



Katrin Kruppa

WIE DER HOLZSTICH ZUM „DEUTSCHEN HOLZSCHNITT“ WIRD

Über eine künstlerische Praxis und ihre
kunsthistorische Rezeption zwischen 1830 und 1870

Inaugural-Dissertation
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Die vorliegende Fassung ist eine gestraffte und v. a. in der Einleitung und im Anhang überarbeitete Version der im Dezember 2015 an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereichten und am 29. Juli 2016 verteidigten Dissertation „Wie der Holzstich zum ‚deutschen Holzschnitt‘ wird. Über einen visuellen und sprachlichen Topos in der künstlerischen Praxis und kunsthistorischen Rezeption zwischen 1830 und 1870.“ Neueste Forschungspublikationen zum Holzschnitt und Holzstich des 19. Jahrhunderts sind bis einschließlich 2019 berücksichtigt.

Katrin Kruppa
20. August 2021

Katrin Kruppa, M. A.

**WIE DER HOLZSTICH
ZUM „DEUTSCHEN HOLZSCHNITT“ WIRD
–
ÜBER EINE KÜNSTLERISCHE PRAXIS UND
IHRE KUNSTHISTORISCHE REZEPTION
ZWISCHEN 1830 UND 1870**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
ZEGK – Institut für Europäische Kunstgeschichte
2016

Erstgutachter
Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Zweitgutachter
PD Dr. Christan Scholl

Eingereicht am 21.12.2015
Verteidigt am 29.07.2016

1	EINLEITUNG	6
1.1	Der <i>Holzschnitt</i> -Diskurs	6
1.2	Zum Sprachgebrauch von „Holzschnitt“ und „Holzstich“	9
1.3	Forschungsüberblick	10
1.4	Wissenschaftliche Beschreibungspraxis – Der einfache Holzschnitt	12
1.5	Quellenkorpus	15
1.6	Vorgehensweise	17

PART 1

	DAS HOCHDRUCKVERFAHREN IN DER KÜNSTLERISCHEN PRAXIS DES 19. JAHRHUNDERTS	26
--	-------------------------------------------------------------------------------------	-----------

2	DER <i>HOLZSCHNITT</i> – EINE (FRÜH-) ROMANTISCHE KUNSTGATTUNG?	26
----------	------------------------------------------------------------------------	-----------

2.1	Zierlichkeit und patriotischer Auftrag in der Frühromantik	26
2.1.1	Philipp Otto Runge	28
2.1.2	Caspar David Friedrich	32
2.2	Die Werkstatt-Idee – <i>Der Holzschnitt</i> in der Buchgestaltung	41
2.3	Die Bedeutung des <i>Holzschnitts</i> in der Kunst der Nazarener	43
2.3.1	Die Holzschnitte Dürers – religiöse Erweckung und Kunstdoktrin nazarenischer Künstler	43
2.3.2	Die späten Holzstich-Werke der Nazarener	49

3	HOLZSTICHE VON KÜNSTLERN DER SPÄTROMANTIK UND DES REALISMUS'	66
----------	-------------------------------------------------------------------------	-----------

3.1	Ludwig Richter, Alfred Rethel und der Dresdner Umkreis	66
3.1.1	Albrecht Dürer und Ludwig Richter – Holzschnitt und Holzstich	67
3.1.2	Bürgerlich-künstlerisches Engagement – Die Montagsgesellschaft	78
3.1.3	Das radikal Moderne in den Holzstichen Alfred Rethels	81

3.2 Adolph Menzel und der Berliner Umkreis	98
3.2.1 Die Renaissance der Holzschnidekunst in Berlin	98
3.2.2 Freie Federzeichnung und Radiermanier in Adolph Menzels Holzstichen	106
3.2.3 Vom Holzstich zum Tonstich	117
3.3 Moritz von Schwind und der Münchner Umkreis	118
3.3.1 Die Holzschnidekunst als Last	118
3.3.2 „Altdeutsches“ Bildvokabular im Holzstich	123
3.3.3 <i>Holzschnitt</i> – der Inbegriff spätromantischer Illustration	128
4 DAS KÜNSTLERISCHE IN DER HOLZSTICH-PRAXIS ZWISCHEN 1830 UND 1870	152
4.1 Der <i>Holzschnitt</i> : künstlerisches Original oder Reproduktionsgrafik?	152
4.1.1 Zur Frage der Eigenhändigkeit „altdeutscher“ Holzschnitte und die Bewertung des künstlerischen Tuns	152
4.1.2 Das Faksimile ist eine Interpretation	155
4.2 Perspektiven auf den künstlerischen Holzstich	157
4.2.1 Das künstlerische Selbstverständnis der Xylografen	157
4.2.2 Das Selbstverständnis der Künstler – Holzstiche am Parnass	159
4.2.3 Das Selbstverständnis der Zeitungssilustratoren – Künstler auf Reisen	160

PART 2	
„DER DEUTSCHE HOLZSCHNITT“	
IN KUNSTKRITIK- UND KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG	174
5 DIE HISTORISCHE DIMENSION:	177
DIE HISTORIOGRAFIE DES <i>HOLZSCHNITTS</i> IN	
DER ZEITGENÖSSISCHEN FACHLITERATUR	
5.1 Der deutsche Ursprung der Holzschneidekunst	177
5.1.1 Kuglers Festschreibung – der Ursprung ist deutsch	178
5.1.2 Springers „echtdeutsche Form des Holzschnitts“	183
5.1.3 Schaslars „Nein“	184
5.2 Der <i>Holzschnitt</i> sollte Holzstich heißen	187
– Historische Abrisse	
5.2.1 Historische Abrisse – Betonung der Blütezeit	187
5.2.2 Die neue Manier und der Grabstichel	189
6 DIE KULTURELLE DIMENSION:	
DER ZEITGENÖSSISCHE <i>HOLZSCHNITT</i>-STIL	198
6.1 Kunstgeschichtsschreibung und	198
die zeitgenössische Holzschneidekunst	
6.1.1 Das „Altdeutsche“ bei Springer, Kugler und Schasler	198
6.1.2 Zeitgenössische Holzstich-Künstler	204
6.1.3 Das Volkstümliche des <i>Holzschnitts</i>	208
6.1.4 Christliche Botschaften	213
6.1.5 Die organische Verbindung von Text, Buch	214
und <i>Holzschnitt</i>	
6.1.6 Das Einfache und das Malerische	222
6.1.7 Nachahmung anderer Techniken im <i>Holzschnitt</i>	224
6.2 Stil-Fragen im Vergleich mit französischen	227
und englischen Holzstichen	
6.2.1 Der englische und französische Holzstich in	227
der deutschen Kunstkritik	
6.2.2 Wie wird das „Deutsche“ in englischen und	231
französischen Artikeln beschrieben?	

7	DIE POLITISCHE DIMENSION DER HOLZSCHNEIDEKUNST	248
7.1	„Kunst ist für's Volk, was nützt sie sonst?“	252
7.1.1	Der pädagogische Nutzen der Holzschnidekunst	252
7.1.2	Das Demokratische der Holzschnidekunst	253
7.1.3	Der <i>Holzschnitt</i> als politische Teilhabe	254
8	SCHLUSSBETRACHTUNG: WIE DER HOLZSTICH ZUM „DEUTSCHEN HOLZSCHNITT“ WIRD	264
8.1	Der deutsche Holzschnitt – ein sprachlicher Topos	267
8.2	Der deutsche Holzschnitt – ein visueller Topos	268
 ANHANG		
9.	SCHNITT- UND STICHMARKEN IM <i>HOLZSCHNITT</i> DES 19. JAHRHUNDERTS	272
9.1	Holzschnitt	272
9.2	Holzstich	274
10	ÜBERBLICK ZUR HISTORIOGRAFIE UND ZU TECHNISCHEM VERFAHREN IN <i>HOLZSCHNITT</i>-PUBLIKATIONEN DES 19. JAHRHUNDERTS	276
11	QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	282
11.1	Gedruckte Quellen und Bildwerke	282
11.2	Literaturverzeichnis	298
DANKSAGUNG		320

1 EINLEITUNG

1.1 Der *Holzschnitt*-Diskurs

In der Praxis und Rezeption von Holzschnitten und Holzstichen im 19. Jahrhundert treffen kulturpolitische und kunsttheoretische Diskurse aufeinander. In der damaligen zeitgenössischen Rezeption sind Positionen auffallend, die die künstlerische Hochdruckgrafik nationalisieren.¹ Die Kunsthistorikerin Robin Reisenfeld erklärt 1993 in ihrer Dissertation, dass der Holzschnitt v. a. mit den kunsthistorischen Schriften Anton Springers zu einem deutschen Holzschnitt, zum Repräsentanten des „Deutsch-Seins“ werde.² Der Kunsthistoriker Anton Springer resümiert bereits im Jahr 1858 zum zeitgenössischen Holzstich in seinem Überblickswerk „Die Geschichte der bildenden Künste des 19. Jahrhunderts“:

„Sie [die Holzschneider] haben nicht allein die Technik auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gebracht, sie haben auch mit sicherem Instinct die echtdeutsche Form des Holzschnitts wiedergefunden und, im Gegensatz zu der geistreich pointirten flüchtigen Manier der Franzosen, zu den malerischen Verirrungen der Engländer, an der derbkernigen, breiten Weise unserer Alten festgehalten. [...]“³

Springer setzt in dieser kurzen Passage eine deutsche Holzschneidekunst von einer französischen und englischen ab und verbindet die Holzstich-Technik mit dem Holzschnitt „unserer Alten“, d. h. mit der Zeit, in der Albrecht Dürer seine Holzschnitte schuf. Springer thematisiert 1858 die Holzschneidekunst, den *Holzschnitt*,⁴ aus der Perspektive einer „deutschen“ Kunst, und in Anknüpfung daran beschreibt Reisenfeld 1993 – unabhängig von Fragen nach Technik und Verfahrensweisen – *Holzschnitt* als Repräsentant für „Deutsch-Sein“, als ein kulturelles Medium von der Romantik bis zu den Brücke-Künstlern Anfang des 20. Jahrhunderts.⁵

Was aber meint Springer mit „die echtdeutsche Form des Holzschnitts“? Ist der „deutsche Holzschnitt“ im Sinne eines Kulturmediums zu verstehen, das seinem Wesen nach deutsch sei? Oder geht es profaner, im Zuge der Selbstfindung und Selbsteinschreibung als eine deutsche Nation, um eine kunstwissenschaftliche Etablierung der deutschen Holzschneidekunst als Pendant zur englischen und französischen? Warum spricht Springer von der „Vervollkommenheit“ der Technik seitens der zeitgenössischen Holzschneider? Benennt er damit einen Unterschied zwischen „alter“ und „neuer“ Technik?

Als ideen- bzw. identitätsgeschichtliche Analyse des Holzschnitts von der Romantik bis zu den Brücke-Künstlern ist Reisenfelds Ansatz sinnvoll. Zur Beschreibung dessen, was unter „Holzschnitt“ zwischen 1830 und 1870 verstanden wurde, bietet ihre Dissertation kein geeignetes Instrumentarium. Die Holzstiche und Holzschnitte deutscher Künstler⁶ des 19. Jahrhunderts sind keine Vorläufer für die stark flächig ausgerichteten Holzschnitte der Brücke-Künstler bzw. von Künstlerinnen und Künstlern der Klassischen Moderne; auch sind die Holzschnitte und Holzstiche des 19. Jahrhunderts keine direkten Nachfahren von Schnitten der Dürer-Zeit. Die *Holzschnitte* besitzen 300 Jahre nach Dürer nicht nur einen anderen Ausdruck, sie werden ab 1838⁷ fast ausschließlich im Holzstichverfahren bearbeitet. Nahezu alle Künstler, die mit

Holzschnitt oder Holzstich zwischen 1800 und 1871 arbeiteten, haben nicht selbst in Holz geschnitten oder gestochen, sondern die dafür notwendigen Zeichnungen angefertigt. Diese sind anschließend von dem Künstler selbst oder einer dritten Person auf den Holzstock übertragen worden. Das Schneiden, Stechen und Aushöhlen übernahm ausschließlich ein dafür ausgebildeter Xylograf.

Die *Holzschnitt*-Historie ist keine kontinuierliche Erzählung. Sie besteht aus Brüchen, neuen ökonomischen, technisch-praktischen und künstlerischen Impulsen,⁸ Technikvarianten⁹ und verschiedenen stilistischen, am jeweils aktuellen Kunstdiskurs orientierten Gestaltungsweisen. Die heutige grundlegende Unterscheidung von Holzstich und Holzschnitt für das 19. Jahrhundert erfolgte mit der Arbeit von Eva-Maria Hanebutt-Benz.¹⁰ Sie belegte umfassend die technische Anwendung des Holzstichs im 19. Jahrhundert.¹¹ In dem 2001 veröffentlichten Standardwerk „La Gravure sur Bois au XIXe siècle. L'âge du bois debout“¹² wies Remi Blanchon rückgreifend auf Pierre Gusmans Überblickswerk von 1916¹³ außerdem nach, dass nicht der Engländer Thomas Bewick zum ersten Mal Holzstich anwendete,¹⁴ sondern dass bereits zwischen 1705 und 1706 in Konstantinopel der Armenier Grigor Marzwantsi¹⁵ Grabstichel benutzte.¹⁶

In der deutschsprachigen kunsthistorischen Sekundärliteratur wird die Frage nach dem Erfinder der Holzstich-Technik nicht gestellt. Hier ist oftmals die Meinung anzutreffen, dass im 19. Jahrhundert zwischen dem Holzschnitt als einem Medium der Dürer-Zeit und dem Holzstich in der modernen Variante des Holzstichs nicht unterschieden worden sei.¹⁷ In neueren Publikationen, die nach 2000 erschienen sind, v.a. in den Aufsätzen und Schriften der Romantikforschung sowie in Studien zur Etablierung der akademischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert,¹⁸ ist in selbstverständlicher Weise die Technik mit „Holzstich“ korrekt benannt, mitunter wird die Unterscheidung von Holzschnitt und Holzstich thematisiert.

Die Sichtungen und Analyse der schriftlichen Quellen und Grafiken zwischen Ende der 1830er- und Anfang der 1870er-Jahren, welche für diese Dissertation durchgeführt wurden, belegen, dass eine Unterscheidung zwischen Holzschnittverfahren mit Langholz und Schnittmesser einerseits und Holzstichverfahren mit Hirnholz und Stichel andererseits – in Bezug auf Technik, Gestaltungsmöglichkeiten und Ausdruck – stattfand, auch wenn dies im 19. Jahrhundert nicht einheitlich begrifflich gefasst wurde.¹⁹ Eva-Maria Hanebutt-Benz musste die Holzstich-Anwendung des 19. Jahrhunderts in den wissenschaftlichen Fachdiskurs mit ihrer Dissertation von 1984 neu einschreiben.²⁰ Dieser Umstand des Neu-Einschreibens lässt vier Deutungsmöglichkeiten zum Wissensbestand um das Holzstich-Verfahren zwischen 1830 und 1870 zu:

1. Dieser war zum Zeitpunkt seiner Praxis zwischen 1830 und 1870 weder ein allgemeingesellschaftlicher noch ein fachspezifischer Wissensbestand;
2. er wurde Anfang des 20. Jahrhunderts durch andere Diskurse überschrieben;
3. er ging verloren oder

4. dieser Wissensbestand war in dem Untersuchungszeitraum so alltäglich, dass er zeitgenössisch nicht eigens thematisiert wurde und nicht oder lediglich indirekt sichtbar ist.²¹

Die Frage, was unter „der deutsche Holzschnitt“ im Kunstdiskurs um 1850 verstanden wurde, muss daher neu gestellt und untersucht werden. Der Wissensbestand, der im 19. Jahrhundert in Bezug auf die Holzschnittekunst sichtbar ist, soll in Bezug auf die ausgewählten Textgattungen (Tagebucheintrag, Zeitungsartikel, technisches Anleitungsbuch, Buchillustration, Einzelblatt) und im Hinblick auf die Akteure im Feld der Kulturproduktion²² aufgezeigt werden.

Für die folgende Untersuchung ist die Annahme grundlegend, dass ein Aushandeln dessen, was gesagt werden kann, in einem graduell gesellschaftlich-öffentlichem, teils fachspezifischen, sozio-kulturellen Diskurs stattfindet.²³ Die *Holzschnitt*-Historie wird aus der Perspektive eines *Holzschnitt*-Diskurses²⁴ betrachtet. Im Unterschied zur Diskursanalyse basiert diese Untersuchung nicht auf der Analyse von Textstrukturen oder Grundmustern in der Kommunikation, sondern erstens auf der Analyse der Semantik des Begriffs „Holzschnitt“, der argumentativen Aufbereitung des Wissens zur Holzschnittekunst im 19. Jahrhundert in kunstkritischen und kunsthistorischen Texten und drittens auf einer Bildanalyse der *Holzschnitte* nach technisch-formalen Kriterien.

Diese Untersuchung kann somit als eine diskurs-orientierte Untersuchung aus einer kunst- und mediengeschichtlichen Perspektive definiert werden.²⁵ Dafür wird in dieser Arbeit eine qualitativ-hermeneutische Methodik angewendet, mit der induktiv schriftliche Äußerungen sowie Druckgrafiken in ihrem jeweiligen Kontext und in Bezug auf folgende Fragestellung hin untersucht werden: Welche semantisch-sprachlichen und semantisch-visuellen Einschreibungen und Vorstellungen des *Holzschnitts* lassen sich zwischen Ende der 1830er-Jahre und den beginnenden 1870er-Jahren von welchen Akteuren, in welchem Kontext feststellen?

Wenn im Folgenden vom *Holzschnitt* im Kunstdiskurs gesprochen wird, ist ein Ausschnitt eines Diskurses gemeint, der die unterschiedlichen Positionen von Künstlern und Kunsthistorikern in der Zeit zwischen dem Ende der 1830er- und den beginnenden 1870er-Jahren in den Blick nimmt. Es handelt sich um die Zeitspanne, in der die Anwendung des Holzstich-Verfahrens als künstlerisches Medium für Buchillustrationen²⁶ beginnt, bis hin zum Zeitpunkt, als es üblich wurde, das Holzstich-Verfahren mit der Fotografie²⁷ zu kombinieren. Die Praxis und theoretische Erörterung der Hochdrucktechnik im 19. Jahrhundert ist dabei zwingend vor dem Hintergrund der Industrialisierung von Arbeitsprozessen im Verlagswesen und der weitergeführten, aufklärerischen Bildungsoffensive zu sehen. Der damit einhergehende gesellschaftliche, soziopolitische Wandel, der mit Begriffen der sogenannten „Leserevolution“ und des erstarkenden Bürgertums beschrieben wurde, wird im Kontext dieser Dissertation nicht aufgefächert.²⁸

1.2 Zum Sprachgebrauch von „Holzschnitt“ und „Holzstich“

„Holzstich“ und „Holzschnitt“ werden heute grundsätzlich als zwei unterschiedliche Verfahren definiert. Im aktuellen „Deutschen Universalwörterbuch“ des Dudenverlags sind beide Lemmata eingetragen:²⁹

H'olz|schnitt, der: 1.<0. Pl.> *grafische Technik, bei der die Darstellung [mit Feder od. Stift vorgezeichnet u.] mit scharfem Messer aus einer später als Druckstock dienenden Holzplatte herausgeschnitten wird, 2. in der Technik des Holzschnitts hergestelltes Blatt.*

H'olz|stich, der: 1.<0. Pl.> *Technik des Holzschnitts mit einem Stichel (auf besonders hartem, quer zur Faser geschnittenem Holz), 2. in der Technik des Holzstichs hergestellter Abzug.*

Beide Lexeme bezeichnen sowohl die Technik als auch das bedruckte Blatt. „Holzschnitt“ ist nicht nur eine grafische Technik, die mit einem scharfen Messer und einer Holzplatte – unabhängig von der Faserrichtung – ausgeführt wird, sondern dient zusätzlich als Oberbegriff für weitere Hochdruckverfahren, wie an der kurzen Erläuterung zum Holzstich, welcher mit Stichel und Hirnholz hergestellt wird, deutlich wird. Der zwischen 1800 und 1870 für die Hochdrucktechnik verwendete Begriff ist „Holzschnitt“, unabhängig davon, ob es sich nach unserer heutigen sprachlichen Unterscheidung um einen Holzschnitt oder Holzstich handelte.³⁰ Als weiterer Begriff wird „Xylographie“³¹ zunächst für Holzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts, ab den 1830er-Jahren hauptsächlich für Holzstiche und für den aufkommenden Industriezweig der „xylographischen Anstalten“ bzw. den Beruf des „Xylographen“ verwendet.

Die Analyse von kunsthistorischen Texten und Anleitungsbüchern, die in dieser Dissertation in Kapitel 5 und 6 dargelegt wird, hat ergeben, dass in den meisten der für diese Arbeit ausgewählten Texten mit „Holzschnitt“ die zeitgenössische Technik des Holzstichs gemeint ist und daher unter „Holzschnitt“ auch, teils ausschließlich, die Bearbeitung von Hirnholz mit dem Grabstichel verstanden wurde. Als Ergebnis ist festzustellen, dass dabei zwischen „alter“ (Holzschnitt) und „neuer“ (Holzstich) Technik unterschieden wurde. Der Begriff „Holzstich“ fand im 19. Jahrhundert durchaus Anwendung, allerdings fast ausschließlich in Fachbüchern zur Holzschneidekunst. Ab 1850 wird in technischen Anleitungsbüchern explizit „Holzstich“ als die zutreffendere Bezeichnung genannt.³² Im allgemeinen Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts hat sich „Holzstich“ allerdings nicht durchgesetzt. Seit den 1980er-Jahren wird in deutschsprachigen Fachpublikationen³³ dazu übergegangen, die Drucke, die im 19. Jahrhundert hauptsächlich mit „Holzschnitt“ benannt wurden, als „Holzstich“ zu kennzeichnen.³⁴ Für meine Untersuchung wird die Unterscheidung von Holzstich (Buchsbaum, Hirnholz, Grabstichel) und Holzschnitt (Langholz, Schneidmesser) als grundlegend übernommen.³⁵

Zur Markierung des Unterschieds zwischen dem heutigen Gebrauch des Wortes „Holzschnitt“ (Langholz/Schneidmesser) und seinem Gebrauch zwischen 1830 und 1870, als der Begriff einen größeren semantischen Umfang (a Holzschnitt, b Holzschneidekunst und Holzstich, c Holzstich, d Tonstich) besaß, wird im Fließtext und in den Überschriften dieser Dissertation *Holzschritt* kursiv gesetzt, und zwar immer dann, wenn *Holzschritt* als Oberbegriff die Techniken des Holz- und Tonstichs umfasst.³⁶

1.3 Forschungsüberblick

Die kunstgeschichtliche Revision der Holzschnidekunst der 1830er- bis 1870er-Jahre setzt um 1900 ein. In Form von Überblickswerken werden die Künstler und ihre künstlerischen Eigenheiten unter stilistischen Gesichtspunkten präsentiert.³⁷ Mit den geistesgeschichtlichen Einflüssen romantischer Schriften von Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder und den Brüdern Schlegel sowie mit der aufkeimenden Wertschätzung „altdeutscher“ Kunst und dem Interesse am „Mittelalter“³⁸ wird das Wiederaufleben des Holzschnitts im 19. Jahrhundert begründet.

In den 1920er-Jahren folgen gattungsspezifische Arbeiten wie Ulrich Christoffels „Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind“ von 1920.³⁹ Christoffel behandelt unter „Der volkstümliche Holzschnitt“ die Künstler Alfred Rethel, Moritz von Schwind, Joseph Führich und Ludwig Richter. Auch Oskar Lang bespricht in „Die romantische Illustration. Die volkstümlichen Zeichner der deutschen Romantik“ die Holzschnidekunst des 19. Jahrhunderts als eine romantische und unter dem Aspekt der Zeichnung und der Illustration.⁴⁰ Außerdem erstellte der Kunsthistoriker Arthur Rümmer eine Übersicht zu den illustrierten deutschen Büchern des 19. Jahrhunderts, seine Forschung bildet bis heute eine Grundlage für die Auseinandersetzungen mit Buchillustrationen.⁴¹

Im Bereich Buchillustration und Buchgestaltung prägte der Arbeitskreis der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel den wissenschaftlichen Fachdiskurs. Der Arbeitskreis veröffentlicht seit 1980 Beiträge in Form von Tagungsbänden und Ausstellungskatalogen, in denen die technischen Möglichkeiten, der Vertrieb der Publikationen, Motivik und Stilistik kritisch für das 19. Jahrhundert beleuchtet werden.⁴² Auch sind die bedeutendsten Buchausgaben und Illustrationsfolgen des 19. Jahrhunderts von der Forschung erfasst und aufgearbeitet.⁴³ Über die Gattungs- und Technikfragen hinausgehend, skizziert Sigrun Brunsiek erstmals den „altdeutschen“ Stil in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts.⁴⁴ In ihrer 1994 publizierten Dissertation zeigt sie erstmals auf, dass zwischen 1800 und 1820 Kupferstiche publiziert werden, die einen holzschnittartigen Eindruck evozieren; dass sich zweitens insgesamt die Bevorzugung einer linearen Behandlung des Holzstichs gegenüber einer tonalen abzeichnet; und dass es drittens Volksbücher sind, die zur Verbreitung und Etablierung des Holzstichs seit 1838 beitragen.⁴⁵ Damit beschreibt Brunsiek einen „altdeutschen“ Stil, der hypermedial präsent und der mit dem „Holzschnitt“ in Hinblick auf „Charakter“, „Einfachheit“ und „Natürlichkeit“ assoziativ verbunden ist.⁴⁶ Die Unterscheidung zwischen Holzstich und Holzschnitt sei dabei unerheblich.

Forschungen zur Adaption von grafischen Gestaltungselementen des 15. und 16. Jahrhunderts in Holzstichen des 19. Jahrhunderts, wie sie erstmals umfangreich Erna von Watzdorf 1923 darlegte,⁴⁷ wurden von Karl-Heinz Weidner präzisiert und erweitert. Er belegt 1983 in seiner Studie „Richter und Dürer“⁴⁸ ausführlich die stilistische und motivische Übernahme von Renaissance-Elementen „altdeutscher“ Holzschnitte und Kupferstiche am Beispiel der Grafiken Ludwig Richters. Mit der Verwendung eines „alt-deutschen“ Formen- und Motivrepertoires gehen allerdings stark inhaltliche und auch formale Verschiebungen einher. Auffallend häufig sind es (spät-) romantische Künstler wie Ludwig Richter, die an eine „altdeutsche“

Stilistik und Motivik in ihren Werken anknüpfen. Daher schließt sich an die Untersuchung des *Holzschritt*-Verständnisses von Künstlern des 19. Jahrhunderts in Part 1 die Frage an, inwiefern der künstlerisch angewendete Holzstich als eine (spät-)romantische Kunstgattung definiert werden kann.

Robin Reisenfeld versteht den Holzschritt für den deutschsprachigen Raum in ihrer Dissertation „Cultural identity and artistic practice: The Revival of the German Woodcut“ aus dem Jahr 1993 als Träger und kulturelles Element „der“ deutschen Identität.⁴⁹ Ihre Studie leistet aufgrund der diachronischen Breite keine tiefergehende Untersuchung der jeweiligen zeitgeschichtlichen und ideengeschichtlichen Kontexte, und arbeitet für die Zeitspanne zwischen 1830 und 1870 mit einem nicht weiter differenzierten Holzschritt-Konzept. In aktuellen Untersuchungen, wie von Keri Yousif „Balzac, Grandville, and the rise of book illustration“ von 2012,⁵⁰ wird neben dem kulturellen Umfeld, in dem Buchillustrationen entstehen, die Industrialisierung der Bildproduktion beachtet. Ohne die stetige maschinelle Weiterentwicklung von Druckmaschinen und Fortschritten in der Papierherstellung wären Buchillustrationen und ihre großen Erfolge im 19. Jahrhundert nicht denkbar gewesen.⁵¹ Nach Philippe Kaenel, der das „Métier d’illustrateur“ beispielhaft für Frankreich beleuchtete,⁵² beschreibt Yousif die Zusammenarbeit des Dichters Honoré de Balzac und des Künstlers Grandville als konkurrierenden Wettlauf um die Gunst des Publikums – ein Wettkampf um die Bedeutung des Textes Balzacs gegenüber der visuell-sprachorientierten Darstellungsweise Grandvilles, ausgetragen vor den zeitgenössischen Debatten um Romantik, Realismus, Hoch- und Alltagskunst. Die Ergebnisse der Untersuchungen der französischen Holzschneidekunst des 19. Jahrhunderts in der Sekundärliteratur werden zum Vergleich hinzugezogen, eine eigene, vergleichende Analyse kann in dieser Dissertation nicht geleistet werden.

1.4 Wissenschaftliche Beschreibungspraxis – Der einfache Holzschnitt

Der *Holzschnitt* ist mit Assoziationen verbunden. Diese offenzulegen und mit ihnen umzugehen ist Bestandteil wissenschaftlicher Praxis. In einem kurzen Aufsatz von 2001 kritisierte Raphael Achterberg einleitend die aktuelle Beschreibungs- und Benennungspraxis in der kunstgeschichtlichen Forschung zum *Holzschnitt*, insbesondere die zum Holzschnitt des 20. Jahrhunderts:

„Fällt das Stichwort Holzschnitt, so werden gleich Assoziationen hervorgerufen. Vor das geistige Auge treten Einblattholzschnitte des Spätmittelalters – man denkt zum Beispiel an den ‚Buxheimer Christophorus‘. Natürlich gehören die Holzschnitte Dürers – genannt sei nur die ‚Apokalypse‘ – in diese imaginäre Graphische Sammlung und auch die Holzschnitte des Expressionismus, insbesondere der Künstlergruppe ‚Brücke‘ und Emil Noldes zählen zu den exemplarischen Werken dieser graphischen Technik. [...] Werden diese genannten Beispiele [...] näher charakterisiert und beschrieben, so ist häufig die Rede von ‚Vereinfachung‘, ‚Material‘, ‚Widerstand‘, ‚Tradition‘, ‚Ursprünglichkeit‘. Begriffe, die allesamt zu Schlagworten werden und jegliche differenzierte Betrachtung verhindern. Werden doch diese Schlagworte häufig unterschiedslos auf die Holzschnitte unterschiedlichster Künstler verschiedener Zeiten verwandt.“⁵³

Dass die Begriffe wie „Vereinfachung“ oder „Tradition“ zu Schlagwörtern werden, unter denen beliebig verschiedene Hochdrucktechniken und Holzschnitt-Blätter gefasst werden können, trifft auch auf Kunstkritiken des 19. Jahrhunderts zu wie auch auf aktuelle Forschungen, in denen der *Holzschnitt* gegenüber anderen grafischen Verfahren in Bezug auf Herstellung, bildnerischer Gestaltung und Ausdruck oftmals als „einfach“ beschrieben wird. Spätestens bei der vergleichenden Beschreibung von unterschiedlichen *Holzschnitten* verblasst dieses Adjektiv und verliert an Aussagekraft. Kann „Einfachheit“ im 19. Jahrhundert noch als ein Kunstparadigma verstanden werden, das in der romantischen Kunsttheorie mit den Begriffen „Wahrheit“⁵⁴ und „Charakter“ verbunden ist und durch die Umrissstiche John Flaxmans⁵⁵ sowie im Zuge der neuen Wertschätzung von „altdeutscher“ Kunst an Bedeutung gewann,⁵⁶ so verkommt in der Sekundärliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts das „Einfache“ des Holzschnitts zum Schlagwort:

„Einfach“ kann sich in der aktuellen Forschungsliteratur auf die Technik beziehen – Holz als ein leicht zu beschaffendes Material, das Schneiden als ein unkomplizierter Vorgang. Weiterhin zielt es auf die Darstellung selbst ab, „einfach“ beschreibt dann, etwas ist auf das Wesentliche, z. B. auf Umrisslinien, reduziert; und in Bezug auf ein Motiv, es ist eindeutig und/oder wenig komplex angelegt.⁵⁷ In Bezug auf das fertige Blatt drückt das Adjektiv die hohe Abdruckstabilität des Holzstocks aus und die mit wenig Aufwand zu erreichende hohe Auflagenzahl; zugleich spiegelt sich darin auch die Möglichkeit wider, Druckletter (Schrift) und Holzstock (Bild) für einen Druckbogen zu kombinieren. Diese Kombination im Buchdruck war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „einfacher“ zu bewerkstelligen als mit den klassischen Verfahren des Kupferstichs, der Radierung oder den aktuellen Verfahren der Lithografie und des Stahlstichs.

Auch auf die Gefahr hin, *Holzschnitte* des 19. Jahrhunderts detaillierter zu erfassen als sie zeitgenössisch wahrgenommen worden sind, bleibt für eine wissenschaftliche Analyse der Auftrag bestehen, Beschreibungskategorien bzw. ein Vokabular als Instrumentarium zu definieren. Das grafische Blatt, der *Holzschnitt* im Abdruck, umfasst im 19. Jahrhundert ein weites Spektrum von einem teils breitlinigen, umrisshaften Holzschritt bis hin zu einem als Fotografie-Ersatz genutzten feinlinigen Tonstich. Diese Spannweite ist einer punktuell immer wieder vorgenommenen künstlerischen und technischen Erweiterung geschuldet, wie auch einem sich wandelnden Kunst- und Zeitgeschmack.⁵⁸

Rückblickend und in Bezug auf die Holzstiche des Engländers Thomas Bewicks⁵⁹, dessen technischen Neuerungen den Auftakt für die Xylografie-Industrie im 19. Jahrhundert bilden,⁶⁰ unterscheidet Arthur Rümman drei Holzstich-Typen Bewicks: Im ersten Typus herrschen weiße Flächen und Linien vor, ohne bewusste schwarze Akzente. Im zweiten Typus beruhe die Wirkung auf dem Wechselspiel zwischen schwarzen und weißen, mehr oder weniger scharf umrissenen Flecken. Und der dritte Typus (Abb.1-2) umfasse die tonigen Stiche, bei denen die Tönung durch kurze, gerade oder wellenförmige Linien erzeugt wird, die an das Muster eines Fingerabdrucks erinnern.⁶¹ Der Sammler und Publizist Rudolph Zacharias Becker hat bereits in ähnlicher Weise 1816 versucht, „altdeutsche“ Schnitte zu kategorisieren, und zwar nach folgenden Aspekten: erstens „Ansehung des Grundes“ (‚Schwarzer Grund‘, ‚Weißpunktirter Grund‘, ‚Schraffirter Grund‘); zweitens „Ansehung der Zeichnung“ (‚große Zeichnungs-Manier‘, ‚kleine zarte Manier‘); drittens „Ansehung der Schattirung“ (‚mit bloßen Umrissen‘, ‚mit einfacher (...) Schraffirung‘, ‚mit doppelter Schraffirung durch Kreuzschnitte‘); und viertens „Ansehung der Farbe“ (‚ächttes Helldunkel‘, ‚unächttes Helldunkel‘).⁶² Beckers Unterteilung ist eine erste systematische Erfassung der Unterschiede in der Gestaltung von Holzschnitten des 15. und 16. Jahrhunderts.

Von den Kategorien und Unterteilungen Rümmanns und Beckers ausgehend werden in dieser Dissertation, v. a. in Kapitel 2 und 3, folgende Aspekte zur Beschreibung eines Holzschnitts und Holzstichs präzisiert und angewendet:

1. Schwarzlinien-Weißlinienschnitt/-stich

Dabei handelt es sich um eine grundlegende Herangehensweise. Zum einen kann aus dem Dunklen heraus gearbeitet werden, die Konturen und Schraffuren erscheinen im Druckbild dann weiß (Weißlinienschnitt/-stich) oder, die häufigere Variante, die Zeichnung wird mit schwarzen Linien und Schraffuren auf weißen Grund gedruckt (Schwarzlinienschnitt/-stich).⁶³

2. Schattierung

Ebenfalls grundlegend in allen grafischen Künsten ist die Frage nach der Licht- und Schattensetzung. Wie ist das Verhältnis von Weiß- und Schwarzflächen? Handelt es sich überwiegend um eine Umrisszeichnung ohne Schattierung oder sind die Umrisse mit wenigen (Binnen-)Schattierungen ergänzt? Gibt es tonale Abstufungen? Wie werden die Schattierungen gesetzt, mit Kreuzschraffuren und/oder engliegenden Parallellinien und/oder variierender Tailenstärke?⁶⁴

3. Zeichnungsweise der Darstellung

Vom bedruckten Blatt ausgehend wird beschrieben, mit welcher Technik und Stilistik gearbeitet wurde und welcher Ausdruck dadurch entsteht. Ist die Darstellung ähnlich einer Federzeichnung mit flüchtigem Linienspiel? Überwiegt eine hart-spitze, breite, enge, strenge oder feine Linienmodulation? Ist die Modulation an den Bildelementen orientiert oder an einem Gesamtausdruck? Wie ist die zeichnerische Umsetzung in Bezug auf eine realistische oder idealistische Darstellung gelöst? Wie stark hat der Xylograf den Charakter des Holzstichs bestimmt?

4. Auffassung von Figur und Grund

Sind die dargestellten Bildelemente eingebettet in Strichlagen oder sind sie klar abgegrenzt und vor „freien“ Flächen, z. B. vor weißem Hintergrund, gesetzt? Existiert die Idee von einem einheitlichen Bildraum (Größenverhältnisse? Charakterisierung und Bezüge der Bildelemente?) oder ist die Darstellung schematisch orientiert? Wird mit Bildebenen gearbeitet? Wenn ja, wie werden diese verbunden?

1.5 Quellenkorpus

Der Holzstich, die technisch neue Variante des Holzschnitts, ist eines der am meisten angewendeten Reproduktionstechniken des 19. Jahrhunderts. Gegenstand dieser Untersuchung sind deutschsprachige, schriftliche, publizierte Quellen, die zwischen 1830 und 1870 verfasst wurden. Darunter finden sich Äußerungen und Meinungen von Künstlern, Holzschneidern, Verlegern und Druckern, also von denjenigen, die an der Herstellung des Holzstichs unmittelbar beteiligt sind, und zwar in Form von Tagebucheinträgen, Briefen und eigenen Publikationen. Darüber hinaus werden Kunst- und Buchkritiken in Zeitungen und Magazinen, kunsttheoretische Aufsätze und monografische Arbeiten analysiert, die Holzschnitt und Holzstich im 19. Jahrhundert thematisieren, sowie Lexika-Artikel und Beschreibungen von Druckverfahren in technischen Handbüchern. Ergänzend berücksichtigt werden Vorworte, Einleitungen, Para- und Metatexte⁶⁵ der illustrierten Bücher und *Holzschnitt*-Ausgaben zwischen den späten 1830er- und den beginnenden 1870er-Jahren.

Ausgehend von der Bibliografie Estermanns⁶⁶ konnten zunächst allgemeine Literatur- und Kultur-Zeitungen sowie Zeitungsartikel zusammengestellt werden, welche die *Holzschnitte* oder Künstler, die dafür Zeichnungen anfertigen, thematisieren. Bedeutend halfen die Exzerpte von Kunstzeitingen des 19. Jahrhunderts, die von der Göttinger Emmy-Noether-Gruppe im Rahmen ihrer Untersuchungen zur Romantik-Rezeption im 19. Jahrhundert verfasst worden waren.⁶⁷ Hieran anknüpfend konnten insbesondere die Kunstzeitschriften „Christliches Kunstblatt“ (1858–1919) und „Deutsches Kunstblatt“ (1850–1858), die auffallend häufig *Holzschnitt*-Rezensionen abdruckten, ausgewählt und gesondert untersucht werden. Vielfach sind Verweise auf Veröffentlichungen markanter schriftlicher Äußerungen zum *Holzschnitt* in den Fußnoten und im Anhang der „Studien zum deutschen Holzstich“ von Hanebutt-Benz und in Ausstellungskatalogen enthalten.⁶⁸ Vereinzelt sind monografische Arbeiten speziell zum Holzschnitt und Holzstich, die vor 1830 verfasst und veröffentlicht wurden, als erste Einschätzungs- und Historisierungsversuche berücksichtigt worden. Sie werden vergleichend, zur Schärfung der Ergebnisse hinzugezogen. Dies trifft auch auf die punktuell beachteten englischen und französischen Zeitungsartikel sowie kunstwissenschaftlichen Aufsätze zu, die im 19. Jahrhundert zur deutschen Holzschnidekunst erschienen.

Viele der für diese Dissertation herangezogenen Buchillustrationen und Einzelblätter sind in Katalogen, Überblickswerken oder Monografien zu Künstlern aufgeführt. Als Grundlage dienten die Zusammenstellungen von Arthur Rümmer, Regine Timm, Sigrun Brunsiek, von Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz⁶⁹ sowie Werkverzeichnisse von mit *Holzschnitt* arbeitenden Künstlern des 19. Jahrhunderts, ebenso Rezensionen und Werbung in Zeitungen des Untersuchungszeitraums. Beachtet wurden sowohl Publikationen namhafter Künstler als auch Stiche aus dem nicht-künstlerischen Bereich wie wissenschaftliche Handbücher⁷⁰ mit Holzstich-Illustrationen. Auf diese Weise konnte für die Zeit zwischen 1830 und 1870 ein breites Spektrum an Holzstich-Publikationen zusammengetragen und gesichtet werden, ohne dabei den Anspruch auf Vollständigkeit einlösen zu können. Ein Holzstich, der tausendfach als Buchillustration Verbreitung fand, kann ähnlich stark den Diskurs bestimmen wie ein einzelner, aus-

schließlich in Künstlerkreisen geschätzter Holzschnitt oder Holzstich. Es gibt (noch) keine Maßeinheit für den „Diskursivitätsgrad“ von Bildern. Die Holzstichfolge „Auch ein Todtentanz“ von Alfred Rethel (1848/1849) avancierte zum Inbegriff des künstlerischen *Holzschnitts* des 19. Jahrhunderts (Abb. 36–37). Bereits vier Wochen nach Erscheinen arbeitete der Verleger Wigand an einer Volksausgabe, einem Flugblatt mit sechs Holzstichen auf einem Bogen kombiniert, in einer 10.000er Auflage.⁷¹ In diesem Fall korrespondiert die Auflagenhöhe des Werkes mit der Bedeutsamkeit innerhalb des Kunst- und Öffentlichkeitsdiskurses; oftmals gibt sie keine Auskunft über die Wirkungsmacht der künstlerischen Arbeit. Davon abgesehen kann das Ausmaß der gedruckten Bildproduktion im 19. Jahrhundert nur annäherungsweise rekonstruiert werden.

Neben der Frage nach der Diskursivität, führt auch die Frage nach dem künstlerischen Anspruch zur Problematik, wie *Holzschnitte* des 19. Jahrhunderts zu kontextualisieren sind. Es gibt Holzstiche und Tonstiche, die nach Künstler-Entwürfen entstanden sowie Sammler-Ausgaben von Holzschnitten und Holzstichen, „Kunst“-Beilagen in Zeitungen und Zeitschriften, Bilderbögen und Vignetten wie auch reproduzierende Holzstiche und Tonstiche nach Zeichnungen oder Gemälden ohne Künstler-Beteiligung. Sind es letztlich der Künstlername auf einer Publikation und die Signatur unter einem Druck, welche Pate für die künstlerische Qualität stehen und eine Reproduktionstechnik zu einer künstlerischen Gattung erheben?

1.6 Vorgehensweise

Die Kunsthistorikerin Valeska von Rosen problematisiert in ihren Aufsatz „Der stumme Diskurs der Bilder“ 2003 das Spektrum der sprachlichen Determiniertheit von Bildern und der Rezeption von Kunstwerken.⁷² „Der Text“ sei erstens die Konstante aller historisch arbeitenden Disziplinen, und zwar als Basis der Konstruktion „historischer Realität“, d.h. der Blick auf Bilder werde stets sprachlich vor- und nachdeterminiert. Damit die kunstgeschichtliche Konstruktion nicht völlig fehlschlage, müsse daher die „Diskontinuität zwischen Historie und Gegenwart“ mitbedacht und der spezifische Kontext mit den Entstehungs- und Bedeutungsbedingungen von Bildern und Begriffen zu einem bestimmten Zeitpunkt reflektiert werden. Auch gelte es, zweitens, weder eine Kongruenz zwischen visuellen und sprachlichen Gattungen anzunehmen noch den Eigenwert der Bilder zu negieren oder Gemälde als „illustrierte Texte“ zu lesen.

Die Aufgabenstellung einer historischen Untersuchung ist damit umrissen. Auf der Ebene der Analyse bleibt die Schwierigkeit der Relationierung von sprachlichen Äußerungen und bildnerischen Ausdrucksformen bestehen, die aufgrund der jeweiligen kontext- und gattungsbezogenen Bedingungen und Interdependenzen uneinlösbar ist.⁷³ Zur Untersuchung des *Holzschnitt*-Begriffes im 19. Jahrhundert wird keine strikte Zweiteilung in eine sprachliche und bildliche Analyse unternommen. Denn zur Analyse des *Holzschnitt*-Verständnisses von Künstlern werden nicht nur ihre Holzstiche, sondern auch ihre Äußerungen in Tagebüchern, Publikationen und in Zeitungen hinzugezogen. In der Analyse der kunstkritischen Texte wird in gleicher Weise auch die beigefügte Bildauswahl Beachtung finden.⁷⁴

In der vorliegenden Arbeit wird mithilfe des Begriffs „Topos“ versucht, die zeichenbedingte Ungleichheit von sprachlicher Äußerung und bildnerischem Ausdruck zu diskutieren. Was wird unter *Holzschnitt* und unter „der deutsche Holzschnitt“ im 19. Jahrhundert verstanden? Inwiefern lassen sich visuell oder sprachlich Tendenzen konstatieren, die einen „deutschen Holzschnitt“ als Topos nahelegen?

In Analogie zur „bösen Stiefmutter“ oder zum „locus amoenus“, dem lieblichen Ort, wird „der deutsche Holzschnitt“ als ein sprachlicher Topos verstanden. Dies ist zunächst eine Annahme, die aus der ersten Sichtung des schriftlichen Quellenmaterials resultiert. Der sprachliche Topos „der deutsche Holzschnitt“ umfasst in seiner inhaltlichen Ausgestaltung das Wissen oder die Anspielung auf einen deutschen Ursprung des *Holzschnitts*, die Konnotation, es existiere ein deutscher *Holzschnitt* als Pendant zu einem französischen oder englischen *Holzschnitt*, mehr noch, der *Holzschnitt* sei „deutsch“, und zwar traditionell oder aufgrund seiner Charakteristik.

Der visuelle Topos „deutscher Holzschnitt“ soll kompositionell-motivisch beschrieben werden⁷⁵ und das geht über ein reines Erfassen der (spezifischen) Stilistik hinaus. Denn, so Ulrich Pfisterer, visuelle Topoi⁷⁶ sind „Kristallisationspunkte“, die einerseits künstlerisches Inventionspotential böten, andererseits als überdeterminiert zu verstehen sind. D.h. sie sind kulturell⁷⁷ aufgeladen, was sich mitunter in einer breiten oder punktuell intensiven Rezeption widerspiegeln.⁷⁸

Der Literaturwissenschaftler Lothar Bornscheuer kategorisiert 1976 vier Merkmale,⁷⁹ die einen Topos auszeichnen und an denen sich auch der Toposbegriff Pfisterers orientiert. Diese vier Merkmale sind: Habitualität,

Potentialität, Intentionalität und Symbolizität. Das Habitualitätsmerkmal bezieht sich auf den Wissens- und Traditionshorizont einer Gesellschaft, welcher entscheidet, nach welchen Gesichtspunkten und auf welcher Grundlage sich sprachliche Elemente oder Objekte herausbilden bzw. gesagt und gestaltet werden können. Das Potentialitätsmerkmal zielt auf die Beschreibung der möglichen Anwendbarkeit eines Topos, seiner Verbreitung und Aufrufbarkeit. Als Intentionalitätsmerkmal wird der Umstand definiert, dass Individuen mit ihren Interessen und Intentionen die vorhandenen Denkmuster wählen, und diese auch wiedererkannt werden können. Bornscheuers Symbolizitätsmerkmal hilft, die jeweilige sprachliche oder symbolische Realisierung des Topos zu erfassen, die stets wiedererkennbar und abgrenzbar sein muss.⁸⁰

Inwiefern unterstützen diese Beschreibungskategorien die Untersuchung des *Holzschnitts* im 19. Jahrhundert? Mit der Holzschneidekunst sind im 19. Jahrhundert, wie zu zeigen sein wird, bestimmte ästhetische Vorstellungen verknüpft (Habitualitätsmerkmal). Der *Holzschnitt* weist im Diskurs sowohl Potentialitäts- als auch Intentionalitätsmerkmale auf, er wird sowohl als sammlungswürdiges Artefakt, Forschungsgegenstand als auch als neue Technik thematisiert und angewendet. Nicht zuletzt wird der *Holzschnitt* funktional zur formalen und sprachlichen Abgrenzung gegenüber anderen Nationen herangezogen.

Die Annäherung an eine Beschreibung des Topos „deutscher Holzschnitt“ und somit an die Frage „Wie der Holzstich zum ‚deutschen Holzschnitt‘ werden konnte, erfolgt in Part 1 „Der *Holzschnitt* in der künstlerischen Praxis des 19. Jahrhunderts“ in drei Schritten:

Zunächst steht der ästhetische Diskurs seitens der Künstler im Fokus. Ihre *Holzschnitt*-Anwendung und ihr *Holzschnitt*-Verständnis werden vorgestellt und innerhalb der künstlerischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen kontextualisiert. Dieser Schwerpunkt ist unterteilt in die Kapitel „Der *Holzschnitt* – eine (früh)romantische Kunstgattung?“ (Kap. 2) und „Holzstiche von Künstlern der Spätromantik und des Realismus“ (Kap. 3). Diese beiden Kapitel sind thematisch und chronologisch geordnet. Das Aufkommen erneuter künstlerischer Beschäftigung mit dem *Holzschnitt* wird in zeitlicher Abfolge dargestellt, angefangen mit den Arbeiten Caspar David Friedrichs und Philipp Otto Runge über die Holzschnitt-Überlegungen in nazarenischen Künstlerkreisen bis hin zur Praxis des Holzstichs von spätromantischen und realistischen Künstlern. Dieser chronologischen Ordnung sind künstlerische Vorstellungen und Konzepte thematisch zugeordnet, wie die Bedeutung der Werkstatt-Idee innerhalb der künstlerischen Buchgestaltung (Kap. 2.2) oder das Holzschnitt-Erweckungserlebnis Joseph Führichs (Kap. 2.3.1). Part 1 ist mit einem vierten Kapitel ergänzt. Hier wird abschließend die Holzstich-Praxis als künstlerische Praxis diskutiert.

Der zweite Abschnitt „Der deutsche Holzschnitt‘ in Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung“ ist der Rezeption der *Holzschnitt*-Praxis seitens der Kunstgeschichtsschreibung und Kunstkritik gewidmet. Ziel ist es, den Wissensstand zur Holzschneidekunst fachspezifisch anhand von geschichtlichen Abrissen und Technik-Beschreibungen zu erfassen.

Unterteilt ist Part 2 in das fünfte Kapitel „Die historische Dimension“, in dem die Fachfragen nach dem Ursprung der Holzschneidekunst und der Aufbereitung der Holzschnittshistorie untersucht werden, und in das sechste

Kapitel „Die kulturelle Dimension“, in dem die Argumentationslinien bezüglich des „deutschen Holzschnitts“ und seine kulturellen Aufgaben herausgearbeitet werden. Im siebten Kapitel werden die künstlerische und kunsttheoretische Praxis zusammengeführt und hinsichtlich ihrer politischen Dimension skizziert. Das Schlusskapitel resümiert die Ergebnisse dieser Arbeit, erörtert die Holzschnidekunst als eine identitätsstiftende Kunstgattung und fasst zusammen „wie der Holzstich zum ‚deutschen‘ Holzschnitt wird.“

Kurz: Die vorliegende Studie ist eine kunsthistorisch-diskursorientierte Untersuchung des *Holzschnitts* zwischen den späten 1830er- und den beginnenden 1870er-Jahren. Sie bietet eine kunstwissenschaftliche Diagnostik der eigenen Fachdisziplin und ihrer historischen Bedingtheit.

Einleitung

- 1 Das 19. Jahrhundert gilt als das Jahrhundert der Nationalstaatenbildung. Der Wunsch nach einem gemeinsamen Staat im deutschsprachigen Raum und dessen Ausformungen ist vielfach nachgezeichnet. Die Etappen umfassen die Befreiungskriege gegen die französische Obrigkeit; die demokratisch-liberalen Bestrebungen im Vormärz mit Gründung des ersten Parlaments in der Frankfurter Paulskirche, die revolutionären Ereignisse 1848/1849; den Kampf um die Vorherrschaft zwischen Österreich und Preußen in einer gesamtdeutschen klein- oder großdeutschen Lösung bis hin zur Reichsgründung 1871 im Anschluss an den Deutsch-Französischen Krieg durch den Reichskanzler Otto von Bismarck. Die Bedeutung der Kultur („Deutschland“ als Kulturnation) und die Frage nach einer kulturellen und nationalen Identität sind in der Sekundärliteratur vielfach diskutiert worden, siehe hierzu u.a. WITTRAM 1954; GIESEN (HRSG.) 1991; LANGEWIESCHE 2000; BEHRNDT 2003; HOBSBAWM 2005 [1990]. Siehe auch Kap. 7.
- 2 Vgl. REISENFELD 1993, v.a. S. 27–35. Sie bezieht sich v.a. auf Anton Springers „Der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich“ von 1867, wieder abgedruckt in der zweiten, erweiterten und verbesserten Auflage von „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“, Bonn: Marcus 1888 [1867], Bd. 2, S. 1–42.
- 3 SPRINGER 1858, S. 137–147, hier S. 140–141.
- 4 *Holzschnitt* in kursiver Setzung weist in dieser Dissertation „Holzschnitt“ als Oberbegriff aus, siehe Einleitung, S. 9.
- 5 „The dissertation concludes that there existed a pattern of continuity between the Romantic, Jugendstil and Expressionist woodcut, linked, not by the woodcut’s stylistic elements, but by the medium itself. The thesis demonstrates that the ideologies embedded within the medium functioned to sustain a cultural identity and provide the theoretical underpinnings for an expressionist revival. As a visual icon of German identity, the woodcut struck a powerful chord within the collective consciousness.“ REISENFELD 1993, S. 4.
- 6 In dieser Arbeit werden ausschließlich Künstler, Xylografen und Verleger besprochen. Nachweislich hat im 19. Jahrhundert die Künstlerin Hermine Stilke (geb. 03.03.1804 in Eupen, gest. 23.05.1869 in Berlin) für den Holzstich Zeichnungen angefertigt (siehe z. B. SPINNSTUBE 1850). Aimée Gaber (geb. 27.05.1834, gest. 12.10.1863 in Dresden), Tochter Ludwig Richters und Ehefrau des Xylografen August Gaber, erlernte die Xylografie und übte sie auch aus. Für weitere Angaben zu Aimée Gaber siehe HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1128, HOFF/BUDE 1922, S. 127 sowie SCHMIDT-LIEBICH: LEXIKON D. KÜNSTLERINNEN 2005, S. 157. Wie viele Frauen als Xylografinnen tätig waren, ist nicht zu erfassen, in der bisherigen Sekundärliteratur und in Quellen des 19. Jahrhunderts finden sie kaum Erwähnung. Hermine Stilke leitete eine private Zeichenschule nach ihrem Studium der Historienmalerei an der Düsseldorfer Akademie, sie war für ihre künstlerische Arbeit und Buchgestaltung bekannt und anerkannt, aber nicht als *Holzschnitt*-Künstlerin, vgl. SCHMIDT-LIEBICH: LEXIKON D. KÜNSTLERINNEN 2005, S. 453. Beide sind nach jetzigem Wissensstand Ausnahmen.
- 7 Der Wechsel von Holzschnitt zu Holzstich im deutschsprachigen Verlagswesen wird in einer Anzeige „Offene Stellen für Holzschnitzer“ im Jahrbuch für Buchdruck 1838 deutlich: „Wir beabsichtigen, einige erfahrene Holzschnitzer zu engagieren, um in derselben Manier, wie die bei uns erscheinende Ausgabe der ‚Tausend und eine Nacht‘ mehrere Werke zu illustrieren. Junge Künstler, welche hierauf reflectiren wollten, würden Gelegenheit finden, sich in der französischen Stichmanier vollkommen auszubilden, da alle Einrichtungen hiezu getroffen sind und ein sehr ausgezeichneter Graveur bereits angestellt ist. – [...] Verlag der Classiker in Stuttgart.“ OFFENE STELLEN JFB 1838, Sp. 98. Vgl. hierzu auch die Äußerungen Adolph Menzel, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 26, S. 96, siehe Kap. 3, Fn. 380 sowie zu den „Volksbüchern“, die ab 1838 von Gotthard Oswald Marbach (VOLKSBUCHER MARBACH) herausgegeben werden und den Auftakt für den Holzstich als Illustrationstechnik im Verlagswesen bilden, siehe hierzu auch Einleitung, Fn. 45 sowie Kap. 3, Fn. 252 u. 253. Der Historiker Keri Yousif benennt das Jahr 1840 als Startpunkt der sich „verselbständigenden“ französischen Buchillustration, vgl. YOUSIF 2012. Zuvor sind bereits Holzstiche von französischen Holzstechern u.a. in den Publikationen „Tausend und eine Nacht“ 1825 (TAUSEND UND EINE NACHT 1825) und 1833 in „Freund Hein“ (FREUND HEIN 1833) für die deutschsprachigen Ausgaben abgedruckt. Für beide Publikationen entwarf Moritz von Schwind die Zeichnungen. Zwischen 1830 und 1840 werden sowohl Holzschnitt als auch Holzstich im deutschsprachigen Raum angewendet. Zur Problematik der Vermittlung des technischen Wissens siehe HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 725–734. Eine Auflistung von Publikationen mit französischen Klischees für den deutschsprachigen Raum findet sich ebd., Sp. 723–724.
- 8 Zur Bedeutung von Thomas Bewick als „Erfinder des Holzstichs“ sowie zu Johann Friedrich Gottlieb Ungers Versuchen der Wiederbelebung der Holzschnidekunst in Berlin, ebenso zur Anwendung von Holzschnitt und Holzstich um 1800 und ihrer akademischen wie ökonomischen Voraussetzung siehe HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 587–651. Siehe auch Einleitung Kap. 3.2.1, v.a. Kap. 3, Fn. 60.
- 9 In der Fachliteratur des 19. Jahrhunderts zur Holzschnidekunst ist stets die Schnitttechnik des Chiaroscuro beschrieben. Der farbige Mehrplattendruck in Holz wird genuin im Umfeld von Sammlern, Fachpublikum und künstlerischer Expertise thematisiert und angewendet. Für die künstlerische Buchillustration spielt er eine untergeordnete Rolle und wird in dieser Arbeit aufgrund seiner Spezifik nicht untersucht.
- 10 HANE BUTT-BENZ 1984. Neben Technik-Angaben sowie Statistiken zum Buch- und Xylografiegewerbe sind fünf Quellentexte und ein Verzeichnis der Xylografen enthalten, mit biografischen und bibliografischen Angaben.
- 11 Die Etablierung des Holzstichs zeigt Hanebutt-Benz z. B. anhand der Zunahme von Xylografischen Anstalten in den 1840er-Jahren auf, siehe ebd., Sp. 751–754.
- 12 BLANCHON 2001.
- 13 GUSMAN 1916.
- 14 59 Holzstiche (Weißlinienstich, mit Grabstichel) sind von Elisha Kirkall (geb. ca. 1682 in Sheffield, gest. 1742) in der 1712 von William Howell veröffentlichten Ausgabe „Medulla historiae anglicanae“ enthalten, vgl. BLANCHON 2001, S. 13–14.
- 15 Vermutlich gegen 1660 in „Marzwan“ (Marsvani), heute Merzifon (Türkei), geboren, gegen 1734 oder 1735 gestorben, vgl. ebd., S. 14, 16.
- 16 Vgl. ebd., S. 14–19. Für Blanchon ist es denkbar, dass beide Anwendungen des Grabstichels in Hirnholz unabhängig voneinander entstanden sind. Es sei nicht zwingend eine Verbindung zwischen Konstantinopel und England anzunehmen, vgl. ebd., S. 19 u. S. 21/ Fn. 19.

- 17 U.a. in SEELIGER 2005, S. 24/Fn. 2; EICHLER 1974, S. 27; HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 632–639, Sp. 959–961. Die Fortführung der Holzschneidekunst im 19. Jahrhundert wird bereits bei WATZDORF 1923, S. 75, als eine „Renaissance“ im 19. Jahrhundert beschrieben. Siehe auch Einleitung, Fn. 34 u. 35.
- 18 Z. B. in SCHOLL 2007; GREWE 2009; KAISER 2017; ZORDAN 2019.
- 19 Hanebutt-Benz verweist auf die Arbeit Ulrike Eichlers (EICHLER 1974, S. 27) und betont daran anschließend die „Traditionsverhaftung der Xylografie“ für den *Holzschnitt* um 1850. Man habe die neue Technik mit dem „altdeutschen“ Holzschnitt verbunden. Nach Hanebutt-Benz zeigt sich erst mit der Etablierung des Tonstichs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass die aktuellen Leistungen der Xylografie über die der Dürer-Zeit gestellt werden, vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 959–61, v. a. Sp. 959. Dieser Ansicht wird in der vorliegenden Dissertation widersprochen. Um 1850 finden sich bereits Vorstellungen formuliert, dass die „alten“ Holzschnitte modifiziert werden müssten und die aktuelle Holzschneidekunst jener „der Alten“ weit überlegen sei. Brunsiek stellte ebenfalls in Bezug auf die Holzstiche Ludwig Richters fest, dass Richter „altdeutsche“ Grafiken als Anregung und zur Weiterentwicklung seiner stilistischen Mittel nutzte und nicht (!) zur Nachahmung einsetzte, vgl. BRUNSIEK 1994, S. 223. Anhand von Technik-Anleitungen, kunsthistorischen Aufsätzen und Zeitungsartikeln wird außerdem deutlich, dass die beiden Hochdrucktechniken historisch und technisch unterschieden worden sind. Siehe hierzu auch Kap. 5.2 sowie im Anhang, Kap. 10.
- 20 HANE BUTT-BENZ 1984.
- 21 Landwehr beschreibt die „Selbstverständlichkeiten“, „die als wahres Wissen Eingang in die soziale Wirklichkeit gefunden haben, über die eine Verständigung gar nicht mehr nötig erscheint...“, d. h. sie sind nicht mehr „sichtbar“, weil das Wissen darum zu einem bestimmten Zeitpunkt alltäglich geworden ist. Vgl. LANDWEHR 2008, S. 165–166.
- 22 Den Begriff des Feldes definierte der französische Soziologe Pierre Bourdieu. Kernthesen, die seinen Schriften zugrunde liegen, sind, dass
a) keine Handlung ohne Interesse geschehe und
b) Handlungen auf Maximierung materiellen oder symbolischen Gewinns ausgerichtet seien. Für viele geisteswissenschaftliche Disziplinen ist das Konzept des dynamischen Feldes (z. B. des künstlerischen Feldes) methodologisch einsetzbar. Das Feld ist durch Akteure und deren Positionen im Feld, durch bestimmte Feldeffekte sowie durch die Interaktion mit anderen Feldern (ökonomische, politische, religiöse Felder etc.) beschreibbar. Exemplarisch für das literarische Feld des ausgehenden 19. Jahrhunderts hat Bourdieu die Beziehungen und Kämpfe zwischen dem „Feld der Macht“ und dem „Feld der Kulturproduktion“ sowie deren Strukturen und Wandlungsprozesse nachgezeichnet. Vgl. BOURDIEU: LIT. FELD 1997, S. 33–147, sowie das Schaubild „Feld der kulturellen Produktion“ in BOURDIEU: REGELN D. KUNST 1999, S. 48. Die Bourdieu'schen Begrifflichkeiten sind in Bezug auf die Bedeutung des Kontextes im Entstehungszeitraum eines Bildes in die aktuelle kunstwissenschaftliche Forschung eingegangen, siehe HELD/SCHNEIDER 2007, S. 383–385. Zu seiner Theorie, angewendet auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, siehe ZAHNER: DIE NEUEN REGELN DER KUNST 2006.
- 23 Der Konstruktionscharakter von Wirklichkeiten ist ein Merkmal von Diskursen und spiegelt sich in der Regelmäßigkeit derselben wider; Diskurse „ereignen“ sich nicht, sondern konstruieren sich durch das Handeln von Akteuren; sie gestalten und zeigen sich anhand konkreter Beispiele und Äußerungen in unterschiedlichen Medien. Auch wenn hier von einem „öffentlich-gesellschaftlichen“ Diskurs, also im Singular gesprochen wird, ist die gesellschaftliche (institutionelle, interpersonelle und individuelle) Interaktion als mannigfaltig und auf verschiedenen Ebenen zu denken, die durch die verschiedenen Positionen ihrer Akteure und Institutionen geprägt ist. Dieser Gedanke ist zentral für die sogenannte Kritische Diskursanalyse (engl. Critical Discourse Analysis, CDA), in der das Diskurskonzept Michel Foucaults mit der Ideologiekritik Louis Althusser, der Feldtheorie Bourdieus und mit dem Konzept der Struktur des Soziologen Anthony Giddens verknüpft ist. Vgl. KELLER 2011 [2005].
- 24 Grundlegend hierfür ist ein Diskursverständnis, innerhalb dessen die Äußerungen zum *Holzschnitt* und dessen Entstehungsbedingungen und Rezeptionspraktiken verortet werden: „Diskurs“ wird verstanden,
a) als Herausbildung dessen, was gedacht werden kann (Foucault);
b) als von Interessen geleitet, an ihm können Macht-konstellationen aufgezeigt werden (Foucault);
c) als instabil und seinen spezifischen Bedeutungsausformungen zeitlich begrenzt (Laclau/Mouffe);
d) als ein Agieren abhängig von Akteuren und ihren Medien der Mitteilungen (Bourdieu's Feldtheorie/ Eigendynamik sozialer Praktiken), vgl. KELLER 2011 [2005], Kap. 3 Diskurs: Wissen und Sprachgebrauch, S. 97–177.
- 25 In kunsthistorischen Forschungen wie dem Aufsatz „Der stumme Diskurs der Bilder“ von Valeska von Rosen zur Kunst der Frühen Neuzeit wird das Ziel einer diskursorientierten Untersuchung mit der Rekonstruktion von Debatten benannt (vgl. ROSEN 2003). Es geht somit nicht um „die Mechanismen und Regeln der Produktion und Strukturierung von Wissensordnungen“ (KELLER 2011 [2005], S. 83) oder um die Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen Diskursen und Feldern, sondern die Perspektive des Diskurses ermöglicht vor einem historisch festlegbaren Horizont, die unterschiedlichen Positionen, d. h. die Debatten selbst aufzuzeigen und zu rekonstruieren. Nach dem Historiker Achim Landwehr ist der Begriff des „Diskurses“ ein Analyseinstrument, um unter einem „hypothetisch unterstellten Strukturierungszusammenhang von verstreuten Aussageereignissen“ ein spezifisches Thema sichtbar machen zu können. Vgl. LANDWEHR 2008, S. 21, Hervorhebung im Original.
- 26 Zur Buchillustration im 19. Jahrhundert siehe auch Kap. 1.3 Forschungsüberblick.
- 27 Zur Kombination von Fotografie und Holzstich siehe HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 836–843 sowie HACKEL 2015, S. 266–280. Als zwei eigenständige Techniken im Print- und Verlagswesen werden sie bis in die 1920er-Jahre zeitgleich angewendet, vgl. hierzu BURCHARD 2015, S. 250–265.
- 28 Für einen Überblick zur Bürgerlichkeit und zum gesellschaftlichen Wandel siehe u. a. NIPPERDEY 1993 [1983]; LANGEWIESCHE 1991; KOCKA 2001, S. 98–138; zum Buchmarkt u. Leserevolution siehe u. a. WITTMANN 1982; RARISCH 1976.
- 29 DUDEN 2011, S. 879 „Holzschnitt“; S. 880 „Holzstich“.
- 30 Vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 679–682.
- 31 Zur Begriffsgenese und dem sich wandelnden Verständnis siehe ebd.
- 32 Zur Darstellung dieses Punktes siehe Kap. 5.2 sowie Kap. 10 im Anhang. Einige wenige deutschsprachige Buchpublikationen weisen die Illustrationen auf dem Titelblatt mit „Holzstich“ aus, siehe u. a. SINNBILDER DER CHRISTEN 1818; LE SAGE: HINKENDER TEUFEL 1840 oder SCHMIDT/BURGER 1863.

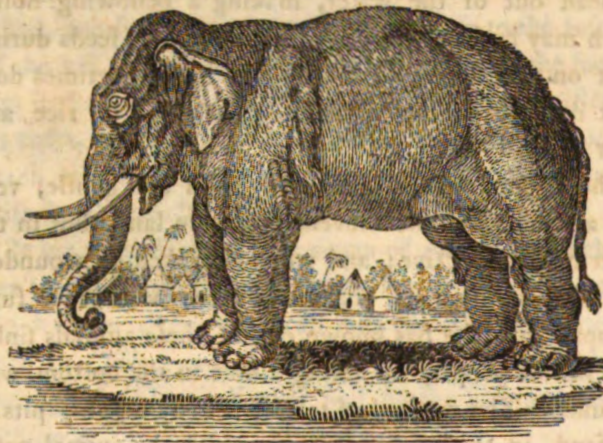
- 33 Z. B. BRUNSIEK 1994; GRAVE 2006; GRUND 2006; AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010. Zur dieser Standardisierung haben maßgeblich die buchwissenschaftlichen „Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert“ von Eva-Maria Hanebutt-Benz beigetragen, siehe HANE BUTT-BENZ 1984.
- 34 Zum Thema des *Holzschnitts* im 19. Jahrhundert in der Forschungsliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts seien hier zwei Beispiele angeführt, um die Frage der terminologischen Differenzierung zu konkretisieren:
 a) Es gibt Gründe, terminologische Differenzierungen zu vernachlässigen. Stephan Seeliger, ausgewiesener Kenner nazarenischer Kunst, entschied sich für den Bestandskatalog der Sächsischen Staats- und Landesbibliothek Dresden von 2005 zu den Grafiken Julius Schnorr von Carolsfelds die Bezeichnung „Holzschnitt“ beizubehalten. Er schreibt in einer Fußnote: „Technisch gesehen sind die Drucke dieses Kataloges Holzstiche, doch halte ich mich absichtlich an den im 19. Jahrhundert allgemein üblichen Begriff ‚Holzschnitt‘, der auch dem heutigen Allgemeinverständnis entspricht. Vgl. dagegen: Eva-Maria Hanebutt-Benz [...] 1984“ (SEELIGER 2005, S. 24/Fn. 2). Bei aller Berechtigung dieser Festlegung ist zweierlei zu beachten: Zum einen, dass das Verständnis von *Holzschnitt* im 19. Jahrhundert auch die Verwendung von „Grabstichel“ und „Hirnholz“ umfasst, teilweise ausschließlich meint. Auch entspricht Seeligers Feststellung nicht dem heutigen allgemeinen Verständnis, wonach der Begriff „Holzstich“, zumindest in Bezug auf die Gebrauchsgrafik des 19. Jahrhunderts, Akzeptanz findet. Deutlich wird dies an der Benennungspraxis in den Print- und Online-medien, z. B. als Bildunterschrift in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung: „Holzstich um 1895 nach Ernst Hildebrand“, in: Walter Kaiser: Die Erfindung der Technischen Universität, in: FAZ, 26.09.2010, Nr. 38, S. 54. Oder in der Süddeutschen Zeitung: „Auf dem Holzstich von ihrer Weihnachts- und Geburtstagsfeier 1887 hält Sisi ein Buch“, in: Sylvia Böhm-Haimerl: Für jedes Kind ein eigenen eigenen Christbaum, in: SZ, 23.12.2017, Digitalisat unter: www.sz.de/1.3803861 [zuletzt abgerufen 24.07.2020]
 b) Diese Differenz zwischen Holzschritt und Holzstich nicht fruchtbar zu nutzen, bedeutet, wie ein anderes Beispiel zeigt, bei der kunsthistorischen Einschätzung Offenkundiges zu überdecken oder nicht präzisieren zu können. Die Kunsthistorikerin Sigrid Nagy spricht in ihrer 1999 veröffentlichten Arbeit zur Bilder-Bibel Julius Schnorr von Carolsfelds von ausdrucksvollen Bildelementen, die „trotz der einfachen Holzschritttechnik wirken“ (NAGY 1999, S. 184). Gerade diese Blätter unterscheiden sich allerdings markant von der noch viel „einfacheren“ Holzstichgestaltung, z. B. des Dresdner Künstlers Ludwig Richter. Die Holzstiche Schnorr von Carolsfelds sind motivisch, gestalterisch und stilistisch anspruchsvoll und entsprechen keiner „einfachen Holzschritttechnik“, siehe hierzu Kap. 2.3.2.
- 35 Eine Unterscheidung von Holzschritt und Holzstich ist in einigen Fällen nicht möglich. Prinzipiell kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei den Hochdruckgrafiken ab 1840 ausschließlich um Holzstiche handelt, vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 679–682. Von Xylografen wie Friedrich Unzelmann, Albert Vogel und Hugo Bürkner wird in Quellen des 19. Jahrhunderts berichtet, dass sie auch Holzschnitte anfertigten. Z. B. bei Schasler lautet es in Bezug auf Unzelmann: „Das meiste mit dem Stichel“, SCHASLER 1866, S. 276. Zur „Weiterexistenz des Messerholzschnitts im späteren 19. Jahrhundert“ siehe HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 763–766.
- 36 Koschatzky unterteilt die Hochdruck-Technik in: Holzschritt, Schrotschnitt, Weißlinienschnitt, Teigdruck, Clair-Obscur, Camaieu-Schnitt, Linolschnitt, Zinkätzung. Vgl. KOSCHATZKY, 14. Aufl. 2003 [1972], S. 11.
- Teigdruck, Linolschnitt und Zinkätzung spielen für die vorliegende Dissertation keine Rolle.
- 37 Beispielhaft seien hier Carl von Lützows „Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes“ von 1891, Theodor Kutschmanns „Geschichte der deutschen Illustration“ (1899/1900) oder Max Osborns „Der Holzschnitt“ von 1905 genannt. LÜTZOW 1891; KUTSCHMANN 1899/1900; OSBORN 1905.
- 38 „Mittelalter“ war z. B. für nazarenische Künstler die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts, die heute unter „Frühe Neuzeit“ gefasst wird, vgl. STEINLE 1977, S. 60–71, v. a. S. 64 oder FASTERT 2000, S. 237–250; in Bezug auf Frühromantiker wie Philipp Otto Runge siehe SCHOLL 2007, S. 270–279. Zum Begriff des „Altdeutschen“ vgl. BRUNSIEK 1994, S. 19–32. Siehe Kap. 6.1.1, v. a. Kap. 6, Fn. 738.
- 39 CHRISTOFFEL 1920, S. 84–158.
- 40 LANG 1922.
- 41 RÜMANN 1926. Rümman verwendet prinzipiell die Begriffe „Holzschnitt“ und „Textholzschnitt“; Arbeiten für die „Illustrierte Zeitungen“ benennt er mit „Illustration“ und „Vignette“; den Begriff „Holzstich“ verwendet er nicht. Für einen Überblick über Buchillustrationen siehe RÜMANN 1930 und GECK 1982, auch wenn bei Geck einige Stellen inhaltlicher Korrekturen bedürfen.
- 42 Siehe insbesondere RAABE (HRSG.) 1980; TIMM 1986; TIMM 1988.
- 43 Ausführlich untersuchten neben Oskar Lang auch Anita Fischer und Dieter Griesbach die romantische Buchillustration, siehe LANG 1922; FISCHER 1933; GRIESBACH 1986. Griesbachs Untersuchung von illustrierten Lyrik Ausgaben ist eines von vielen, oftmals gut recherchierten Beispielen, das sich einem konkreten thematischen, motivischen oder gattungsspezifischen Teilaspekt der Buchillustration, hier den Lyrik Ausgaben, widmet. Weitere Beispiele für monothematische Arbeiten im Bereich der Buchillustration sind: CZECH 1993; FUCHS 1986; GIESEN 1998; GRUND 2006. Entsprechend der Wertschätzung, die die Buchillustration im 19. Jahrhundert erlangte, stehen v. a. zwei Werke in der monografischen Forschung im Vordergrund: zum einen die mit Holzstichen ausgestattete „Bibel in Bildern“ von Julius Schnorr von Carolsfeld (1860) und zum anderen Adolph Menzels Holzstich-Illustrationen zu Franz Kuglers „Geschichte Friedrichs des Grossen“ (1840). Siehe Kap. 2.3.2 u. 3.2.
- 44 BRUNSIEK 1994. Grundlegend hierzu ist auch der zuvor publizierte Aufsatz Brunsieks „Buchillustration im Stil der Neorenaissance“, in dem sie den Wandel im Umgang mit Formen und Motiven aus dem 15. und 16. Jahrhundert im 19. Jahrhundert nachzeichnet, vgl. BRUNSIEK 1992, S. 125–140.
- 45 Brunsiek mutmaßt, dass die aus den Volksbüchern bekannte kostengünstige Verknüpfung von Holzschritten und Buchdruck für Otto Wigand ausschlaggebend gewesen sein könnte, für seine Reihe „Deutsche Volksbücher“ (ab 1838) den Holzstich auszuprobieren. Vgl. BRUNSIEK 1994, S. 214.
- 46 Ihr an ihre Untersuchung des „Altdeutschen“ angefügter Katalog umfasst Werke der Buchillustration, die thematisch oder stilistisch einen Bezug zum „Altdeutschen“ erkennen lassen. Dabei kann es sich sowohl um Editionen mittelalterlicher Dichtung und deren Bearbeitung handeln als auch um illustrierte Geschichtsbücher, Märchen oder um Reproduktionswerke mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Kunst. Brunsiek trug 140 Werkbeispiele aus dem Zeitraum 1748 bis 1852 zusammen, davon sind 47 Werke mit Holzschritten oder Holzstichen versehen. Die anderen Werke enthalten Kupferstiche, Stahlstiche oder Lithografien. Auch wenn quantitativ 47 von 140 Werken keine Mehrheit in

- der Medienwahl erkennen lässt, widmet Brunsiek der Xylografie ein eigenes, gut recherchiertes Kapitel, vgl. ebd., S. 198–246.
- 47 Erna von Watzdorf beschreibt 1923, dass der „Holzschnitt“ des 19. Jahrhunderts mit dem Holzschritt des 15. und 16. Jahrhunderts „wetteifert“. Es handele sich dabei um eine Renaissance der Holzschneidekunst. Vgl. WATZDORF 1923, S. 75. Was Watzdorf unter „Holzschnitt“ in Bezug auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts versteht, bleibt in ihrer Dissertation unklar. Holzstich-Verfahren thematisiert sie lediglich in Bezug auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als Folge der kulturellen Umwälzungen im Kontext der „Gründerzeit“.
- 48 WEIDNER 1983.
- 49 REISENFELD 1993.
- 50 YOUSIF 2012.
- 51 Vgl. ebd., S. 174–175.
- 52 KAENEL 2005.
- 53 ACHTERBERG 2001, S. 183–186, hier S. 183.
- 54 Ausführlich zum „Wahrheits“-Begriff in der Kunsttheorie der Nazarener lautet es bei THIMANN 2014, S. 33–68: „Wahrheit“ beziehe sich
a) auf „Naturnähe“, die keine unmittelbare Naturnachahmung meint, sondern deren Stilisierung, sowie
b) auf die dem Schiller’schen Ästhetik-Konzept inhärente Setzung, dass in der idealistisch-schönen Kunst Wahrheit liege und
c) auf „wahre“ Aussagen“, die in allegorischen Bildkonzepten ihren Ausdruck finden.
- 55 Siehe zu Flaxman und Umrissstichen BRUNSIEK 1994, S. 157–197; BÜTTNER 2004, S. 95–109; HILDEBRAND-SCHAT 2004, S. 72–90.
- 56 Siehe die Kap. 2.2, 2.3, 3.1.1, 3.3.2, 6.1.1 u. 6.1.6.
- 57 Dieser Aspekt zeigt sich pejorativ in der Wortbedeutung „holzschnittartig“, da das Adjektiv nicht vorrangig „auf das Wichtigste beschränkt“ im Sinne einer guten pointierten Gliederung zielt, sondern eine zu wenig komplexe Darstellung beschreibt. So ist die Sozialstaatsdebatte im Jahre 2010 zu „Holzschnittartig und Gefährlich.“ (Titel eines Interviews im Berliner Tagesspiegel mit der damaligen Bundesarbeitsministerin Ursula von der Leyen und der Theologin und ehemaligen Landesbischofin Margot Käßmann, in: Der Tagesspiegel vom 21.10.2010, digitalisiert unter: <http://www.tagesspiegel.de/politik/deutschland/holzschnittartig-und-gefaehrlich/1687526.html> [zuletzt abgerufen 24.07.2020]). In „holzschnittartig“ verschränken sich zwei Eigenschaften des Holzschnitts: erstens eine stark auf Konturen angelegte Darstellung (die im übertragenen Sinne bedeutet, dass Inhalte verkürzt oder zu oberflächlich dargestellt werden) und zweitens eine Darstellung ohne tonale Abstufungsmöglichkeiten, die auf einem Schwarz-Weiß-Kontrast basiert. Assoziativ liegt hier die Phrase des „Schwarz-Weiß-Denkens“ nahe, das keine Zwischentöne zulässt und welches das Denken in Dichotomien, wie gut und schlecht, beschreibt.
- 58 Die Ausdrucksvielfalt zwischen einzelnen Künstlern und unterschiedlichen *Holzschnitt*verfahren, in Abhängigkeit zum jeweiligen zeitgenössischen Kunstverständnis lässt sich in den Publikationen von Rudolf Mayer (MAYER 1984) und Diethard Herles (HERLES 1994) studieren: Rudolf Mayer stellt vergleichend Ausschnitte von Holzschnitten und Kupferstichen des 14. bis 20. Jahrhunderts gegenüber. So wird einerseits die Entwicklung der grafischen Techniken, andererseits auch der Einfluss des jeweils zeitgenössisch vorherrschenden Kunststils in der Holzschnittgestaltung deutlich. Die Linien-Handhabung reicht von einer flüchtig anmutenden kurzen zu einer langen, regelmäßigen und breiten Liniensetzung. Der Ausdruck reicht von einem „einer Radierung-ähnlich“ zu einem flächig angelegten Schnitt. Diethard Herles stellt anhand der Gegenüberstellung von Dürer und Cranach nachvollziehbar dar, dass Künstler in ihrer jeweiligen Holzschnitt-Praxis und in der Zusammenarbeit mit Holzschneidern individuelle, wiedererkennbare Züge zeigen. Vgl. HERLES 1994, v.a. S. 52.
- 59 Thomas Bewick (geb. 10.08.1753 in Cherryburn, Northumberland, gest. 08.11.1828 in Gateshead, Durham) beeinflusste visuell durch seine Arbeit an den naturwissenschaftlichen Enzyklopädien „A History of Birds“ („Land Birds“ 1797, „Water Birds“ 1804) und zuvor durch „General History of Quadrupeds“ (1790) und prägte die technische Anwendung entscheidend. Er bildete eine Reihe von Schülern in seiner Holzstich-Technik aus, diese lassen sich später in Frankreich und Deutschland nieder, modifizieren die Technik und legen damit den Grundstein für die europaweite Xylografie-Praxis. Vgl. die Einleitung von Ian Bain in BEWICK 1862. Siehe auch Kap. 2.1.
- 60 Die heutige Forschung sieht Bewick nicht als Erfinder, aber als denjenigen, der den Holzstich in Europa bekannt machte und durch dessen Schüler letztlich die xylografische Kunst in Europa Verbreitung fand. Vgl. KAINEN 1959, S. 186–201; BLACHON 2001, S. 13–14; HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 587–596. Vereinzelt wird die Frage erörtert, inwiefern bereits im 15. und 16. Jahrhundert das Wissen um den Holzstich vorhanden gewesen sein könnte, siehe BRÉVIÈRE 1833; BEWICK 1862; MORISON 1981 [1967]. Diese Frage wird in der Forschung nicht verfolgt. Unterschiede in der Gestaltung werden nicht in Hinblick auf die angewandte Technik sondern vorrangig mit Verweis auf Größenverhältnissen und Gattungsfragen (Buchillustration oder Einblatt) beantwortet.
- 61 Vgl. RÜMANN 1930, S. 42.
- 62 Die Kriterien sind in der Einleitung zur dritten Lieferung 1816 aufgelistet: BECKER 1808/1810/1816, hier Becker 1816, S. 8–9.
- 63 Prinzipiell sind im Holzschnitt und Holzstich beide Herangehensweisen möglich.
- 64 Über größere tonale Flächen im Verbund mit variierenden Tailenstärken (die zuvor ein typisches Merkmal des Kupferstichs waren) können in der Holzstich-Technik Abstufungen erreicht werden, die zu einer größeren Tiefenwirkung in der Gesamtdarstellung wie auch zu einer ausdifferenzierteren Plastizität und Stofflichkeit der Bildelemente führen, vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 639–644, hier Sp. 643. Linien-, Punkt- und verschiedene Schraffursysteme bestimmen den Tonstich, der sich ab 1850 allmählich durchsetzt, vgl. ebd., Sp. 947–954.
- 65 Vgl. hierzu GENETTE 1993 [1982].
- 66 Vgl. ESTERMANN 1995–1996.
- 67 Vielen herzlichen Dank für diese wertvolle Unterstützung, insbesondere an Dr. Kerstin Schwedes und Dr. habil. Christian Scholl.
- 68 HANEBUTT-BENZ 1984. Der Abdruck eines Briefes des Dresdner Künstlers Ludwig Richter an den Leipziger Verleger Georg Wigand vom 07.01.1838 im Ausstellungskatalog „Von Delacroix bis Munch“ (1978) erlaubt z. B. einen Einblick in die Anfangszeit der Holzstich-Illustration im Wigand-Verlag und in die Zusammenarbeit von Künstler und Verleger. Siehe BRIEF RICHTER/WIGAND 1838.
- 69 RÜMANN 1926; RÜMANN 1930; TIMM 1988; BRUNSIEK 1994; AUSSTELLUNGSKAT. BILDERLUST UND LESEFRÜCHTE 2005.

- 70 Z. B. VOGT 1854 und BERGMANN 1846.
- 71 Vgl. PONTEN 1911, S. XLVIII–L.
- 72 ROSEN 2003, S. 9–16. Von Rosens Ausführungen dienen zur Einführung für die im Band enthaltenen Aufsätze und sind daher keine spezifische Theorie- oder Methodik-Darlegung von Bildern in Diskursen.
- 73 Dies führt zur Frage der Intermedialität, die stets in den unterschiedlichen Bild-Text-Beziehungen beispielsweise der Buchillustrationen oder der Emblemik zu beantworten ist. Die Frage der Intermedialität wird an dieser Stelle ausgeklammert, denn sie betrifft konkret die Ebene der Einzelwerk-Analyse. Diese Disseration fokussiert den Diskurs und damit auf eine übergeordnete Ebene. In den einzelnen *Holzschnitt*-Analysen werden die Sprach-Bild-Konnectionen, für die z. B. Hartmut Stöckl 2007 (STÖCKL 2007) in Bezug auf die Werbung eine Analyse entwickelte, ebenfalls eine untergeordnete Rolle spielen, da hier die Stilistik, Motivik und der Ausdruck der Drucke im Vordergrund stehen. Einführend zur Intermedialität als künstlerischem Konzept zwischen 1815 und 1848 siehe SCHMIDT 2015, S. 1–51.
- 74 Die Bildauswahl und Bildgestaltung in kunstwissenschaftlichen Büchern des 19. Jahrhunderts war lange ein Forschungsdesiderat. Noch 2007 diagnostizierte Hubert Locher in einem Aufsatz der kunstwissenschaftlichen Forschung eine Blindheit gegenüber der historischen Geschichtsschreibung, die nicht nur sprachlich, sondern immer auch bildlich erfolge, vgl. LOCHER 2007, S. 53–83. Amy M. Lintels Dissertation zur Bebilderung von populären kunsthistorischen Überblickswerken in Frankreich und England des 19. Jahrhunderts ist eine der aktuellen wissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit Reproduktionsgrafiken und ihrer Bedeutung für die Forschung auseinandersetzen, siehe LINTEL 2010.
- 75 Bildtopoi werden hier mit Komposition und Motiv verknüpft. Das ist ein Grund, in dieser Arbeit „Topos“ als Begriff zu verwenden und nicht von „Stereotyp“ zu sprechen. „Stereotyp“ besitzt stärker als „Topos“ den Verweis auf ein Vorurteil. Als wissenschaftlicher Begriff erstmals 1922 von Walter Lipmann in „Public Opinion“ benutzt, beschreibt ein „Stereotyp“ eine verallgemeinernde Aussage als Werturteil über Gruppen oder Individuen. Nach Hahn sind Stereotypen verallgemeinernde Aussagen mit emotionalem Gehalt, vgl. HAHN 2008, S. 237–255. Zum Stereotypbegriff u. a. in der Geschichtswissenschaft siehe FLORACK 2007, S. 33–58, sowie in Abgrenzung zum „Klischee“ und zum „Naturell“ ebd., S. 59–111. In dieser Arbeit werden die Begriffe „Klischee“ und „Stereotyp“ ausnahmslos für Abklatschverfahren von Holzstöcken und für Matrizenherstellung verwendet. Mit der Kategorie des „Topos“ werden bestimmte visuelle oder sprachliche „Bilder“ beschreibbar, die zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Kontext auf- und abrufbar sind.
- 76 Als grundlegende Zusammenfassung der Toposproblematik in der Kunstwissenschaft dient Pfisterers Aufsatz zur Frage von „Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte“, so der Untertitel. Er differenziert den literaturwissenschaftlichen Toposbegriff (in der Nachfolge des Romanisten Ernst Robert Curtius, dessen Toposbegriff 1976 durch Bornscheuers neu gefasst wurde) und grenzt ihn gegenüber den kunsthistorischen Versuchen ab, den Begriff mit der Warburgischen „Pathosformel“ ineinanderzusetzen. Pathosformeln helfen eher den Grad an Emotionalität zu beschreiben, nicht einen konkreten Gehalt. Sie sind symbolische Formen. Topos ist zugleich von „Typen“ abzugrenzen. Nach Panofsky ist z. B. das „Imago Pietatis“ ein Typus aus der Typenlehre, das weder rein formalanalytisch noch rein ikonografisch eindeutig herzuleiten sei, vielmehr verbinde sich mit einer eigenen Historizität ein bestimmter Inhalt mit einer bestimmten Form „zu einer anschaulichen Einheit“, vgl. PFISTERER 2003, S. 21–47. Interdisziplinär ist ein allgemeiner, methodisch anwendbarer Toposbegriff (noch) nicht tragfähig. In der Diskurslinguistik werden Topoi der „transtextuellen Ebene“ zugeordnet, Klischees und Stereotypen sind als rethorische Figuren wie Metaphern der „intratextuellen Ebene“ zugeordnet. Siehe Kap. 3.3 DIMEAN (Mehr-Ebenen-Diskursanalyse), in: SPITZMÜLLER/WARNKE 2011, S. 197–202.
- 77 Der topische Charakter der Bildwerke sei meistens mit der literarischen Vorlage in den Kunstwissenschaften begründet, in zweiter Linie werde erst nach den visuellen Überlieferungsmechanismen gefragt, so Pfisterer im Tagungsband „Visuelle Topoi“ (PFISTERER 2003), in dem diese erstmals eingehender in ihrer speziellen Charakteristik dargestellt werden. Pfisterer listet einen kurzen Überblick über die methodische Anwendung des „Topoi“-Konzepts in der Kunstgeschichtsforschung (bis 1999) auf. Insbesondere sei hier auf „Die Legende vom Künstler“ (1934) von E. Kris und O. Kurz und den „Topos“-Begriff bei E. H. Gombrich in seinem Aufsatz zu Albertis „Trattatura della pittura“ (1957) verwiesen. Siehe PFISTERER 2003, S. 46–47.
- 78 Vgl. PFISTERER 2003, S. 21–47.
- 79 Bornscheuer konkretisiert die von Ernst Robert Curtius (1927) vorgelegten Überlegungen zur Topik mit den „vier Strukturmomente[n] eines allgemeinen Topos-Begriffs“, vgl. BORNSCHEUER 1976, S. 91–108, v. a. S. 96–104 (zur Kritik an Curtius siehe ebd., S. 13–14 u. S. 138–149). Zum Unterschied zwischen dem Toposbegriff von Bornscheuer und dem in der antiken Rhetoriklehre schreibt Bernhard F. Scholz zusammenfassend: „Handelte es sich im Falle der Explikation Bornscheuers bei den herausgestellten ‚Struktur- und Funktionsmomenten‘ um Momente, auf Grund derer *bestimmte inhaltliche und formale literarische Strukturelemente als Topoi gebraucht werden können, so ist der Toposbegriff der klassischen Topik zunächst gerade nicht in irgendeiner Weise an bestimmte sprachliche Formulierungen gebunden.*“ SCHOLZ 2000, S. 699–700, Hervorhebung im Original. Der Topos ist also eine rhetorische Figur, die in Aristoteles Rhetoriklehre als eine „Leerstruktur“ definiert wurde und bei Bornscheuer inhaltlich und formal in Hinblick auf vier „Struktur- und Funktionsmomente“ beschreibbar wird. Vgl. ebd.
- 80 Vgl. BORNSCHEUER 1976, S. 96–104.

166 HISTORY OF QUADRUPEDS.

tures, and five crocodiles, during his ædileship, and exhibited them on a temporary lake. Augustus produced one in the celebration of his triumph over Cleopatra.



THE ELEPHANT.

Of all the creatures that have hitherto been taken into the service of man, the Elephant is pre-eminent in the size and strength of his body, and inferior to none in fatigue and obedience.

From time immemorial this animal has been employed either for the purposes of labour, of war, or of ostentatious parade; to increase the grandeur of eastern princes, extend their power, or enlarge their dominions.

The Elephant is a native of Asia and Africa, and is not to be found in its natural state either in Europe or America. From the river Senegal to the Cape of Good Hope, they are met with in great numbers. In this ex-

Abb.1

Thomas Bewick

The Elephant

Holzstich ca. 53 mm h × 72 mm b

in: BEWICK: QUADRUPEDS 1792, S. 166

Bayerische Staatsbibliothek München, Zool. 49

Digitalisat, unter: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10306689-9>

Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

Part 1

DAS HOCHDRUCKVERFAHREN IN DER KÜNSTLERISCHEN PRAXIS DES 19. JAHRHUNDERTS

Für die Holzschneidekunst des 19. Jahrhunderts können zwei Phasen unterschieden werden, die aushilfsweise mit „um 1800“ und „um 1850“ benannt werden.⁸¹

Die Zeit „um 1800“ ist die Zeit, in der Drucker den Holzschnitt als Buchschmuck verstärkt wieder anwenden; Künstler, Gelehrte und Literaten Holzschnitt und Holzstich rezipieren und ausprobieren. Der *Holzschnitt* ist Thema der Zeit, er wird gesammelt und diskutiert. Neben vereinzelt Anwendungen⁸² bei den romantischen Künstlern Caspar David Friedrich und Otto Philipp Runge werden Holzschnitte und Holzstiche auch in nazarenischen Künstlerkreisen rezipiert. Mit den Nazarenern kann ein Bogen zu der Zeit „um 1850“ gespannt werden. In dieser Zeit sind xylografische Anstalten etabliert, Verlage lassen routiniert Publikationen illustrieren und arbeiten dafür eng mit Künstlern zusammen.

2 DER HOLZSCHNITT – EINE (FRÜH-) ROMANTISCHE KUNSTGATTUNG?

2.1 Zierlichkeit und patriotischer Auftrag in der Frühromantik

Die Holzschneidekunst ist um 1800 Thema der Zeit, sowohl in Form von alten überlieferten Holzschnitten als auch in Form des modernen Holzstich-Verfahrens. Caspar David Friedrichs und Philipp Otto Runges⁸³ Interesse an der Holzschneidekunst sind der zeitgenössischen Thematisierung um die Jahrhundertwende geschuldet: Als gewichtige Einflüsse können Johann Wolfgang von Goethes Beitrag zum *Holzschnitt* in seiner Zeitung „Die Propyläen“ (1799) und die Holzstiche Thomas Bewicks (Abb. 1–2) gelten, die damals in europäischen Künstlerkreisen zirkulieren.⁸⁴ So schreibt Runge im Mai 1802 an seinen Bruder Daniel:

„Ueber die Holzschnitte von dem Engländer Bewick, die ihr mir gesendet, bin ich auf's neue verwundert und erstaunt. Der Elephant (es ist doch der, der mit andern wilden Thieren damals in Newcastle gewesen?) ist gewiß das beste und am meisten studirt. In dem Zebra hat er sich große Freyheiten genommen; und mir scheint die ganze Geschichte bey aller Sauberkeit doch unwiederbringlich wieder in die Englische effectsuchende Manier zu gerathen. Die Vögel zu der Naturgeschichte waren doch besser.“⁸⁵

Dennoch sind die Beschäftigungen Friedrichs und Runges mit dem *Holzschnitt* als Ausnahmen einzuordnen. Die meisten Künstler⁸⁶, die sowohl klassizistisch als auch romantisch-nazarenisch eingeordnet werden können, entwerfen bis in die späten 1830er-Jahre nicht für Holzschnitt oder Holzstich.

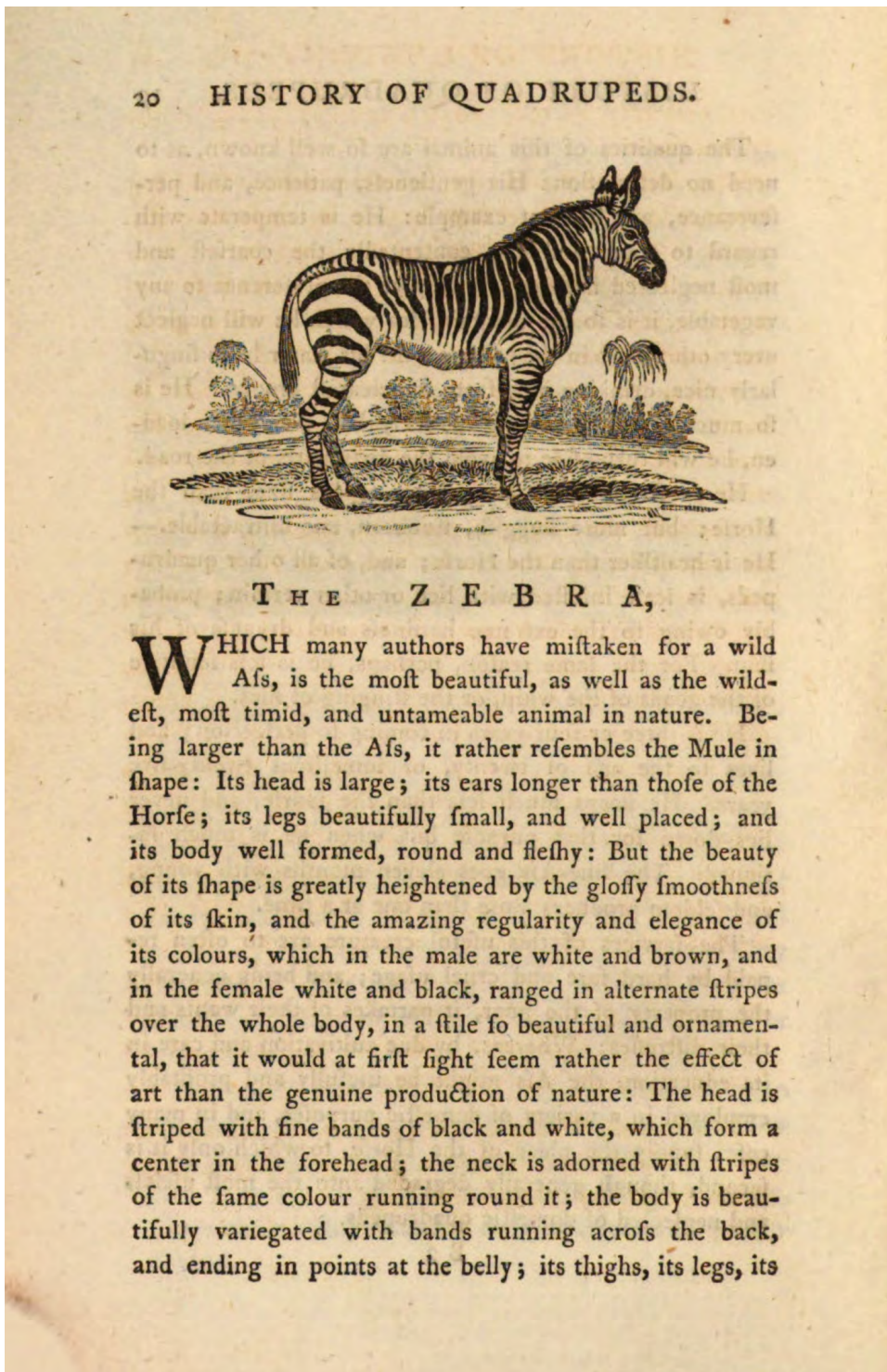


Abb.2

Thomas Bewick

The Zebra

Holzstich ca. 53 mm h × 72 mm b

in: BEWICK: QUADRUPEDS 1792, S. 20

Bayerische Staatsbibliothek München, Zool. 49

Digitalisat, unter: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10306689-9>

Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

2.1.1 Philipp Otto Runge

Der Maler Philipp Otto Runge arbeitete für eine Auftragsarbeit mit Friedrich Wilhelm Gubitz zusammen, dem um 1800 in Berlin führenden Holzschneider, Publizisten und Literaten. Gemeinsam sind sie für den Hamburger Kupferstecher und Spielkarten-Fabrikant Gustav Andreas Forsmann tätig. Das berichtet Runges Bruder Daniel in den 1840 publizierten „Hinterlassenen Schriften“. Runge ist um Zeichnungen für ein Kartenspiel gebeten worden, die er noch 1810 an Brentano schickt. (Abb. 3) Für die Entscheidung des Kartenherstellers „Figuren in Holz, auf die damals noch neue Weise“⁸⁷ herzustellen, benennt Daniel Runge die Kriterien ‚Dauerhaftigkeit‘ und ‚unendliche Zahl an Abdrücken‘. Das sind Kriterien, die oftmals im Zusammenhang mit der Holzschneidekunst genannt werden, und Daniels Anspielung „auf die damals noch neue Weise“ kann als ein Hinweis auf Versuche im Holzstich verstanden werden. Auch wenn vermutlich nicht, wie üblicherweise, das Hirnholz vom Buchsbaum genutzt, sondern mit Grabstichel in Langholz gearbeitet wurde.⁸⁸

Ansichtig lassen sich Indizien feststellen, dass das neue Holzstich-Verfahren für die Produktion der Karten Anwendung fand. Bei den Herzkarten bestehen die Umrandungen des Motivs aus feinen und v.a. aus durchgezogenen, runden Linien. Auch beim Pik-Buben sind die weißen Linien auf schwarzem Grund an der Vorderseite seiner Kopfbedeckung auffällig schmal, die Krone des Herz-Königs „Charles“ zeigt Schraffuren, die waagrecht über Längslinien gesetzt sind. Im Langholz besteht bei einem solchem Vorgehen die Gefahr, dass Holzfasern ausbrechen, da die Fasern nicht in die Tiefe verdichtet sind wie bei einem Hirnholz-Stück, ebenso wichtig ist die verwendete Holzart. Buchsbaumholz ist dichter und härter als Birnbaumholz und konnte daher hier stellenweise mit einem Grabstichel bearbeitet werden.⁸⁹ Das Kartenspiel⁹⁰ zeichnet sich durch seine dünnen Umrisslinien aus, die im abschließenden Bearbeitungsvorgang koloriert worden sind.⁹¹ Nicht nur die Technik ist modern, auch die Spielfiguren sind an den zeitgenössischen Geschmack angeglichen. Die Damen und Buben sind zeitgenössisch gekleidet und die Figuren besitzen porträthafte Züge nach damals bekannten und lebenden Personen.⁹²

Der Dichter und Freund Runges, Clemens Brentano, sieht das Kartenspiel „sehr zierlich und treu ausgefallen“.⁹³ 1810 veranschaulichen Eigenschaften wie „zierlich“ und „galant“ dem allgemeinen Kunstanspruch.⁹⁴ Sie entsprechen sowohl Runges üblicher Zeichenweise als auch dem Zeitgeschmack, der von Kupferstichen und feinen, rokokohaften Darstellungen geprägt ist. Die Ähnlichkeit zum Kupferstich und die Feinlinigkeit sind auch in einer anderen und bekannteren Holzschneidearbeit Runges auffällig und benannt.⁹⁵ Für die damals neu im Perthes-Verlag erscheinende Monatschrift „Vaterländisches Museum“ entwirft Runge Zeichnungen, die in Form von Holzschnitten als Vorder- und Rückseite des jeweiligen Heftumschlags dienen.⁹⁶ Sie entstehen ebenfalls in Zusammenarbeit mit Gubitz.⁹⁷

In beiden Entwurfsfassungen (Abb. 4/Abb. 5)⁹⁸ ist der formale Aufbau von Randleisten und einem Januskopf als Scheitelmarkierung der ornamentalen Blütenverzierung am oberen Bildrand bestimmt. Der doppelgesichtige Kopf, der sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft blickt, ist ein zentrales Motiv, das in seiner gegenwärtigen Verbindung des Vergangenen, in der Hoffnung auf eine Zukunft als paradigmatisch für Runges Denken und das seines Umkreises gilt. Sowohl zeitgenössisch im 19. Jahrhundert als auch

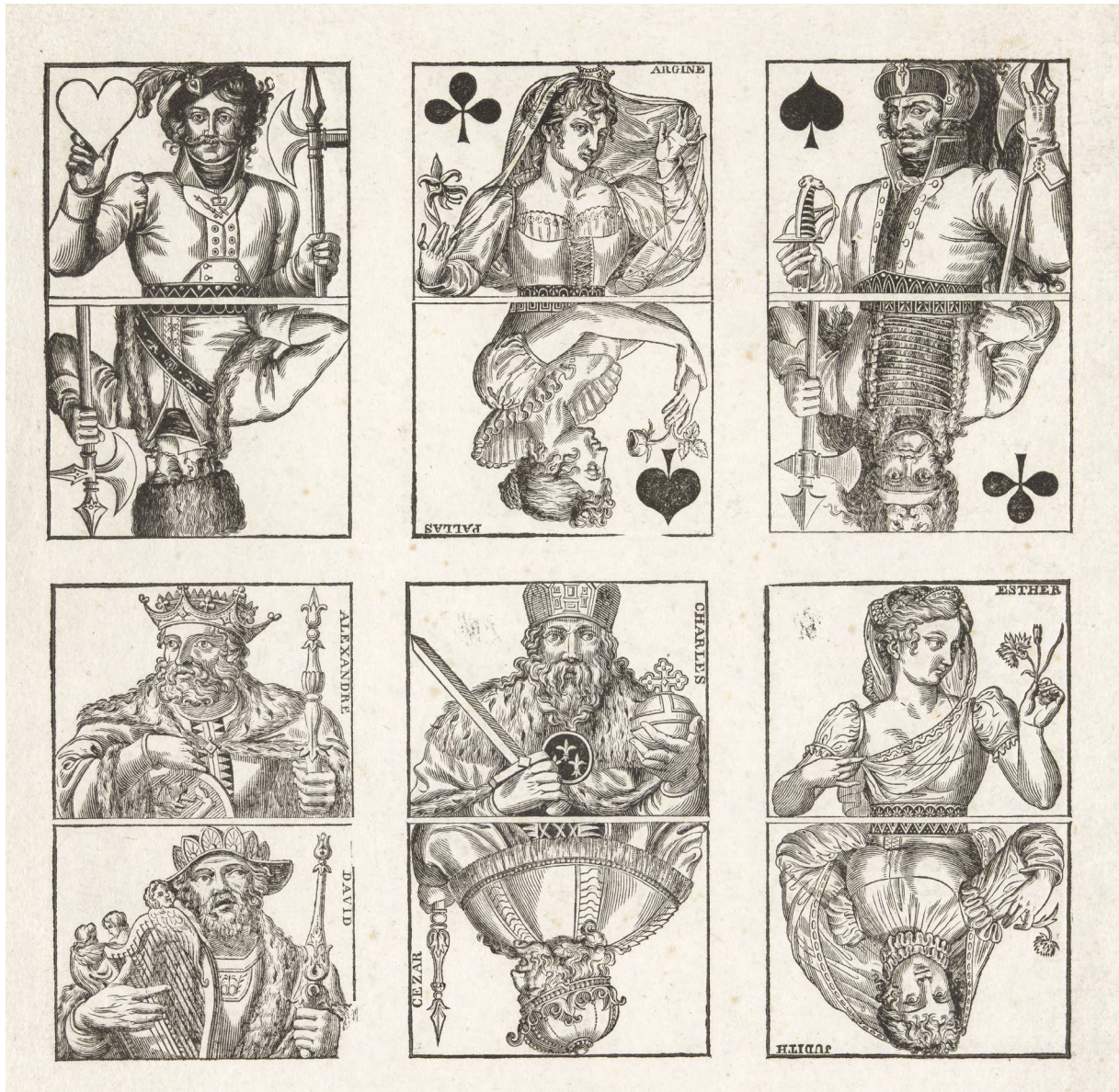


Abb. 3
Philipp Otto Runge
 Spielkarten, 2. Fassung, 1809/1810
 von Wilhelm Gubitz in Holz übertragen
 und gestochen
 Holzstich ca. 45 mm h × 59 mm b
 Hamburger Kunsthalle,
 Inv.-Nr. 1938-145
 Foto: Christoph Irrgang
 © Hamburger Kunsthalle/bpk

Kommentar:
 Die erste Fassung wurde per Hand in Aqua-
 rellfarben koloriert und ging nicht in Druck. In
 der zweiten und gedruckten Fassung sind die
 Figuren zeitgenössisch aktualisiert (Hamburger
 Kunsthalle, Inv. Nr. 49208).
 Die Entwürfe und Vorlagen (Hamburg Kunst-
 halle, Inv. Nr. 30359, 30360, 30361), abgedruckt
 in: AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010,
 S. 330-331, Abb. 249 u. 250. Siehe auch TRAEGER
 1975, Kat. Nr. 445-465, S. 444-451.



Abb. 4
Philipp Otto Runge
 Fall des Vaterlandes, 1809
 Entwurf für Umschlag „Vaterländisches
 Museum“, 1. Fassung: Fall des Vaterlandes
 Vorderseite

Zeichnung, Feder in Schwarz, Blei
 167 mm h × 110 mm b

Hamburger Kunsthalle,
 Inv. Nr. 34316

Foto/Rechte: Christoph Irrgang
 © Hamburger Kunsthalle/bpk

Kommentar:

Zur Vorder- und Rückseite, siehe TRAEGER
 1975, Kat. Nr. 467 u. 468, S. 451–452;
 AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010,
 Kat. 251, S. 333.



Abb. 5
Philipp Otto Runge
 Not des Vaterlandes, 1809
 Entwurf für Umschlag „Vaterländisches Museum“, 2. Fassung: Noth des Vaterlandes Vorderseite
 Zeichnung, Feder in Schwarz, Blei
 354 mm h × 234 mm b
 Hamburger Kunsthalle,
 Inv. Nr. 34278
 Foto/Rechte: Christoph Irrgang
 © Hamburger Kunsthalle/bpK

Kommentar:
 Der erste Jahrgang der Zeitung „Vaterländisches Museum“ (Perthes 1810) ist mit diesem zweiten Entwurf ausgestattet, vgl. TRAEGER 1975, Kat. Nr. 469 (a) u. 470 (a), S. 452–454; AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010, Kat. 254, S. 336.

in der heutigen Forschung werden die Zeitung Perthes und die Umschlagsentwürfe Runges als „patriotisch“ eingestuft.⁹⁹ Die Entwürfe entstehen 1809, in dem Jahr, als Österreich gegen die napoleonischen Truppen verliert und Preußen längst annektiert ist. Die Darstellung der ersten Fassung ist unmittelbar auf das Kriegsgeschehen zu beziehen. Eine Frau pflügt den Acker, ein Amor-Knabe hilft ihr den mit frischen Grasnarben bedeckten Acker zu bewirtschaften, unter dem ein Toter begraben dargestellt ist. In der zweiten Fassung wird die Darstellung des Toten, der Verlust, symbolisch in die Darstellung eines gebrochenen Herzens transfiguriert, als Figur bleibt einzig Amor, der mit Pfeil und Bogen sich dieses Herzens annimmt. Die zweite Fassung, das tatsächlich verwendete Umschlagmotiv, ist somit allegorisch verdichtet und interpretationsoffener formuliert.¹⁰⁰

Das Umschlagmotiv zeigt eine allegorische Zustandsbeschreibung der politisch-gesellschaftlichen Umstände in arabesker, pointiert-allegorischer Darstellungsweise. Die Wahl der Technik spielt dabei eine untergeordnete Rolle, auch wenn die Zeichnungen für den Holzschnitt gedacht und angefertigt worden: Im zweiten Band der „Hinterlassenen Schriften“ Runges, den sein Bruder Daniel im Jahr 1841 herausgegeben hat, wird nicht ein *Holzschnitt*, sondern eine Lithografie Otto Speckters nach der ersten Fassung der Zeichnung „Fall des Vaterlandes“ abgebildet. Die Wirkkraft ergibt sich aus der Darstellung. Die Technik, d.h., ob *Holzschnitt* oder Lithografie, muss als zweitrangig eingeschätzt werden. Der Abdruck des Motivs der ersten Fassung, das um 1810 für einen Druck politisch zu heikel war, ist nun, 30 Jahre später, möglich und politisch gewollt.¹⁰¹ Die Lithografie nach dem ersten Entwurf Runges von 1840 ist als eine Proklamation des (noch) nicht eingelösten Zusammenschlusses zu einer Nation zu deuten.

Holzschnitt und Holzstich sind keine bevorzugten künstlerischen Techniken Runges. Diese Arbeiten sind quantitativ selten und lassen sich erst für seine letzten Lebensjahre belegen. Der Absatz der Spielkarten sollte mit der Referenz auf zeitgenössische Sehgewohnheiten und der Darstellung von bekannten Persönlichkeiten gesichert werden. Ebenso wie bei den Umschlagsmotiven nach Zeichnungen Runges, ist die Wahl der Drucktechnik inhaltlich irrelevant.

2.1.2 Caspar David Friedrich

Anders als bei den Holzstichen und Holzschnitten nach Zeichnungen Runges ist der Anspruch der Zierlichkeit, die Anbindung an den zeitgenössischen und an der Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts geschulten Geschmacks, in den Holzschnitten Caspar David Friedrichs nicht präsent. Die Holzschnitt-Darstellungen Friedrichs sind getragen durch das Schnitthafte und die damit einhergehende starke Stegführung (Abb. 6–11).¹⁰² Eben diese schwarze Linienästhetik entspricht zu Beginn des 19. Jahrhunderts in keiner Weise dem konventionellen Kunstverständnis.

In der Darstellung „Die Frau mit dem Spinnennetz zwischen kahlen Bäumen“ (Abb. 6–7) ist den verschiedenen Bildelementen eine spezifische Linienausformung und -richtung zugeordnet, d.h., die Stege, die auf dem Blatt als Linien abgedruckt werden, variieren. Das Kleid der sitzenden Frau gliedert sich wie eine Textur in hintereinander gestaffelte Linien vom Saum bis hin zu den Schultern, wo parallele, kürzere Linien zur Kopfgestaltung überleiten. Das Linien-Arrangement der Frauenfigur

bettet sich in das zu ihren Füßen gesetzte Blatt- und Pflanzendickicht, aus dem zwei kahle Bäume mit ihrer kleinteiligen, Wülste bildenden Linienstruktur emporwachsen. Die Fokussierung des Blicks auf die Frauenfigur gelingt mit diesen zwei Bäumen wie ein Spalier im Vordergrund. Querschraffuren, die auf Schulterhöhe der sitzenden Frau enden, hinterfangen sie vor leer-weißem Himmel. Die kompositorische Anordnung von einem zwischen den Bäumen aufgespannten Spinnennetz über ihrem Kopf pointiert die Darstellung zusätzlich und lässt Assoziationen von Sakralität zu: das Spinnennetz anstelle eines Heiligenscheins, die Schraffur als Mauer einer davorsitzenden Madonna auf der Rasenbank. Die Darstellung, deren Lesbarkeit nicht tradiert ist, zeigt sich allegorisch verdichtet.¹⁰³ Nicht nur die spezifische Linienästhetik, sondern auch das Motiv ist ungewöhnlich.

Im Vergleich zu der linienbetonten Komposition „Frau mit dem Spinnennetz“ zeigt sich die Schnitt-Umsetzung im Holzschnitt „Frau mit dem Raben am Abgrund“ (Abb. 8) komplexer. Im gedruckten Blatt sind an den Berghängen zwar nur senkrechte Linien zueinandergesetzt, in den Schattierungsbereichen im Vordergrund verdichten sich hingegen auch Rauten und Rechtecke zu Mustern. Einige kurze, abgerundete Linien zur Andeutung von Wolken, abgesetzt von einzelnen Strichen und Schraffuransätzen runden die Szene am oberen Rand ab. Dadurch entsteht eine Zweiteilung in einen unteren festen, stark schattierten Bergbereich und einen weitgehend luftigen, unschraffierten Bildbereich. In den komplexen Liniensystemen verlieren sich einer der zwei fliegenden Vögel und eine sich um einen Ast windende Schlange.

Friedrich orientiert sich nicht an bestimmten Holzschnitt-Vorbildern. Stattdessen finden sich typische Elemente aus seinen Federzeichnungen, die nun in Stege für den Hochdruck umgesetzt sind. Die leicht schräg gesetzten Serpentinien, die oberhalb der Frauenfigur als Wolkenränder fungieren, sind u.a. in einer Vorstudie mit Feder als grobe Schattierungsangabe eingesetzt.¹⁰⁴ In der Umsetzung dieses „Selbstbildnis“ in einen Holzschnitt sind sie allerdings zurückgenommen und als parallele Stege gegeben (Abb. 10–11). Zu den wiederkehrenden Elementen in der Zeichenpraxis Friedrichs¹⁰⁵ gehören auch kurze Zacken als grobe Angabe für Gras und niedrigen Waldbewuchs. Diese finden sich sowohl in dem Holzschnitt „Frau mit Raben am Abgrund“ (Abb. 8) als auch einem weiteren Holzschnitt „Knabe auf einem Grabhügel schlafend“ (Abb. 9). Friedrich behält seine Zeichenpraxis bei. Eine gesonderte Anpassung seiner Zeichnungen für Holzschnitte in dezidierte Linienschraffuren oder -systeme ist nicht ersichtlich. Kreuzschraffuren lehnt er ab, da sie dem Holzschnitt nicht angemessen seien.¹⁰⁶ Und in einem späteren Brief an Christian, im September 1823, schreibt er sogar:

„[...] In einer Zeichnung waren einige Undeutlichkeiten die Herr [August] Richter gebethen zu ändern wodurch die Zeichnung zwar als Zeichnung verlohren, aber für den Holtzschnitt besser geeignet ist. Lasse dir aber ja an der Zeichnung nichts ändern so wie ich dich bitte an deine[m] Erlenkönig nichts machen zu lassen.“¹⁰⁷

Die Zeichnung wäre mit den gewünschten Abänderungen „verlohren“. Die Gestaltung und der Wert einer Zeichnung hat gegenüber der Umsetzung im Holzschnitt bei Friedrich Vorrang.

Abb. 6 (Ausschnitt/Gesamtansicht)
Caspar David Friedrich

Die Frau mit dem Spinnennetz zwischen
kahlen Bäumen (Melancholie, Die Spinne),
1801–1803

vergrößerter Ausschnitt (oben)
Gesamtansicht (unten)

Holzstock 175 mm h × 120 mm b

Hamburger Kunsthalle,
Inv. Nr. DP 77

Foto/Rechte: Christoph Irrgang (unten);
eigenes Foto (oben) © Hamburger Kunsthalle/bpK





Abb. 7

Caspar David Friedrich

Die Frau mit dem Spinnennetz
zwischen kahlen Bäumen

Geschnitten von Christian Friedrich,
um 1804 (Entwurf um 1801/1802)

Holzschnitt 179 mm h × 119 mm b

Kupferstich-Kabinett Dresden,
Inv. Nr. A 1925-392

Foto/Rechte: Andreas Diesend © Kupferstich-Kabinett
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Kommentar:

Die Datierungen variiert leicht je nach Autor und Sammlung; bei BÖRSCH-SUPAN 1973, Kat. Nr. 60, S. 257-258 ist der Entwurf auf 1801/1802 und der Holzschnitt auf „um 1803“ datiert.

Zudem Motiv der sitzenden Frau in Friedrichs Zeichnungen siehe GRUMMT 2011, Bd. 1: Zeichnung Feder und Pinsel, Frau auf Stein WV 271, 272, S. 270-272.



Abb. 8

Caspar David Friedrich

Die Frau mit dem Raben am Abgrund

Geschnitten von Christian Friedrich, um 1803
(Entwurf um 1801/1802)

Holzschnitt 169 mm h × 119 mm b

Kupferstich-Kabinett Dresden,
Inv. Nr. A 1925-391

Foto/Rechte: Andreas Diesend © Kupferstich-Kabinett
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abb. 9

Caspar David Friedrich

Schlafender Junge neben Kreuz/
Knabe auf einem Grab schlafend

Geschnitten von Christian Friedrich, um 1803
(Entwurf um 1801/1802)

Holzschnitt 78 mm h × 114 mm b

Kupferstich-Kabinett Dresden,
Inv. Nr. Ca 1988-6/66

Foto/Rechte: Andreas Diesend © Kupferstich-Kabinett
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Kommentar:

Vorzeichnung „Schlafender Knabe“, in: GRUMMT 2011, Bd. 1, WV 282,
S. 278–280; siehe BÖRSCH-SUPAN 1973, Kat. Nr. 62, S. 258.

Der Holzschnitt dient der Reproduktion der Zeichnung, an deren Gestaltungsspielraum im Zweifelsfall die Druckumsetzung scheitert.¹⁰⁸ Woher Friedrich die Holzstich-Technik kannte, lässt sich nicht eindeutig nachverfolgen.¹⁰⁹ Er verweist auf die Holzstich-Technik in einem Brief vom 2. April 1816 an seinen Bruder und dessen Frau Elisabeth Friedrich. Den Brief leitet er mit den Worten ein:

„Lieber Bruder, werde nicht des Teufels bei dem Holzschnneiden daß ist die höltzerne Arbeit nicht werth. Du hast es wieder vergessen; denn wie Du in Dresden warest wußtest Du es, daß man kleine feine Sachen eigentlich in Bucksbaum schneidet.“¹¹⁰

Mit dem Ausspruch „daß ist die höltzerne Arbeit nicht werth“ kann einerseits eine brüderliche Ermahnung nicht zu viel zu arbeiten verstanden werden, näher liegt, dass Friedrich tatsächlich dem Medium wenig Wertschätzung entgegen brachte,¹¹¹ auch nicht dem Holzstich („kleine feine Sachen eigentlich in Bucksbaum“). Friedrich hat dem Brief ein Blatt in der Holzstich-Technik beigelegt, selbst Schnitt- und Stichmarken zur Anschauung auf den Briefbogen gezeichnet und zusätzlich seinen Bruder mit dem Rat versehen, er solle sich einen Grabstichel und Hirnholz beschaffen, die Technik ausprobieren und selbst sehen, dass „es keine Heckserei ist.“¹¹²

Explizit bezieht er sich auf die Technik, die wir heute mit Holzstich bezeichnen, wenn er schreibt:

„[...] und schneide es oder versuche es einmal zu stechen, willst Du es stechen so muß es auf das Hürnholtz gezeichnet seyn, willst Du es schneiden auf das lange Holtz.“¹¹³

Die Information zum Holzstich wird er nicht von Gubitz erhalten haben, denn Friedrich mutmaßt, dass Gubitz mit dem Messer schneidet.¹¹⁴ Nachweislich war Friedrich im April 1816 über die Technik des Holzstichs informiert, von wem, ist nicht belegt.¹¹⁵ Friedrich beendet den Brief mit dem wiederholten Rat an seinen Bruder Christian, sich nicht allzulang mit dem Grabstichel aufzuhalten.¹¹⁶ Stattdessen empfiehlt er ihm die Greifswalder Sammlung von Prof. Carl Schildner,¹¹⁷ in der viele Holzschnitte von Albrecht Dürer enthalten seien und zur Anschauung ausgeborgt werden könnten.¹¹⁸



Abb. 10

Caspar David Friedrich

Bildnis Friedrich, Caspar David Friedrich
nach einem Selbstbildnis

Geschnitten von Christian Friedrich,
um 1802

Holzchnitt 197 mm h × 130 mm b (Blatt)

Kupferstich-Kabinett Dresden,
Inv. Nr. A 1925-393

Foto/Rechte: Herbert Boswank © Kupferstich-Kabinett
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Kommentar:

Siehe Selbstbildnis (Vorstudie zum Holz-
schnitt), um 1802. Feder, 132 mm × 92 mm.
Hamburger Kunsthalle. Inv. Nr. 41087,
abgebildet, in: GRUMMT 2011,
Bd. 1, WV 359, S. 359–360. Zum Holzschnitt,
siehe auch BÖRSCH-SUPAN 1973, Kat. 74,
S. 263–264.



Abb. 11
Caspar David Friedrich
Selbstbildnis, 1801–1803
Holzstock 175 × 120 mm
Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. DP 77
Foto/Rechte: Christoph Irrgang; eigenes Foto
© Hamburger Kunsthalle/bpK

Eine Wertschätzung der Holzschnidekunst Dürers wird somit für Friedrich belegbar, eine direkte motivische Übernahme nicht. Sein Selbstporträt aus dem Jahr 1803, das sein Bruder in Holz schnitt, lässt mit den breiten, unterbrochen-bewegten Linien assoziativ an den Ausdruck von alten Block-Holzschnitten denken. Es ist ein im Bruststück und im strengen Profil konzipiertes Porträt, in dem sich Friedrich zeitgenössisch mit Halsbinde und entsprechendem breiten Kragen präsentiert. Das Porträt ist eine Ineinandersetzung von einer tradierten Technik mit einem traditionell-konventionellen, aber zeitgenössisch-aktualisierten Bildtypus.

Der Holzschnitt wie auch der Holzstich sind zwar ein wiederkehrendes Thema in den Briefen mit seinem Bruder,¹¹⁹ doch die bekannten Holzschnitte Friedrichs nach seinen Zeichnungen und Bildideen sind auf die Jahre 1802 bis 1804 beschränkt.¹²⁰ Auch wenn die Holzschnitte Caspar Davids 1804 in Dresden auf der Akademie-Ausstellung präsentiert wurden,¹²¹ waren sie ausschließlich in Künstlerkreisen bekannt. Ursprünglich waren sie vermutlich für eine Buchausgabe geplant.¹²² Nachweislich hat Christian in dieser Zeit auch für Runge in Birnbaumholz geschnitten.¹²³ Caspar Davids Rolle war nach 1804 stets die des Ratgebers in technischen und kaufmännischen Fragen. Er zeichnete mehrfach für seinen Bruder Christian auf Holzstöcke, vermittelte Zeichnungen anderer an ihn¹²⁴ und ließ einen fertigen Druck seines Bruders auf der Akademieausstellung 1819 ausstellen.¹²⁵ Christian blieb bei der Holzschnide-Tätigkeit und erfuhr für seine Holzschnitte akademische Ehren. So erhielt er am 6. Oktober 1821 die Goldmedaille der Berliner Akademie der Künste.¹²⁶ Dennoch, eine breite Rezeption der Holzschnitte Caspar Davids erfolgt erst 1905 mit der Bekanntmachung der Schnitte durch den Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark.¹²⁷

Der Holzschnitt ist für Caspar David Friedrich ein Ausprobieren, ein Ansatz, der nicht weiterverfolgt wird. Eine Umsetzung von Zeichnungen in Holzstich durch seinen Bruder Christian ist denkbar, aber bislang nicht belegt, auch wenn sich beide über die Technik austauschen. Runge stirbt 1810, Friedrich widmet sich ab 1806 vorrangig der Ölmalerei. Von einem größeren Einfluss auf die Kunst Friedrichs und Runges durch den Holzschnitt oder Holzstich kann nicht gesprochen werden.

Es sind Versuche, die Anfang des 19. Jahrhunderts stattfinden als der Holzschnitt für die Buchausstattung wieder interessant wird und Ideen für künstlerisch gestaltete Illustrationen an Bedeutung gewinnen.

2.2 Die Werkstatt-Idee – Der *Holzchnitt* in der Buchgestaltung

„Wenn ich ein Buchhändler wäre“, so beginnt der Dichter Brentano im Juni 1810 seinen Brief an den Malerfreund Runge, dann „würde ich etwas ganz Altfränkisches mit Ihnen unternehmen“.¹²⁸ Er beschreibt, wie er sich die Gestaltung von Büchern vorstellt, und fragt mehrfach, ob Runge nicht Zeit habe, für Holzschnitte Zeichnungen anzufertigen. Deutlich wird in diesem Brief, wie stark für Brentano die Buchgestaltung und damit auch die Bebilderung von Texten im Fokus der Aufmerksamkeit steht, wie stark er eine das Leben durchdringende Botschaft, einen Gemeinsinn wünschte und wie eng er die Idee der gemeinsamen Buchgestaltung an überlieferten Werken des 15. und 16. Jahrhunderts ausrichtete.¹²⁹ Brentano ist kein Buchhändler und kann über die Zugabe von Illustrationen nicht entscheiden. Er will ein „Stammbuch“¹³⁰ mit allerlei Schwank und zahlreichen Holzschnitten neu auflegen, und auch die Kindermärchen, die er sammelt und zu denen Runge zwei Erzählungen beisteuerte, möchte er mit Illustrationen ausgestattet wissen.¹³¹ Die Buchgestaltung des ausgehenden 16. Jahrhunderts ist das zu erreichende Vorbild, für deren Realisierung es eine Zusammenarbeit von Verlegern, Dichtern, Künstlern, Holzschneidern und Druckern bedarf. Diese Zusammenarbeit soll hier unter dem Begriff „Werkstatt“ gefasst werden, um zu betonen, dass Brentano mit seinem Wunsch nach Realisierung von bebilderten Buchausgaben an eine „altdeutsche“ und v.a. gemeinschaftliche Arbeitsform anknüpfen wollte.¹³² Dabei handelt es sich nicht nur um eine „Beschwörung der Vergangenheit“,¹³³ sondern ganz konkret um ein Handeln und Gestalten der Gegenwart.¹³⁴

Die von Brentano 1810 angefragten Zeichnungen fertigt Runge nicht mehr an.¹³⁵ Erst 42 Jahre später, im Jahr 1852, nachdem Brentano gestorben ist, erscheint „Das Leben der Heiligen Jungfrau Maria“ vollständig mit 22 kleinen Holzstichen nach Zeichnungen des nazarenischen Künstlers Edward Steinle.¹³⁶ Zwischen Steinle und Brentano entstand trotz des Altersunterschieds von 30 Jahren eine Freundschaft mit regem künstlerischem Austausch. Brentano vorsorgte ihn mit religiösen Erzählungen, Beschreibungen und diskutierte mit Steinle auch die ersten Zeichnungen. Im Jahr 1838 war Steinle vom 3. August bis zum 18. Oktober in München, u.a., um bei Peter von Cornelius die Freskomalerei zu lernen, und wohnte damals sechs Wochen bei Brentano. Brieflich überliefert ist, dass Brentano ihn zuvor im Januar gebeten hatte, „einige einzelne Figuren, etwa 2 ½ Zoll hoch, in höchst einfacher Ausführung auf Holzstöcke zu zeichnen“¹³⁷ und so erste Zeichnungen Steinles entstanden.

Die Werkstatt-Idee mit gegenseitigem Austausch und gemeinschaftlichem Arbeiten an Illustrationen bleibt in erster Linie eine Idee.¹³⁸ Überlegungen für Buchprojekte gibt es reichlich. Das Buch bietet die Möglichkeit an die romantische Idee des Gesamtkunstwerks, d.h. des Zusammenschlusses der Künste, anzuknüpfen. Die Verzahnung von Dichtung, künstlerischer Gestaltung und Vertonung ist in der Frühromantik eng in den Freundeskreisen verankert und wird um 1850 ein fester Bestandteil der bürgerlich-künstlerischen Gesellschaften, die sich regelmäßig treffen und sich gegenseitig künstlerisch unterstützen.¹³⁹

Diese Art des Zusammenwirkens bleibt eine Idee, die fortwirkt, bis ab den späten 1830er-Jahren – mit Aufkommen und Durchsetzen der neuen

Techniken wie des Holzstichs – eben solche Buchprojekte und damit das gemeinschaftliche Arbeiten rentabel und umsetzbar werden.

Einer der bekanntesten Xylografen im deutschsprachigen Raum, Hugo Bürkner,¹⁴⁰ beschreibt im „Journal für Buchdruckerkunst und Schriftgießerei“, wie sich die Situation 1846 darstellt:

„Seit den Prachtwerken des 16. Jahrhunderts, wie sie durch Holbeins und Dürers wirksame Theilnahme noch jetzt unerreicht dastehen, hat man fast zwei Jahrhunderte lang diese schöne Sitte, einige spärliche Versuche der geschmacklosesten Art ausgenommen, zu beobachten unterlassen. Nach der Wiederbelebung des Holzschnittes, der die natürlichste und ursprünglichste Verwandtschaft mit dem Buchdruck hat, ist jedoch die artistische Ausstattung der Bücher im steten Wachsen geblieben.“¹⁴¹

Die „Wiederbelebung des Holzschnittes“ meint hier die Anwendung des Holzstichs. Bürkner spricht sich gegen neuere, schnellere Reproduktionsverfahren aus und plädiert für eine Zusammenarbeit mit Verlegern und Herausgebern, um die „schöne Sitte“ der Buchgestaltung, wie sie unerreicht Holbein und Dürer pflegten, wieder- und weiteraufleben lassen zu können:

„Wie wünschenswerth dürfte es unter andern den Herrn Verlegern sein, wenn sie sich über die passendste Anwendung dieses oder jenes Materials für die künstlerische Ausführung ihrer Pläne unterrichten oder besprechen könnten; denn es gehört sonst eine Einsicht in die Technik jedes einzelnen Faches, wie sie unmöglich von Geschäftsleuten verlangt werden kann.“¹⁴²

Bürkner spricht als Künstler und Begründer des *Holzschnittateliers* an der Dresdner Akademie. Er sieht nur in dem Zusammenschluss des Wissens „jedes einzelnen Faches“ die Möglichkeit für eine gelungene künstlerische Buchproduktion. Dies wird um 1850 zu einer Bedingung, auch um einen hohen Absatz zu erzielen. Die romantische Idee und Reaktivierung einer gemeinsamen Buchgestaltung findet nun Anwendung, weil Künstler und Holzschneider in der Zusammenarbeit mit Verlegern und Druckern am ehesten einen kulturellen und finanziellen Erfolg garantieren können. Die Werkstatt-Idee kann nun realisiert werden. Erst das moderne Holzstich-Verfahren in Kombination mit den Verlags- und Druckerei-Strukturen ermöglicht, künstlerische *Holzschnitt*-Ideen im Verbund umzusetzen. Das wird im besonderen Maße bei den Buchprojekten nazarenischer Künstler deutlich.

2.3 Die Bedeutung des *Holzschnitts* in der Kunst der Nazarener

Die Bezeichnung „Nazarener“ meint eine Vielzahl an Künstlern des 19. Jahrhunderts, die unter einem Kompositionsstil mit Fokus auf Lokalfarben und strenges Lineament gefasst werden, und ist unmittelbar mit der Gründung des „Lukasbundes“ in Wien 1809 als Künstlerzusammenschluss assoziiert.¹⁴³ Gemeinsam ist den nazarenischen Künstlern, dass die Zeichnung als künstlerisches Ausdrucksmittel an Bedeutung gewinnt: Friedrich Overbeck¹⁴⁴ und Franz Pferr¹⁴⁵ stellen sich gegenseitig künstlerische Zeichen-Aufgaben.¹⁴⁶ Es entstehen in Rom Zusammenkünfte zum künstlerischen Austausch.¹⁴⁷ Die Federzeichnung als Umriss- und Binnenzeichnung und als Anknüpfung an die Zeichnungsart „altdeutscher“ Künstler wird rezipiert und nun oftmals in Bleistift statt Tinte nachempfunden. Dabei bekommen Schraffuren und Liniensysteme in der nazarenischen Zeichenpraxis einen neuen Stellenwert.¹⁴⁸

Auf die unterschiedliche Ausprägung der Linie in nazarenischen Zeichnungen, die von „zarten“, dünnen Linien eines Friedrich Overbecks bis hin zu Julius Schnorr von Carolsfelds¹⁴⁹ „festem“, „kräftigem“ Strich reiche und sich damit erheblich voneinander unterscheidet, hat bereits der Kunsthistoriker Adolf Schahl 1936 in seiner Untersuchung zur „Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld“ hingewiesen.¹⁵⁰ Die Bibel ist der zentrale Ausgangs- und Zielpunkt des Lukasbundes.¹⁵¹ Frank Büttner beschreibt die immer wieder versuchten Bibelprojekte als roten Faden in der Geschichte nazarenischer Kunst.¹⁵²

Für eine Definition nazarenischer Kunst ist der *Holzschnitt* nicht von Bedeutung – Overbeck, so legt es Howitt nahe, hieß alle im 19. Jahrhundert angewandten Reproduktionsmedien gut.¹⁵³ Zumindest quantitativ zählt der Hochdruck¹⁵⁴ bei den meisten der nazarenischen Künstler gegenüber dem Kupferstich und der Lithografie zu den selten angewandten Reproduktionsmedien.¹⁵⁵ Obwohl bis in die 1850er-Jahre keine Bevorzugung des *Holzschnitts* bei nazarenischen Künstlern in den tatsächlich realisierten grafischen Arbeiten zu konstatieren ist, finden sich sowohl bei Overbeck als auch bei anderen Künstlern und dem nazarenischen Kreis nahestehenden Schriftstellern frühzeitig Vorstellungen zum *Holzschnitt* formuliert.

2.3.1 Die Holzschnitte Dürers – religiöse Erweckung und Kunstlehre nazarenischer Künstler

In einem Brief an seinen Freund und Lukasbund-Mitbegründer Joseph Sutter¹⁵⁶ benennt Friedrich Overbeck im Juli 1815 ausdrücklich den *Holzschnitt* als Referenz für die Gestaltung einer eigenen Bilderbibel. Er fordert die Darstellung zu vereinfachen, sie auf das Erforderliche zu konzentrieren und eine neue Form der „Anschaulichkeit“ zu wagen:

„[...] und wir waren darüber einig, daß man dabei mehr die Erbauung der Mit- und Nachwelt als unsern eigenen Ruhm im Auge haben müsse, und daß demzufolge das Werk möglichst einfach und anspruchslos erscheine und bei der Bearbeitung der Gegenstände mehr die Deutlichkeit und Anschaulichkeit der Darstellung als die verschiedenen anderweitigen Kunstvollkommenheiten oder Fertigkeiten berücksichtigt werden.“¹⁵⁷

Nicht nur die Fokussierung auf die Bibel als Bildmotiv, sondern vielmehr der Ansatz einer religiösen Erziehung der „Mit- und Nachwelt“ wird bei Overbeck deutlich und die pädagogische Einflussnahme das Ziel. Overbeck und sein nazarenischer Umkreis orientieren sich an der zeitgenössischen pädagogischen Bewegung.¹⁵⁸ Zum Zwecke der „Erbauung“ und „Anschauung“ sollten, so resümiert Overbeck, die Bilder innerhalb des Textes abgedruckt sein. Dabei müsse das Verhältnis von Text zu Bild beachtet werden, das Bild sollte den Text nicht dominieren. Als gelungenes Beispiel benennt er die „kleinen Passionen sowohl im Kupferstich als auch im Holzschnitt von A. Dürer“ und erklärt, dass die Künstler sich auf ein einheitliches Höhenformat geeinigt haben:

„In Rücksicht der Bearbeitung oder Ausführung glauben wir ferner müßte auch noch festgesetzt werden, wie weit man darin ungefähr zu gehen habe, damit nicht allzu große Verschiedenheit unter den verschiedenen Blättern entstehen könne, und wir meinten, man könne etwa als Norm annehmen den Grad der Ausführung, den die Alten in ihren besten Holzschnitten gegeben haben.“¹⁵⁹

Bedeutend sind seine Aussagen zum „Grad der Ausführung“, den er anschließend erläutert:

„Es versteht sich, daß hier nicht von einer Nachahmung des Holzschnittes die Rede ist, sondern nur von einem ähnlichen Grade der Ausführung; so nemlich daß die Licht- und Schattengebung nur dazu dient die Gegenstände gehörig auseinander zu heben, um sie hinreichend deutlich und anschaulich zu machen; nicht aber um damit Wirkung von Helldunkel, welches wie wir glauben dem Felde der Malerei angehört, zu erreichen.“¹⁶⁰

Der Holzschnitt „der Alten“ dient als Vorbild¹⁶¹ für die eigene akzentuierende Gestaltung von Bildelementen und für die linienbetonte Strukturierung der Komposition, d. h., die Frage der „Anschaulichkeit“,¹⁶² die Hervorhebung von Gegenständen, ist wesentlich für die Kunst der Nazarener. Entschieden verneint Overbeck eine „Nachahmung“. Es ist ein Integrieren von gestalterischen Prinzipien, das sich mit veränderten Linien- und Schattierungsmethoden in den Zeichnungen niederschlägt. Overbecks Holzschnitt-Verständnis steht dabei exemplarisch für die nazarenischen Künstler.

Die besondere Rolle, die der Holzschnitt im Zuge der Dürer-Rezeption¹⁶³ und der weit um sich greifenden Begeisterung für „altdeutsche“ Literatur- und Kunst-Überlieferungen¹⁶⁴ einnimmt, beschreibt der Künstler Joseph Führich in seinen biografischen Aufzeichnungen, die er als Auftragsarbeit 1844 anfertigte.¹⁶⁵ Holzschnitte Dürers sind nicht nur einer der entscheidenden Wendepunkte in Führichs künstlerischer Entwicklung, sondern sie transportieren wie eine Zeitkapsel die Kunst der Dürer-Zeit und sogar Dürer selbst ins 19. Jahrhundert. Führich beschreibt rückblickend, wie er erstmals ein Kompendium mit zahlreichen Holzschnitten Dürers, von einem Prager Buchhändler geliehen, nun in seinen Händen hält:

„[...] ja ich darf sagen, daß damals nicht nur der Künstler, sondern auch der Mensch, welche beide ich übrigens nie trennen konnte, in mir höchst folgenreich und wohlthätig berührt wurde. So groß ist der Segen einer, in Redlichkeit dem Wahren und Heiligen zuge-

wandten Wirksamkeit auch auf dem Gebiete der Kunst! Die Kluft von 300 Jahren verschwindet, und der alte Meister steht als Führer und Lehrer dem jungen strebenden, aber ratlosen Gemüte eines Kunstjägers plötzlich zur Seite.“¹⁶⁶

Dürer wird für die junge, nazarenische Künstlergeneration durch seine Holzschnitte erfahrbar. Das Betrachten seiner Holzschnitte ist die direkteste Form der Vergegenwärtigung seiner Kunst. Seine Holzschnitte werden sowohl von Overbeck als auch von Führich als der entscheidende Impuls angeführt, der zu einem neuen Kunstverständnis führt. Die Nazarener formulieren bewusst einen Gegenentwurf zur zeitgenössischen akademischen Kunst, zu allem „charakterlosen“;¹⁶⁷ Dürers Grafik und insbesondere seine Holzschnitte sind Initialpunkt und zugleich Sinnbild für diese Abgrenzung.

Die Buchlieferung wird für Führich zu einem folgenreichen Erweckungserlebnis. Der Künstler bezeichnet das Anschauen dieses gebundenen Kompendiums als einen markanten Einschnitt. Für ihn sei dieses Ereignis einer der „entscheidendsten Wendepunkte“ in seiner künstlerischen Laufbahn.¹⁶⁸ Führich wählt ein (früh)romantisches, literarisches Motiv – den Kontrast von stürmischem Wetter und heimeligem warmem Zimmer – und leitet damit das Besondere, das nicht alltägliche Ereignis ein:

„Es war am Dreikönigstage 1821, als mir das verhängnisvolle Buch nachmittags zukam; draußen stürmte und schneite es, im Zimmer war es warm und heimlich. Ich setzte mich mit Sammlung und einer Art andächtiger Ehrfurcht und öffnete; ich sah – und sah wieder, und traute meinen Augen nicht; eine bisher unbekannte Welt ging vor meinen Augen auf. Das war also die Kunst in der Kindheit, die Kunst in der Wiege; die lallende, unmündige, unbeholfene, kindisch-geschmacklose, Gedanken in roher barbarischer Form darstellende Kunst eines ungebildeten Zeitalters? Mein erstes Gefühl war ein Gemisch von Zorn und tiefer Rührung.“¹⁶⁹

Einige Aspekte sind in Führichs mehrseitiger Beschreibung dieses Ereignisses¹⁷⁰ höchst interessant: Dieses Erweckungserlebnis erfolgt nicht anhand „altdeutscher“ Gemälde oder Zeichnungen, sondern anhand von Holzschnitten, und zwar im eigenen Prager Zimmer, mit dem Werk allein. Das ist eine Eigenschaft, die dem Medium Grafik inhärent ist: Es ermöglicht eine Kunstbetrachtung, die intim und „andächtig“ erfolgen kann.¹⁷¹ Das Betrachten der Dürer'schen Holzschnitte ist für Führich ein Moment religiöser Ergriffenheit: „[...] ich sah – und sah wieder, und traute meinen Augen nicht.“ Seine vorangegangene Sehnsucht nach Werken älterer, deutscher Kunst findet in diesem Augenblick Erfüllung.¹⁷² Kunst und Religion waren theoretisch und erzählerisch längst in den Schriften Wilhelm Heinrich Wackenroders miteinander verschränkt, in denen das Göttliche sich in „Natur“ und in der „Kunst“ offenbare.¹⁷³

Bei Führich wird Dürer zum Alten Meister,¹⁷⁴ der als „Führer und Lehrer dem jungen strebenden, aber ratlosen Gemüte eines Kunstjägers plötzlich zur Seite“¹⁷⁵ steht. Der „Kunstjäger“ – ein Begriff ohne Wackenroders Schriften nicht denkbar¹⁷⁶ – zeigt ebenfalls die enge Verquickung von Kunst und religiösem Lebensverständnis, aber auch das Finden eines künstlerischen Standpunktes außerhalb des akademischen Angebots. Damit sind fast alle für die nazarenisch-künstlerische Bewegung bestimmenden Aspekte in Führichs Beschreibung beisammen: religiöse Besinnung, das „Altdeutsche“

als künstlerischer Orientierungspunkt, das Anti-Akademische sowie das Misstrauen gegenüber dem Affektierten, gegenüber der „charakterlosen Glätte“. ¹⁷⁷Führichs zehnhseitige Beschreibung seines Erweckungserlebnisses muss als Ausdruck eines typischen Künstlerdaseins im 19. Jahrhundert gelesen werden: Denn Ergriffenheit und eine quasi religiöse Bewunderung -Dürers gehören ähnlich wie der Morgen- bzw. Hausmantel¹⁷⁸ für Gelehrte und Künstler zum Habitus.

Der „altdeutsche“ Holzschnitt als künstlerisches Erweckungserlebnis für Künstler des 19. Jahrhunderts ist mehr als ein literarisch manifestierter Ausdruck eines Habitus' – das Erlebnis führt zu einer konkreten Praxis.¹⁷⁹ Holzschnitte etablieren sich im Kunstkanon und werden Bestandteil der künstlerischen Ausbildung.¹⁸⁰ Nicht verklärend, sondern praktisch-konkret formuliert Overbeck Vorstellungen in einem zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Aufsatz, wie eine neue, zeitgemäße, akademische Kunstlehre aussehen könnte. Auf Bitten des Kunsthistorikers und Inspektors des Städelschen Instituts Johann David Passavants entwirft Overbeck diesen Ansatz anlässlich der Einrichtung der Städelschule.¹⁸¹ Er schreibt in Bezug auf das Anlegen von Lehrsammlungen:

„Die Hauptregeln, die hierbey zu beobachten sind, dünken mich folgende. Erstens daß man nicht auf Weitläufigkeit oder große Anzahl denke, sondern auf innern Gehalt.“¹⁸²

Was Overbeck unter „innern Gehalt“ versteht, präzisiert er in einem späteren Abschnitt:

„Die Kupferstichsammlung aber sollte sich durchaus nur auf die frühern Meister beschränken, ich meyne Dürer u. Marc Anton, mit ihren Zeitgenossen und Vorgängern und dagegen alle sogenannten Prachtwerke ganz ausschließen, nicht allein weil sie ungeheure Summen kosten, sondern weil sie den Geschmack am Oberflächlichen und gleißender Aussenseite nähren. Die Holzschnitte unsrer alten Deutschen sind nützlichere und würdigere Speise für den angehenden Künstler, sie dürften in großem Vorrath vorhanden seyn. So auch alle Werke die auf Costum Bezug haben, samt den architectonischen. Daß endlich bey allen diesen Sammlungen eine gewisse Ordnung zu beobachten nöthig ist, und eine Sonderung der verschiedenen Schulen, versteht sich von selbst.“¹⁸³

Bewusst setzt er den Holzschnitt dem Oberflächlichen und Effektheischen entgegen, sie gelten ihm als inhaltsvoll und am geeignetsten, um sich künstlerisch zu bilden. Overbeck legt in diesem Manuskript seine eigene künstlerische Aneignung dar: Das Studieren von Holzschnitten ist Basis seines eigenen künstlerischen Schaffens. Wie diese Aneignung aussieht, zeigt eine Bleistiftzeichnung des sächsischen Künstlers Carl Christian Vogel von Vogelstein, der Overbeck in seinem Atelier porträtiert (Abb. 12). Auf dieser kleinformatigen, datierten Zeichnung sitzt Overbeck in seinem Atelier in Rom am 22. Oktober 1814 auf einem Stuhl und studiert aufmerksam ein Blatt, das gut sichtbar mit dem Monogramm Albrecht Dürers versehen ist. Ein Finger seiner linken Hand markiert die Stelle, an der er das Dürer-Blatt aus der Mappe gezogen hat.

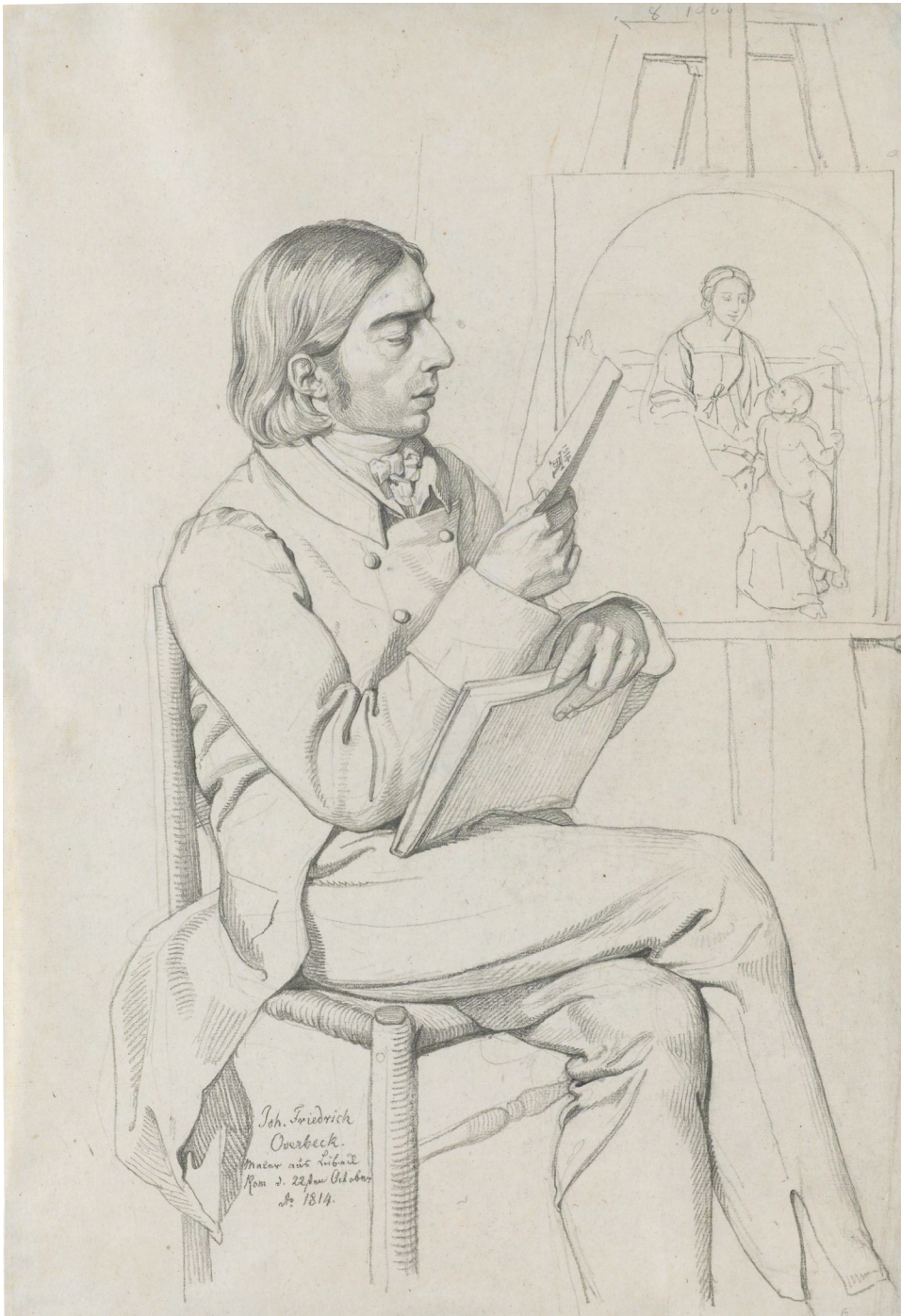


Abb.12
Carl Christian Vogel von
Vogelstein

Bildnis Johann Friedrich Overbeck,
ein Druckblatt von Dürer lesend, 1814

Bleistiftzeichnung 382 mm h × 262 mm b (Blatt)

Bez.: Joh. Friedrich Overbeck; Maler aus
Lübeck; Rom d. 22sten October A 1814

Kupferstich-Kabinett Dresden,
Inv. Nr. C 3277

Foto/Rechte: Herbert Boswank © Kupferstich-Kabinett
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Mit der anderen Hand umgreift er fest die Grafik und hält sie zum eingehenden Studium vor sich. Im zeitgenössischen Gehrock, informell mit umgeschlagenen Kragen (Kentkragen) und dem modischen Halstuch porträtiert, hält der Maler inne. Sein Gehrock versteift sich in der typisch nordalpinen, „altdeutschen“ Faltenwurf-Manier, während im Hintergrund eine bislang nur vorgezeichnete Madonnen-Darstellung im Raffaelischen Stil auf der ebenfalls nur skizzierten Staffelei ruht. Maria und Johannes sind in Umrissen gegeben, das Jesuskind sowie der Kontext sind noch ausgespart, um nicht den Blick von dem Dürer-Blatt in Overbecks Hand abzulenken. Die Verbindung von Raffael und Dürer ist programmatisch. Ob Overbeck einen Holzschnitt oder einen Kupferstich Dürers in der Hand hält,¹⁸⁴ ist nicht zu entscheiden. Entscheidend ist der Moment des Studierens.

„Altdeutsche“ Grafik wird mit der Institutionalisierung nazarenischer Künstler zum Lehrmaterial für die nachfolgenden Künstlergenerationen. Richard von Schneider, ein Schüler des nazarenischen Künstlers Edward Jakob von Steinle¹⁸⁵, beschreibt 1910 für die Zeitung „Graphische Künste“, dass neben den Silberstift- und derben Federzeichnungen zur Einführung in die Darstellung von Natur Holzschnittfolgen Dürers kopiert worden seien. Ziel dieser Übung sei gewesen u. a. das Erlernen erstens der Betonung der Körperform, zweitens die zeichnerische Ausformung der Figuren und einzelner Bildelementen in einem mit Details ausgestaffierten Bildraum, drittens die Staffelung von Bildräumen und viertens die Anwendung der Luftperspektive. Anhand Dürer'scher Holzschnitte lernen die Künstler grundlegende Kenntnisse in der Staffelung von Bildräumen und der Anordnung von Figuren innerhalb dieser Bildräume. Schneider spricht von der „Ökonomie der Licht- u. Schattendetails“, welche dabei außerdem vermittelt werden.¹⁸⁶

So sehr die Holzschnitt-Technik zu einer präzisen Formulierung der Komposition zwingt und die Dürer'schen Grafiken als Anschauungs- und Lehrmaterial im 19. Jahrhundert dienen, so sehr ist die Technik und Ausdrucksform des Holzschnitts bis in die 1840er-Jahre für nazarenische Künstler undenkbar, um diese für Buch- oder Grafikprojekte anzuwenden. Overbeck, so zeigen seine Äußerungen in Briefen zu Beginn dieses Unterkapitels, ging es um den „Grad der Ausführung“, nicht um ein Holzschnitt-Revival. Die Kunst der Nazarener, so fasst es bereits 1936 der Kunsthistoriker Adolf Schahl zusammen, ist am ehesten dem Kupfer- oder Stahlstich¹⁸⁷ nahe. „Nicht der feste kräftige Strich“, sondern „die zarte, dünne Linie“ sei als „Ausdruck eines milden, innigen, tiefgeistigen Erlebens“ angemessen.¹⁸⁸ Auch ist der Zeitgeschmack des Zierlichen am Anfang des 19. Jahrhunderts mit dem Holzschnitt „alter Art“ nicht zu vereinen.¹⁸⁹ Für Goethe ist der herrschende Geschmack des Glatten und Zarten überhaupt erst der Grund, warum die Holzstiche à la Bewick um 1800 solche Beachtung erfahren und als eine Sensation wahrgenommen werden. Sie besitzen eben untypische Holzschnitt-Eigenschaften.¹⁹⁰

Die Möglichkeiten, die der Holzstich nach Bewick'scher Art bot, wird von nazarenischen Künstlern in den Briefen der 1810er- bis in die 1830er-Jahre nicht diskutiert und auch nicht angewendet oder versucht. Erst mit der Etablierung des Holzstichs als verlegerische Reproduktionstechnik ab den 1840er-Jahren erscheinen erste *Holzschnitt*-Ausgaben nazarenischer Künstler, vorwiegend erst ab den 1850er- und 1860er-Jahren.

2.3.2 Die späten Holzstich-Werke der Nazarener

Bewusst entschied sich Julius Schnorr von Carolsfeld im Jahr 1851 für eine *Holzschnitt*-Ausgabe, als er von dem Leipziger Verleger Georg Wigand das Angebot erhielt, sein Vorhaben, die Herausgabe einer Bilderbibel, realisieren zu können.¹⁹¹ Nach Saskia Pütz scheiterten die ersten Pläne für Bibelillustrationen während seiner Jahre in Rom daran, dass es keine geeigneten Holzschneider gab, man aber am Holzschnitt festhalten wollte. Schnorr von Carolsfeld beklagt sich diesbezüglich 1834 in einem Brief.¹⁹² Bei der letztendlich realisierten Bilderbibel gut 25 Jahre später sind neben Schnorr von Carolsfeld sowohl der Xylograf August Gaber als auch der Verleger Wigand in der Entstehung und dem Fortgang der Buchpublikation die maßgeblichen Akteure.¹⁹³ Schnorr von Carolsfelds „Die Bibel in Bildern“ wird eine der Bekanntesten des 19. Jahrhunderts und u.a. als „die Krone aller Verlagswerke Georg Wigands“ rezipiert.¹⁹⁴ Sigrid Metken zufolge wurden noch 1910 Wandbilder in Plakatgrößen aus Darstellungen der Schnorr'schen Bilderbibel angeboten. Sie wurde in Baden-Württemberg als Schulbibel angekauft und bis weit ins 20. Jahrhundert u.a. für Kinderbibeln und Messbücher empfohlen.¹⁹⁵

„Erziehung und Bildung der Jugend und des Volkes“ formuliert Julius Schnorr von Carolsfeld einleitend¹⁹⁶ als das Ziel seiner Bemühungen. Der Laie oder künstlerisch Ungebildete sei seine Zielgruppe, sein künstlerisches Schaffen habe diesen dienenden Zweck.¹⁹⁷

Die Herausgabe des Werkes erfolgte in 30 Lieferungen von je acht Blättern von Oktober 1852 bis Dezember 1860, in drei verschiedenen Ausführungen: als Volksausgabe, als Prachtausgabe mit ornamentaler Umrandung und als Prachtausgabe auf Chinapapier mit ornamentaler Umrandung.¹⁹⁸ Für die Gestaltung der Bibel betont Schnorr von Carolsfeld die italienischen Vorbilder, v.a. Raphael und Michelangelo, und verweist darauf, dass die bildende Kunst eine Universalsprache sei, die sich nicht an Nationalgrenzen halte.¹⁹⁹

Bei allen Unterschieden, die teilweise durch die verschiedenen Stecher bedingt sind, fällt beispielsweise in der Darstellung „Joseph und Potiphars Weib“²⁰⁰ (Abb.13) und „David wird König über den Stamm Juda“ (Abb.14) auf,²⁰¹ dass im Hintergrund mit einem System aus unterschiedlich engen und weit gefassten Parallellinien gearbeitet wird, die mit gleichmäßigen Rauten im Vordergrund ergänzt werden. Zusätzlich rhythmisieren Weißflächen die Komposition.²⁰² Bildimmanent ist außerdem der Wechsel typisch von einem abgegrenzten Innenraum und einem Außenraum mit einer weitgefassen Landschaft.²⁰³ Diese Prinzipien in der Linienführung und Komposition lassen sich in nahezu allen Bibeldarstellungen finden und sind somit durch die vereinheitlichte Bild-Invention Schnorr von Carolsfelds bedingt.

Die von Kunsthistorikern oftmals deklarierte „einfache Holzschnitt-Gestaltung“²⁰⁴ der Schnorr'schen Ausgabe „Die Bibel in Bildern“ verkennt die teilweise sehr enggesetzte Rautenschraffierung und die damit verbundenen tonalen Ansätze, die von Hell, mit unterschiedlichsten Schraffierungsmitteln leicht verschattet bis zu nahezu Schwarz reichen. Von einer Reduzierung der technischen Möglichkeiten im Holzstich kann bezüglich der Arbeiten Schnorr von Carolsfelds für die Bilderbibel nicht gesprochen werden: Eine auf breiteren Linien oder größeren Strukturen basierende Darstellung liegt hier nicht vor, ein Wechselspiel von weißen Stellen und tonaler



Stein von Georg Wigand in Leipzig.

Dresd. v. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Josephs Keuschheit und der Potiphar Untreue.

Wie sollt ich denn nun ein solch groß Uebel thun, und wider Gott sündigen?

I Mose. Cap. 39. v. 9.

(39.)

Abb. 13

Julius Schnorr von Carolsfeld

Joseph und Potiphars Weib

Gestochen von J. Steinbrecher

Holzstich 214 mm h x 258 mm b

Bez. u. r.: Steinbrecher sc

„Josephs Keuschheit und der Potiphar Untreue“/Wie sollt ich denn nun ein solch groß Uebel thun, und wider Gott sündigen? I. Mose. Cap. 39, 9“

in: SCHNORR: BILDERBIBEL 1860, Bd. 1 AT, Nr. 39.

UB Heidelberg, T 2002 RES:1

Digitalisat, unter:

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schnorr_von_carolsfeld1852bd1/0055

Foto/Rechte: UB Heidelberg

Kommentar:

Die Analyse erfolgt nach der Bilderbibel, die in der Universitätsbibliothek Heidelberg vorliegt. Der Text ist beidseitig hochkant gedruckt, die Illustrationen waagrecht und einseitig mit einer Breite von 258 mm und einer Höhe von 214 mm. Das Originalbuchformat der Erstausgabe bemisst 270 mm h x 330 mm b (Buchseite). Jedes Bild führt in der Beschriftung die Verlagsangabe (G. Wigand), die Angabe der Druckerei (Breitkopf u. Härtel, Leipzig), Bildtitel, Bibelzitat und Bibelstelle. Außerdem finden sich Signaturen der Xylografen am Rand der Darstellung wie „Junctow sc.“ oder „Gaber sc.“, teilweise nur die Namen „Zscheckel“ oder „Obermann. Dresden.“, seltener Monogramme.

Zur Vorzeichnung von 1851 (Berlin, Kupferstichkabinett) siehe ULLRICH 2009, Kat. 283 u. Kat. 284, S. 449.



Abb. 14

Julius Schnorr von Carolsfeld

David wird König über den Stamm Juda

von H. Mancner in Holz gestochen

Holzstich 214 mm h × 258 mm b

Bez.: H.MANCER. sc.

„David wird König über den Stamm Juda. / Und die Männer Juda kamen und salbeten daselbst David zum Könige über das Haus Juda. II Samuelis. Cap. 2, v. 4., Nr. 99“

in: SCHNORR: BILDERBIBEL 1860, Bd. 1 AT, Nr. 99

UB Heidelberg, T 2002 RES:1

Digitalisat, unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schnorr_von_carolsfeld1852bd1/0115

Foto/Rechte: UB Heidelberg

Schattensetzung allerdings schon. Schnorr von Carolsfeld, so konnte Otto Eberhardt darlegen, historisiert nicht nur die biblischen Motive mit ägyptischen und orientalischen Bildelementen, sondern glättet und ästhetisiert sie in erheblichem Maße.²⁰⁵ Dies gilt auch für den *Holzschnitt*-Ausdruck der Schnorr'schen Arbeiten. Die Stiche sind ästhetisiert, tonal-glatt und zugleich Ausweis für das technische Vermögen der Xylografen. Die Zeichnung in „kräftigen Strichen“, so der Künstler, sei für ein Volksbuch die einzig richtige Gestaltungsweise:

„Was nicht in kräftigen, frischen Zügen gegeben werden kann, möge immerhin ungegeben bleiben. Das Werk will ein Volksbuch werden, im wahren Sinne des Wortes, und in kräftigen, frischen Zügen dem Volke die heilige Weltgeschichte vor die Augen halten. Für solche Mittheilungen gewährt der Holzschnitt gerade das rechte Organ. Weiß der Zeichner nur erst sich richtig und klar auszusprechen, immer den einfachsten Zug für den Ausdruck seiner Gedanken zu finden, bleibt er immer lebendig und sprechend in der Führung der Linien; so giebt der Holzschnitt, zumal mit den technischen Vortheilen, die er sich in der neueren Zeit errungen, in größerer Unmittelbarkeit als andere Vervielfältigungsmittel den künstlerischen Ausdruck wieder.“²⁰⁶

Schnorr von Carolsfeld setzt argumentativ die traditionelle Einordnung des Holzschnitts – stark vereinfachte Gestaltung, hohe Reproduktionsanzahl – für die neuere Technik des Holzstichs fort, wenn er schreibt: Ein Volksbuch wie die Bilderbibel benötige keine Bebilderung mit Stahlstichen oder Kupferstichen.²⁰⁷ Auch wenn der *Holzschnitt* gegenüber dem Tiefdruck eine weniger gute Durchbildung der Darstellung zulasse, besitze er die größte Unmittelbarkeit in der Reproduktion der Zeichnung und v.a. eine höhere Auflagenzahl.²⁰⁸ Der „bildliche Gedanke“ in der Zeichnung²⁰⁹ finde im Holzstich seine Entsprechung und durch das Aufzeichnen des erfindenden Künstlers auf den Holzstock die größtmögliche Annäherung.

Die größtmögliche Annäherung von Zeichnung und gedrucktem Blatt findet sich im Buchtitel mit dem Zusatz „**erfunden und auf Holz gezeichnet** von J.S.v.C.“ (eigene Hervorhebung) betont. Denn durch das Aufzeichnen auf den Holzstock und mit dem Überwachen des Ausarbeitens sichert Schnorr von Carolsfeld die Qualität der Ausführung und lässt „Die Bibel in Bildern“ zu einem künstlerischen Werk werden. In seinen Tagebucheinträgen wird deutlich, dass er anfangs mit der Umsetzung in Holzstich hadert und sich oftmals wünschte, er hätte sich für eine Kupferstich-Ausgabe entschieden.²¹⁰ Er übt sich im technischen Verständnis, ringt um den „richtigen“ Ausdruck und verbessert seine eigenen Zeichnungen, sodass seine Gestaltung von den Xylografen umgesetzt werden kann.²¹¹ D.h., er hat sich mit großem Aufwand in das Vorzeichnen für den Holzstich eingearbeitet,²¹² als sich die Bilderbibel ab August 1851 konkretisierte und erste Probedrucke erfolgten. In den Tagebucheinträgen spricht er nicht nur seine Wertschätzung für die Xylografen August Gaber und Carl Ferdinand Obermann²¹³ deutlich aus, sondern beschreibt, dass erst die enge Zusammenarbeit, d.h. sein künstlerisches Können in der Zeichnung und das präzise technische Können von Gaber in der Behandlung des Holzstocks, zu einem befriedigenden *Holzschnitt*, zu einem guten Druck führe. In den Tagebucheinträgen etabliert Schnorr von Carolsfelds den Xylografen Gaber als gleichrangig.²¹⁴

Diese Form der engen künstlerischen Zusammenarbeit entsteht auch zwischen dem Xylografen Engelhard Graeff²¹⁵ und dem nazarenischen Maler und Städel-Direktor Philipp Veit in Frankfurt²¹⁶ (Abb. 87); sowie zwischen dem nazarenischen Künstler Joseph Führich²¹⁷ und dem Leipziger Verleger Alphons Dürr.

Die 1860er-Jahre bis zu Führichs Tod 1871 sind durch die Arbeit an grafischen Zyklen bestimmt, die fast alle als *Holzschnitt*-Ausgaben im Dürr-Verlag erscheinen.²¹⁸ Die illustrierte Ausgabe „Der arme Heinrich“ wird erst 1878 veröffentlicht, zwei Jahre nach Führichs Tod. Die Einbindung Führichs in den Herstellungsprozess ist angesichts des postumen Drucks auszuschließen. Auch für die anderen, zuvor erschienenen Holzstich-Ausgaben gibt es keine Belege für eine direkte Einbindung in den Druckprozess.²¹⁹ Dennoch sind diese Holzstich-Ausgaben abzusetzen von den vielen Reproduktionen nach Führich,²²⁰ denn die Zeichnungen für „Der arme Heinrich“ sind Entwürfe, die er explizit für diese Holzstich-Ausgabe anfertigte. Der Vergleich der Bleistiftzeichnung des Titelbildes mit dem abgedruckten Titelbild zeigt deutlich (Abb. 15–16), dass viele Bereiche – wie die geriffelte Bleistiftstruktur für die Schattierung des Gemäuers und der Arkadenbögen – vom Künstler vorgegeben und keine Entscheidungen des Xylografen sind.

Die Holzstich-Ausgaben Führichs sind durch eine tiefe christlich-geistliche Empfindsamkeit geprägt, die auch in den Darstellungen zur hochmitteldeutschen höfischen Kleinepik „Der arme Heinrich“ bemerkbar ist.²²¹ Es ist ein Volksbuch mit einer freien Übersetzung des mittelhochdeutschen Versepos ‚Diese Publikation richtet sich nicht vorrangig an Kenner mittelhochdeutscher Literatur. Vielmehr handelt sich um ein künstlerisch-christliches Illustrationswerk, dessen Holzstiche durch die Qualität der Inventio und ihrer Ausführung gefallen will.²²² Die Ausgabe ist dem späten Publikationszeitpunkt entsprechend gestaltet und folgt der Gründerzeit-Buchillustration ab den späten 1860er-Jahren²²³ mit einer einheitlichen Abfolge von Abbildung und Text. Zeitgemäß sind die in Rot gefassten Stabrahmen, eine größere Schlussvignette in Schwarz beendet zudem jedes Kapitel.

Führich widmet sich erst spät dem Anfertigen von Holzstichen. Das ist eine Parallele zu Schnorr von Carolsfelds Arbeiten. Wigand, der Verleger der Bilderbibel, sorgte für Schnorr von Carolsfelds Krankheits- und Todesfall vor. Er entschied sich gegen eine chronologische Vorgehensweise bei der Anfertigung der einzelnen Bibelszenen, in der Hoffnung, damit ein „unfertiges Werk“ umgehen zu können.²²⁴

Viele dieser Holzstich-Ausgaben werden zu einem Zeitpunkt realisiert, als die nazarenische Kunst von spätromantischen sowie realistischen Tendenzen in ihrer Aktualität längst abgelöst ist. Nazarenische Künstler realisierten ab 1850 Holzstich-Illustrationen, Führich erst ab 1860. Der *Holzschnitt*, konkret der Holzstich, ist daher als ein Medium zu beschreiben, das betagten nazarenischen Künstlern die Möglichkeit bot, publikumswirksam weiterhin künstlerisch tätig zu sein. Im Gegensatz zur Fresken- und Ölmalerei blieb die religiöse Grafik stilistisch der nazarenischen Gestaltungsweise verbunden.²²⁵ Diese späten nazarenischen Holzstich-Ausgaben erscheinen erst, nachdem Künstler der nachfolgende(n) Generation(en), wie Adolph Menzel, Ludwig Richter und Alfred Rethel, im Holzstich große Erfolge feierten und viel beachtete Illustrationswerke schufen.



Abb. 15
Joseph von Führich
Frontespiz zu
„Der arme Heinrich“, 1873–1874
Bleistiftzeichnung
195 mm h × 135 mm b
aus: DREGER 1912, Tafelband, Nr. 56
UB Heidelberg, C 7102-5-1
Foto/Rechte: UB Heidelberg



Abb.16
Joseph von Führich
 Frontespiz zu „Der arme Heinrich“
 Gestochen von K. Oertel
 Holzstich 198 mm h × 135 mm b
 Bez. u. r.: „k. oertel sc.“
 in: FÜHRICH: ARMER HEINRICH 1878, o. S.
 UB Heidelberg, 2015 D 112 ML
 Foto/Rechte: UB Heidelberg

Part 1

- 81 Christian Scholl spricht sich in seinen kunsthistorischen Forschungen zur Romantik (SCHOLL 2012) gegen den Gebrauch von „um 1800“ aus, da damit zumeist deterministisch ein Umbruch diagnostiziert wird, dessen Umwälzungen sich dann „um 1880“ als modern erfüllen sollen. „Um 1800“ ist hier, in dieser Arbeit, eine Hilfskonstruktion dafür, dass Vorstellungen, die unter Kategorien wie Klassizismus und Romantik beschrieben werden, Ende des 18. Jahrhunderts und Anfangs des 19. Jahrhunderts nebeneinander „existieren“ und sich teilweise durchdringen. Die Entwicklung einer Holzstich-Technik beginnt bereits vor 1800 und setzt sich Anfang des 19. Jahrhunderts fort. Damit umfasst „um 1800“ die Jahrzehnte zwischen 1780er- bis 1820er-Jahre, in denen sich grundlegende, zeitgeschichtlich-wirtschaftliche Umbrüche ereignen, die verallgemeinernd unter „um 1800“ angedeutet werden. Diese Zeit ist im Hinblick auf die Holzschneidekunst von der Zeitspanne zwischen den späten 1830er bis Anfang 1870er-Jahre zu unterscheiden. Wie Scholl beschreibt, findet nach der „Neudeutschen-Phase“, ab 1850, eine Historisierung romantischer Konzepte statt, vgl. SCHOLL 2012, S. 13.
- 82 Der Kunsthistoriker Hans-Jürgen Imiela spricht von einer „Enttäuschung“, dass der Greifswalder Künstler letztlich der Einzige war, der sich künstlerisch mit der Holzschnitt-Technik auseinandersetzte, vgl. IMIELA 1973, S. 105.
- 85 Brief vom 15.05.1802, Runge an seinen Bruder Daniel, RUNGE: HINTERLASSENE SCHRIFTEN 1965 (1841), Bd. 2, S. 131.
- 86 Zur Rolle des Künstlers in der Frühromantik siehe HEISE 1999, Teil II, Kap. 1; zum Status und zur Rolle des Künstlers im 19. Jahrhundert allgemein siehe RUPPERT 2000 [1998], S. 66–116.
- 87 „Der Kupferstecher Forsmann in Hamburg, welcher eine Fabrik von Spielkarten errichtete, ...Späterhin kam F., der mehr Dauerhaftigkeit seines Fabricats wünschte, auf den Gedanken, Figuren in Holz, auf die damals noch neue Weise, welche eine unendliche Zahl von Abdrücken gestattet, schneiden zu lassen.“ HS RUNGE 1965 [1840], Bd. 1, S. 255. Siehe AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010, S. 328–329 sowie HOFFMANN: KARTENSPIEL EDITION 1977, S. 15.
- 88 Die Stöcke für die Karten sind verschollen und laut Untersuchungen von Eberhard Marx (MARX 1955, S. 58) handelt es sich um Buchsbaum-Langholz, das vereinzelt Grabstichel-Spuren zeige. Hanebutt-Benz geht davon aus, dass Gubitz frühestens 1828 oder 1829 Hirnholz verwendete; vorher könne bei Gubitz nicht von Holzstich-Technik gesprochen werden, vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 646–648, v.a. Sp. 658 mit Fn. 250. In den Aufzeichnungen des Holzschneiders und Publizisten Gubitz findet sich nur ein Hinweis, dass er die Karten geschnitten habe. Zur Zusammenarbeit von Runge und Gubitz siehe AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010, S. 328.
- 89 Im Ausstellungskatalog „Kosmos Runge“ ist die Technik mit „Holzstich“ angegeben, vgl. AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010, Kat. Nr. 249–250, S. 328–331. Hanebutt-Benz ordnet die Karten als Holzschnitte ein und hält frühere Holzstich-Einordnung für falsch, vgl. Fn 88. Das technische Verfahren bei Gubitz enthält sowohl die Technik des Holzschnitts (Langholz/Messer) als auch die Technik des Holzstichs (Buchsbaum/Grabstichel). Die stilistische Angliederung an einen möglichst feinen Holzstich-Ausdruck sowie das verwendete Material lässt Gubitz' Arbeit eher unter „Holzstich“ als unter „Holzschnitt“ einordnen. Als Vergleich sei auf Holzschnitt-Kartenbögen verwiesen, die Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sind und den damaligen Stand der Holzschnitt-Technik repräsentieren, abgedruckt in HOFFMANN: KARTENSPIEL EDITION 1977, Abb.2, S. 9 u. AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010, Abb. frz. Spielkartenbogen, S. 329.

Kapitel 2

- 83 Die Quellengrundlage dieses Abschnitts bilden die veröffentlichten Briefe Caspar David Friedrichs an seinen Bruder (BRIEFE FRIEDRICH 2005) und die Schriften Philipp Otto Runges als Faksimile-Ausgabe (SCHRIFTEN RUNGE 1965 [1840, 1841]) der „Hinterlassenen Schriften“ um 1840. Die Schriften Runges sind durch seinen Bruder Daniel, aber auch durch den Verleger Friedrich Christoph Perthes, bestimmt. Zur Editionsproblematik siehe FEILCHENFELDT 2005, S. 264–272. Peter Bettenhausen vereinte in seiner kommentierten Ausgabe 2010 (BRIEFE RUNGE 2010) diese Schriften mit weiteren Briefen Runges von Degner (BRIEFE RUNGE 1940), Maltzahn (BRIEFE RUNGE U. GOETHE 1940), Feldmann (BRIEFE RUNGE 1944) und Feilchenfeldt (BRIEFE RUNGE U. BRENTANO 1974). Die Texte in der 2010er-Ausgabe sind den früheren Ausgaben gegenüber unverändert.
- 84 Bei Friedrich geht die Auseinandersetzung mit der Holzstich-Technik eindeutig aus den Briefen an seinen Bruder hervor; bei Runge ist belegt, dass er Goethes „Propyläen“ („Endlich etwas über Kunst zu erfahren“) rezipierte, der Kontakt zu Goethe v.a. über das gemeinsame Interesse und Forschen an einer Farbtheorie bestimmt war und teilweise zu gemeinsamen Publikationen bzw. gegenseitigem Zitieren führte. In dem Brief vom 15.05.1802 an seinen Bruder äußert sich Runge über die ihm von Daniel zugesandten Blätter Bewicks, vgl. HS RUNGE 1965, II [1841], S. 131–132. Goethe äußert sich in Briefen an Heinrich Meyer und an August Wilhelm Schlegel über die neue Bewick'sche Manier und steht mit dem Berliner Holzschneider Unger im brieflichen Austausch, vgl. BRIEFE UNGER/GOETHE, S. 92–95, 103–108, 128, 168; v.a. Goethe an Meyer, 15.11.1798, Nr. 171; Meyer an Goethe, 17.11.1798, Nr. 172; sowie Goethe an Schlegel, 12.12.1798 u. 15.12.1798, Nr. 179, Nr. 181; und Schlegel an Goethe, 14.12.1798, Nr. 180.
- 90 Das Kartenspiel umfasst: Herz, Pik, Kreuz, Karo mit Zahlen von 1 bis 10; zwei „Toter“-Karten; Bube, Dame, König.
- 91 Zu den Aquarellen, Vorzeichnungen und Drucke beider Fassungen, siehe AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010, Kat. Nr. 249–250, S. 330–331. Das Kartenspiel Runges (2. Fassung) erschien als Neudruck nach Originalstöcken Gubitz' 1924 in Zusammenarbeit mit der Spielkartenfabrik Altenburg im Insel-Verlag; eine Faksimile-Ausgabe beider Fassungen 1977 im Heimeran-Verlag.
- 92 Runges Bruder Daniel erkannte Generäle der französischen und preußischen Armee in der Darstellung der Buben, vgl. HS RUNGE 1965, I [1840], S. 255; siehe AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010, S. 328–329; TRAEGER 1975, S. 444–451, Kat. Nr. 445–465, v.a. S. 448. Feilchenfeldt prüft Runges Aufenthalte und Kontakte mit Aufhalten des franz. Kavallerieoffiziers Joachim Murat (Herz-Bube) und des preußischen Offiziers Ferdinand von Schill (Pik-Bube) als Nachweis für die mögliche Buben-Darstellung, vgl. FEILCHENFELDT 1979, S. 31–47, hier S. 37–38; 42; 44; 46.
- 93 BRIEFE RUNGE U. BRENTANO 1974, S. 32–36, hier S. 33; BRIEFE RUNGE 2010, Nr. 227, S. 309–311, hier S. 310. Brentano verwies auch 1810 im Nachruf auf

- Runges Kartenspiel und strich das typisch künstlerisch-rungehafte an diesen Karten hervor: „[...] Ich habe nie etwas Fantastischeres, Geistreicheres gesehen, als den weisen, begeisterten, romantisch königlichen Ausdruck dieser Königsköpfe, die bizarre galante, reizende Koketterie der Damenbilder, [...] und doch schienen es nur Karten, doch waren es nur leichte lose Zeichen eines spielenden Glücks; denn das Kunstwerk ist wie die Natur, die ohne aufzufallen sich selbst bedeutet, das heißt, Alles und so waren Runges Arbeiten auch.“ Zitiert nach BRIEFE RUNGE U. BRENTANO 1974, S. 44–48, hier S. 45.
- 94 „Galant“ und „zierlich“ sind Eigenschaften, die auch auf die Ausgabe des Cotta'schen Kartenalmanachs von 1805 zutreffen, die im Kupferstich ausgeführt ist. Vgl. HOFFMANN: KARTENSPIEL EDITION 1977, Abb.4, S. 12.
- 95 Vgl. AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010, S. 332.
- 96 Für Beschreibungen der Holzschnitte von Daniel Runge siehe HS RUNGE 1965, I [1840], S. 354–361. Bei den Entwürfen Runges ist nicht geklärt, ob sie im Holzstich oder Holzschnitt umgesetzt worden sind.
- 97 1817 gibt die Maurersche Buchhandlung „Die Kronenwächter“ von Achim von Arnim heraus, ein Romanfragment über die Reformationszeit. Auf Wunsch Arnims wurde für den Titelholzschnitt die Zeichnung Runges „Noth des Vaterlandes“ von Friedrich Schinkel abgeändert und ebenfalls von Gubitz geschnitten, vgl. hierzu Kat. Nr. 83, in: AUSSTELLUNGSKAT. ACHIM VON ARNIM 1981, S. 77–78.
- 98 Siehe TRAEGER 1975, Kat. Nr. 466–470, S. 451–453, hier S. 453. Eine Studie, jeweils ein Entwurf für die Vorder- und Rückseite sowie die beiden Federzeichnungen der letztlich verwendeten Vorlagen sind erhalten. Alle zehn Hefte des ersten Jahrganges des „Vaterländischen Museums“ trugen die nach dem zweiten Entwurf bedruckten Umschläge. Insgesamt erschienen lediglich zwei Jahrgänge, die Schrift musste nach dem ersten Heft 1811 unter der napoleonischen Besatzung eingestellt werden.
- 99 Vgl. FEILCHENFELDT 1979, S. 31–47, hier S. 35–37.
- 100 Feilchenfeldt arbeitet ikonografisch die verbindenden Elemente zwischen dem Kartenspiel und den ersten Entwürfen für die Umschläge des „Vaterländische Museums“ heraus, vgl. ebd., S. 31–47.
- 101 Abzulesen an Veröffentlichungen wie den „Hamburgische[n] Liederkranz“, herausgegeben von Johann Daniel Runge 1838 (HAMBURGISCHER LIEDERKRANZ 1838). Diese Liedersammlung enthält Lieder wie „Zum Kampf der Freyheit“ (Nr. 52) oder „Freunde ringsum“ (Nr. 57) oder „Des Deutschen Vaterlands“ (Nr. 64), die den Mut, den Kampf und die Einigkeit der Deutschen und des Vaterlandes beschwören, um gemeinsam gegen die Franzosen bestehen zu können. D.h. die Einigkeit gegen die Franzosen wurde im Vormärz thematisiert, unter dem Vorzeichen, einen gemeinsamen Staat realisieren zu können.
- 102 Die Druckstöcke liegen im Hamburger Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 80); sie sind holztechnisch nicht untersucht. E-Mail-Korrespondenz 03.02.2011 mit Marcus Hurrting; erneut bestätigt 24.03.2021.
- 103 erinnert sei hier an die zeitgenössische Kritik an Friedrichs Gemälde „Tetschner Altar“ (1807/1808, Öl auf Lw., 115 cm × 110 cm, Staatliche Kunstsammlung Dresden) durch Friedrich W. B. Ramdohr, der u.a. die wenig naturalistische Kompositionsauffassung und die symbolische Verdichtung Friedrichs bemängelte. Siehe zusammengefasst u.a. bei SCHOLL 2015, S. 13–33; BUSCH 1998, S. 263–280. Nach Traeger liegt in dem Holzschnitt „Frau mit dem Spinnennetz“ eine motivische Übernahme des „Trauernden Knaben“ vor, den Runge für die Kupferstiche in Ludwig Tiecks „Minnelieder“ (Berlin 1803) entwarf, vgl. TRAEGER 1977, S. 96–114, insbesondere S. 98–99 (Abbildungen, siehe AUSSTELLUNGSKAT. KOSMOS RUNGE 2010, Kat. Nr. 221–227, S. 296–299). Die „Frau mit dem Spinnennetz“ deutet Traeger als „Melancholie“. Für einen Überblick zur Datierung und Benennungsgeschichte sowie zur Kritik an Traegers „Melancholie“-Interpretation siehe BÖRSCH-SUPAN 1973, WV 60, S. 257–258.
- 104 Selbstbildnis (Vorstudie zum Holzschnitt), um 1802. Unbez. Feder, 132 mm hoch × 92 mm breit. Hamburger Kunsthalle. Inv. Nr. 41087. Abgebildet in: GRUMMT 2011, Bd. 1., WV 359, S. 359–360.
- 105 U.a. in der lavierten Vorzeichnung „Schlafender Knabe“ deuten diese Zacken Gras an, in: ebd., Bd. 1, WV 282, S. 278–280. Grummt streicht Kontur, Strichelung, Bogenlinien- oder Zickzackliniensegment und Parallelschraffur als grundlegende Elemente der Zeichenkunst Friedrichs hervor. Sukzessiv wandte sich allerdings ab 1806 der Schwerpunkt von linearen zu malerischen Zeichnungen. Vgl. ebd., Einleitung, S. 23–37, v.a. S. 29, S. 33, und ausführlicher GRUMMT 2005, S. 273–286.
- 106 Vgl. BRIEFE FRIEDRICH 2005, Nr. 49, Caspar David Friedrich an seinen Bruder Christian, Dresden 28. u. 29.05.1816, S. 105–106, hier S. 105.
- 107 Brief Caspar David Friedrich an seinen Bruder Christian, Dresden 01.09.1823, in: BRIEFE FRIEDRICH 2005, Nr. 100, S. 177–178, hier S. 178.
- 108 Der Verzicht auf Kreuzschraffuren führt z. B. in dem Blatt „Knabe auf einem Grabhügel schlafend“ (Abb. 9) zu unglücklichen Lösungen. Die Schuhe, ihre Materialität und ihre Kontur, sind nicht eindeutig charakterisiert, da durch die Schraffierung mit einfachen Linien keine weitere tonale Differenzierung möglich ist. Die Schraffierung an dieser Stelle dient allerdings zur Kennzeichnung einer Verschattung und läuft damit zugleich der Umrissdarstellung der Schuhe zuwider. Der in der lavierten Federzeichnung angelegte Fokus auf die Licht-Schatten-Führung findet somit keine adäquate Umsetzung im Holzschnitt. Dies überrascht insofern, da sich Friedrich in späteren Briefen an seinen Bruder Christian als Fachmann für die Hochdrucktechniken ausweist. Siehe Kap. 2, Fn. 112–116.
- 109 In einem Brief vom 02.04.1816 erwähnt Friedrich seinen Zeichenlehrer Johann Gottfried Quistorp, der seinem Bruder doch einen Grabstichel geben und ihm zeigen sollte, wie diese Technik anzuwenden sei. Einige Zeilen später verweist er noch auf Magister Finelius, der ihm etwas auf Buchsbaumholz schneiden sollte. Johann Christian Friedrich Finelius, später Superintendent in Greifswald, war ebenfalls bei Quistorp in der künstlerischen Ausbildung gewesen, vgl. BRIEFE FRIEDRICH 2005, S. 104. Es finden sich keine weiteren Belege, in welcher Form die Holzstich-Technik im Umkreis Quistorps oder von Quistorp selbst angewendet worden ist. Die knappe Dissertation von Martin Klar aus dem Jahre 1911 konzentriert sich auf die Biografie und stellt Quistorp in erster Linie als Architekten vor, siehe KLAR 1911.
- 110 Kommentiert und mit einem weiteren Brief in dieser Sache abgedruckt in: BRIEFE FRIEDRICH 2005, Nr. 48, Caspar David Friedrich an seinen Bruder Christian, Dresden, 02.04.1816; Nr. 49, Caspar David Friedrich an Christian, Dresden 28. u. 29. 05.1816, S. 103–106.
- 111 Und dies unterscheidet Caspar David von seinem Bruder, der als ursprünglich ausgebildeter Tischler nun als Holzschneider bekannt wird. Dennoch habe, nach Meinung Bindmans, Christian keine Holzschnitte, wie z. B. „Das Konzert zu Groß-Schöppenstedt“ (1819), ohne die Zustimmung von Caspar Davids angefertigt. Caspar David übertrug hier die Zeichnung F. August Hahns auf den Holzstock. Nach der Fertigstellung hat

- er den Schnitt unter seinen Künstlerkollegen bekannt gemacht und auf der Dresdner Akademie-Ausstellung gezeigt. Zur Beziehung der beiden, vgl. BINDMAN 2005, S. 287–295. Ein Abzug befand sich in der Sammlung des norwegischen und in Dresden lebenden Malerfreundes Johann Christian Dahl (geb. 24.02.1788 in Bergen, gest. 14.10.1857 in Dresden). Der Abzug wurde nach dessen Tod 1859 versteigert, BÖRSCH-SUPAN 1973, S. 150.
- 112 Kommentiert und mit einem weiteren Brief in dieser Sache abgedruckt in: BRIEFE FRIEDRICH 2005, Nr. 48, Caspar David Friedrich an seinen Bruder Christian, Dresden, 02.04.1816; Nr. 49, Caspar David Friedrich an Christian, Dresden 28. u. 29.05.1816, S. 103–106.
- 113 Ebd., Nr. 48, Caspar David Friedrich an seinen Bruder, Dresden 02.04.1816, S. 103–105, hier S. 104.
- 114 „[...] Gubitz schneidet alle seine Sachen wie ich gehört“, ebd. Zudem berichtet er an gleicher Stelle von der aktuellen Technikvariation, die im Holzstich ebenfalls Anwendung findet, nämlich bestimmte Flächen am Druckstock tiefer wegzuschneiden oder alternativ etwas Papier auf die Rückseite zu kleben, sodass beim Druck an diesen Stellen weniger stark schwarz gedruckt und somit eine weitere Nuancierung von wenig Schwarz bis zu Tiefschwarz im Druckbild möglich wird.
- 115 Friedrich berichtet zu Beginn seines Briefes vom 02.04.1816 an seinen Bruder, er habe erst am Vortag von einem jungen Mann erfahren, dass man im Buchbaum, auf Hirnholz, stechen kann. Vgl. ebd., S. 105.
- 116 Schlusssatz: „Ich rathe Dir weiter nicht zu, dich mit dem Stechen in Holz mit dem Grabstichel abzugeben.“, ebd., S. 105.
- 117 Rechtswissenschaftler und Universitätsbibliothekar in Greifswald (1767–1816), vgl. Anmerkung Herrmann Zschoche, BRIEFE FRIEDRICH 2005, ebd., S. 105.
- 118 Vgl. ebd., S. 104.
- 119 Ende des Jahres 1822 rät er ihm z. B., nicht unnütze Dinge zu vervielfältigen, d. h. nicht jede Zeichnung sei sinnvollerweise zu reproduzieren. Vgl. hierzu: BRIEFE FRIEDRICH 2005, Nr. 99, Brief Caspar David Friedrich an Christian, 10.12.1822, S. 176–177.
- 120 Im Auktionskatalog C. G. Boerner „The Romantic Era. Prints, Drawings, and Paintings 1765–1852“ wird die Vermutung Börsch-Supans aufgegriffen, dass diese Holzschnitte möglicherweise für einen Gedichtband des Künstlers geplant gewesen seien. Das Selbstporträt könnte dabei als Frontispiz gedacht gewesen sein. Vgl. AUKTIONSKATALOG BOERNER 2008, Nr. 18, S. 24–25; zuvor BÖRSCH-SUPAN 1973, Kat. Nr. 60, S. 257–258.
- 121 Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1973, S. 62: Im Verzeichnis der Ausstellung in der Kurfürstlichen Sächsischen Akademie der Künste von 1804 lautet es: „240. 241. 242 Drey Holzschnitte gezeichnet von C. D. Friedrich, und geschnitten von J. C. Friedrich“. Nach Börsch-Supan handelt es sich bei den drei ausgestellten Holzschnitten um „Die Frau mit Spinnennetz zwischen kahlen Bäumen (Melancholie, Die Spinne)“, „Die Frau mit dem Raben am Abgrund“ und „Der Knabe auf einem Grab schlafend“. Vgl. ebd., Kat. Nr. 60–62, S. 257–258.
- 122 Nach Börsch-Supan sind dichterische Versuche von Friedrich überliefert, auch haben bis auf das Selbstporträt, das möglicherweise als Autorenporträt angesehen werden sein könnte, die drei Holzschnitte ein nahezu identisches Maß, vgl. ebd., Kat. Nr. 60, S. 257, Kat. Nr. 74, S. 263.
- 123 Vgl. Brief von Philipp Otto Runge an seine Brüder Carl und Jakob in Berlin (Dresden, 03.11.1803), in: BRIEFE RUNGE 1940, S. 140–142 od. BRIEFE RUNGE 2010, Nr. 110, S. 169.
- 124 Friedrich übertrug Zeichnungen anderer auf den Holzstock und übernahm von seinem Bruder Aufträge für Zeichnungen, allerdings bittet er Christian 1819, ihn dafür nicht weiter anzufragen und v. a. seinen Namen nicht zu erwähnen. Vgl. BRIEFE FRIEDRICH 2005, Nr. 67, Brief Caspar David Friedrich an seinen Bruder Christian, Dresden 22.01.1819, S. 129.
- 125 Brief von Caspar David Friedrich an Christian und Adolf Friedrich, 12.08.1819, in: BRIEFE FRIEDRICH 2005, S. 131–133, S. 133: „Ich habe [den Holzschnitt] ... auf die Ausstellung gegeben.“ Der Holzschnitt ist im Verzeichnis der im August 1819 stattgefundenen Ausstellung nicht vermerkt, vgl. BÖRSCH-SUPAN 1973, S. 88.
- 126 Vgl. Brief Caspar David Friedrich an Christian Friedrich, Dresden, 10.12.1822, in: BRIEFE FRIEDRICH 2005, S. 176–177. Anmerkung zu „Die Anerkennung deines Fleißes ... im Holzschnitten“, ebd., S. 176.
- 127 Zuvor finden die Holzschnitte bis auf Anführungen in den Auktionskatalogen von 1859 (Buchhändler und Verleger R. Weigel, Dresden) und 1861 (Buchhändler und Verleger R. Weigel, Leipzig) keine publizistische Verbreitung, vgl. BÖRSCH-SUPAN 1973, v. a. S. 150, 151, 170.
- 128 BRIEFE RUNGE U. BRENTANO 1974, Brief Brentanos an Runge, Berlin im Juni 1810, S. 40–41. Text erstmals abgedruckt, in: HS RUNGE 1965 [1841], II, S. 413–416; wiederabgedruckt in: BRIEFE RUNGE 2010, Nr. 235, S. 316–318: „Wenn ich ein Buchhändler wäre, würde ich etwas ganz Altfränkisches mit Ihnen unternehmen. Von 1550 bis 1600 erschienen bey Feyerabend in Frankfurt am Mayn, was wir jetzt Stammbuch nennen, Büchlein unter dem Namen: Guter Gesellen Gedankbüchlein, eine Reihe der mannichfaltigsten Zeit- und Sitten- und symbolischen und witzigen Holzschnitte, von erklärenden Sprüchen begleitet, wozu man das Seinige und seinen Namen schrieb. Allerley kleine Bilder für unsere Zeit, von Ihnen erfunden, würden ein ungemein interessantes, nie da gewesenes und gewiß viel Gutes verbreitendes Erinnerungsbuch werden, und Ihnen selbst während der Erfindung Freude machen, da es sich über alles Menschliche verbreiten kann, und vom Komischen bis in's Uebersinnliche reicht, und in aller Jugend Hände kommen könnte. Ich wollte, Hr. Perthes bäte sie darum, oder Sie unternähmen es für sich selbst, als erheiternde Nebenarbeit. Ich gehe jetzt damit um, Kindermährchen zu sammeln. [...] Wenn ich fertig bin, sende ich Ihnen das Manuscript; ich denke es in klein Folio oder groß Quart drucken zu lassen mit deutlichen großen bunten Bildern in Holzschnitten. Vielleicht macht Ihnen einmal die Sache Freude, und Sie zeichnen einige Bilder dazu.“
- 129 Zur Frühromantik und einer an „altdeutscher Kunst“ orientierten Buchgestaltung vgl. BRUNSIK 1994, S. 83–119.
- 130 Vgl. Zitat Kap. 2, Fn. 128. In der Ausgabe von Betthausen lautet es statt Stammbuch „Stammtisch“, BRIEFE RUNGE 2010, Nr. 235, S. 317.
- 131 In dem Zitat wird nicht deutlich, ob Brentano mit „großen bunten Bildern in Holzschnitten“ tatsächlich den Holzschnitt meint oder den Begriff als Oberbegriff für eine allgemeine Bebilderung benutzt, wie man „Kupferstich“ für jedwede Art von beigefügten Bildern gebrauchte.
- 132 Die „Werkstatt“-Idee hat gemeinsame Aspekte mit dem Begriff der „mittelaltlichen Bauhütte“. Beide Konzepte – besser: Begriffsideen – betonen die Zusammenarbeit und das handwerkliche Tun. „Bauhütte“ ist ein Terminus, der im 19. Jahrhundert zunächst die Zusammenarbeit von unterschiedlichen Handwerken (Steinmetz, Maurer etc.) mit ihren jeweiligen Aufgaben (Planung, Leitung, Ausführung) und Fertigkeiten (Polier, Meister, Geselle, Lehrlinge) beschreibt und der

- für die Beschreibung der Entstehung mittelalterlicher Kathedralbauten geprägt wurde. Mit „Bauhütte“ ist daran anknüpfend ein pädagogisches Konzept benannt, das statt getreuem Antiken-Studium nun die Ausbildung im Verbund, in einem Meister-Schüler-Verhältnis, an der Akademie beschreibt. Es fand z. B. bei der Ausstaffierung von Freskenaufträgen seitens Peter v. Cornelius' und seinem Schülerkreis Anwendung. „Werkstatt-Idee“, hingegen, soll das Einbringen unterschiedlicher Fertigkeiten zum Erreichen eines Werkes betonen. Das ist bei (nahezu) jedem Holzschnitt bzw. Holzstich zwischen 1800 und den 1870er-Jahren der Fall, da abgesehen von wenigen Ausnahmen die Inventio in der Zeichnung und die Ausführung im Holz von mindestens zwei Personen ausgeführt wurden. Zur Werkstatt-Idee vgl. BÜTTNER 1989, S. 20–33. Das Thema des handwerklichen Künstlertums als Reflexion über den modernen Künstler stellt Schubert am Beispiel Tiecks und Wackenroders vor, vgl. SCHUBERT 1986, S. 54–57.
- 133 HASKELL 1990, S. 139.
- 134 Vgl. TRAEGER 1975, S. 134–139. Traeger führt z. B. einen Brief Runges an Bretano vom 27.12.1809 an, in dem er beklagt, dass es unmöglich geworden sei, mehrere tüchtige Leute eine große Arbeit zusammen ausführen zu lassen.
- 135 Brentano nimmt erst im Todesjahr Runges zu ihm Kontakt auf, sodass keine gemeinsamen Projekte mehr zustande kommen. Ein Einfluss von Runges Kunst auf Brentanos Buchgestaltung ist offensichtlich. Diehl betont Runges Arabeskenform, die sich im „Morgen“ (ab 1803 Skizzen, 1808 erstmals Öl auf Lw., 109 cm × 85,5 cm, Hamburger Kunsthalle) manifestiert. Eine ähnliche Gestaltung findet sich im Titelblatt der Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“ von Brentano (Heidelberg 1806–1808), vgl. DIEHL 1935, S. 53–74.
- 136 Fünf der 22 Holzstich-Vignetten sind 1909 in der Publikation „Clemens Brentano und Edward Steinle“ abgedruckt; laut von Bernus, finden sich in Steinles Nachlass hierzu Entwürfe (Nachlass Steinle, heute Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München). Vgl. BERNUS/STEINLE 1909, S. 16–23, S. 29–30 (Abb. der Illustrationen zum Leben der Hlg. Jungfrau Maria 1838/1839, nach Original-Holzschnitten, eingelegt zw. S. 28 u. S. 29). Zum Einfluss Brentanos auf Steinle vgl. BRIEFE STEINLE 1897, Bd. 2, S. 5–69.
- 137 BERNUS/STEINLE 1909, S. 29.
- 138 Wie bereits festgestellt, realisieren Runge und Friedrich Holzschnitte oder gar Holzstiche nur vereinzelt. Frithjof Lühmann wies in seiner Dissertation zur Buchgestaltung zwischen 1770 und 1800 daraufhin, dass Ende des 18. Jahrhunderts der „Originalholzschnitt“ in Volksbüchern, Fibeln und teilweise in satirischen Abhandlungen wieder angewendet wurde, also in jenen Literaturgattungen, die traditionell mit Holzschnitten ausgestattet waren, vgl. LÜHMANN 1981, Kap. 5.1.3, S. 254–267.
- 139 Die enge Vernetzung von Literaten, Musikern und bildenden Künstlern bleibt ein zentrales Merkmal der damaligen bürgerlich-künstlerischen Gesellschaft, siehe Kap. 3.1.2. Mehr noch, die Künste sind in Analogien und gegenseitiger Inspiration zu denken, siehe hierzu u. a. GOTTDANG 2005; KWON 2003 (v. a. S. 137–144).
- 140 Hugo Bürkner (geb. 24.08.1818 in Dessau, gest. 17.01.1897 in Dresden), siehe Kap. 3, Fn. 228 u. 235 sowie Kap. 4.2.1 u. 6.2.2.
- 141 BÜRKNER JFB 1846, Nr. 21, Sp. 252–254, hier Sp. 252. Siehe Kap. 2, Fn. 138.
- 142 Ebd.
- 143 Zur Frage der Definition des Begriffs „Nazarener“ sind folgende Aspekte zentral:
- a) Die Bezeichnung „Nazarener“ umfasst eine Richtung innerhalb der Kunst der Romantik, die sich durch Strenge in der Komposition, Rezeption italienischer und deutscher Kunst des ausgehenden Mittelalters und Frührenaissance, der Wiederaufnahme von Lokalfarben und Fokussierung auf religiöse Themen auszeichnet. Als Stilbegriff erstmals verwendet in Keith Andrews „The Nazarenes“ von 1964 (ANDREWS 1964) und in dem Beitrag J. C. Jensen von 1966 für den Ausstellungskatalog „Klassizismus und Romantik in Deutschland“ (JENSEN 1966, S. 46–52). Zur Herkunft und Bedeutung des Begriffs „Nazarener“ siehe ZIEMKE 1977, S. 17–25, AUSSTELLUNGSKAT. NAZARENER IN ÖSTERREICH 1979, o. S.
- b) Zu den Nazarenern werden u. a. folgende Künstler gezählt: Karl Philipp Fohr, Johann Friedrich Overbeck, Franz Pfaff, Peter von Cornelius, Ludwig Vogel, Josef Wintergerst, Wilhelm Schadow, Johannes Veit, Philipp Veit, Johann Evangelist Scheffer v. Leonhardshoff, Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Olivier, Gustav Heinrich Naecke, Ferdinand Olivier, Johann Anton Ramboux, Theodor Rehbenitz, Joseph Führich, Edward v. Steinle, Otto Speckter, Johann Martin Niederée. Siehe u. a. Künstlerbiografien und Werkliste, ebd., sowie AUSSTELLUNGSKAT. NAZARENER 2005, S. 248–281 und Katalogteil, in: AUSSTELLUNGSKAT. NAZARENER VOM TIBER AN DEN RHEIN 2012, S. 113–235.
- c) Die Zuordnung der Künstler ist nicht einheitlich geregelt, vgl. KRENZLIN 1979, S. 231–250, insbesondere S. 233–235. Ulrike Krenzlin schlägt in ihrem Aufsatz im Städel-Jahrbuch von 1979 vor, generell für (europäische) Künstler bis in die 1860er-Jahre, die nicht unmittelbar im Lukasbund als Mitglieder verankert sind, aber bei denen sich die Betonung der Linie in der Gestaltung finden lässt, die Bezeichnung „Nazarenismus“ zu verwenden. Diese begriffliche Unterscheidung Krenzlins zwischen „Nazarener“ und „Nazarenismus“ setzte sich in der Forschungsliteratur nicht durch.
- d) Für Frank Büttner liegt das Verbindende der unter b) genannten Künstler in der nazarenischen Kunstauffassung, und zwar in der „Sehnsucht nach dem Ursprünglichen“ (d. h. in ihrer Suche nach Wahrheit und Glauben) und in einer bewussten Nachfolgeschaft Raffaels, vgl. BÜTTNER 1980, Bd. 1, S. 117–124.
- e) In neueren Aufsätzen wird das „Nazarenische“ in der Kunst bis ins 20. Jahrhundert nachgezeichnet wie z. B. in LENZ 2004, S. 98–112. Michael Thimann weist hingegen daraufhin, dass es streng genommen die Nazarener nicht gäbe, es handelt sich vielmehr um sich teilweise nacheinander formierende Künstlerkreise, die sich u. a. überschneiden aber auch entgegenstehen. Forschung zu den Künstlerkreisen in Rom stehe in Bezug auf die Nazarener daher noch aus, THIMANN 2011, S. 223–247, S. 232–236. Davon abzusetzen ist die Klassifizierung „Nazarener“, die sich ausschließlich auf den direkten Kreis um Overbeck bezieht, wie z. B. bei MAYR 1997, S. 33–44, hier S. 41.
- 144 Johann Friedrich Overbeck, geb. 03.07.1789 in Lübeck, gest. 12.11.1869 in Rom, Mitbegründer des Lukasbundes 1809 in Wien.
- 145 Franz Pfaff, geb. 05.04.1788 in Frankfurt a. M., gest. 16.06.1812 in Albano Laziale (nahe Rom), ging 1810 zusammen mit den Lukasbrüdern nach Rom.
- 146 Overbeck habe seine Zeichnungen als „finale Kunstwerke“ betrachtet, nur in seltenen Fällen seien sie vorbereitende Studien für die Gemälde gewesen. Vgl. HEISE 1999, S. 117.
- 147 Siehe u. a. BÜTTNER: FREUNDSCHAFT 2002, S. 15–36; THIMANN 2011, S. 223–247.
- 148 Büttner belegt anhand der Zeichnungen Franz Pfaffs zu Goethes „Götz von Berlichingen“ den Übergang

- von lavierten, malerisch angelegten hin zu v. a. an Liniensystemen orientierten Federzeichnungen und konstatiert damit beispielhaft den Wandel im Kunstverständnis um 1800. Vgl. BÜTTNER: PFORR 2002, S. 9–38.
- 149 Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld, geb. 26.03.1794 in Leipzig, gest. 24.05.1872 in Dresden, wird 1817 in den Lukasbund aufgenommen und verweilt von 1818 bis 1827 in Rom.
- 150 SCHAHL 1936, S. 123.
- 151 Vgl. ASSEL 1982, S. 25–40 sowie GREWE 2009, S. 209–222. Zu Bibelprojekten und der Konfession nazarenischer Künstler und dem Einfluss von Bibelvereinen und der protestantischen Gemeinde in Rom, siehe PÜTZ 2011, S. 275–292. Lyrisch gefasst ist die Bedeutung der Bibel in Overbecks Text „Der Künstler“, abgedruckt in: HEISE 1999, S. 281–292.
- 152 Vgl. BÜTTNER 1979, S. 207–230, S. 208. Bereits 1808 sei Overbeck angefragt worden, Zeichnungen für eine Bibelausgabe, die für ein breiteres, teils ländliches Publikum gedacht war, anzufertigen.
- 153 Vgl. HOWITT: OVERBECK 1886, Bd. 2, Kap. 16 „Ein Kunstmissionar“, S. 134–179, v. a. S. 157.
- 154 Z. B. im Werk Friedrich Overbecks: Im Verzeichnis von Howitt sind lediglich vier unterschiedliche *Holzschnitt*-Projekte aufgelistet, die zudem alle als Reproduktionsgrafik ohne Beteiligung des Künstlers zu werten sind. Vgl. ebd., Bd. 2, Anhang, S. 411, S. 427, S. 430–431.
- 155 Die Mehrheit grafischer Darstellungen von nazarenischen Künstlern sind Radierungen, Kupferstiche oder Lithografien. Im Düsseldorfer Verlag von August Wilhelm Schulgen wurden z. B. unkolorierte Stahlstiche nach Overbeck, Veit, Führich und Steinle für den ab 1842 gegründeten „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder“ veröffentlicht, vgl. METKEN 1977, S. 365–388, hier S. 372–373, sowie zur nazarenischen Druckgrafik allgemein, siehe u. a. AUSSTELLUNGSKAT. NAZARENER IN ÖSTERREICH 1979 sowie AUSSTELLUNGSKAT. KLEINE BILDER, GROBE WIRKUNG 1997.
- 156 Joseph Sutter, Historienmaler, geb. 1781 in Linz, gest. 1866 in Wien.
- 157 Overbeck, Brief 17.7.1815 an Sutter, zitiert nach HOWITT: OVERBECK 1886, Bd. 1, S. 346–350, hier S. 347 (ähnlich zitiert bei: BÜTTNER, STÄDEL-JAHRBUCH 1977, S. 207–230, hier S. 208). Schahl setzt „die Forderung der linienmäßigen Einfachheit der Zeichnung [123] in enge Verbindung mit dem Verlangen nach ‚Deutlichkeit und Anschaulichkeit der Darstellung‘“, wie es Overbeck in einem Brief an Sutter vom 17.07.1815 formuliert. Zitiert nach SCHAHL 1936, S. 122–123.
- 158 Overbeck habe die Kunst seinen pädagogischen Zielen unterstellt, siehe HEISE 1999, S. 277. Overbeck stand u. a. mit dem Schweizer Pädagogen und Reformler Johann Heinrich Pestalozzi in Kontakt; die Bibelprojekte waren von Anfang an für den allgemeinen Gebrauch, z. B. in Schulen, gedacht.
- 159 Overbeck, Brief 17.7.1815 an Sutter, zitiert nach HOWITT: OVERBECK 1886, Bd. 1, S. 346–350, hier S. 348.
- 160 Ebd.
- 161 Zur Frage der Dürer'schen Holzschnitte siehe zudem die Briefe des den Nazarenern nahestehenden Historikers Johann Friedrich Böhmer (geb. 1795, gest. 1863 in Frankfurt a. M.): Brief Böhmer an Carl Barth, 13.02.1821, in: SCHAHL 1936, S. 12–13; Brief Böhmer an Johann David Passavant, Frankfurt, 14.02.1823, in: BRIEFE BÖHMER 1868, Bd. 2, S. 114–117; zur Kritik am „altdeutschen“ Kupferstich siehe Brief Böhmer an Johann David Passavant, Frankfurt, 01.05.1823, in: Ebd., S. 122–124, sowie Brief Böhmer an Samuel Amsler, Frankfurt 30.06.1823, in: Ebd., S. 124–126.
- 162 „Anschaulichkeit“, das „sinnliche Erkennen“, ist eines der grundlegenden Kriterien in der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartners („Aesthetica“ 1750/1758) sowie seiner Schüler und bestimmt den Ästhetik-Diskurs um 1800, hierzu kunsthistorisch siehe SCHOLL 2007, S. 22–30.
- 163 Nach Ludwig Grote beginnt die romantische Dürer-Renaissance mit Goethes Lob in dem programmatischen Aufsatz zum Straßburger Münster 1772: „Wie sehr unsre geschminkte Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamieren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogne Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzschnittsteste Gestalt ist mir willkommner.“ GOETHE: BAUKUNST 1772, S. 25; vgl. GROTE 1972, S. 14.
- 164 Die Begeisterung für „altdeutsche“ Kunst und Literatur führte zu verschiedenen Formen des Wieder-Erlebens: a) In Analogie zu den philologischen Bemühungen des Sammelns und Erforschens mittelalterlicher bzw. „altdeutscher“ Sagen, Lieder und Erzählungen sowie deren literarische Neu- und Umdichtungen, wird „Altdeutsches“ in der Bildenden Kunst rezipiert und von Künstlern wieder thematisiert. Bildmotive und -themen werden ikonografisch neu geformt und verändert und bilden mit Darstellungen und Erzählungen zu Hans Sachs, dem Nibelungenlied sowie zu Faust, Märchen und der Historienerzählung einen neuen künstlerischen Kanon aus. Als Phänomen bereits erforscht und aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt, vgl. z. B. GIESEN: FAUST 1998; HEINZLE/KLEIN/OBHOF 2003 u. FREYBERGER 2009. Zum Nibelungenlied siehe Kap. 3.1.3. b) Führich beschreibt in einem Brief an seine Eltern 1827, dass die Verabschiedung Schnorr von Carolsfelds mit einem Fest zu Dürers Geburtstag zusammenfiel und er daher zwei Transparente malte, eines für Dürer und eines für Schnorr von Carolsfeld, vgl. BRIEFE FÜHRICH 1883, Brief Joseph Führich an seine Eltern, Nr. 5, Rom, den 28.05.1827, S. 16–22. Diese Weise der Anknüpfung an die Vergangenheit wird aktuell unter Begriffen wie „Living History“, „Reenactment“ und „Histotainment“ für das 20. und 21. Jahrhundert untersucht, siehe u. a. ANSORG 2012. Zu den Dürer-Festen, siehe AUSSTELLUNGSKAT. DÜRERFEIERN 1971, BLUMENTHAL 2001 u. KOSFELD 1992, S. 3–20.
- 165 Führich, der bis zum 13.03.1876 lebt, verfasste für den dritten Band des Prager Jahrbuchs „Libussa“ 1844 eine autobiografische Skizze. 30 Jahre später erscheint ein Neudruck im Wiener Verlag von Karl Sartori mit knappen Ergänzungen im Anhang (FÜHRICH 1875). Wiederabdruck 1912 in Dregers Monografie zu Führich (DREGER 1912), vgl. Einführung in: FÜHRICH: LEBENSERINNERUNGEN 1926 [1844], S. 5–6.
- 166 FÜHRICH 1926 [1843], S. 46.
- 167 Ebd., S. 48. „Charakterlosigkeit“ ist hier im Sinne von „verwaschen“ und „uneindeutig“ zu verstehen. Zur Frage des „Charakteristischen“ in der nazarenischen Kunst vgl. BÜTTNER 1980, Bd. 1, S. 17–26.
- 168 FÜHRICH: LEBENSERINNERUNGEN 1926 [1844], S. 44.
- 169 Ebd., S. 46.
- 170 Die Beschreibung beginnt in der 1926er-Ausgabe mit der Rückkehr Führichs nach Prag nach einem sechswöchigen Aufenthalt in Dresden 1820 und geht zehn Seiten später (ab S. 54) in Beschreibungen altitalienischer Kunst und dem Einfluss der Wiener Kunstschatze auf sein Schaffen über, vgl. ebd., S. 43–54.
- 171 Das Betrachten von Grafiken Dürers als intimer und andächtig Moment findet sich ebenfalls in einem

- Brief an den Kupferstecher Johann Nikolaus Hoff in Frankfurt a. M. (geb. 1798, gest. 1873), den Ludwig Richter am 18.03.1828 aus Meißen schickt: „Hier [in Dresden] giebt's viele, die da Luft, aber niemand oder wenige, die da Geld haben; ich habe aber um Dürern recht ehern zu können, seyn Portrait (von Förster gestochen) u. sein Leben der Maria, nebst einigen andern Holzschnitten u. Kupfern z. B. den Hyronimus in der Stube, pp., angeschafft, u. über mein Vermögen 22 Thlr. daran gewand, was der guten Hausfrau ohnmöglich recht gewesen seyn kann, obgleich sie recht freundlich dazu aussah; nun freue ich mich wie ein Kindtaufvater täglich über meine herrlichen [Albrecht Dürer]. – Es lebt ein allgewalter, tief sinniger Geist in diesen Sachen; u. ich will meinen alten seligen Dürer zum 6ten April ein Vivat bringen, u. sollte niemand dabey seyn, als meine gute Frau; die wird mit anstoßen, trotz den 22 Thalern. – Vergeßt doch auch nicht, liebsten Freunde, den 6ten April feyerlich zu begehen, wir wollen dann an einander denken, u. unsern Herrn bitten, daß er uns eben so tüchtig und fromm werden lasse, wie den guten Albrecht.“ Erstmals abgedruckt in: DRESDNER GESCHICHTSBLÄTTER 1898, Jg. 7, Nr. 4, S. 122–123, hier S. 123. Der Tag wird von Richter außerdem in seinen Lebenserinnerungen beschrieben: „Es war an dem Tage, als in Nürnberg das große Dürerfest gefeiert wurde (6. April 1828), wo auch in Dresden zum ersten Male sich eine Anzahl Künstler und Kunstfreunde zu einem Festmahle vereinigt hatten, an dem auch meine Freunde begeistert teilnahmen. Ich aber war gerade in diesen Tagen an die Meißner Kunstschule gefesselt, und als ich von meiner Zeichenkorrektur heim auf mein Zimmer kam, fühlte ich mein Herz heute doppelt nach Dresden gezogen. Da bringt mir doch gegen Abend der Postbote ein Paket. Wie glücklich! Es war Albrecht Dürers „Leben der Maria“, welches ich aus der Ernst Arnoldschen Kunsthandlung erhielt. Ich hatte es für dreizehn Taler, inklusive des seltenen Titelblattes, vor einiger Zeit gekauft und bekam es also gerade jetzt zur rechten Stunde. Nicht ohne langes Bedenken und Zögern hatte ich mich zum Ankauf entschlossen; denn die Summe war für meine Verhältnisse eine bedeutende. Aber sie hat reiche Zinsen getragen. Bei Philipp Veit in Rom hatte ich diese reizenden Holzschnitte des Großmeisters deutscher Kunst zum ersten Male gesehen; heute feierte ich am stillen Abend ganz allein beim Studierlämpchen sein dreihunderjähriges Gedächtnis, indem ich die ewig jungen, unverwelklichen Blüten seines Geistes mit Wonnegefühl betrachtete und mich in sie hineinlebte. Blatt für Blatt verfolgte ich in jedem Zug [...]“ In: LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980, S. 381–382. Zur Bedeutung Dürers für Richter, siehe Kap. 3, Fn. 256.
- 172 FÜHRICH: LEBENSERINNERUNG 1926 [1844], S. 44.
- 173 Weiterführend zu diesem Aspekt siehe LIPPUNER 1965, S. 21–40.
- 174 Die Dürerverehrung ist bei allen nazarenischen Künstlern anzutreffen, siehe STEINLE 1977, S. 60–71.
- 175 Ebenda, S. 46.
- 176 Dieses Interesse Führichs an „altdeutscher“ Kunst wird durch seine Reise nach Dresden eingeleitet. Dort sieht er in der Sammlung Johann Gottlob von Quandts Arbeiten von Overbeck und Cornelius. Diese Arbeiten inspirieren ihn, auch liest er daran schließend Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und Auszüge aus Dürers Tagebuch. Vgl. FÜHRICH: LEBENSERINNERUNG 1926 [1844], S. 40–44.
- 177 Ebd., S. 48.
- 178 Siehe Ausführungen in Kap. 3.1.2.
- 179 Siehe Ausführungen in Kap. 3.1.1.
- 180 Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist das Sammeln und Präsentieren von Grafik mit einer Reihe von staatlichen und bürgerlichen Aufgaben verbunden, sodass die Bedeutung weit über den rein künstlerischen Ausbildungsbereich hinausgeht, vgl. GRAMACCINI: INTERPRETATION, IN: REPRODUKTIONS-GRAFIK 2003, S. 55–63, v. a. S. 60–63.
- 181 Erstmals abgedruckt im Aufsatz BÜTTNER 1989, S. 20–33. Overbeck spricht sich in einem Brief vom 12.05.1827 gegen die Veröffentlichung dieses Manuskripts aus, vgl. ebd., S. 31–32.
- 182 Ebd., S. 29–30. Als zweite Regel gibt Overbeck an, dass eine Sammlung nicht beim Ankauf vollständig zu sein hat, sondern nach und nach zu bereichern sei. Die dritte Regel umfasst den Kauf Tipp, nicht auf große Namen zu setzen, da das nichts über die Qualität des Werkes aussage. Ein vortreffliches Werk eines Unbekannten sei einem mittelmäßigen eines bekannten Meisters vorzuziehen.
- 183 Ebd., S. 30.
- 184 Ein weiteres Beispiel für den Stellenwert der Dürer'schen Holzschnitte ist der von Astrit Schmidt-Burkhardt untersuchte „Stammbaum der neudeutschen Kunst“, der von dem Maler Ferdinand Olivier zwischen 1818 und 1822 angefertigt und 1823 als Lithografie gedruckt wurde. Die Darstellung der Auferstehung Christi am Stamm ist eine Referenz auf Dürers Holzschnitt „Die Auferstehung“ aus der großen Passion-Holzschnittserie von 1510, vgl. SCHMIDT-BURKHARDT 2005, S. 85.
- 185 Eduard von Steinle, geb. 1810 in Wien, gest. 1886 in Frankfurt a. M.
- 186 „Nebenher wurden dann einzelne Blätter aus den großen Holzschnittfolgen Dürers kopiert. Der Schüler mußte nachspüren, wie kleinliches Faltdetail, unnötiges Laub- und sonstiges Beiwerk unterdrückt werden, um die großen, breiten Lichtmassen zusammenzuhalten, um desto klarer die Körperform zu betonen. Die nach dem Hintergrund zu fortschreitende Vereinfachung, die gesteigerte Ökonomie der Licht- und Schattendetails wirkte dann wie ein Hauch, als Luftperspektive.“ SCHNEIDER/TROST, GK 1910, S. 71–78, hier S. 76.
- 187 Auch Christa Steinle weist in ihrer Dissertation nicht nur auf die Dürer-Rezeption, sondern auch auf die Ähnlichkeit zwischen Overbecks Zeichnungen in den 1820er-Jahren und der Feinlinigkeit eines Kupferstichs. Vgl. STEINLE 1977, v. a. S. 101–103, 118–120, 167–170. Die Konzentration lag zunächst auf dem Kupferstich als die „edlere“ Gattung, vgl. u. a. SUHR 1993, S. 5–10.
- 188 Wörtlich: „Sowohl Overbeck als auch Barth stellen den alten linearen Holzschnitt als Vorbild auf. Freilich mit dem Vorbehalt, der vermehrten Zierlichkeit und Reinheit, welche das Verhältnis des Kupferstechers zum Formschneider mit sich bringt. Damit gelangen wir aber zu jenem Element, welches die nazarenische Zeichnung entscheidend von der Technik des Holzschnitts trennt und sie eher der des Kupfer- oder Stahlstichs verwandt erscheinen lässt: nicht der feste, kräftige Strich ist es, sondern die zarte, dünne Linie als Ausdruck eines milden und innigen, tiefgeistigen Erlebens.“ SCHAHL 1936, S. 123.
- 189 GOETHE, PROPYLÄEN 1799, S. 164–174, hier S. 171–172: „der herrschende Geschmack fordert vom wahrhaft Guten, ja vom Schönen selbst, daß es im gleichen [172] den Gewand auftrete, wenn es Eingang finden will. Was Wunder also daß die alte Art in Holz zu schneiden fast gänzlich abgekommen, woran aber nicht sowohl die Formschneider als die Zeichner Schuld seyn mögen, und so ehrwürdig sie auch ist, doch jetzt wenig Liebhaber mehr findet; ja daß Holzschnitt und

- Holzschnittsmanier sogar zur Gleichnißrede dienen müssen, um eine rohe ungeglättete Arbeit anzudeuten.“ [Umlaute angepasst]
- 190 „Dagegen ist nichts natürlicher als daß die neuern englischen Holzschnitte mit Beyfall aufgenommen werden, und eine sehr lebhaftes Sensation erregen, da sie so ganz dem Bedürfniß der Zeit angemessen sind. Fein, niedlich, angenehm, ins Auge fallend und, was wahrscheinlich nicht die letzte Empfehlung seyn wird, obendrein noch wohlfeil.“ Ebd., S. 172.
- 191 Zuvor sind 42 Darstellungen Schnorr von Carolsfelds, die sich in der Bilderbibel vergrößert finden, bereits in der Cotta-Bibel (COTTA-BIBEL 1850) veröffentlicht worden. Zum Vergleich der Holzstiche der Cotta-Bibel mit denen der Wigand-Bilderbibel siehe AUSSTELLUNGSKAT. SCHNORR V. CAROLSFELD 1982, S. 10–11. Zur Cotta-Bibel siehe METKEN 1977, S. 365–388.
- 192 In einem Brief an Carl Christian Josias Bunsen, München 15.11.1834, beklagt Schnorr von Carolsfeld, dass die Künstler nicht für Holzschnitte zu zeichnen verstehen und auch keine Holzschneider haben. Vgl. PÜTZ 2011, S. 173. Erstmals abgedruckt, in: PÜTZ 2011, S. 320–323.
- 193 Vgl. hierzu die Einträge Schnorr von Carolsfelds in seinem Tagebuch zu Wigands Produktionsbedingungen und der Absatzmarkterschließung u. a. für Schulen, in: DRESDNER GESCHICHTSBLÄTTER (DA) 1895, Nr. 1, S. 177, Eintrag vom 08., 13., 15. u. 22.08.1851; DA 1895, Nr. 3, S. 214; Eintrag vom 12.01.1853 sowie S. 216, vom 09. u. 11. 03.1853; DA 1896, Nr. 4, S. 286. Eintrag vom 30.11.1854; DA 1897, Nr. 1, S. 15, Eintrag vom 15.02.1855. Zum Wechsel Schnorr von Carolsfelds vom Kupferstich zum Holzstich siehe Zusammenfassung in GREWE 2009, S. 234–236.
- 194 KOENIG DAHEIM 1870, hier S. 470: „Nur in der Kürze können wir schließlich der Krone aller Verlagswerke Georg Wigands gedenken: der Schnorr’schen Bibel in Bildern, an der er – unter anfänglich starken Sorgen – bis zu seinem Tode mit der größten Liebe und Hingebung arbeitete. Die künstlerische Bedeutung dieses echt deutschen, klassisch großartigen Werkes, das vielleicht nur in Luthers Uebersetzung der Bibel seines Gleichen hat und das – wenn auch scheinbar über dem Glanze der Doré’schen Illustrationen vergessen – dieselben doch sicherlich überleben wird, können wir hier nicht nachweisen; wer sich aber daran erinnert, mit welchem bedenklichen Kopfschütteln fast der gesamten buchhändlerischen Geschäftswelt die Herausgabe dieses Werkes im Jahre 1852 begrüßt wurde, der wird ermessen, welch großes Verdienst dabei auch dem genialen und kühnen Verleger gebührt, der es wagte, damit hervorzutreten, und wird sich freuen, daß demselben vor seinem Tode noch die Genugthuung zu Theil ward, daß dessen unvergänglicher Wert nicht nur in Deutschland, sondern auch in England und Frankreich den verdienten Erfolg errang.“
- 195 Vgl. METKEN 1977, S. 365–388, hier S. 367–8. Schnorr von Carolsfelds Bilderbibel wurde auch als „anstößig“ und nicht für den Schulunterricht geeignet eingeschätzt, da es Szenen wie „Josephs Treue und Potiphars Untreue“ enthielt vgl. AUSSTELLUNGSKAT. SCHNORR V. CAROLSFELD 1982, S. 15 sowie ULRICH 2009, S. 270–272. Eine andere Bibelausgabe mit hoher Resonanz ist die von dem französischen Künstler Gustave Doré aus dem Jahr 1866, deren vierte Auflage in deutscher Übersetzung 1876–1877 in Stuttgart bei Hallberger erschien.
- 196 Die einleitenden „Betrachtungen“ verfasste Schnorr von Carolsfeld bereits 1852. Wigand fügte sie der Subskriptionswerbung bei, vgl. SCHNORR V. CAROLSFELD: KÜNSTLERISCHE WEGE 1909, S. 212–218.
- 197 „In welchem Sinne ich meine Aufgabe erfaßte, auf welchem Grund ich bauen möchte, wird aus dem Gesagten deutlich geworden sein. Nachdem ich vielfach im Großen mich versucht, Königshäuser und Villen geschmückt habe, möchte ich nun noch Antheil nehmen an der Arbeit der Erziehung und Bildung der Jugend und des Volkes.“ SCHNORR V. CAROLSFELD: BILDERBIBEL 1860, S. IX.
- 198 Vgl. AUSSTELLUNGSKAT. SCHNORR V. CAROLSFELD 1982, S. 12. Die Lieferungen umfassten die jeweils neu fertiggestellten Holzstiche in zufälliger Reihenfolge.
- 199 Schnorr von Carolsfeld begründet seine Rezeption italienischer Kunst wie folgt: „Als Vorbilder schwebten mir die großen Muster der italienischen Kunst vor. Sonst überall zu deutscher Weise bekennend, muß ich den Werken Raphaels, Michel Angelo’s und anderen Italienern doch den Vorzug vor den Werken anderer Nationen zugestehen. Ihre Werke überragen an Reinheit des Styls und an Schönheit unleugbar die Arbeiten der Deutschen, und da, wie ich Eingangs auseinandersetzte, die bildende Kunst eine Welt- und Universal-Sprache, nicht die Sprache dieses oder jenes Landes ist, so kann von der Unstatthaftigkeit einer Aneignung nicht die Rede sein. Jenen Meistern war es vergönnt die rechten plastischen Mittel aufzufinden, zur Reife zu bringen und richtig anzuwenden. Sie haben einen Typus festgestellt, welcher seine Geltung nie verlieren kann.“ Ebd., S. 12. Den Vorbildcharakter v. a. der Loggien-Darstellungen Raffaels auf Schnorr von Carolsfelds Motivik haben Schahl (SCH AHL 1936) und Fuchs (FUCHS 1982) herausgearbeitet. Eberhardt konnte ergänzend aufzeigen, dass Schnorr von Carolsfelds sich auch an Holzschnitten nach Entwürfen von Johann Jakob von Sandrat (nach Holzschnitten der sog. „Dilherr-Bibel“ von 1710) orientierte, vgl. EBERHARDT 1998, S. 2–14.
- 200 U. a. am Beispiel des Holzstichs zu der alttestamentarischen Geschichte „Joseph und Potiphars Weib“ zeigt Eberhardt deutlich, wie sich Schnorr von Carolsfeld nach dem Vorbild einer Holzschnitt-Bibel des 18. Jahrhunderts, über „altdeutsche“ Gestaltungsmerkmale religiöser Darstellungen und mit der an der italienischen Renaissance orientieren Figurenauffassung in die Tradition von Bilderbibeln einschreibt, vgl. ebd., S. 2–14, hier S. 6.
- 201 SCHNORR V. CAROLSFELD: BILDERBIBEL 1860, Nr. 39 u. Nr. 99. Siehe Abb. 13, 14.
- 202 Weißflächen sind deutlich in den mit Schüsselfalten versehenen beiden Vorhängen stehengelassen. Sie sind ebenfalls in den Gewändern der beiden Hauptfiguren Joseph und Potiphar zu finden und werden durch Kissen und Bettbezug sowie einem breiten Streifen am Boden ausgeglichen. Weißflächen setzen sich in einem weiteren Vorhang am äußersten rechten Rand in der Senkrechten fort. In der Szene der Salbung Davids sind sie sparsamer eingesetzt und zum Hintergrund hin abnehmend (ein Himmelsstreifen als Pendant zum hellen Streifen der untersten Treppe dient der zusätzlichen Verankerung der Hauptszene im Gesamtbild). Als „Rhythmisierung“ kann dies bezeichnet werden, da der Blick von Weißfläche zu Weißfläche weitergeleitet wird, von der linken Frauenfigur bis zur Zuschauerin der Salbung am rechten Rand, deren Weißflächen die dunklen Schraffierungsflächen kontrastieren.
- 203 Bei Joseph und Potiphar ist im Hintergrund eine weite Landschaft mit einer Pyramide und Palmen durch Vorhang und Pflanzen abgetrennt, dabei ist das Schlafgemach durch das Interieur deutlich charakterisiert. In der Darstellung der Salbung Davids grenzen ebenfalls Vorhänge und Stoffballen die Zuschauer bzw. das Volk von der Salbungsszene auf der Treppe

- ab. Die Darstellung der Salbung selbst ist durch Säulen mit einem weiteren Baldachin-Vorhang von der angedeuteten hügeligen Landschaft wie auch von der Stadtfestung kompositorisch abgegrenzt.
- 204 Siehe Kap. 1.4. u. Kap. 1.6.
- 205 Die Gestaltung des Motivs „Joseph und Potiphars Weib“ zeigt sich bei Raffael eher antikisch, bei Sandrat barock und bei Schnorr von Carolsfeld historisierend, da er die Szene historisch-geografisch mit ägyptischen Elementen wie Pyramide und Palmen kontextualisiert. Vgl. EBERHARDT 1998, S. 2–14, hier S. 8–10.
- 206 SCHNORR V. CAROLSFELD: BILDERBIBEL 1860, S. X. Digitalisat unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schnorr_von_carolsfeld1852bd1/0016
- 207 Wörtlich heißt es: „Nun mögen mir über die Anwendung des Holzschnitts noch einige Bemerkungen erlaubt sein. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Kupfer- oder Stahlstich eine größere Durchbildung der Ausführung zuläßt, feinere Abtönungen, zartere Modellirung u.f.w. gewährt, als der Holzschnitt. Ich glaube aber nicht, daß es bei einem Werke, wie bei dem von mir unternommenen, hierauf so besonders ankommt.“ Ebd., S. X.
- 208 „Andere Eigenschaften des Holzschnitts, welche seine Anwendung empfehlen, will ich hier gar nicht, und der Vortheile, welche derselbe in Ansehung der Vervielfältigung gewährt, nur mit einem Wort gedenken. Das sei dieses: Die dem Holzschnitt eigenthümliche Fähigkeit fast in's Unendliche zu produziren, setzt ganz allein in Stand ein Volkswerk von solchem Umfang, wie das von mir dargebotene, dem Volke auch so annehmbar darbieten zu können, daß eine große Verbreitung desselben möglich wird und gehofft werden darf.“ Ebd., S. X.
- 209 „Was in Beziehung auf Gemälde die Freskomalerei leistet, welche ebenfalls eine gewisse feinere Durchbildung der Ausführung in Farbe und Form zum Theil ausschließt, zum Theil erschwert, das leistet in Beziehung auf Zeichnung der Holzschnitt. Einem wahrhaft schöpferischen Künstlergeist wird das eine, wird das andere Darstellungsmittel nie ein Hinderniß werden, seine bildlichen Gedanken auszudrücken.“ Ebd., S. X. Prinzipiell ist somit der „bildliche Gedanke“ das alles Entscheidende. Ein Künstler wird in jeder Technik seine Vorstellung bestmöglichst umzusetzen wissen.
- 210 So schreibt Schnorr von Carolsfeld am Montag, 08.03.1852: „[...] Gaber bringt einen Probedruck des noch nicht ganz vollendeten Stockes ‚Tobias und Sara‘, der ganz vortrefflich ausgefallen ist. Fielen die Blätter alle so aus, so würde ich aufhören zu wünschen, daß das Werk in Kupfer gestochen würde.“ Zitiert nach: DRESDNER GESCHICHTSBLÄTTER 1895, Nr. 2, S. 200.
- 211 Die Schwächen in der Ausführung sieht er zumeist in seinen Vorlagen oder in seiner Umsetzung auf dem Holzstock, weniger bei der mangelnden Sorgfalt der Holzschneider, vgl. Tagebucheintrag, Sonntag, 02.05.1852: „Sonntag ... [...] Der Tag vergeht mir sonst unter dem Druck des Gedankens an den mißlungenen Holzschnitt. Ich bin weit entfernt, die Last bloß auf den Holzschneider zu wälzen, fühle im Gegentheil recht lebhaft, daß ich immer noch nicht den richtigen Vortrag im Aufzeichnen mir angeeignet habe. Wie ganz anders sind die Dürerschen Sachen! ob mehr oder weniger gut geschnitten, wird die geistvolle Behandlung immer durchschlagen und erfreuen. Also ich muß es v.a. besser machen lernen. Gelingt mirs besser, so könnte das mit einer Frucht sein des gegenwärtigen Verdrusses und der Verdruss also doch auch wieder zum Besten dienen.“ Zitiert nach: DRESDNER GESCHICHTSBLÄTTER 1895, Nr. 2, S. 201. Vgl. auch Eintrag vom 25.07.1852, ebd., S. 203; 20.03.1853, ebd., Nr. 3, S. 216. Oder Eintrag vom 30.09.1853, ebd., S. 232: „30
- Freitag. Endlich erhalte ich die Probedrucke der beiden Platten, die schon längst hätten fertig sein sollen: der Verkauf Josephs und die Traumdeutung desselben. Ich habe diese Blätter wie noch ein paar andere, die zur nämlichen Zeit aufgezeichnet worden sind, zu eng in den Schraffirungen gehalten, weshalb sie weniger klare Wirkung machen. Die Holzschneider haben aber ihre Schuldigkeit gethan. Erfahrungen muß man machen, und ich hoffe, sie nicht vergeblich gemacht zu haben.“ Oder auch 10.07.1859, in: DRESDNER GESCHICHTSBLÄTTER 1901, Nr. 4, S. 72.
- 212 Schnorr von Carolsfeld arbeitet bereits für die Cotta'sche Nibelungenausgabe mit Holzstich, für die der Vertrag am 25.02.1840 zwischen Neureuther, ihm und dem Cotta-Verlag geschlossen wurde. Die erste Ausgabe erschien 1843. Siehe AUSSTELLUNGSKAT. SCHNORR V. CAROLSFELD: ZEICHNUNGEN 1994, S. 93–111; COTTA-BIBEL 1850. Siehe Kap. 2, Fn. 191.
- 213 Carl Ferdinand Obermann, geb. 11.06.1823 in Weissenfels a. d. Saale, gest. 22.03.1910 in Stuttgart; bei Kretzschmar gelernt, danach im Dresdner Holzschneideatelier von Hugo Bürkner tätig, eröffnete später seine eigene Xylografische Anstalt in Stuttgart, vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 1118–1119.
- 214 In den Tagebucheinträgen betont Schnorr von Carolsfeld die Bedeutung des Holzschneiders August Gaber für die Bilderbibel. Als Wigand die Festpreise pro bearbeitetem Holzstock drückt und damit ein Weiterarbeiten Gabers als Fachmann und Besitzer der xylografischen Anstalt fraglich wird, trägt Schnorr von Carolsfeld am 30.11.1854 in sein Tagebuch ein: „November 30, Donnerstag ... Obermann (der vorzüglichste der Holzschneider aus Gabers Atelier) theilt mir mit, daß Wigand Gaber nicht mehr die bis jetzt für dessen Atelier festgesetzten Preise zugestehen will, wodurch Gabers Antheil an der Ausführung des Werkes in Frage kommt. Mich berührt diese Neuigkeit sehr schmerzlich, denn in Gabers Händen war mein Werk gut aufgehoben. Was ich in Betreff der Kompositionen und Zeichnungen bin, das ist Gaber für die xylografische Ausführung. Gott gebe, daß sich die Sache noch einrichtet. Obermann erklärt fortarbeiten zu wollen, wenn ich ihm Arbeit geben will.“ Zitiert nach: DRESDNER GESCHICHTSBLÄTTER 1896, Nr. 4, S. 286. Bei der Frage der Festpreise muss es eine Einigung gegeben haben, denn Gaber selbst, also nicht nur seine Angestellten, arbeitet weiterhin an den Stöcken mit.
- 215 Engelhard Graeff, geb. 24.12.1807 in Frankfurt a. M., gest. 16.07.1878, vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 1053.
- 216 Philipp Veit (geb. 13.02.1793 in Berlin, gest. 18.12.1877 in Mainz) wird 1830 zum Direktor des Städelschen Kunstinstituts benannt. Veit Valentin: Veit, Philipp, in: ADB, 1895, Bd. 39, S. 546–551. Im Werkverzeichnis von Suhr werden zwei *Holzschnitte* Graeffs angegeben, in: SUHR 1991, Kat. Nr. D 24 „Über einem Abgrund nach einem Apfel greifenden Mann und Einhorn“ 1856 (nach der Zeichnung Kat. Nr. Z 182); Kat. Nr. D 47 „Atelierstudie“ vor 1850.
- 217 Joseph Ritter von Führich (geb. 09.02.1800 in Kratzau/Böhmen, gest. 13.03.1876 in Wien), vgl. Fritz Novotny: Führich, Josef Ritter von, in: NDB, 1961, Bd. 5, S. 688.
- 218 Auflistung bei DREGER 1912, S. 227.
- 219 Z. B. „Er ist auferstanden“ 1868, „Psalter“ 1871–1875, „Die Psalmen“ 1881, im Leipziger Dürr-Verlag.
- 220 Metken führte bereits die 15 Federzeichnungen zum Rosenkranz an, die 1844 in Stein, 1859 in Kupferstich und 1867 in Holzstich herausgegeben worden sind, vgl. METKEN 1977, S. 365–388, hier S. 387, Fn. 17. Zu Führichs Druckgrafik, die seit den 1830er-Jahren

v.a. aus Reproduktionen nach seinen Zeichnungen und Gemälden bestand, vgl. MACHALÍKOVÁ/TOMÁŠEK 2014, S. 293–317.

- 221 Heinrich wird mit Hiob verglichen, d.h. Rittersagen und Legenden werden christlich gelesen und verstanden, das Höfische und das Geistliche sind in der Reimpaardichtung Hartmanns fest verankert. Illustrationen zu „Der arme Heinrich“ sind im 19. Jahrhundert, in Hinblick auf die Illustrierung mittelhochdeutscher Texte, neben dem Nibelungenlied am verbreitetsten, vgl. RAUTENBERG 1985, S. 233.
- 222 Führichs Zeichnungen für die Holzstich-Ausgabe „Der arme Heinrich“ werden in der Vorbemerkung gegenüber der Textfassung vom Verleger Dürr vorrangig angesehen, so heißt es: „[...] Möge wer an den Bildern Freude haben wird, in dieser Freude durch den Erzähler nicht sich gestört fühlen. Das ist des Verlegers und des ihm befreundeten Erzählers Wunsch.“ FÜHRICH: ARMER HEINRICH 1878, o. S. Auch in den Werbeanzeigen zur Buchillustration wird Führichs Name zuerst genannt und die Ausgabe wird mit „Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen“ beworben.
- 223 Zur Buchgestaltung nach 1850 siehe u.a. BRUNSIEK 1992, S. 125–140.
- 224 Vgl. DRESDNER GESCHICHTSBLÄTTER (DA) 1895, Nr. 3, S. 214, Eintrag Schnorr v. Carolsfelds vom 12.01.1853.
- 225 Die Verbindung von Linien, Konturen und Flächigkeit mit Religiösität ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur, wie Metken zurecht aufzeigt, vielfach in trivialen-nachahmenden, oftmals schlecht produzierten Bilderbögen zweitrangiger Künstler und Zeichner, sondern auch nach wie vor in der originären Druckgrafik bis in die 1870er-Jahren seitens nazarenischer Künstler vorzufinden. Vgl. METKEN 1977, S. 365–388.

3 HOLZSTICHE VON KÜNSTLERN DER SPÄTROMANTIK UND DES REALISMUS'

Für die Hochdruckkunst um 1850 ist neben der Kunstauffassung der Künstler und Xylografen, die strukturell-ökonomische Einbindung prägend. Holzschneschulen bilden sich in jenen Städten aus, in denen sowohl Verlagswesen, xylografische Anstalten als auch die Kunstakademien²²⁶ florieren. So ist z.B. die Berliner Akademie bereits um 1800 ein Anlaufort für Gewerbe, wie dem Buchdruck, und Kunstschaffende gleichermaßen sowie ein Ausgangspunkt von technisch-künstlerischen Neuerungen.²²⁷ Viele der bekannten Xylografen der 1840er- und 1850er-Jahre haben sich in Berlin, wenn nicht ausgebildet, so zumindest dort Anregungen geholt.²²⁸

Neben Berlin benennen Kunsthistoriker und Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts die Städte Dresden, Leipzig und München als die bedeutenden Holzschnede-Zentren.²²⁹ Die folgende punktuelle Darstellung orientiert sich an den für Holzstiche bekannten Künstlern, die diesen Zentren zugeordnet werden können: Richter und Rethel in Bezug auf Dresden, Menzel als Teil des Berliner Umfeldes sowie Schwind für die Münchner Holzschnedeunst.

3.1 Ludwig Richter, Alfred Rethel und der Dresdner Umkreis

Ludwig Richter und Alfred Rethel sind die *Holzschnitt*-Helden des 19. Jahrhunderts. Als solche werden sie bereits zeitgenössisch rezipiert. Bei beiden nimmt der *Holzschnitt* eine besondere Stellung in ihrem künstlerischen Œuvre ein. Ludwig Richters zahlreiche Holzstich-Illustrationen, von denen eine Auswahl bereits 1848 als „Das Richter Album“ erscheint, und Alfred Rethels „Todtentanz“ (1848/1849) sind neben Schnorr von Carolsfelds „Die Bibel in Bildern“ (1852–1860) und Menzels „Friedrich“-Illustrationen (1840–1842) die bekanntesten und kanonisierten *Holzschnitt*-Werke des 19. Jahrhunderts. Richter und Rethel wirken in Dresden, in der Stadt, von der Rethel seiner Mutter 1850 berichtet:

„Abgesehen von dem Gefühl, daß ich im ganzen gern hier bin, und der Grund meines letzteren Unbehagens hier in Dresden sich verwischt und einer vernünftigen Einsicht Raum gibt, habe ich die Ueberzeugung [,] daß ich meinen [sic] rein künstlerischen Interessen hier mehr leben kann, namentlich in Bezug auf die projectirten Holzschnittunternehmungen – ich werde in einer behaglichen Stimmung mich bald zum componieren geneigt fühlen, und habe hier die ausgezeichnetsten Mittel zur Ausführung, wovon mein Todtentanz ein Zeugniß liefert.“²³⁰

Dresden ist der Ort, an dem Rethel sich bestmöglich seinen Holzstich-Projekten widmen kann.²³¹ Die Stadt entwickelt sich zu einer kulturellen und industriellen Metropole und ist in besonderer Weise mit Leipzig verbunden, das seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Stadt des Buchhandels und des Kommissionshandels ist. Alle wichtigen Produktionen finden hier statt oder werden in Leipzig hergestellt.²³² Druckereien wie Breitkopf & Härtel, Verlage

wie der von Otto und Georg Wigand und ab den späten 1830er-Jahren Xylografische Anstalten wie die von Jacob Ritschl von Hartenbach sind in Leipzig ansässig, andere wie die von August Gaber in Dresden.²³³ Zwischen den beiden Städten sind geschäftlich-kulturell enge Verbindungen vorhanden.²³⁴ In Dresden mit der Kunstakademie und dem dort 1846 gegründeten akademischen Holzschneideatelier Hugo Bürkners²³⁵ sind durch die Nähe zu Leipzig als Hauptstandort des deutschen Verlags- und Buchmarktes somit Voraussetzungen und Bedingungen für eine florierende Holzstich-Produktion vorhanden. Leipzig kann durchaus als Mittelpunkt für den Holzstich im deutschsprachigen Raum benannt werden,²³⁶ da hier sowohl Johann Jakob Weber, Georg Wigand als auch Alphons Dürr gewirkt haben. Alle drei sind Verleger, die den Holzstich in Form von illustrierten Zeitungen und Büchern fördern und die technischen Fortschritte und neue Patente in der Reproduktions- und Drucktechnik zügig aufnehmen und anwenden. Der Kunstschriftsteller Ernst Förster resümiert mit Blick auf den künstlerischen Zweig des *Holzschnitts* 1860:

„Mit besonderem Nachdruck ist die Ausbildung des Holzschnittes in Dresden betrieben worden, und zwar fern von der nach Effect haschenden Radiernadelmanier, in ehrlicher, deutscher Weise, mit dem Bestreben nach einfacher, ausdrucksvoller Wiedergabe der Zeichnung, wozu denn die Vorlagen von Ludwig Richter und J. Schnorr das Ihrige beigetragen haben. Vornehmlich ist hier Hugo Bürkner aus Dessau, geb. 1818 und mit ihm Gaber zu nennen; auch Zscheckel, Steebrecker u. a. zeichnen sich aus.“²³⁷

Schnorr von Carolsfelds „Die Bibel in Bildern“, die im letzten Kapitel im Kontext der Nazarener besprochen wurde, ist sowohl an Dresden und an die Xylografen Bürkner und Gaber als auch an den Leipziger Wigand-Verlag eng gebunden.

3.1.1 Albrecht Dürer und Ludwig Richter – Holzschnitt und Holzstich

Ludwig Richter²³⁸ wächst in Dresden²³⁹ mit grafischen Künsten auf. Sein Vater²⁴⁰ besaß als Kupferstecher eine eigene Werkstatt und verkaufte Holzschnitte in Form von Bilderbögen anderer Künstler. Auch kannte Ludwig Richter einen Holzschneider namens Rüdiger, der „Adam und Stammvater der Dresdner Holzschneider“.²⁴¹ In seinen „Lebenserinnerungen“²⁴² beschreibt Richter die aus heutiger Sicht recht idyllisch anmutende Kindheit²⁴³ und den Vater mit seiner Sammlung von Radierungen und Kupferstichen als prägend.²⁴⁴ Eine weitere wichtige Anregung erfährt Richter während seines Aufenthalts in Italien zwischen 1823 und 1826,²⁴⁵ in Rom findet er einen neuen Zugang zur „altdeutschen“ Grafik.²⁴⁶ Obwohl er einige „dieser köstlichen Blätter“ Dürers vorher bereits gekannt habe, erlebe er die Schnitte und Stiche Dürers mithilfe des nazarenischen Malers Philipp Veits als beindruckend und lehrreich. Erst durch die Treffen mit nazarenischen Künstlern in Rom entfaltet sich für ihn die Grafik Dürers.²⁴⁷ Er liest dort die Schriften Schlegels, Tiecks und Wackenroders,²⁴⁸ entwickelt ein neues künstlerisches Selbstverständnis und „unbewusst“, so Richter, findet er in Rom zu einem Sujet, das in späteren Jahren bedeutend für seine Kunst und für den *Holzschnitt* wird: die Familie in ihrem alltäglichen Tun.²⁴⁹

Die Idee, mit dem grafischen Verfahren des Holzstichs zu arbeiten, übernahm Richter von den Brüdern Wigand,²⁵⁰ denen es nach seiner Aussage anfänglich am künstlerischen Verständnis mangelte.²⁵¹ Die beiden Verleger fragten ihn für Holzstiche an. Die ersten erschienen bereits in den Volksbücher-Ausgaben ab 1838,²⁵² danach arbeitete Richter an den Entwürfen für Eduard Dullers „Geschichte des deutschen Volkes“.²⁵³ Die in den Volksbüchern enthaltenen Darstellungen, z. B. im siebten Band „Geschichte von den sieben Schwaben“ (Abb. 17), sind Holzstiche. Sie sind in ihrer Machart sowohl technisch in Bezug auf den teilweise schlechten Druck (ausfransender Rahmen, Fehlstellen im Druck) als auch in der Darstellungsauffassung (unproportionales Figur- und Raumkonzept) sowie im Stil (an Holzschnitte des ausgehenden 18. Jahrhunderts anknüpfend) aus heutiger Sicht oftmals wenig reizvoll. Diese ersten Marbach-Volksbücher sind nicht mit späteren „Volksschriften“, z. B. „Deutscher Volkskalender“ von Berthold Auerbach um 1860 (Abb. 18) zu vergleichen.²⁵⁴ Dennoch, die Volksbücher ab 1838 bestätigen, dass die Wigand-Brüder mit den neuesten Entwicklungen auf dem Buchmarkt vertraut sind. Sie bilden den Auftakt und Richter wird zu dem deutschen *Holzschnitt*-Künstler des 19. Jahrhunderts.

„Da kam der Holzschnitt auf, der alte Dürer winkte, und ich pflegte nun diesen Zweig“²⁵⁵, so heißt es in Richters „Lebenserinnerungen“. Dieser Ausspruch legt nahe, dass es sich für ihn um die Wiederaufnahme einer Tradition handelt, um ein Anknüpfen an Dürers Holzschnitte, an die „altdeutsche“ Holzschnidekunst.²⁵⁶ Auch die Buchwissenschaftlerin Eva-Maria Hanebutt-Benz weist 1984 daraufhin, dass für Richter eine Wiederaufnahme der Holzschnidekunst nur als Traditionsfortführung künstlerisch vertretbar sei.²⁵⁷ Der Kunsthistoriker Karl-Heinz Weidner bemerkt 1983, dass trotz des Wissens um Hirnholz und Stichel Richter ausschließlich von „Holzschnitt“ sprach.²⁵⁸ Dennoch sollte der viel zitierte Ausspruch nicht als präzise Beschreibung der Hochdruckkunst Richters missverstanden werden. Die Anbindung an Holzschnitte der Dürer-Zeit in der Kunst Richters, erfolgt über den Stil der Zeichnung, nicht über die Technik:

„Bald nach Erscheinen des malerisch romantischen Deutschlands unternahm Wigand eine deutsche Ausgabe des ‚Vicar of Wakefield‘ von Goldsmith mit Holzschnittillustrationen, deren Composition er mir übertrug. Ich hatte damals noch wenig Kenntniß von der Technik des Holzschnittes [...] Außerdem war mir bekannt, daß die neuere Technik sich von der alten wesentlich unterschied. Zu Dürer’s Zeiten wurden die Zeichnungen auf Birnbaumtafeln von Langholz übertragen und mit Messern ausgeschnitten, während jetzt auf Buchsbaumplatten von Kernholz gezeichnet wird, das sich leicht mit Stichel bearbeitet läßt. Das Schneiden mit dem Messer konnte bei weitem nicht so zarte und durcheinanderlaufende Strichlagen hervorbringen, als die jetztige Stichelarbeit; [...] Obwohl ich nun die Einfachheit der alten Zeichnungsweise möglichst beibehielt, erlaubte ich mir doch größere Freiheiten in der Verwendung der Strichlagen und suchte hauptsächlich große Licht- und Schattenmassen zu gewinnen; zu weitgehende Ausführungen der Modellierung durch Mitteltöne aber vermied ich, weil sie dem Holzschnitt leicht etwas Trübes geben; überhaupt war es mein Bestreben, den Charakter des Holzschnittes, seinen durch das Material beding-

ten Styl zu bewahren, und weder zur Nachahmung der Alten noch zum Wetteifern mit dem Kupferstich zu ge- oder mißbrauchen. [...] Ich ging überhaupt nicht auf malerische Toneffekte aus, sondern auf Reichtum der Motive, klare Anordnung und Schönheit der Linienführung.“²⁵⁹

Richter diktiert rückblickend, dass ihm die neue Technik bekannt gewesen sei und dass diese sich von der alten Holzschnidetechnik „wesentlich unterschied“.²⁶⁰ Er versucht die Einfachheit der Zeichnungsweise beizubehalten, den Charakter des Holzschnitts zu bewahren und zugleich „größere Freiheiten“ in der Schraffur zu zulassen, allerdings ohne die tonalen Möglichkeiten der Holzstich-Technik auszureizen.²⁶¹ Er knüpft an stilistische Eigenheiten des Holzschnitts an, ohne „nachzuahmen.“ Richters *Holzschnitt*-Verständnis lässt sich als ein Anknüpfen an eine an historischen Holzschnitten orientierten Stilistik, im neuen, zeitgenössischen Holzstich-Verfahren beschreiben. *Holzschnitt* und „Holzschnneider“ sind als Oberbegriffe zu werten, die die zeitgenössische Holzstich-Technik semantisch mit einschließen und teils alleinig beinhalten.

Richter bespricht mit Wigand sowohl die künstlerischen als auch die technischen Fragen. In einem Brief vom 7. Januar 1838 fragt er an, ob der Holzschnneider die Zeichnung nicht pausen oder ob nicht er selbst die Zeichnung gleich auf den Holzblock aufbringen könne, da eine Wiederholung der Vorlagenzeichnung als Pause für den Holzstock mechanisch und ermüdend sei, zudem die Arbeit verteuere.²⁶² Zur künstlerischen Gestaltung der Holzstiche nimmt er ebenfalls Stellung. Er kennt die Holzstiche der Engländer und schreibt diesbezüglich an Wigand im Januar 1838:

„Ich bemerkte schon Herr Dr. M.[arbach] ob es nicht wohlgethan sey, die Ausführung der Zeichnungen u. Holzschnitte nicht in der engl. Weise, sondern mehr nach Art der älteren besten Deutschen Meister zu halten, wie z.B. der köstlich geschnittene Hans Holbeinsche Todtentanz, der durch die treuen Nachbildungen v. Schlotthauer in München Ihnen vielleicht schon bekannt ist. Sie ist deutlich, einfach, u. elegant im besten Sinne. Die englische, den ausgeführten Kupferstich nachahmende Weise wird – besonders bei so kleinen u. reichen Kompositionen – gar leicht ein schwarzer undeutlicher Flek, wenn beim Druk nicht die höchste Sorgfalt verwendet werden kann.“²⁶³

Nicht das technische Verfahren ist verhandelbar, sondern die Darstellungsweise, in dem die Holzstiche gestaltet werden. Richters Ablehnung der „englischen Weise“ findet sich bereits in einem Einwilligungsschreiben vom 1. Juli 1836 an Georg Wigand.²⁶⁴ Darin kritisiert er die englischen Stahlstecher, die seine Landschaften für die zehnbändige Stahlstichausgabe „Malerisches und romantisches Deutschland“ (1837)²⁶⁵ „englisierten“ statt „ein Bild des Volkslebens“ durch exakte Wiedergabe seiner Zeichnungen zu vermitteln.²⁶⁶ Die Aussage „mehr nach Art der älteren besten Deutschen Meister“ benennt damit den künstlerischen Orientierungspunkt und nicht die Technik. Das ist auch keine Frage der Kosten, sondern eine künstlerische Entscheidung, die Wigand mitträgt. Traditionsanbindung heißt, im Holzstich-Verfahren an den Holzschnitt anzuknüpfen.²⁶⁷ Daher verweist Richter auch auf die Lithografien nach Hans Holbeins „Totentanz“ von Joseph Schlotthauer.²⁶⁸

Der Seehaas redete ihnen Muth zu, sagend: „Liebe Leute, denkt: Tod hilft aus aller Noth. Wer im Grab liegt, dem ist wohl gebettet.“ — „Aber nicht, wer im Rachen liegt des vermaledeiten Thiers,“ sagte der Gelbfüßler. „Doch wir wissen ja noch nicht, ob unser Stündle gekommen ist.“ Der Nestelschwab sagte: „Meine Mutter hat mir oft gesagt, daß mein Stündle gar nie kommen werde.“ Und war noch der Einzige, der sich das Sterben nicht zu Herzen hat gehen lassen. Aber der Allgäuer lugte immer noch finstere drein und ließ den Kopf immer tiefer hangen, und holte wieder einen Seufzer und sagte: „s ist e Sach!“ und der Rudpfleschwab fing an still vor sich hin zu heinen. Dann holte der Allgäuer zum dritten Mal einen



RIT SCHL. sc.

Seufzer und sagte: „s ist e Sach!“ in so herzbrechender Weise, daß Alle zu starren anfangen und zu röhren. Nur der Spiegelschwab wußte nicht recht, ob er lachen oder weinen

Abb.17

Ludwig Richter

Die Schwaben um den Knödelpf gelagert

Gestochen von H. H. J. Hartenbach von Ritschl

Textvignette, Bd. 7, Geschichte von den sieben Schwaben

Holzstich 65 mm h × 88 mm b

Buchseite 175 mm h × 123 mm b

Bez. unter Rahmenlinie r.: Ritschl sc.

aus: MARBACH VOLKSBÜCHER, 1838, Bd. 7, S. 47

Kupferstich-Kabinett Dresden,

Inv. Nr. B 605c, 1

Foto/Rechte: Andreas Diesend © Kupferstich-Kabinett Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

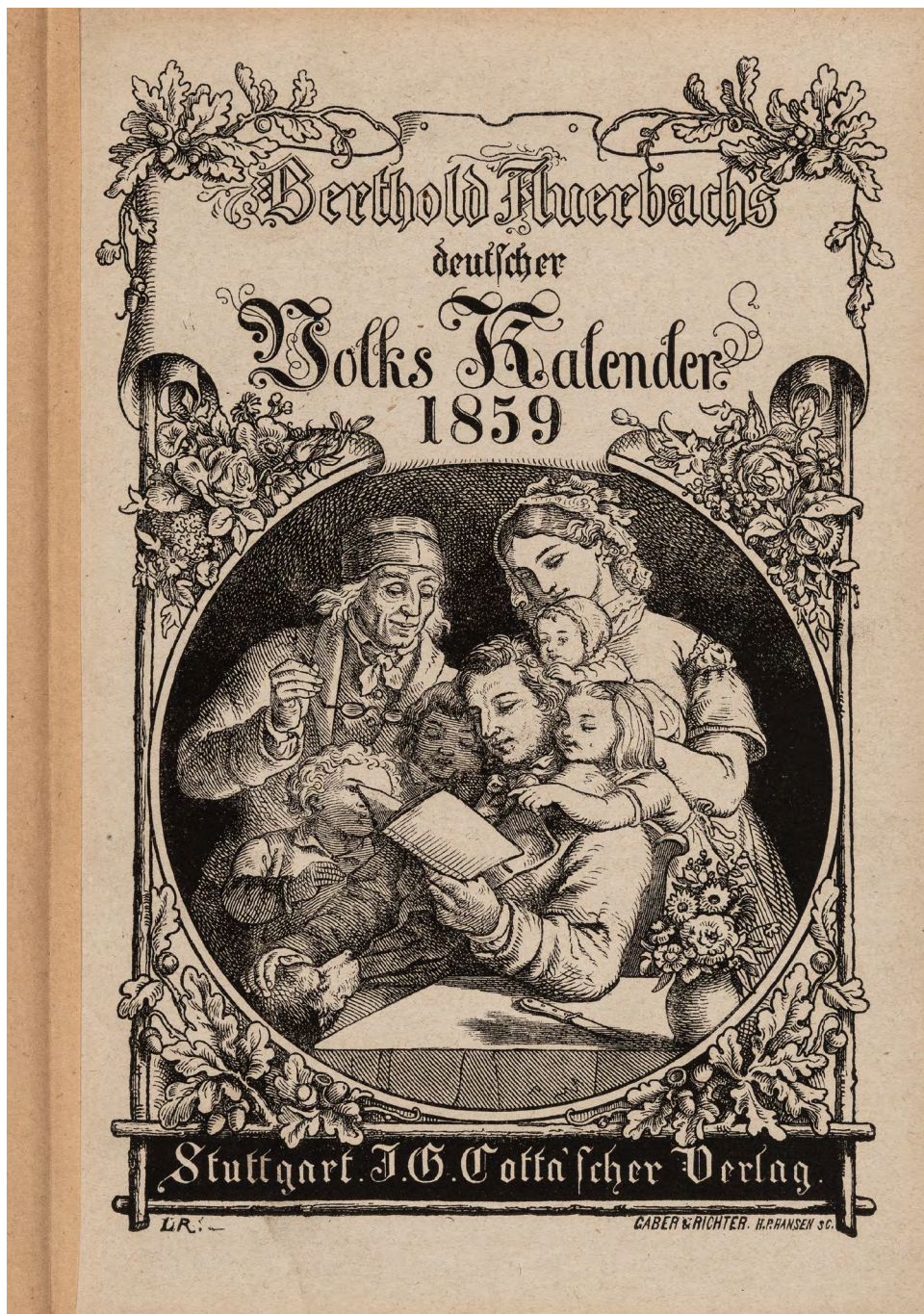


Abb. 18

Ludwig Richter

Auerbachs Kalender (Titelbild)

Gestochen von H. P. Hansen

Holzstich, Buchformat 187 mm h × 131 mm h

Bez. unter Rahmenlinie l.: L.R.; r.: Gaber & Richter. H.P. Hansen. sc.

aus: AUERBACH 1858–69

Kupferstich-Kabinett Dresden,
Inv. Nr. B 605mr, 1Foto/Rechte: Andreas Diesend © Kupferstich-Kabinett
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Er zielt auf ein bestimmtes „Bild“ des Holzstichs, er arbeitet an einen bestimmten *Holzschnitt*-Ausdruck,²⁶⁹ den Brunsiek 1994 unter der stilistischen Kategorie des „Altdeutschen“ fasst.²⁷⁰

Ab 1841 zeichnet Richter nachweislich auf Holzstöcke.²⁷¹ Diese werden von englischen Holzstechern wie W. Nicholls, M. U. Sears und J. Allanson angefertigt;²⁷² mit der Etablierung des Holzstichs als Reproduktionsverfahren dann auch in den xylografischen Ateliers, die unter der Leitung von Hugo Bürkner und August Gaber stehen. Den durchaus missbilligenden Bemerkungen Richters über die fertigen Drucke nach zu urteilen, studierte er die fertigen Holzstich-Blätter und Buchausgaben aufmerksam.²⁷³ Richter wählt das Motiv aus²⁷⁴ und zeichnet die Komposition. Seine Entwürfe entstehen im Hinblick auf die Übertragung und Ausführung des Druckstocks.

Ab 1851 beginnt er größere Einzelblätter für Mappen zu zeichnen, deren Vorlagenzeichnungen Werner Schmidt als autonome Blätter kategorisiert.²⁷⁵ Skizzen, Entwürfe und Reinzeichnungen finden sich im zeichnerischen Œuvre Richters, oftmals mit Feder, Bleistift und Aquarell angefertigt. Sie sind mitunter zarter und kleinteiliger gestaltet als jene für Lithografien oder Radierungen.²⁷⁶ Etliche der Illustrationen Richters weisen eine Wirklichkeitsnähe auf, die im Alltäglichen Anknüpfungspunkte für den Betrachter bietet. Auf dem Blatt „Klärchen trauernd unter einem Baume“, eine Illustration zu einer Episode der Rubezahl-Erzählungen (Abb.19), lehnt sich eine junge Frau in modischer Tracht, den Sonnenhut neben sich gelegt, an einen Baumstamm. Sie ruht sich in einem Waldhain aus, die Füße von sich gestreckt und trauert. In der Ferne ist in einer weiten Felderlandschaft ein kleines Städtchen skizziert, zu dem sie auf dem Weg ist. Der aufgestützte Arm, mit dem sie ihren Kopf hält, der Wanderstab, der wie ein Messinstrument von ihrem Schoß zur Schulter ragt, erinnert assoziativ an Dürers Kupferstich der Melancholie von 1514.²⁷⁷ Einen Ausgleich findet die Darstellung der jungen Frau, nachdenklich, müde und in sich gekehrt, in der üppigen Landschaft. Ihre abgelegten Schuhe, der drapierte, mit einer Blume geschmückte Hut, verschiebt die melancholische Darstellung der Figur zu einem bukolischen Motiv der Rast in freier Natur. Diese erzählende, leichte Darstellung bleibt im unterhaltsamen Ton der Märchenerzählung.²⁷⁸

Richters Holzstiche, zumindest Darstellungen wie jene von Klärchen, können als profane Empfindungsbilder beschrieben werden. Die überindividuelle, fast puppenhafte Zeichnung, die dennoch erkennbar eine zeitgenössische Frau meint, ermöglicht ein Erkennen, die dem eines kontemplativen Nachempfindens verwandt scheint. Der Inhalt ist nicht christlich, aber diese profane Darstellung bietet ähnlich religiösen Illustrationen eine Anschaulichkeit an, die ein sowohl intellektuell-erkennendes als auch ein emphatisches-nachfühlendes Vertiefen in die jeweilige Erzählung ermöglicht.²⁷⁹

Richters Formen- und Motivrepertoire ist dabei vielseitig und nicht auf eine bestimmte Kunstepoche beschränkt (Abb.21–22).²⁸⁰ Andere Darstellungen erinnern teilweise an den ereignisreichen, zuspitzenden Stil illustrierter Tageszeitungen (Abb.23–24),²⁸¹ der bei Richter allerdings stets erzählerisch bleibt. Dieses Flüchtige und Bewegte im Strich²⁸² (Abb.25)²⁸³ ist nicht mit Menzels realistischem Zeichnungs- und Holzstichstil zu vergleichen,²⁸⁴ auch sind aktuelle Zeitthemen wie „Martha, die Auswanderin“ bei Richter stets idealisierend behandelt (Abb.20).²⁸⁵



Abb.19
Ludwig Richter
 Klärchen trauernd unter einem Baume
 Gestochen von J. Allanson
 Textvignette, Holzstich 97 mm h × 114 mm b
 Bez. u. l.: Allanson
 in: MUSÄUS 1842, S. 186
 ULB Düsseldorf, DLIT19453(4)
 Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-915-p0198-3>
 Foto/Rechte: ULB Düsseldorf

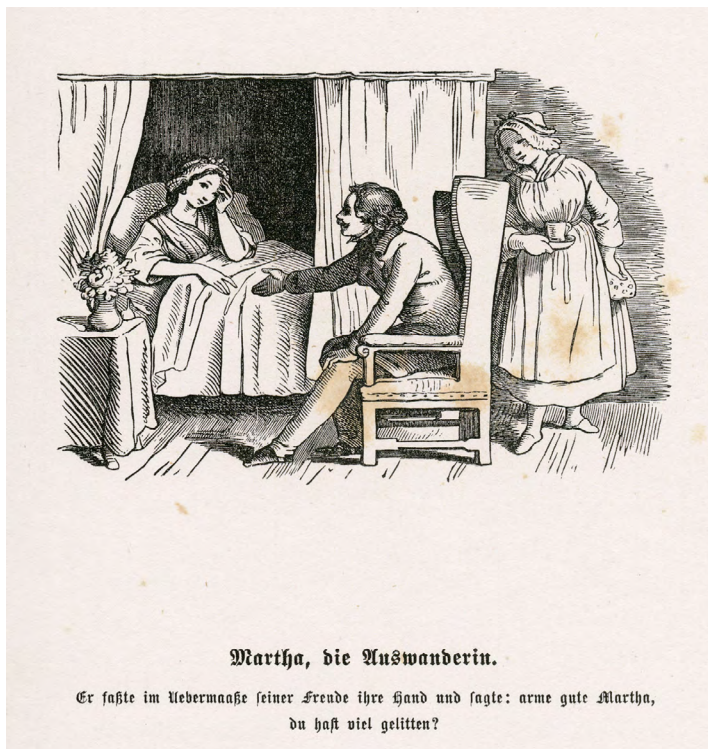


Abb.20
Ludwig Richter
 Martha, die Auswanderin
 Textvignette, Spinnstube 1849
 Holzstich 60 mm h × 85 mm b
 Buchseite 265 mm h × 180 mm b
 in: HORN'S SCHRIFTEN 1873/1874, Bd. 1,
 Nr. 2, o. S.
 UB Heidelberg, M 6524/9:l
 Foto/Rechte: Mediathek IEK, Universität Heidelberg

Kommentar:

Diese 1873/1874er-Ausgabe von Richters Illustrationen zu W. O. v. Horns „Schriften“ umfasst viele der Holzstiche, die unter den Titeln „Spinnstube“ (1849), „Schmiedjakob“ (1852) erstmals veröffentlicht wurden. Die Holzstiche sind direkt von Holzstöcken abgedruckt, allerdings je nach Zustand von unterschiedlichen Klischees und Auflagen.

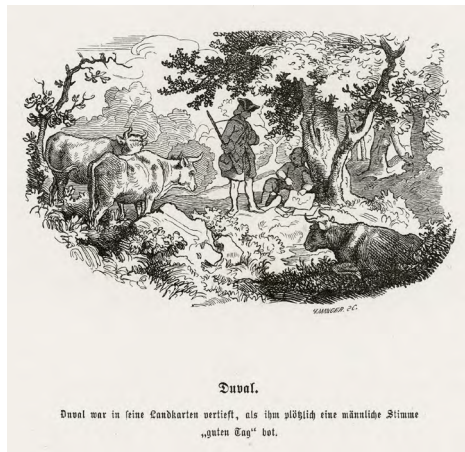


Abb.21
Ludwig Richter

Duval war in seine Landkarten vertieft, als ihm plötzlich eine männliche Stimme „guten Tag“ bot

Textvignette, Schmiedjakob 1853

Holzstich 60 mm h × 100 mm b
Buchseite 265 mm h × 180 mm b

Bez. u. M.: H. Manger. sc.

in: HORN'S SCHRIFTEN 1873/1874, Bd. 1, Nr. 197, o. S.

UB Heidelberg, M 6524/9:I

Foto/Rechte: Mediathek IEK, Universität Heidelberg

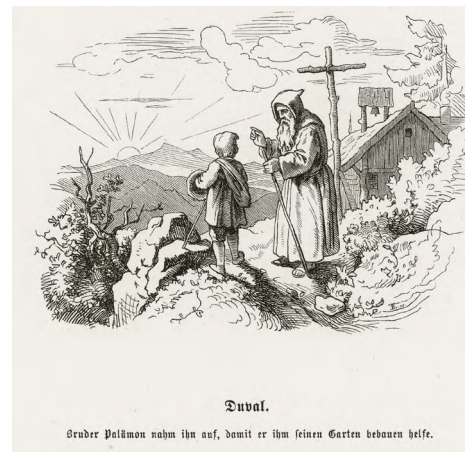


Abb.22
Ludwig Richter

Bruder Palämon nahm ihn auf, damit er ihm seinen Garten bebauen helfe

Textvignette, Duval 1853

Holzstich 70 mm h × 90 mm b
Buchseite 265 mm h × 180 mm b

in: HORN'S SCHRIFTEN 1873/1874, Bd. 1, Nr. 196, o. S.

UB Heidelberg, M 6524/9:I

Foto/Rechte: Mediathek IEK, Universität Heidelberg



Abb.23
Ludwig Richter

Der arme Scheerenschleifersjunge, 1849

Textvignette, Spinnstube 1850, Nr. 24-36

Holzstich ca. 75 mm h × 90 mm b
Buchseite 265 mm h × 180 mm b

in: HORN'S SCHRIFTEN 1873/1874, Bd. 1, o. S.

UB Heidelberg, M 6524/9:I

Foto/Rechte: Mediathek IEK, Universität Heidelberg

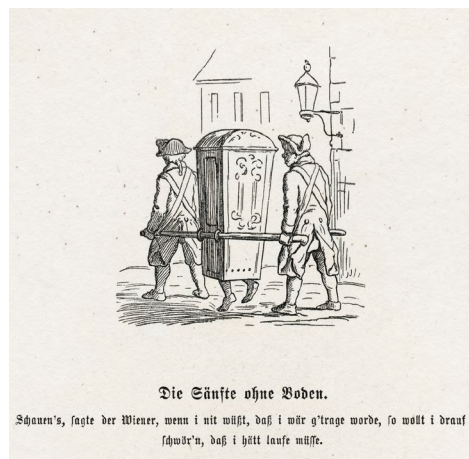


Abb.24
Ludwig Richter

Die Sänfte ohne Boden

Textvignette, Spinnstube 1851, zwei Anekdoten, Nr. 55-56

Holzstich ca. 55 mm h × 50 mm b
Buchseite 265 mm h × 180 mm b

in: HORN'S SCHRIFTEN 1873/1874, Bd. 1, o. S.

UB Heidelberg, M 6524/9:I

Foto/Rechte: Mediathek IEK, Universität Heidelberg

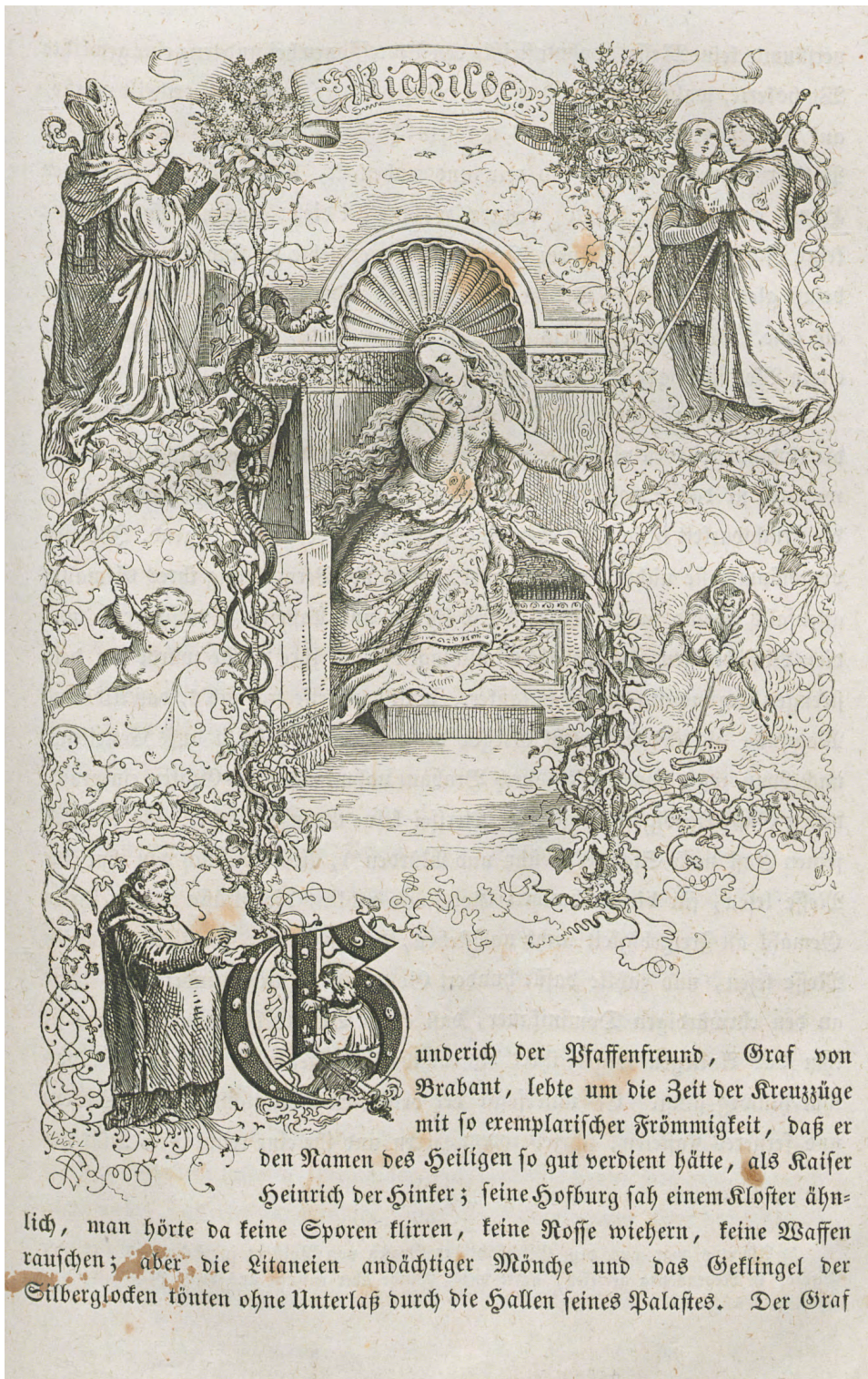


Abb.25

Ludwig Richter

Richilde (Madonna nach Holbein)

Textinitiale, Holzstich
167 mm h × 110 mm b

Bez. u. l.: A. Vogel

in: MUSÄUS 1842, S. 69

ULB Düsseldorf, DLIT19453(4)

Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-915-p0081-8>

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf

Als ein weiteres typisches Gestaltungsmerkmal tritt das Ornament in der Richter'schen Illustration hinzu.²⁸⁶ Ähnlich einer Würdeformel sind Bildszenen, das trifft v. a. auf ganzseitige Holzstiche und Einzelblätter zu, mit Holzstäben, Arabesken und gotisierenden Ranken gerahmt, wie in dem Holzstich „Der Bildermann“ aus dem Abc-Buch von 1845 (Abb. 26).²⁸⁷ Das Sujet ist dabei zugleich zeitgenössisch und unterhaltsam:²⁸⁸

Der titelgebende Protagonist steht mit einer verzierten Tabakdose²⁸⁹ in der Hand, einem Abstaubwedel unter dem Arm und im Morgenrock inmitten einer Kinderschar. Die Kinder haben sich in seinem provisorischen Unterstand versammelt, um die vielen Zeichnungen, Bücher und Bilder anzuschauen. Richter skizziert sich und seine Künstlerkollegen²⁹⁰ auf diesen Zeichnungen am oberen Stabrahmen angepinnt und die gemeinsamen Künstler-Publikationen „Ammen Uhr“ und „Abc-Buch. G. Wigand“.²⁹¹ Die Figur des Bildermanns wird vor dem partiell-dunklen Hintergrund zwar kompositorisch zum Ankerpunkt der Darstellung,²⁹² doch sind die Kinder und ihre Freude über den Kauf des Abc-Buches gleichberechtigt. Er blickt zum Betrachter und verdeutlicht damit, wofür er seine Bilder anfertigt: für den Betrachter – äquivalent zu den Kindern in der Darstellung. Der Holzstich bietet einige unterhaltsame und karikaturhafte Aspekte, die über eine Darstellung für Kinder hinausgehen. Der Bildermann ist mit Morgenmantel und seiner Schlafmütze als „deutscher Michel“²⁹³ charakterisiert, dessen Hand und Mütze Schattenspiele an die Wand werfen.²⁹⁴

„Der Bildermann“ ist ein Sinnbild dessen, was Richter und seinen Künstlerfreunden in Zusammenarbeit mit dem Verleger Georg Wigand gelingt. Deutlich erkennbar sind die fetten, schwarzen Initialen „L R“ auf dem Selbstporträtblatt von Ludwig Richter, doch von ihm sind nur lange dünne Beine zu sehen. Die Zeichnung hängt versteckt unter weiteren Skizzen. Zu dieser humoresken Verkürzung Richters Person auf lange Beine fügen sich auch die beiden skurrilen tierähnlichen Professorenpüppchen, die in dem Blattwerkornament des punzierten unteren Abschlussrahmens sitzen.²⁹⁵ Sie lehnen sich an die Schriftzug-Rolle „Bildermañ.“ an. Mit Zeichenmappe unterm Arm geklemmt schaut eine der beiden Kleinfiguren angestrengt durchs Fernrohr, die andere skizziert ernst, was sie vor sich sieht – genaues Schauen und Zeichnen – eine witzig-skurrile Darstellung der eigenen künstlerischen Tätigkeit. Richter, der mit seiner Kunst zum „Bildermann fürs deutsche Haus“²⁹⁵ avanciert, nimmt in diesem Holzstich das „deutsche Michel“-Image²⁹⁷ augenzwinkernd an: Ein Spatz, der wie die anderen sieben auf dem oberen Querstab des Rahmens sitzt, kotet auf das am Stabrahmen angeschlagene große Plakat mit dem Buchstabe „B“.

„B“ wie „Der Bildermann“ ist eine programmatische Darstellung des eigenen künstlerischen Verständnisses als Bürgerlicher und Gebildeter, der mit seinen Werken für Zeitvertreib, Unterhaltung mit kunstspezifischen und zeitgenössischen Anspielungen, Erziehung und Bildung sorgt. Richter kombiniert typisch „altdeutsche“ Versatzstücke (wie einen starken Hell-Dunkel-Kontrast zwischen Hauptfigur und Bildhintergrund, den Stabrahmen und das sich leicht einrollende Plakat) mit zeitgenössischen Anspielungen. Er ergänzt sie mit Skizzen der beteiligten Künstler und erzählt genrehaft, wie Kinder beim Bildermann staunen, schauen und freudig mit ihrem Kauf davonlaufen. Richter verbindet sich auf das Engste mit der Holzschneidekunst, er ist nicht nur der „Bildermann“, sondern auch der „Jodocus Buxbaumer“, der Meister des Buchsbaumes und somit der Meister der Holzstich-Stöcke.²⁹⁸



Abb.26

Ludwig Richter

Der Bildermann

Gestochen von I. G. Flegel

Holzstich 166 mm h × 116 mm b

Buchformat 230 mm h × 170 mm b

Bez. u. l.: G. Flegel SC

in: ABC-BUCH 1845, o. S.

ULB Düsseldorf, DLIT24067

Digitalisat, unter:

<https://nbn-resolving.de/>[urn:nbn:de:hbz:061:2-1016-p0023-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:061:2-1016-p0023-3)

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf

Kommentar:

Es gibt zwei Holzstich-Varianten, beide von I. G. Flegel angefertigt, die sich hauptsächlich in der Beschriftung der beiden Bücher unterscheiden, die je eins zu den Seiten der Kinder präsentiert werden. Einmal wie hier sind es die Buchtitel „Ammen-Uhr“ und „Abc-Buch. G. Wigand“, zum anderen „Die Schwarze Tante“ (am linken Rand) und „ABC Buch. P. Schlicke“ (am rechten Rand).

3.1.2 Bürgerlich-künstlerisches Engagement – Die Montagsgesellschaft

Richter, Bendemann, Hübner, Schnorr von Carolsfeld und später auch Rethel gehören der Montagsgesellschaft²⁹⁹ an, in der v. a. jüngere Künstler, Musiker und Schriftsteller zusammenkamen, nach eigenen künstlerischen Wegen suchten und die sich 1847/1848 in radikalere und gemäßigte Mitglieder aufspaltete.³⁰⁰ Aus der Montagsgesellschaft heraus entstanden die Idee und die Umsetzung eines schmalen Heftes mit Holzstichen zur Geschichte „Die Ammen-Uhr“ (Abb.27)³⁰¹ aus der Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“³⁰² von Clemens Brentano, wie auch des eben besprochenen Abc-Buches (Abb.26). Die Holzschnitt-Ausgaben sind Ergebnis eines Gemeinschaftswerkes und Ausdruck eines bürgerlich-künstlerischen Umfelds.³⁰³ Die in der Zeit der frühromantischen und nazarenischen Kunst aufkommende Werkstatt-Idee findet in diesen Buchpublikationen ihren Ausdruck. In einer Rezension des Kunsthistorikers und preußischen Kunstdezernenten Franz Kugler wird die Bedeutung des gemeinschaftlichen Arbeitens im „Kunst-Blatt“ betont: Kunst bedürfe der Gemeinsamkeit.³⁰⁴ Das gemeinschaftliche Gestalten von Kinderbüchern seitens der Dresdner Künstler kann als politische Teilhabe gesehen werden. Die Relevanz der Bildung und die Etablierung des Bürgerlichen als identitätsstiftendem Merkmal für das 19. Jahrhundert sind nicht zu unterschätzen.³⁰⁵ Dabei wird z. B. Richter als unpolitisch charakterisiert. Konkrete politische Äußerungen sind von ihm aus der Vormärz-Zeit und aus den Revolutionsjahren 1848 und 1849 nicht erhalten.³⁰⁶ Er ist Teil der Bürgerwehr, die er allerdings schnellstmöglich wieder verlässt, an den Kämpfen beteiligt er sich nicht.³⁰⁷ In seinen überlieferten Äußerungen finden sich keine direkten Verbindungen zwischen *Holzschnitt* und einem etwaigen Herausformen einer wie auch immer beschaffenen deutschen Nationalität.³⁰⁸

Erst 1870, zwölf Jahre nachdem der Verleger Georg Wigand gestorben ist, erscheint in der Zeitschrift „Daheim“ ein Zeitungsartikel über ihn mit dem Titel „Ein Förderer des deutschen Holzschnitts“.³⁰⁹ Dieser Artikel wird mit einem Holzstich ergänzt, der ein Männer-Trio zeigt, „dem das Volk“ „die Blüte des Holzschnittes“³¹⁰ verdanke. Zu den Seiten Georg Wigands sind Julius Schnorr von Carolsfeld und Ludwig Richter porträtiert (Abb.28). Wigand, der in seinem Arbeitszimmer mit zwei seiner besten Holzstich-Künstler dargestellt wird, besitzt als Buchhändler im 19. Jahrhundert, so das Postulat dieses Artikels, den Status eines Königs:

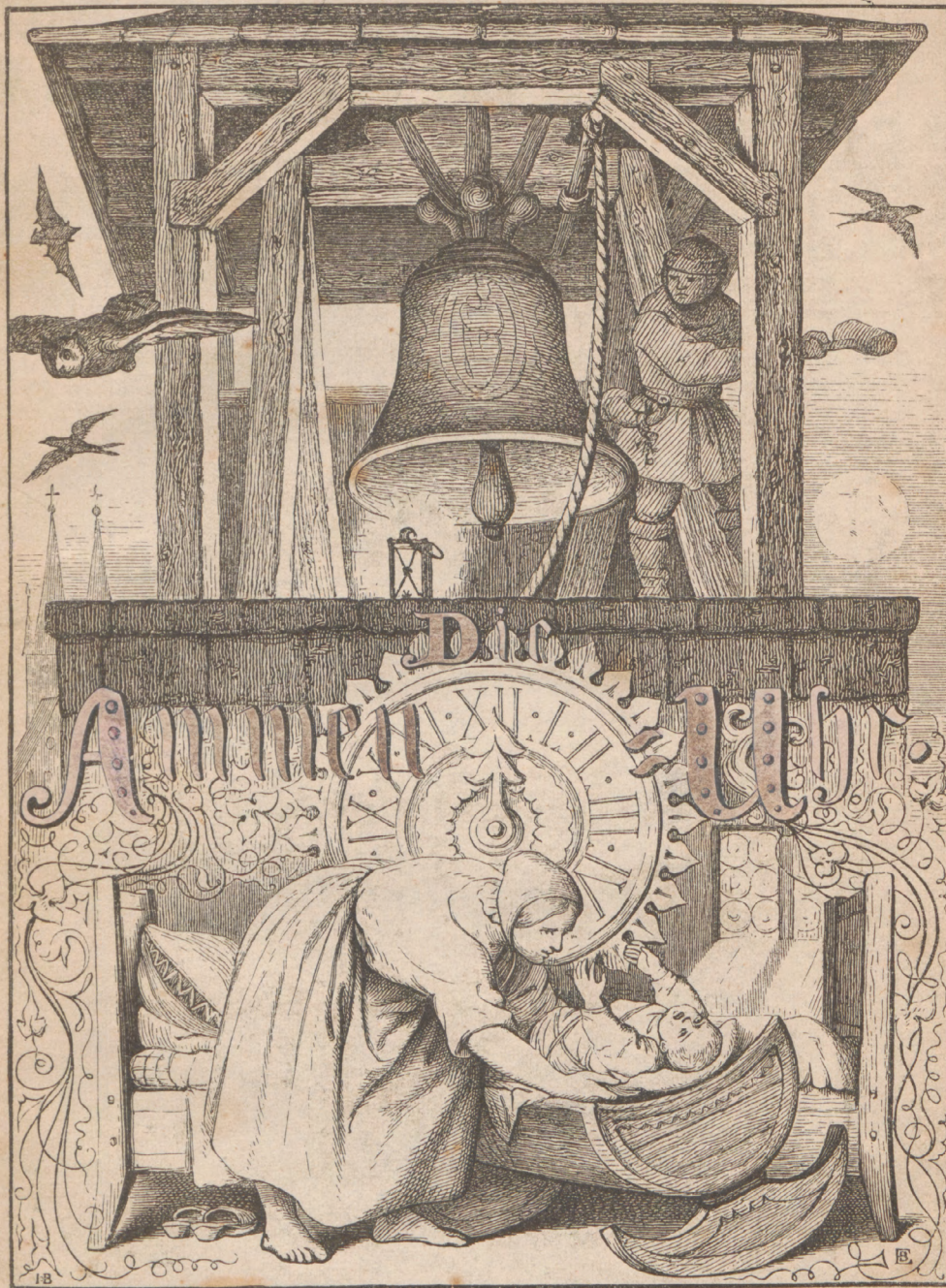
„Andere Zeiten, andere Ideale! Was zu Jeanne d’Arcs Zeiten ein König gesprochen:

„Es soll der Sänger mit dem König gehn –“

dürfte, unserer Zeit angepaßt, etwa lauten:

„Es soll der Sänger mit dem Buchhändler gehn –“

wobei statt Sänger – Dichter oder Künstler nach Bedürfnis substituiert werden könnte. Es ist das übrigens nicht so prosaisch und materiell, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte und wie es oft dargestellt wird; aus solchem Zusammengehen hat sich vielmehr häufig ein engeres Verhältnis, ein Freundschaftsbündniß entwickelt, das nicht nur menschlich schön, sondern auch für Kunst und Wissenschaft ersprißlich gewesen.“³¹¹



Leipzig: Verlag von Mayer und Wigand.

Abb.27

Eduard Bendemann

Titelblatt „Ammen-Uhr“, 1843

Holzstich 180 mm h × 130 mm b

Bez. u. l.: Monogramm HB;

u. r.: Monogramm EB

in: AMMEN-UHR 1843

ULB Düsseldorf, DLIT17805

Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-33910-p0005-0>

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf

Der Buchhändler ist der neue König, an den sich die Künstler und Dichter halten sollten. Der „advocatus Volkmannus“, so die Bezeichnung Georg Wigands in der Chronik der sich zwischen 1844 und 1851 regelmäßigen treffenden „Maykäffer“-Genossenschaft, wird hier rückblickend als der zentrale Akteur angesehen, der im Verbund mit Künstlern weitreichenden Einfluss auf die Gesellschaft genommen hat.³¹²



Abb.28

Woldemar Friedrich

Eine Berathung bei Georg Wigand

Gestochen von X. A. v. C. Roth

Holzstich ca. 180 mm h × 165 mm b

Zeitungsseite 320 mm h × 230 mm b

in: KOENIG DAHEIM 1870, Jg. 6, 1870, Nr. 30,
23.04.1870, Abb. S. 469

Deutsches Buch- und Schriftmuseum Leipzig,
Bö-BI/P/2723

Foto/Rechte: Deutsches Buch- und Schriftmuseum der
Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, Grafische Sammlung

3.1.3 Das radikal Moderne in den Holzstichen Alfred Rethels

Alfred Rethels³¹³ Fresken- und Gemäldemotive entstammen nicht der Alltagswelt, seine Figuren sind heroische Gestalten in einer historischen Kulisse. Seine erste künstlerische Auseinandersetzung mit dem Holzschnitt und Holzstich³¹⁴ erfolgt 1840 für die im Wigand Verlag veröffentlichte Marbach-Übersetzung des „Nibelungenliedes“,³¹⁵ Die Zusammenarbeit mit den Dresdner Historienmalern Eduard Bendemann,³¹⁶ Julius Hübner³¹⁷ und dem ebenfalls später hinzugezogenen Hermann Stilke³¹⁸ gestaltet sich schwierig und hat als Auftragsarbeit nichts mit der Arbeit im Rahmen der Montagsgesellschaft gemein.³¹⁹ Es ist ein von den Verlegern Wigand gefördertes Prestigeprojekt anlässlich der 400-Jahr-Feier des Buchdrucks (Abb.29–33, 35) und Rethel wurde während des bereits begonnenen Projektes angefragt, Zeichnungen für dieses Nationalepos zu liefern.³²⁰

Zu Beginn des Projektes³²¹ steht das technische Verfahren zur Diskussion. Durch Hübners Brief an Georg Wigand vom 7. April 1839 ist zu erfahren,³²² dass der Berliner Xylograf Friedrich Unzelmann³²³ zusammengesetzte Holztafeln zwar billige – die übliche Methode, um einen größeren Hirnholz-Stock zu erhalten –, aber sich anscheinend wie Hübner für Langholz ausspricht.³²⁴ Hübner schätzt das „Längholz“, da es heller und damit gut zum Zeichnen sei, außerdem sei es einfacher zu besorgen. Der Kunsthistoriker Konrad Renger vermutet 1984, dass es sich bei dem im Brief angesprochenen Langholz-Schnitt um die Illustration zum ersten Kapitel „Wie Chriemhilt träumte“ (Abb.30) handelt.³²⁵ Neben der Benutzung von Sticheln wie im Titelblatt an den Holzstichmarken und anhand des Gesamtausdrucks zu sehen (Abb.29), sind Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit ein wichtiger Hinweis auf die Holzstich-Technik.³²⁶ Im Hintergrund zu „Wie Chriemhilt träumte“ lassen z.B. die sehr eng parallel zueinander liegenden Stege an einen Holzstich denken. Sie ergeben motivisch eine durch ein Fenster zu sehende, aber größtenteils von einem Vorhang verdeckte Stadtansicht im Mondschein (Abb.30).

Die Feinheit dieser Nachtdarstellung entspricht, ebenso wie der kompositorische Aufbau der Gesamtdarstellung mit historischer Ausstaffierung (Öllampe, Krone, Bettpfosten, Brokat-Vorhang) und Staffelung der Bildgründe, den Möglichkeiten aktueller Holzstich-Buchillustrationen um 1840. Alle Illustrationen sind eingebunden in variantenreiche vegetabile Randleisten, die auch die Textseiten umrahmen und das Bemühen um eine einheitliche Buchgestaltung erkennen lässt.

In allen Illustrationen wird die profane Thematik der Nibelungen mit christlich-religiösen Motiven³²⁷ und mit mittelalterlichen-spätgotischen Darstellungskonventionen aufgeladen,³²⁸ wie z. B. mit einem stark beschnittenen, engen Bildraum, der den Figuren nur Fußbreit Platz bietet.³²⁹ Die kulissenhafte Illustration lebt durch eine Detailgenauigkeit, die sich auch in der Darstellung der Kleidung zeigt: mit Pelz gesäumte Kleider, reich verzierte Kronen, Helme als variantenreiche Kopfbedeckungen und metallene Rüstungsdetails wie Kniekacheln und Beinröhren.³³⁰

In allen Darstellungen Bendemanns ist eine starke Symmetrie in der Komposition auffällig. Die Figuren sind paarweise und oftmals sich gegenüberstehend angeordnet.³³¹ Der Zuschnitt der Darstellung auf einzelne Hauptfiguren ist zwar typisch für alle Nibelungen-Illustrationen. Doch selbst bei figurenreichen Szenen Bendemanns, wie in Kapitel 17 „Wie Siegfried begraben und beklagt ward“ (Abb.31) oder in Kapitel 19



Abb.29 (Ausschnitte/Gesamtansicht)
Julius Hübner

Das ist das Nibelungenspiel, Titelblatt

Gestochen von Friedrich Unzelmann

Holzstich 255 mm h × 185 mm b

Buchseite 310 mm h × 230 mm b

Bez. l.: Monogramm JH;u. M.: 1840; r.:

F. Unzelmann sc., Berlin

in: NIBELUNGENLIED 1840

ULB Düsseldorf, 4° D. Lit. 1557 Rara

Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1885-p0004-0>

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf



Abb. 30 (Ausschnitte/Gesamtansicht)
Julius Hübner

Wie Chriemhilt träumte, Titel zum 1. Abenteuer
Gestochen von Friedrich Unzelmann

Holzstich 255 mm h × 180 mm b (mit Rahmen)
Buchseite 310 mm h × 230 mm b

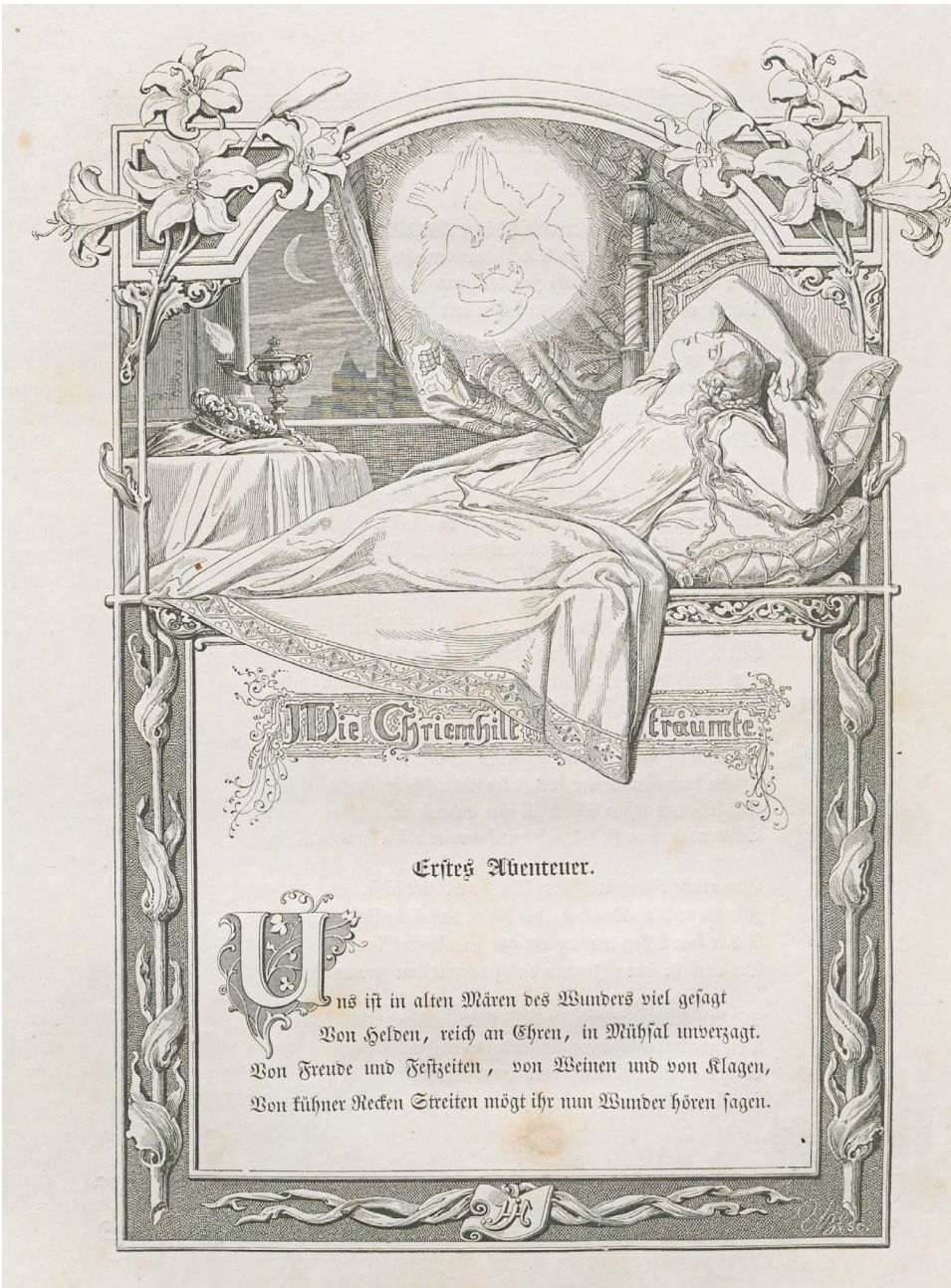
Bez. u. M.: Monogramm JH; r. u.: Uzl sc.

in: NIBELUNGENLIED 1840

ULB Düsseldorf, 4° D. Lit. 1557 Rara

Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1885-p0009-2>

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf



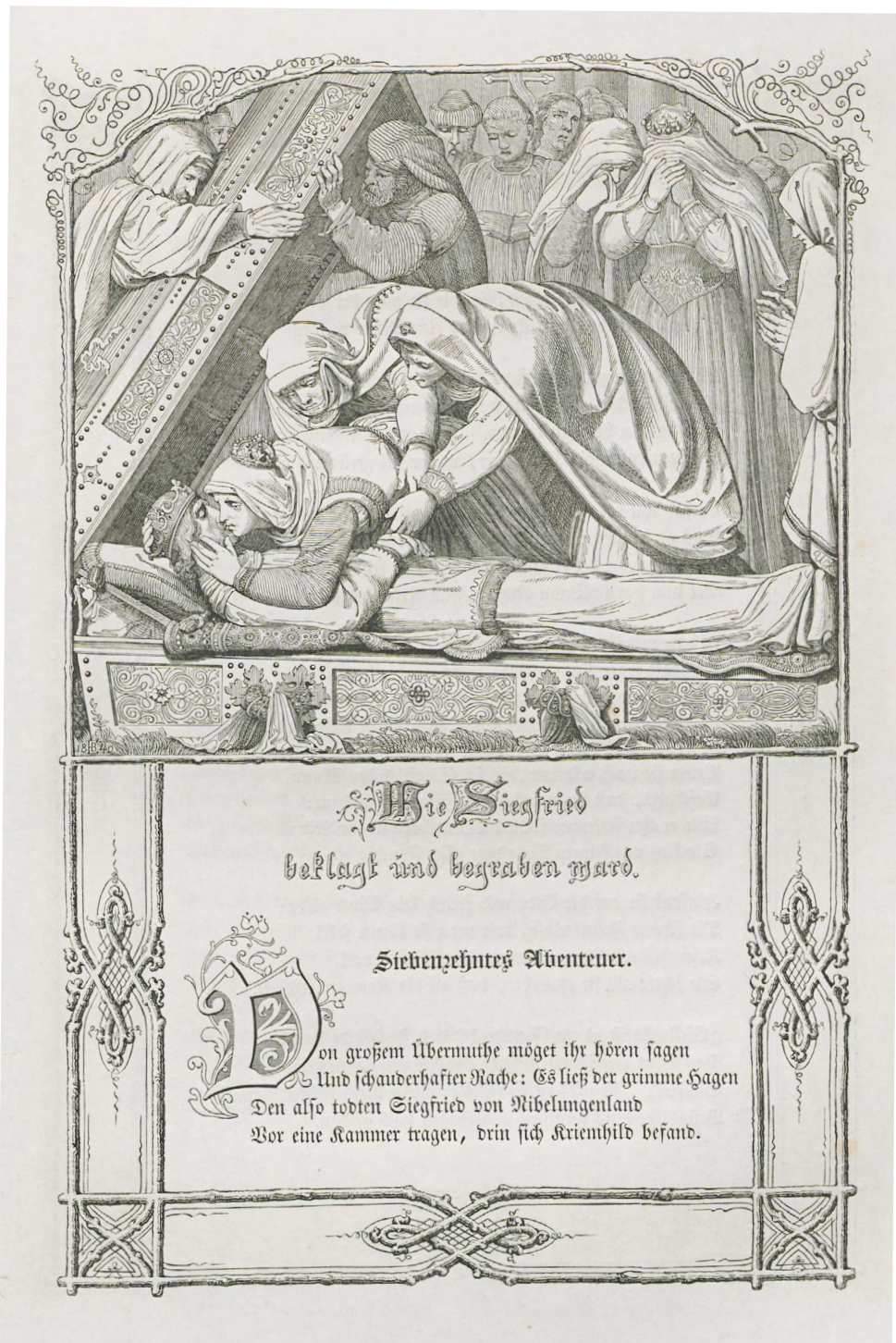


Abb. 31

Eduard Bendemann

Wie Siegfried begraben und beklagt ward,
Titel zum 17. Abenteuer

Gestochen von Friedrich Unzelmann

Holzstich, 255 mm h × 180 mm b (mit Rahmen)

Buchseite 310 mm h × 230 mm b

Bez. l. M.: Monogramm EB 1840; r. Rand: Uzl

in: NIBELUNGENLIED 1840

ULB Düsseldorf, 4° D. Lit. 1557 Rara

Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1885-p0171-7>

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf

„Der Nibelungenhort“, bleiben die Figuren im Vordergrund akzentuiert, dabei statisch und symbolisch angelegt. Die Figurenauffassung bei Rethel hingegen ist durch starke Gestik und Bewegtheit geprägt,³³² die sich mit stark ausgearbeiteten, faltenreichen und scharfkantigen Gewändern kombiniert zeigt. Sein streng theatralischer Stil wird in einer Randnotiz im „Journal der Buchdruckerkunst und Schriftgießerei“ stark kritisiert:

„Es dünkt uns, daß es Pflicht gewesen wäre für Herrn Rethel, den Geist der ersten Zeichnungen nicht zu verlassen, und wir finden es höchst unangemessen, daß sich derselbe ohne allen vernünftigen Grund in die Manier der Dürerschen Periode hineingeworfen, und dadurch die Einheit der so herrlich begonnenen Illustrationen gänzlich zerstört hat. Diese offenbare Affectation wird dem Auge z. B. in dem Titelbilde zum 35sten Abenteuer ordentlich beleidigend, und der Name des Meisters Unzelmann, der von der Rethelschen Originalzeichnung hier ein vollkommenes Facsimile gegeben zu haben scheint, sieht darunter rein wie Ironie aus.“³³³

Die Kapitelillustration zum 35. Kapitel, „Wie Iring erschlagen ward“ (Abb. 32),³³⁴ sticht auch unter allen Nibelungen-Illustrationen heraus. Die Szene ist auf die zwei Kämpfenden, Hagen und Iring, zugespitzt, und zwar auf den Moment, in dem Hagen Irings Kopf mit einem Speer durchbohrt. Mit bewusst unregelmäßigen, breiten, waagerechten Parallellinien im Hintergrund und ohne weitere Ausstaffierung³³⁵ verweilt der Blick auf den beiden Figuren. Diese sind in eine figurengroße Pflanzenornamentik gesetzt und somit zusätzlich innerhalb des Bildfeldes eingerahmt. Die spitzen Blätter der Distel bilden den Boden für Iring und ziehen sich zugleich mit der Distelblüte bis über Hagens behelmten Kopf. Die Darstellung Rethels ist prägnant: Hagen in der Vorwärtsbewegung, sein Mantel wehend, der Speer ragt aus dem Hinterkopf Irings, Hagens Hände sind noch am Speer. Diese szenische Zuspitzung wird mit drei Blutstropfen ergänzt. Sie sind leicht unterhalb der Wunde am Hinterkopf platziert und bildlich nicht weiter eingebunden, so als ob sie in eben diesen Moment aus der Wunde spritzten.

Im Vergleich zu Hübners Darstellung zum 9. Abenteuer, „Wie Siegfrieden Worms gesandt ward“ – ebenfalls stark abstrahiert und mit Distelornament eingerahmt (Abb. 33) – wird deutlich, dass Rethels Linienstruktur merklich gröber, gleichzeitig die Figuren mächtiger und in ihren Bewegungen eindeutiger sind.³³⁶ Hübners Siegfried hingegen reitet anmutig und höfisch, ist detaillierter in der Darstellung von Kleidung und Zaumzeug ausgearbeitet und auch die Binnen- und Konturenlinien sind fein. Den Hintergrund hielt Hübner kleinkörnig und an mittelalterliche Schrotblätter angelehnt.

Unzelmann soll sich zunächst geweigert haben,³³⁷ die Zeichnung Rethels zum 35. Kapitel zu bearbeiten, die selbst gegenüber den anderen Holzstichen Rethels auffällig heraussticht. Die Dicke der Linien und die breiten Abstände dazwischen erstaunen. Die Kritik des Rezensenten („sieht darunter rein wie Ironie aus“)³³⁸ wie auch der Protest Unzelmanns lassen darauf schließen, dass das Feingliedrige der anderen Holzstich-Zeichnungen als passend, Rethels Holzstich-Ausdruck im 35. Abenteuer hingegen als etwas Abweichendes, in der Linienführung sogar als etwas Radikales wahrgenommen wurde.



Abb. 32
Alfred Rethel

Wie Iring erschlagen ward, Titel zum 35. Abenteuer

Gestochen von Friedrich Unzelmann

Holzstich 220 mm h × 140 mm (mit Rahmen)

Buchseite 310 mm h × 230 mm b

Bez. u. Rahmenlinie M.: Monogramm AR;
r.: F. Unzelmann sc.

in: NIBELUNGENLIED 1840

ULB Düsseldorf, 4° D. Lit. 1557 Rara

Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1885-p0342-7>

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf

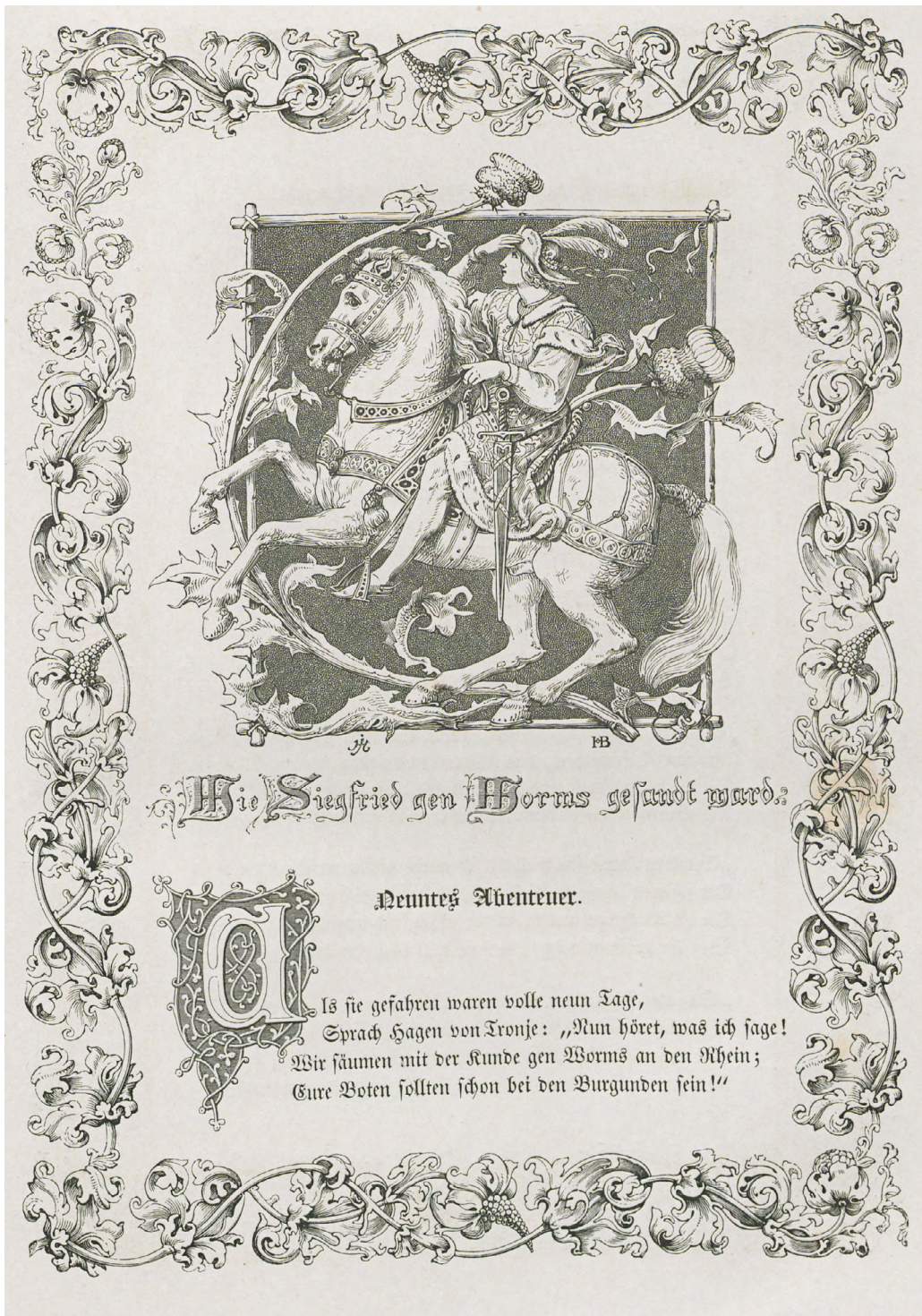


Abb.33
 Julius Hübner

Wie Siegfried gen Worms gesandt ward,
 Titel zum 3. Abenteuer

Gestochen von Hugo Bürkner

Holzstich 166 mm h × 112 mm b
 Buchseite 310 mm h × 230 mm b

Bez. u. Rahmenlinie l: Monogramm JH; r.: Uzl

in: NIBELUNGENLIED 1840

ULB Düsseldorf, 4° D. Lit. 1557 Rara

Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1885-p0095-0>

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf



Abb. 34 (Ausschnitt)
Alfred Rethel

Detail aus „Der Mausethurm“

Lithografiert von Jan Dielmann

Lithografie, Buchseite ca. 220 mm h ×
270 mm b

in: DER RHEINISCHE SAGENKREIS 1835, o. S.
[ingelegt zw. S. 12/13]

UB Heidelberg, 66 B 1424 ML

Foto/Rechte: UB Heidelberg

Kommentar:

Digitalisat ULB Düsseldorf, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1638-p0029-5>

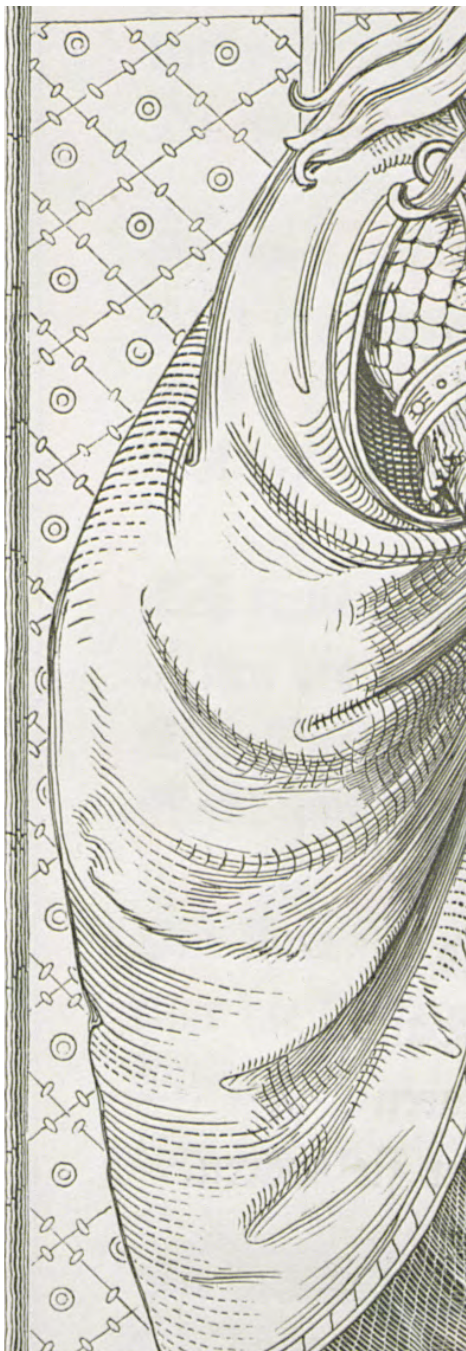


Abb. 35 (Ausschnitt/Gesamtansicht)
Alfred Rethel

Wie Rüdiger Günthern empfang,
Titel zum 27. Abenteuer

Gestochen von Albert Vogel

Holzstich 178 mm h × 135 mm b
Buchseite 310 mm h × 230 mm b

Bez. u. l.: Monogramm AR; u. r.: V. sc

in: NIBELUNGENLIED 1840

ULB Düsseldorf, 4° D. Lit. 1557 Rara

Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1885-p0277-6>

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf

Rethels *Holzschnitt*-Stil prägt sich nicht in Dresden. Dort konkurrieren seit den 1840er-Jahren die Lehrmethoden der Münchner Schule von Schnorr von Carolsfeld mit der Düsseldorfer Kunstauffassung von Hübner und Bendemann.³³⁹ Für Rethel, der in Düsseldorf ausgebildet worden ist, ist laut Josef Ponten die Frankfurter Zeit ausschlaggebend. Dort habe sich der „markig-kantige“ Stil Rethels unabhängig von künstlerischer Gattung und Technik ausgeprägt.³⁴⁰ Diese „markigen“ Ansätze sind bereits 1835 in Lithografien zum „Rheinischen Sagenkreis“ deutlich zu erkennen. Sie entstehen, bevor er 1836 nach Frankfurt zu dem nazarenischen Künstler und Akademiedirektor Philipp Veit geht. Es zeigen sich bewegte Umrisse, die mit klaren, starken Strichen gesetzt sind. Die Figuren sind mit den notwendigen Strichen charakterisiert, ein Mindestmaß an Abstand zwischen den Linien behält Rethel hier bereits ein und schreckt vor breiten, dicken Schraffuren zur Markierung der Kernschatten z. B. von Steinen im Vordergrund nicht zurück (Abb. 34).³⁴¹

Diese grobe Linienführung Rethels ist gut zehn Jahre später in der bekannten Blattfolge „Auch ein Todtentanz“ (1848/1849)³⁴² weiter ausgearbeitet (Abb. 36). Die im Nibelungenlied auf Weißflächen oftmals verwendeten breiten und weitmaschigen, wie offene Nähte (Abb. 35) aussehenden Kreuzlinien werden in den „Todtentanz“-Darstellungen sparsam eingesetzt. Die Linienführung beschränkt Rethel hauptsächlich auf die Kontur, ergänzt mit Binnenschraffuren soweit notwendig. Weiße Flächen und schwarze Linien setzt er dabei unvermittelt zueinander. Das Moderne in Rethels Blattfolge „Auch ein Todtentanz“ ist, so paradox das klingt, die Reduzierung der Möglichkeiten der modernen Holzstich-Technik und die Annäherung an ein mehr oder weniger fiktives Holzschnitt-Bild,³⁴³ welches sich in ungewohnter Weise an den kurzen, teils abgebrochenen und aufgerauten Linien des Holzschnitts in frühen Blockbüchern orientiert.³⁴⁴

Die Reduzierung der technischen Möglichkeiten des Holzstichs entspricht motivisch Rethels reduzierter Ausgestaltung bzw. dem Weglassen von nebensächlichen Bildelementen. Es ist ein typisches Prinzip der Illustration, Details sowie die Hintergrundgestaltung im Vergleich zu den zentralen Bildelementen nur anzudeuten und zu skizzieren. So beschränkt Rethel im zweiten Blatt (Abb. 36) seines „Todtentanzes“ von 1848/1849 die rauchenden Schlotte einer Stadt, ähnlich einem Cartoon, einzig auf die Außenkontur. In diese Stadt reitet der Tod, rauchend und einen Heckerhut³⁴⁵ tragend, den ihm auf dem Blatt zuvor die Eitelkeit aufgesetzt hat.³⁴⁶ Einem apokalyptischen Reiter gleich³⁴⁷ wird er auf dem Marktplatz (Abb. 36, Blatt 3) eintreffen und als Standbesitzer eine Krone gegen eine Pfeife aufwiegen und damit der lachenden Bevölkerung vorgaukeln, beide seien gleich gewichtet. Als Redner (Abb. 37, Blatt 4) stachelt er die Leute vor seinem Rednerpult zur Volksjustiz an, im Heckergewand (Abb. 36, Blatt 5) steht er bei den Kämpfenden und Fallenden auf den Barrikaden. Und mit Lorbeerkranz bekrönt, tragt er auf seinem ausgezehrten, ermatteten Klepper über die Barrikaden aus der Stadt (Abb. 36, Blatt 6), um ihn herum Tote und Trauernde. Das Militär hat den Aufstand niedergeschlagen.

Inhaltlich sind die zeitgenössischen Bezüge in den „Todtentanz“-Darstellungen Rethels den damaligen Rezipienten offensichtlich. Der Hecker-Hut war zur Zeit der 1848er-Revolution die Kopfbedeckung des aufständischen Volkes.³⁴⁸ Die Folge wird in der Sekundärliteratur auch als ein sprechendes Zeugnis dafür angeführt, wie im und mit dem *Holzschnitt*

Ein Todtentanz

Erfinden und gezeichnet von Alfred Rethel.

1.



„Freiheit, Gleichheit and Brudersinn!
 „Das alte Joch, fahr hin! fahr hin!“ —
 „Solch Schrei durchzieht der Völker Mund“,
 Da thut sich auf der Erde Grund;
 Es steigt herauf ein Sensenmann,

Der merkt: ein Erntetag bricht an.
 Hoch wie er steigt an's Ficht' heron:
 Drängt sich um ihn ein Weiber-Chor,
 Sein Küstzeug bringen sie heran,
 Dass er sein Werk beginnen kann.

Erechtheit gebunden ist,
 Das Schwert sticht ihr die schlaue Fist,
 Die Lüge nahm die Waag' ihr fact,
 Sie bieten dem Esellen dort,
 Den Hut reicht ihm die Eitelkeit,

Die Zollheit hält ihr Ross bereit,
 Die Hahnenfeder bringt die Sense her,
 Das ist des Scheitlers beste Weh! —
 Ihr Menschen, ja! nun kommt der Mann,
 Der frei und gleich Euch machen kann.

2.



Der Morgen schaut vom Himmelstzelt:
 So klar wie sonst auf Stadt und Feld.

Da trakt mit wider' Faust heran
 Der Kraud des Volkes, der Sensenmann.
 Inr Stadt lenkt seinen Gaul er hin,

Schon ahnt er reich' Ernte dein,
 Die Hahnenfeder auf dem Hut
 Stülzt in der Sonne roth wie Blut,

Die Sense blitz wie Wetterchein,
 Es stöhnt der Gaul, die Raben schrei'n!

Als Leichen — ja! — da sind wir gleich,
 Nicht hoch noch tief, nicht arm noch reich! —
 O Freiheit, wer führt dich herbei?

Nicht Mord und nicht der Laster Schrei.
 Nur wann erstickt der Selbstsucht Glühn,
 Wirfst du in Herrlichkeit erblühn! —

Leipzig, Verlag von Georg Wigand.



Abb. 36
Alfred Rethel

Ein Todtentanz aus dem Jahre 1848/
Volksausgabe 1849

Holzstich, 6 Blätter (von oben nach unten;
links nach rechts) auf einen Bogen,
690 mm h x 1070 mm b, gefaltet

ULB Düsseldorf, K643

Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-598>

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf

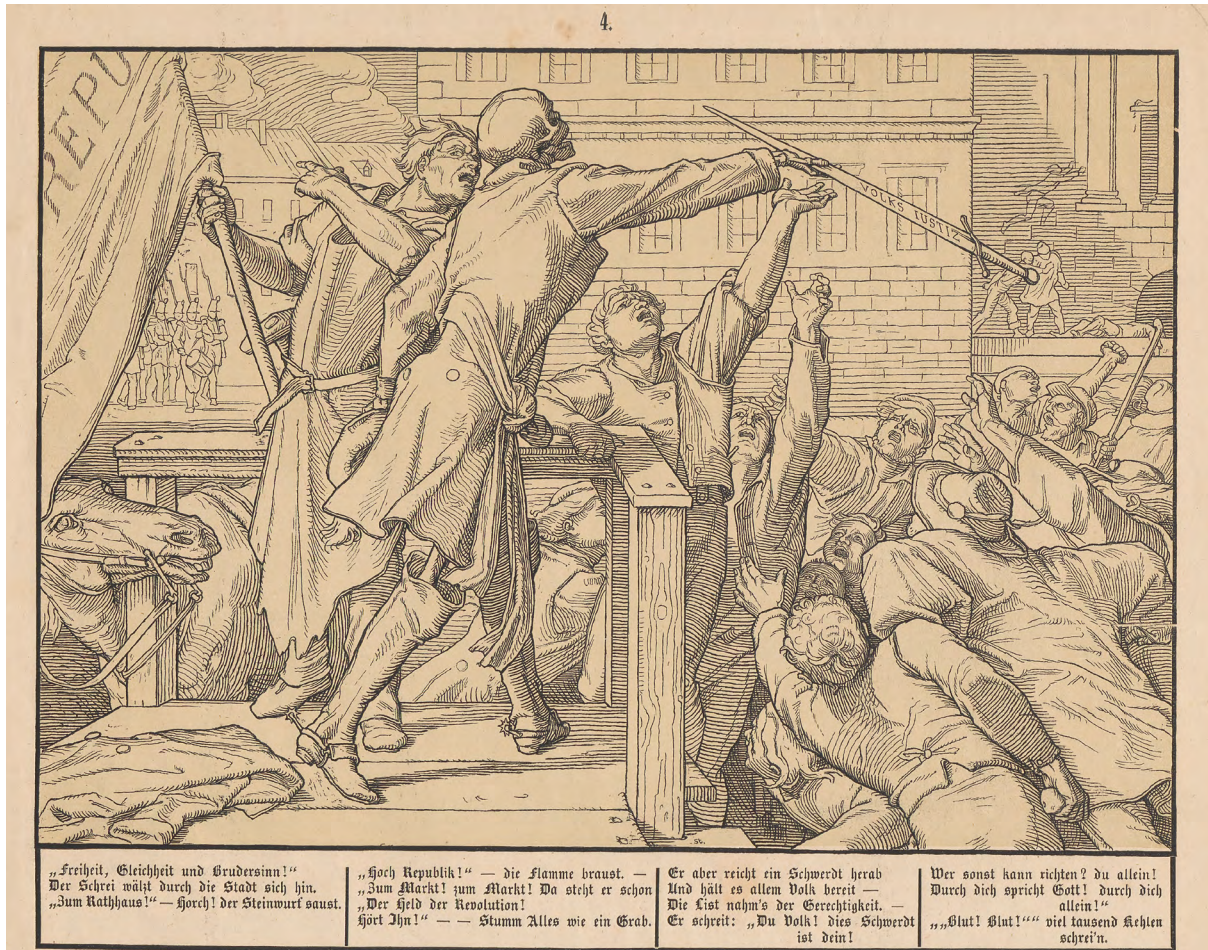


Abb. 37

Alfred Rethel

Blatt 4: Der Tod als Volksheld

aus: Ein Todtentanz aus dem Jahre 1848,
Volksausgabe 1849Holzstich ca. 245 mm h × 305 mm b
Bogen 690 mm h × 1070 mm b, gefaltet

ULB Düsseldorf, K643

Digitalisat, unter: [https://nbn-resolving.de/
urn:nbn:de:hbz:061:2-598](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-598)

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf



Abb.38
Alfred Rethel

Auch ein Todtentanz,
Blatt 4: Der Tod als Volksheld

Bleistiftzeichnung, getuscht Grau und Braun,
mit Weiß überhöht, 290 mm h × 453 mm b

Kupferstich-Kabinett Dresden,
Inv. Nr. C 1897-100

Foto/Rechte: Andreas Diesend © Kupferstich-Kabinett
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

politische Aussagen getroffen und verbreitet werden konnten.³⁴⁹ Karin Groll-Jörger konstatiert für die Revolutionsjahre eine Entwicklung vom politisch progressiven zu einem jeden Umsturz ablehnenden und resignierenden Künstler.³⁵⁰ Joachim Brand betont hingegen die Mehrdeutigkeit der Bildererzählung Rethels, die sich u.a. daraus ergebe, dass der Barrikadenkampf sowohl als zeitgebundene Bildreportage als auch als überzeitlicher Mythos rezipierbar ist.³⁵¹ Die realistischen Einflüsse³⁵² in der Darstellung sind klar erkennbar: Zum einen knüpft Rethel an die zeitgenössische Konvention an, aktuelle Ereignisse bildlich in illustrierten Zeitungen aufzubereiten.³⁵³ Thomas Jäger hat diesbezüglich sowohl auf die Serialität der Blätter als auch auf den erzählerischen Charakter hingewiesen.³⁵⁴ Zum anderen sind die Männer vor dem Rednerpult auf dem vierten Blatt, „Der Tod auf der Rednerbühne“ (Abb. 37), dem erzählerischen Höhepunkt dieser Blattfolge, Handwerker und Arbeiter.³⁵⁵ Sie tragen typische Arbeitskleidung, sind breitschultrig, mit robusten Händen. Mit aufgerissenen Mündern, schreiend und jubelnd, erheben sie sich. Die Bewegungen sind sowohl symbolisch (das Volk steht auf) als auch in Bezug auf die Komposition und die Figurenzeichnung stimmig. Das herb-idealisierte Bild seiner heroischen Gestalten ist hier realistisch aktualisiert: Die Arbeiter sind Arbeiter. Auf den Blättern vier bis sechs sind zudem konkrete Gebäude identifizierbar. Laut Imiela ist auf dem letzten und sechsten Blatt der Burgplatz der Düsseldorfer Altstadt mit dem Turm der Lambertuskirche im Hintergrund zu sehen (Abb. 36, Blatt 6).³⁵⁶ Darüber hinaus wird in einer hellbraun-getuschten und vielfach mit Weiß überhöhten Vorzeichnung das Lichtkonzept Rethels deutlich (Abb. 38, zu Blatt 4), das den lebhaften Eindruck der bewegten Menge durch eine helle, sonnige Tagesstimmung ergänzt.³⁵⁷ Das Einfangen von Tageszeiten bzw. deren künstlerische Umsetzung ist ein typisches Merkmal des Realismus' um 1850. Im Druck fand das Licht-Schatten-Spiel der hochstehenden Sonne in Verbund mit der Marktplatzarchitektur allerdings keine gelungene Umsetzung.

Die Blattfolge „Auch ein Todtentanz“ besitzt realistische Tendenzen und zeigt ein zentrales künstlerisches Sujet des 19. Jahrhunderts.³⁵⁸ Aus Rethels Briefen lässt sich einzig sicher schließen, dass er bewusst eine breite Rezipientenschaft ansprechen wollte.³⁵⁹ Rethels „Auch ein Todtentanz“ ist als Flugblatt gedacht, umgesetzt und erfolgreich. Für die nach dem „Todtentanz“ entstehenden Arbeiten „Der Tod als Feind (Würger)/Cholera“ (Abb. 39) und „Der Tod als Freund“ (Abb. 40) schreibt er seinem Bruder:

„Die Blätter [‚Cholera‘ und ‚Gegensatz‘] werden rein mit künstlerischem Anspruch auftreten müssen und vermutlich kein Erfolg wie der Totentanz.“³⁶⁰

Diese Einzelblätter unterscheiden sich von der „Todtentanz“-Folge stark in der Gestaltung, auch wenn das Sujet bleibt. In diesen Holzstichen finden sich auf hohem xylografischen Niveau engmaschige Kreuzschraffuren, eine stärkere Ausarbeitung der Schattierung bis hin zu einem tonalen Ausdruck.³⁶¹ Rethel will, dass die Blätter künstlerisch bestehen.³⁶² Es sind Blätter mit einem komplexen Schraffurensystem und einer idealisierenden Darstellung.³⁶³ Ein anderes Vorgehen, als selbst die Zeichnungen auf die Holzstöcke aufzutragen, ist für ihn nicht denkbar. Er sieht die gedruckten Abzüge „gewissermaßen als eine Handzeichnungen“,³⁶⁴ als eigenständige Blätter. Die Unterschiede in der Liniengestaltung und im Holz-

schnitt-Ausdruck zwischen der „Todtentanz“-Folge und den beiden Holzstichen sind auch nicht mit der Mitarbeit unterschiedlicher Xylografen zu erklären.³⁶⁵ Vielmehr verdeutlichen die beiden Einzelblatt-Holzstiche, dass um 1850 „künstlerisch“ zu arbeiten bedeutete, Schraffursysteme und eine tonale Durchbildung einzusetzen, verbunden mit einer idealisierenden Darstellungsweise. „Den“ *Holzschnitt*-Ausdruck gibt es somit nicht, sondern er variiert je nach Bildgattung und Zielgruppe.

Rethel erarbeitet sich einen individuellen, unverkennbaren *Holzschnitt*-Ausdruck.³⁶⁶ Das Richter'sche Illustrative und die Betonung des Prinzips des „Anschaulichen“ wird in Rethels Holzstich-Gestaltungen zu einem konturbetonten, überzeitlichen Spiel, dessen Figuren sich aus seiner heroisch-historischen Malerei speisen und dessen Darstellung um realistisch-illustrative Ansätze erweitert ist.

Anders als bei Richter werden bei Rethel nicht die Kriterien des „Anheimelns“ oder der „Rührung“ herangezogen.³⁶⁷ Sein bekanntestes *Holzschnitt*-Werk, „Auch ein Todtentanz“, das sich von allen anderen Holzstich-Projekten der Zeit absetzt, entsteht aus einer gefestigten künstlerischen Position heraus. 1846 gewährt ihm der preußische König Wilhelm IV. eine Audienz, Rethel erhält ohne Schwierigkeiten Zugang zu den gehobenen Berliner Kreisen, die Arbeiten an den Aachener Rathaus-Fresken sind genehmigt und begonnen³⁶⁸ und ihn plagen zu diesem Zeitpunkt keine finanziellen Sorgen.³⁶⁹ Seine Holzstiche zeugen von seinem Interesse am „gotischen“ Stil.³⁷⁰ Rethels Versuch, diesen *Holzschnitt*-Ausdruck zu fassen, führt ihn zu einer breitlinigen und unregelmäßigen Schraffuren-Technik, in einer Weise wie sie weder bei Richter noch bei anderen Künstlern um 1850 zu sehen ist.

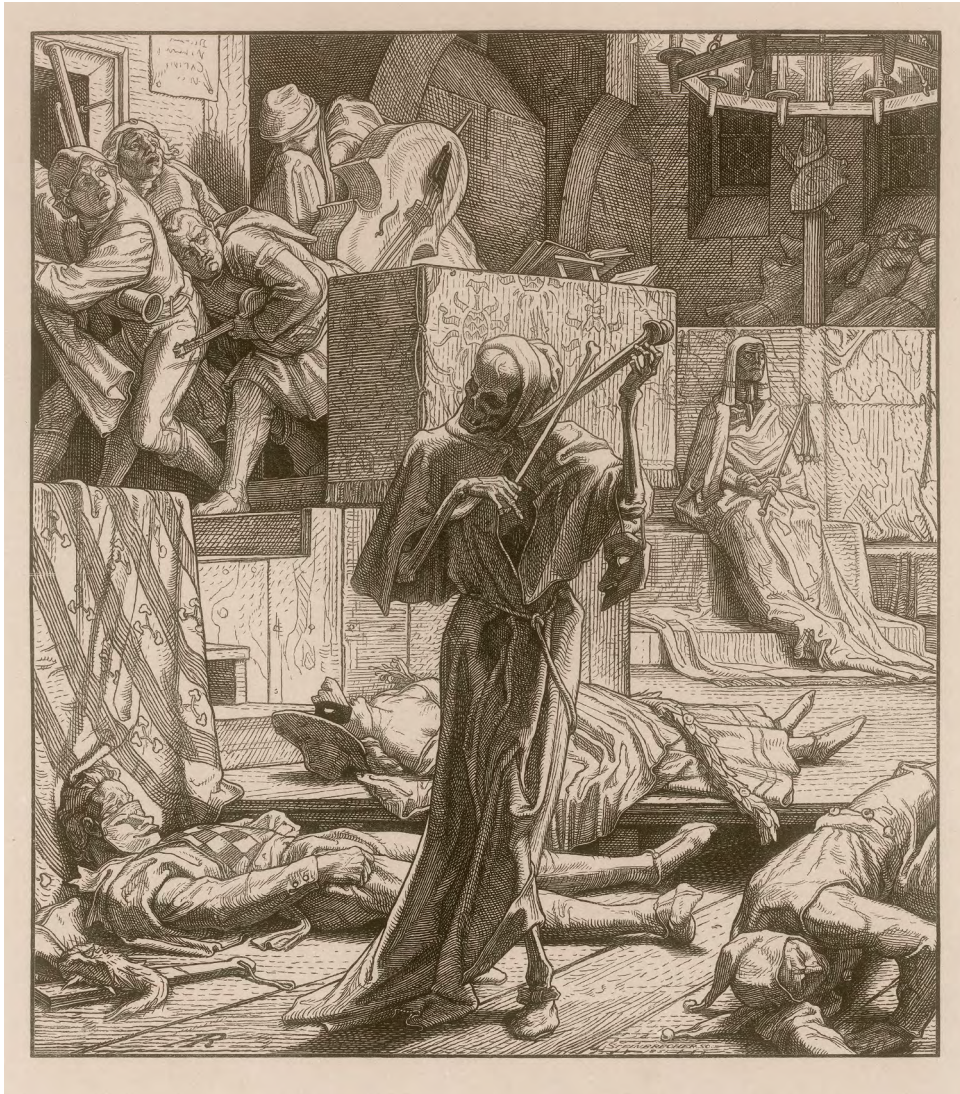


Abb. 39 (Ausschnitt/Gesamtansicht)

Alfred Rethel

Der Tod als Erwärger, 1. Auftritt der Cholera
auf einem Maskenball in Paris 1831, 1851

Gestochen von G. R. Steinbrecher

Holzstich 310 mm h × 275 mm b

Bez. u. l.: Monogramm AR; u. r.:
Steinbrecher sc. 1851

Hrsg. von der Akademie der Holzschneide-
kunst von H. Bürkner, Dresden

Kupferstich-Kabinett Dresden,
Inv. Nr. A 1880-75b

Foto/Rechte: Herbert Boswank © Kupferstich-Kabinett
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abb. 40 (Ausschnitt/Gesamtansicht)

Alfred Rethel

Der Tod als Freund

Gestochen von J. Jungtow

Holzstich 340 mm h × 310 mm b (Blatt)

Bez. u. M.: J. Jungtow sc.; r: Monogramm AR

Kupferstich-Kabinett Dresden,
Inv. Nr. A 150648

Foto/Rechte: Herbert Boswank © Kupferstich-Kabinett
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

3.2 Adolph Menzel und der Berliner Umkreis

3.2.1 Die Renaissance der Holzschneidekunst in Berlin

Die Wiederaufnahme der Holzschneidekunst im deutschsprachigen Raum beginnt in Berlin, und der Impuls, Holzstiche im künstlerischen Umfeld anzufertigen, verstärkt sich dort. Die Berliner Kunstakademie war die erste, die 1790 die Holzschneidekunst als akademisches Fach im deutschsprachigen Raum einführte.³⁷¹ Preußen, das eng in Beziehung und Konkurrenz zu England stand, förderte bewusst das Handwerk und ergriff Initiativen im Verbund mit künstlerischen Innovationen, um qualitativ höhere Produkte herzustellen.³⁷²

Das Engagement des Buchdruckers und Holzschneiders Johann Friedrich Gottlieb Unger ist für die Berliner Holzschneidekunst entscheidend.³⁷³ Als Verleger, Professor der Holzschneidekunst und seit 1790 Mitglied der Akademie der Künste ist er auf das Engste in die gelehrten, aufklärerischen Kreisen eingebunden.³⁷⁴ Zeitgenössisch werden seine Bemühungen kritisch gesehen. Statt Ungers Holzschnitt-Versuchen (Abb. 41–42, 44) erhielten die Holzstiche Bewicks (Abb. 1–2) Zuspruch.³⁷⁵

Eine weitere zentrale Figur für die Holzschneidekunst in Berlin war der Publizist, Schriftsteller und Künstler Friedrich Wilhelm Gubitz.³⁷⁶ 1805 erhielt Gubitz den Ruf für den Unger-Lehrstuhl, im Alter von 19 Jahren. In der zeitgenössischen Kritik und in der Sekundärliteratur bis heute wird diskutiert, welchen künstlerischen Stellenwert Gubitz' Arbeiten einnehmen.³⁷⁷ Gubitz ist es, der den Holzschnitt für die Oberschicht in Berlin und im Gelehrtenkreis als künstlerische Technik etablieren kann,³⁷⁸ zugleich spricht er mit seinem „Volkskalender“ die breite Bevölkerung an.³⁷⁹ Den Wechsel von Holzschnitt zu Holzstich wird Friedrich Unzelmann, ein Schüler Gubitz', vollziehen.³⁸⁰

Friedrich Unzelmann, so wird in einem Brief von Julius Hübner deutlich,³⁸¹ zieht das traditionelle Holzschnittverfahren zwar vor, doch fängt auch er ab 1827 an, sich von dem „herkömmlichen“ Holzschnittverfahren abzuwenden und „dessen Grenzen zu überwinden“.³⁸² Unzelmann wie auch Albert Vogel,³⁸³ der ebenfalls in Berlin an der Akademie der Künste studierte, haben bis in die 1870er-Jahre neben den Holzstichen auch Holzschnitte angefertigt.³⁸⁴ Zusammen mit seinem Bruder Otto sind die Vogel-Brüder 1834 in Leipzig für den Verleger Friedrich Gotthelf Baumgärtner bzw. dessen Sohn Julius Alexander tätig. Leipziger Verleger wie Baumgärtner und Johann Jacob Weber³⁸⁵ sind es, die in den frühen 1830er-Jahren Holzstecher suchen, ausbilden und gleichzeitig das „Bild“ von Illustrationsholzstichen jahrzehntelang prägen (Abb. 43, 45–48).³⁸⁶

Berlin ist in den 1830er-Jahren der Ort im deutschsprachigen Raum, an dem sowohl Holzschnitt als auch Holzstich ausgeführt werden. Menzel trifft in Berlin auf ein Umfeld, das von der Holzschnitt-Technik des ausgehenden 18. Jahrhunderts geprägt ist und in den 1830er-Jahren im Austausch mit Leipziger Verlegern und englischen Holzstechern den Holzstich auf künstlerischem Niveau anzuwenden lernt.

Der Austausch zwischen Berlin und Leipzig ist reziprok. Das wird anhand des Xylografen Eduard Kretzschmar³⁸⁷ ersichtlich. Eduard Kretzschmar, der auch für die Illustrationen „Friedrich der Große“ als Holzstecher engagiert wird, lernte im Leipziger Brockhaus'schen Officin in Hirn-

holz zu stechen und leitete den Druck für das „Bilderkonversationslexikon“ (1837–1844). Dennoch ging er zwischenzeitlich zu Unzelmann nach Berlin, um sich dort als sein Schüler auch in Langholz und Messer ausbilden zu lassen, und zwar laut Max Schasler erst im Jahre 1836.³⁸⁸ Anschließend arbeitete er weiter an den Holzstichen des Bilderkonversationslexikons des Brockhaus'schen Officin in Leipzig. Schasler berichtet von Kretzschmar, dass erst, wenn man „des Messers Herr sei“, der Stichel keine Schwierigkeiten mehr bereite.³⁸⁹ Die Xylografen „der ersten Generation“³⁹⁰ sind durch das Holzschnittverfahren geprägt. Gleichzeitig wird der Holzstich ab den späten 1830er-Jahren in Berlin angewendet:³⁹¹ Unzelmann, die Vogel-Brüder und Kretzschmar, ab den 1840er-Jahren mit eigener xylografischer Anstalt, sind diejenigen, die als deutsche Holzstecher an den Großprojekten wie den Friedrich-Illustrationen beteiligt sind.³⁹² Ihre Fähigkeit, nach unterschiedlichen Künstlern stechen zu können, ist zum einen durch eine eigene künstlerische Ausbildung an der Akademie, zum anderen durch die Breite ihrer Holzschnitt- und Holzstich-Tätigkeit geprägt. Sie können das „Holzschnitt-hafte“, wie es bei Richter und Rethel zu sehen ist,³⁹³ umsetzen, wie auch Menzels realistisch schwungvollen Entwürfe. Zeitgenössische Kunsthistoriker wie Friedrich Eggers konstatieren, dass sich mit der Arbeit an Kuglers „Friedrich der Große“ beginnend, von Unzelmann ausgehend, eine eigene Berliner Holzschneideschule bildet.³⁹⁴

Die Holzstich-Illustration ist ab 1840 eine Tätigkeit, die zum Künstlerberuf dazu gehört. Für seine Zeichnungen bereits als junger Künstler bekannt, wird Menzel 23-jährig von Kugler für die Friedrich-Illustrationen empfohlen.³⁹⁵ Der Kunstschriftsteller und spätere preußische Gesandte Franz Kugler, ein Schüler Gubitz', wird 1829 Mitglied eines neu gegründeten Vereins junger Künstler, der Kunstprojekte fördern will.³⁹⁶ Der Verein ging 1841 in dem „Verein Berliner Künstler“ auf. Zu den Mitgliedern des bekannten künstlerisch-literarischen Vereins „Tunnel“ gehörten um 1850 Menzel, Theodor Hosemann,³⁹⁷ Ludwig Burger und auch Wilhelm Scholz,³⁹⁸ der später für den „Kladderadatsch“, einer Satirezeitschrift, Holzstich-Illustrationen anfertigte.³⁹⁹ Es gibt Künstler wie Ludwig Burger,⁴⁰⁰ die der Gestaltungsweise Menzels nahestehen, wie auch Oskar Pletsch mit seinen Kinder-Illustrationen stilistisch Ludwig Richter nachfolgt, ohne dass sich dadurch allerdings eine „Schule“ gründet.⁴⁰¹

Die Berliner Künstler werden in der aktuellen Sekundärliteratur als Monarchie konstituierend eingeschätzt. Menzel wird sogar als „Erfüllungsgehilfe“ betitelt.⁴⁰² Sowohl aus dem literarischen Verein „Tunnel über Spree“ als auch aus den Künstlervereinen gehen zahlreiche Projekte hervor, die, anders als die des Dresdner Kreises, nicht vorrangig auf einer Drucktechnik basieren.⁴⁰³ Hauptsächlich handelt es sich um Auftragsarbeiten für Verlage.

Für die Friedrich-Illustrationen, so betont Werner Busch, wollte Menzel als gleichberechtigt neben dem Autor, Franz Kugler, angesehen werden.⁴⁰⁴ Damit ist Ende der 1830er-Jahre der neue Maßstab für alle Illustrationsbücher⁴⁰⁵ gesetzt. Das Werk „Geschichte Friedrich des Großen“ will identitätsstiftend sein, ein Volksbuch,⁴⁰⁶ ohne dass die Illustrationen an ein traditionelles Holzschnitt-Bild mittelalterlicher Blockbüchern oder stark ausdifferenzierter Dürer'scher Grafik anknüpfen.



Abb. 41

Johann Georg Unger

Ohne Titel, 3. Blatt aus
„Fünf in Holz geschnittene Figuren“

Holzchnitt, nach einer Zeichnung J. W. Meil,
ca. 158 mm h × 128 mm b

Bez. M.: II XXXX inv.*; Monogramm U

in: UNGER D.Ä. 1779, o. S.

Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 647

Digitalisat, unter: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00070600-0>

Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

Kommentar:

Johann Friedrich Gottlieb Unger lernte bei seinen Vater, dem Drucker und Formschneider Johann Georg Unger. Der Holzschnitt-Publikation „Fünf in Holz geschnittene Figuren“ fügte Unger d.Ä. eine Abhandlung bei, zur Frage, ob Albrecht Dürer selbst geschnitten habe.



Abb.42

Johann Friedrich Gottlieb Unger

Ohne Titel, 2. Blatt aus „Sechs Figuren für die Liebhaber der schönen Künste“

Holzschnitt ca. 126 mm h × 84 mm b

Bez. r. u.: I W M; U jun. Sc.

in: UNGER/WIPPEL 1779, o. S.

Bayerische Staatsbibliothek München,
Rar. 648

Digitalisat, unter: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00070599-0>

Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

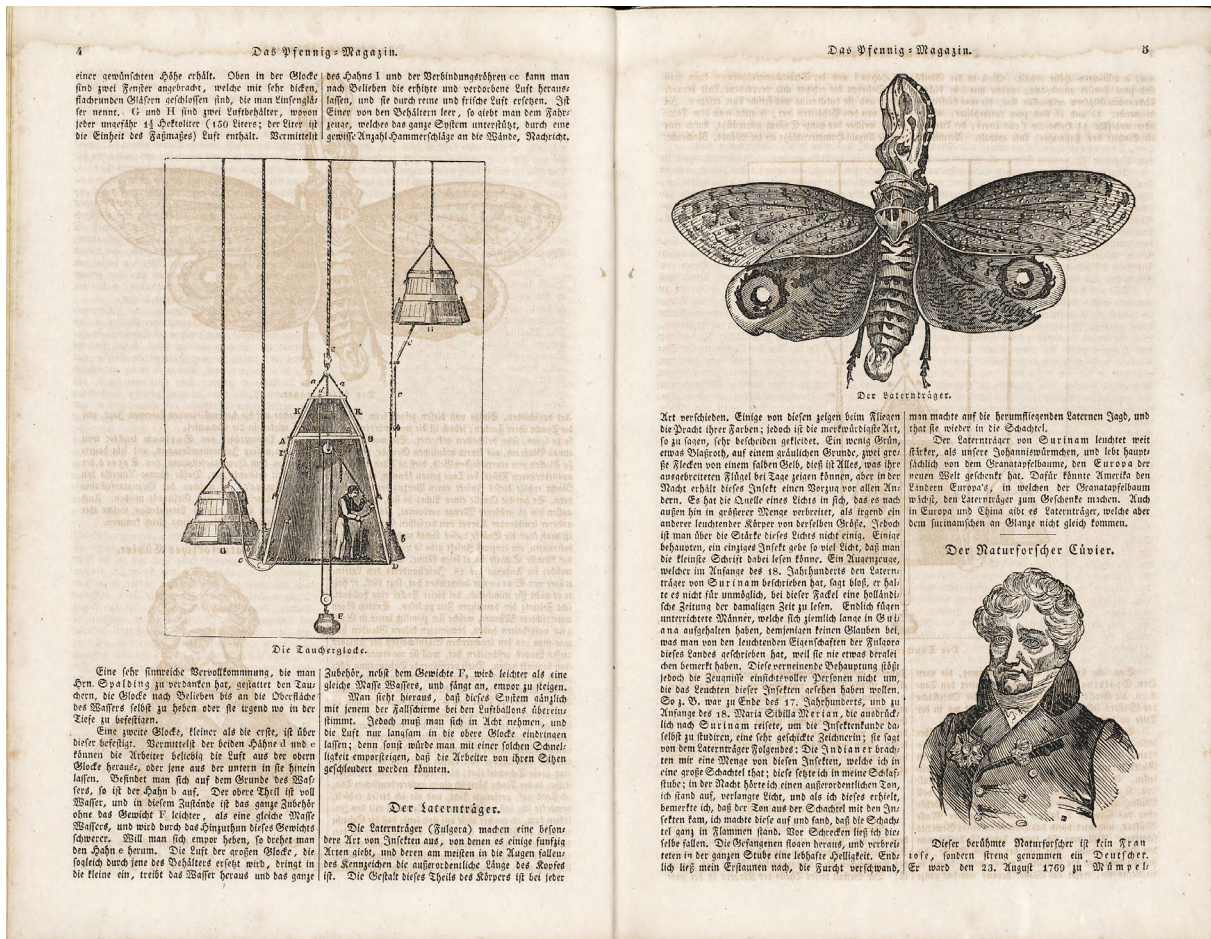


Abb.43
 Doppelseite Pfennig Magazin mit Laterenträger (Dictyopharidae), 1833
 Holzstich, Laterenträger, 100 mm h x - 142 mm b
 Zeitungsformat 4°, 290 mm h x 185 mm b
 in: Pfennig Magazin, 1833, Bd. 1, Heft 1, 04.05.1833, S. 4-5.
 SLUB Dresden, Eph.lit.276.k-1.1833_34
 Foto/Rechte: SLUB Dresden

Kommentar:
 Diese Anfangsvignette einer allegorischen Darstellung der Künste, ist typisch für die Buchkunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts und auch in anderen Publikationen zu finden, z.B. in BREITKOPF 1801 oder in UNGER/WIPPEL 1779, S. 3 (Digitalisat, unter: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00070599-0>).



Abb.44
 Johann Georg Unger
 Titelvignette
 Holzschnitt ca. 60 mm h x 97 mm b
 Buchformat 4°
 Bez. u. r.: Unger fecit
 in: UNGER D.Ä. 1779, o. S.
 Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 647
 Digitalisat, unter: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00070600-0>
 Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

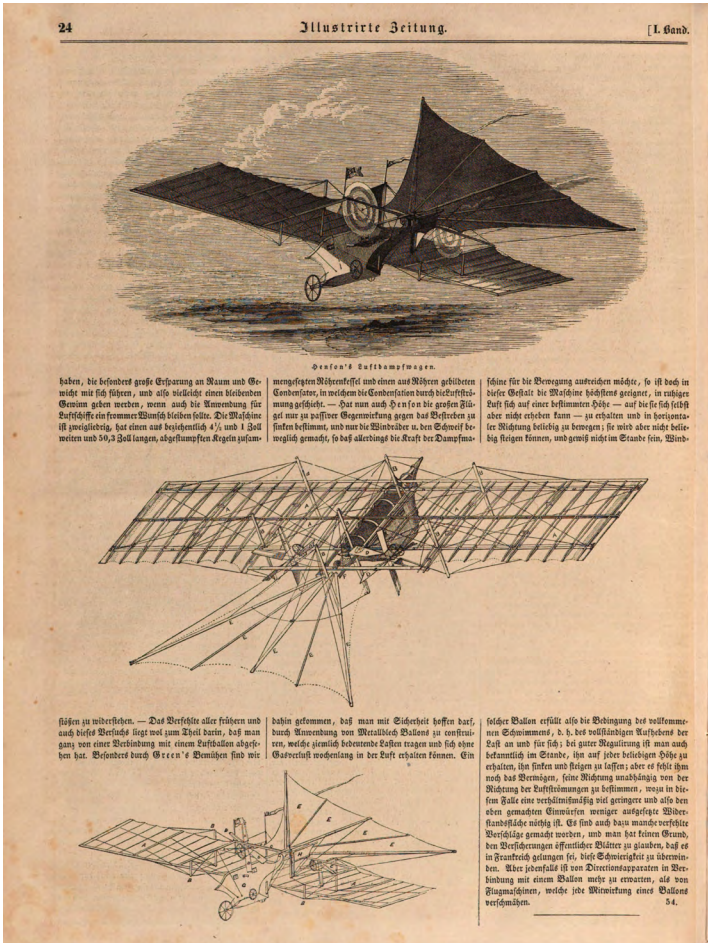


Abb.45
Henson's Luftdampfwagen
Holzstich, 112 mm h x 210 mm b
Zeitungsformat 2°, 370 mm h x 270 mm b
in: Illustrierte Zeitung, 1843, Bd. 1, Nr. 2, S. 24
Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Per. 26
Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München



Abb.46
Zerstörung von Pointe à Pitre, nach einer
Zeichnung von Lemonnier de la Croix
Holzstich 150 mm h x 215 mm b
Zeitungsformat 2°, 370 mm h x 270 mm b
Bez. u. l.: DAubigny; u. r.: ALB
in: Illustrierte Zeitung, 1843, Bd. 1, Nr. 2, S. 20
Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Per. 26
Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

Kunstnachrichten.

Die Malerei in England.

Einem Standpunkt der neuen englischen Malerei, die Ausstellung der Cartons für die neuen Parlamentshäuser, haben wir vor Kurzem besprochen und einige Proben derselben in Heftschritten mitgetheilt; durch die Ausstellung der Freiecartons, welche die Art-Union, der londoner Kunstverein, veranstaltet hat, und die der British-Institution veranstaltet, kommen wir noch einmal auf die englische Malerei zurück und nehmen daher die Gelegenheit, uns in ein paar Worten über die Mittel auszusprechen, welche zur Förderung derselben in neuerer Zeit angewandt wurden.

Mit Prinz Albert ist, wie wir schon früher bemerkt haben, deutsche Kunstschönung nach England gekommen, und seit seiner Vermählung mit der Königin hat diese angestiegen, englische Künstler ganz in der Weise zu beschäftigen, wie König Ludwig seine Künstler in München beschäftigte. Der neue Plan Beweis dieser königlichen Kunstliebe liefert der Pavillon in den Gärten des Buckingham-Palastes, dessen Ausschmückung eine gute Gelegenheit zur Anwendung der Frescomalerei im feinen Maßstabe bot und den englischen Künstlern eine Gelegenheit geschänkt hat, ihre Kräfte in dieser neuen und doch alten Methode zu versuchen. Der Götze war gewiss ein glücklicher und um so gesegneter, als Jeder, der die Sache zu beurtheilen mußte, einsehend, daß die Frescomalerei jetzt ein der geschicktesten und ausgezeichnetesten Maler Englands besondere Schwachheit macht, deren geschickliche Ausführeungs- und Bekundungsarbeit in Betreff des Gegenstandes und des Erfolges gerade das Gegenstück von dem war, was bei der Frescomalerei sich als Hinderniß herausstellte.

Ein zweites Merkmal der Förderung der Kunst in England ist der Kunstverein mit einem eignen Organ zur Vermittlung der in und ausländischen Kunst für das Wohltheil des englischen Volkes. Es ist ein Zeichen der Zeit, unter einem solchen Schutze einen Kunstverein zu finden, der jährlich seine 15000 Pf. St. zum Ankauf von Gemälden und zur Herausgabe von guten Kupfer- und Stahlstichen, Holzschritten und dergleichen verwenden kann. In diesem Jahre ist er noch weiter gegangen und hat einen Preis von 500 Pfund für den besten historischen Garten und das danach zu malende Gemälde ausgesetzt. Freilich haben nur 28 Maler der Aufforderung Folge geleistet und im Ganzen war die Ausstellung ein trauriger Beweis für das Niedrige der englischen Geschichtsmalerei und noch trauriger würde es sein, wenn man darauf einen Schluß auf den Stand der Kunst in England im Allgemeinen ziehen müßte. Dem ist aber nicht so. Die Bewerber waren lauter junge, meistens unerfahrene Leute, und nur zwei Cartons fanden den Beifall der Kritiker: Königin Philippa, die für die Bürger von Calais bitet, und der Gemälde König Heinrich's VI. in London nach der Ermöhung. Am Ganzen muß die Ausstellung eine kleine große Zerküftung und Anregung für den Kunstvereinsausfluß gewesen sein, der sich bei dem Anstuf zur Preisbewerbung keine Behinungen vorbehalten hatte und daher keinen Cartons zurückweisen konnte, so unverantwortlich schlecht einige derselben auch waren. Es würde gut sein, wenn er sich in Zukunft das Recht der Zurückweisung vorbehalten wollte. Vielleicht aber läßt er sich sogar durch diese Art Beförderungen von einem zweiten Versuch absehen, namentlich da sich überhaupt in Frage stellen läßt, ob diese Art von Preisbewerbung jemals zu guten Ergebnissen führen kann. Denn Männer von Ruf und Verdienst mügen sich der Gefahr einer namenlosen Ausstellung und der Preisbestimmung von Seiten eines unverantwortlichen Ausschusses nicht aussetzen und werden es vorziehen, sich

nur bei solchen Ausstellungen zu betheiligen, wie die von der Regierung veranstaltete in der Westminsterhalle war. Der würde ihnen eine Arbeit im Auftrage der Regierung oder mit einem andern Worten, der Nation's ein glücklicher Erfolg bahnte ihnen den Weg zu ihrer Unsterblichkeit, welche in der Verbindung des Namens und des Werkes eines Künstlers mit einem großen Nationalgebäude liegt dort hatten sie nur die Mühsal, ein Gemälde zu liefern, für welches 500 Pf. St. schon unter gewöhnlichen Umständen kein zu hoher Preis ist und das obenin in 15,000 Abdrücken durch ebenso viele Hände gehen sollte, denn mehr oder weniger ein einziges Werk sollte, das allgemeine Bewunderung erregt hätte und bei der Darstellung der übrigen zum Maß-

immer mehr von dieser eigentlichen Nationalausstellung zurückging und dadurch den jungen Künstlern die Gelegenheit zur Vergeltung raubte; denn nur die besttame Kunst, sich die Werke berühmter Meister gegenübergestellt zu sehen, kann die Künstler vor der häufigen Verwirrung bewahren, welche so oft für ein Zeichen von Talent genommen wird und die dann eine ungeheure Masse von Leinwand liefert, in der man umsonst nach einem Punkte von künstlerischem Geiste sucht.

Au dieser Bemerkung giebt auch wieder die letzte Ausstellung der British-Institution Berechtigung, welche nicht ein einziges Werk zeigte, das allgemeine Bewunderung erregt hätte und bei der Darstellung der übrigen zum Maß-



Fruchstück von Lance auf der Kunstausstellung in London.

ein. Der Kunstverein würde sich ein größeres Verdienst um die Kunst erwerben, wenn er einen solchen Künstler, dessen Talent ungeschwächt wäre, dennoch keine Arbeiten nach nicht Mode geworden, beauftragen wollte, ein Bild unter den Bedingungen, die er bei dieser Gelegenheit stellte, zu malen. Möge er indes die Kunst fördern, in welcher Weise er wollte — auf jeden Fall ist er eine der mächtigsten Zerküftungen in dem heutigen Kunstleben Englands und hat sich bereits so viele Verdienste erworben, daß man gern über einen am Ende ungeschicklichen Schicksal hinwegsehen kann. Ein noch kräftigeres Mittel zur Förderung der englischen Malerei könnte die jährliche Ausstellung der British-Institution sein, wenn sich die großen Künstler nicht gegenseitig

habe hätte dienen können. Es waren nur Werke von relativem, fernem von absoluter Bedeutungslosigkeit zu sein. Die besten Gemälde hatten Smith's, Dixon, Danby, Goodall, S. Gilbert und Rance geliefert — der Letztere der König der Stilllebenmaler, welcher sechs Beiträge zur Ausstellung geliefert, von denen wir einen unten liefern geben können. Aber nicht das Bild gehabt hat, diese Stillleben zu sehen, kann sich keinen Anspruch machen, was während sie gemalt sind, und man überhört für Bestenfalls wohl nicht, wenn man sagt, daß sie zu den vollendetsten Leistungen in dieser Kunstgattung gehören. Wir werden auf diese Ausstellung noch einmal zurückkommen und schicken daher für heute.

Abb. 47
Fruchstück von George Lance auf der Kunstausstellung in London
Tonstich zu „Kunstnachrichten. Die Malerei in England“, gestochen von W. J. Linton, 230 mm h x 185 mm b
Zeitungsformat 2°, 370 mm h x 270 mm b
Bez. u. M.: W. J. Linton sc.
in: Illustrirte Zeitung, 1846, Bd. 6, 1846, Nr. 148, S. 284
UB Heidelberg, R 2353
Foto/Rechte: UB Heidelberg

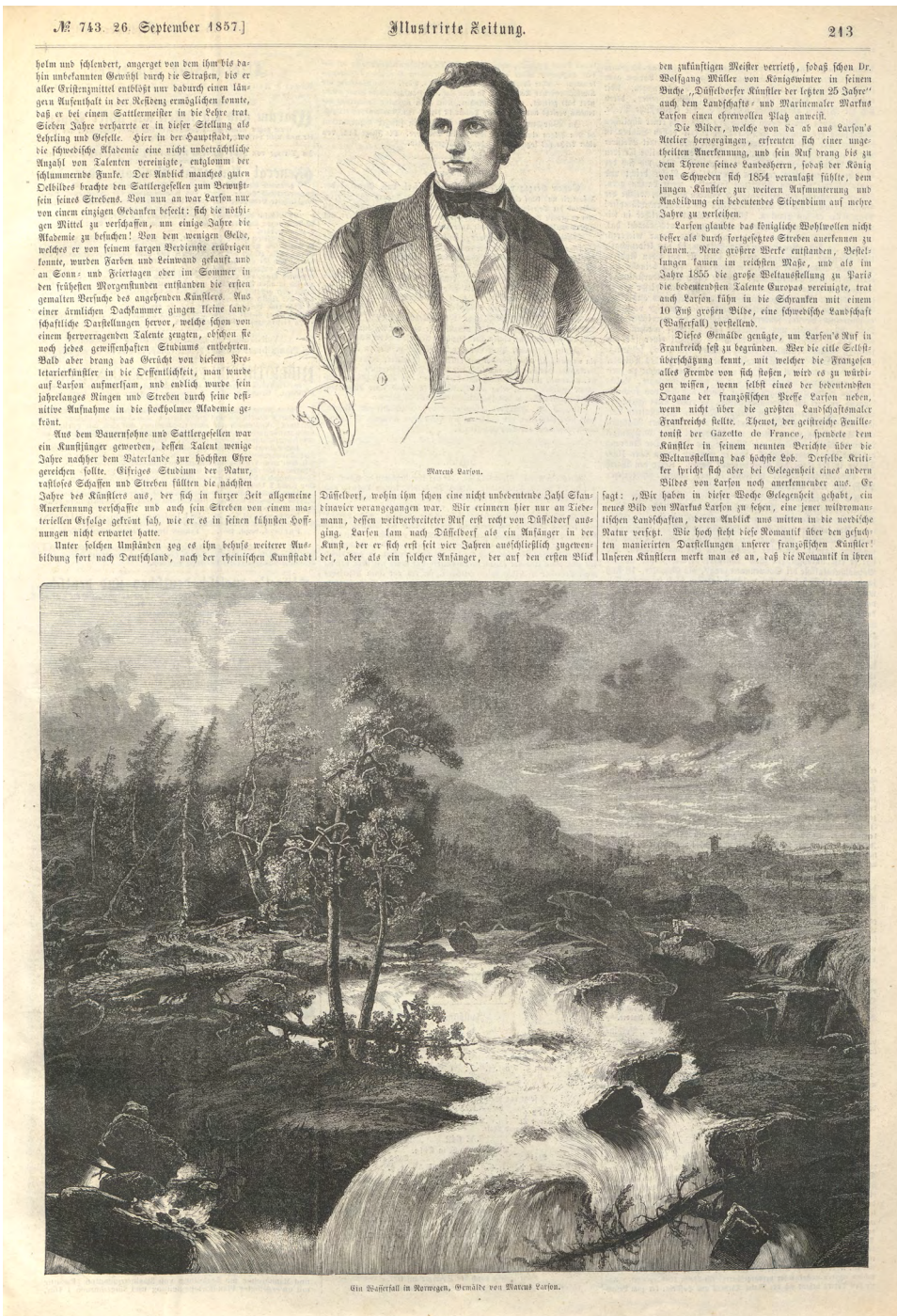


Abb.48
 Ein Wasserfall in Norwegen, Gemälde von Marcus Larson
 Tonstich 198 mm h x 237 mm b
 Zeitungsformat 2°, 450 mm h x 280 mm b
 in: Illustrirte Zeitung, 1857, Bd. 29; Nr. 743,
 26.09.1857, S. 213
 UB Heidelberg, R 2353
 Foto/Rechte: UB Heidelberg

3.2.2 Freie Federzeichnung und Radiermanier in Adolph Menzels Holzstichen

Adolph Menzel hat insgesamt 738 Blätter für die Hochdruckkunst angefertigt, darunter viele Vignetten, aber auch ganzseitige Illustrationen und Einzelblätter.⁴⁰⁷ Mit den Dissertationen von Dorothee Entrup und Viola Düwert ist eines der Hauptwerke Menzels, seine Illustrationen zu „Friedrich des Großen“ wissenschaftlich aufgearbeitet. Friedrich soll als Mann des Volkes,⁴⁰⁸ mit genrehaften Zügen vorgestellt werden: Friedrichs Regierungsantritt, Friedrichs Feldzüge, Friedrichs häusliches Leben im Alter.⁴⁰⁹ Zu den Vignetten, Initialen und ganzseitigen Illustrationen vermerkt Menzel außerdem einfühend „Historische Nachweise“ – das sind kurze zusätzliche Erläuterungen zu den jeweiligen Darstellungen, wenn sie sich nicht unmittelbar aus dem Text von Franz Kugler ergeben.⁴¹⁰

Die Eckpunkte der Zusammenarbeit für die Friedrich-Illustrationen sind bereits zusammengetragen:⁴¹¹ Im Februar 1839 erhält Menzel vom Leipziger Verleger Johann Jakob Weber das Angebot, Franz Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ zu illustrieren.⁴¹² Der Auftrag ist auf Vorschlag Kuglers zustande gekommen.⁴¹³ Ab 1840 werden die ersten Lieferungen veröffentlicht, das gesamte Werk lag 1842 mit fast 650 Seiten und 376 Holzstichen vor.⁴¹⁴ Menzel rezipiert die französische Grafik stark⁴¹⁵ und tritt bewusst in Konkurrenz zu ihr.⁴¹⁶ Er zeichnet auf den Holzstock, den er sich grundiert von dem Verleger erbittet und zu schicken lässt.⁴¹⁷ Die Ausführung seiner Zeichnung überwacht er. In den Briefen finden sich zahlreiche Korrekturanweisungen und Beschwerden über misslungene Details der Xylografen.⁴¹⁸

Die Holzstiche für Kuglers „Geschichte Friedrich des Großen“ konnten um 1840 nur in der Zusammenarbeit mit Londoner und Pariser Xylografen entstehen.⁴¹⁹ Zu den Pariser Xylografen hat Menzel, das wird in seinen Briefen deutlich, ein äußerst angespanntes Verhältnis.⁴²⁰ Der Missmut über ihre Fähigkeiten wächst im Laufe der Arbeit an den Friedrich-Illustrationen stetig.⁴²¹ Auch beantworten sie ihm Nachfragen zu technischen Abläufen nicht ausreichend⁴²² und berücksichtigen seine Anmerkungen nicht zufriedenstellend.⁴²³ Er korrespondiert nicht direkt mit ihnen, sondern ausschließlich zwischen 1839 bis 1842 über Dritte, meist über die Verleger Lorck und Weber.⁴²⁴ Er setzt sich hingegen mehrfach für die Berliner Holzschneider Unzelmann und die Vogel-Brüder als Mitarbeiter an Kuglers „Friedrich der Große“ ein. An Weber schreibt er am 21.12.1839, er würde ungern auf die deutschen Xylografen verzichten, weil es sich bei diesem Illustrationen-Band um deutsche Geschichte handelt und es daher angemessen wäre, sie auch zumindest anteilig von deutschen Xylografen bearbeiten zu lassen.⁴²⁵ Er versucht also ein Buch über deutsche Geschichte mit der Mitarbeit von deutschen Künstlern zusammenzubringen. Das bedeutet nicht, dass er den *Holzschnitt* für „deutsch“ hält. Die Einsicht in ökonomische Interessen Webers, der beklagt, die Berliner Holzstecher seien teurer als die französischen, ist Menzel nicht fremd, bringen ihn aber in eine äußerst unangenehme Lage. Für ihn sind Unzelmann und die Vogel-Brüder „seine Mitarbeiter“, auf deren Mitwirkung er auch in Zukunft nicht verzichten will. Dass er v.a. Unzelmann und die Vogel-Brüder bevorzugt, liegt zum einen daran, dass sie ebenfalls an der Berliner Akademie ausgebildet wurden und Menzels künstlerische Ambitionen mittragen, zum anderen arbeiteten sie bereits zusammen. Für die Baumgärtner'sche Shakespeare-Gesamtausgabe von 1837 stach Albert Vogel

einige der 270 Holzstiche,⁴²⁶ darunter auch zwei Rahmenleisten nach Menzels Zeichnung (Abb.49–50).⁴²⁷ Diese Zeichnungen, an Grotesken orientierte Rahmenleisten, sind die ersten beiden Holzstich-Arbeiten Menzels.⁴²⁸ Und Unzelmann stach die Zeichnungen zu „Peter Schlemihl“, die 1839 erschienen.⁴²⁹ Bereits bei den Schlemihl-Illustrationen fertigte Menzel eine Übersicht an, wie die Vignetten nach der neueren französischen Art passend zur Textstelle zu drucken sind.⁴³⁰ Briefliche Äußerungen belegen die enge Zusammenarbeit und seine Forderungen, die er an die Holzstecher stellt. Menzel gibt bei allen Projekten gezielt bestimmte Holzstöcke an ausgewählte Xylografen. Er weiß, welche er bereits korrigiert hat und behält den Überblick, welche Zeichnungen bis wann zu stechen sind.⁴³¹

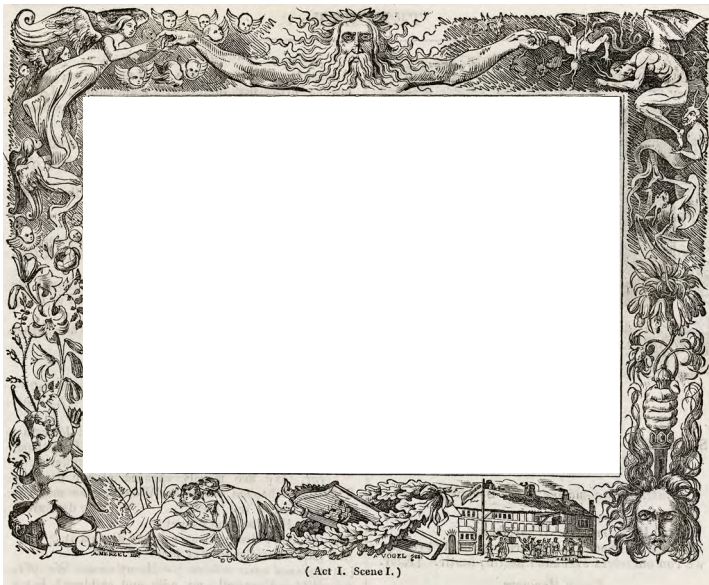


Abb.49, 50

Adolph Menzel

Ohne Titel (2 Rahmenleisten)

Gestochen von Albert Vogel

Holzstich 105 mm h × 133 mm b

zu Akt 1, Szene 1, S. 1

Bez. u. r.: A. Menzel inv.;

u. M.: A. Vogel ges.; u. r.: Berlin

Holzstich 64 mm h × 64 mm b

zu Akt 1, Szene 1, S. 2

Bez. u. M.: A. Vogel; Berlin

Buchformat 8°, 240 mm h × 170 mm b

in: SHAKESPEARE 1837, S. 1 u. S. 2

SLUB Dresden, 23.8.2928-1

Foto/Rechte: SLUB Dresden



Kommentar:

Diesen beiden Rahmen sind jeweils den Akten vorangestellt. Der Rahmen für die kleineren Holzstich-Vignetten ist mit der Signatur „A. Vogel“, „Berlin“ versehen und mit „A. Vogel fec.“ bei den großen Illustrationen, die dreiviertel der Buchseite einnehmen. Die Signatur „A. Menzel del.“ ist auf den Seiten 123, 194, 220, 301, 422, 567, 596, 660, 692, 867 und 891 links unterhalb der unteren Rahmenleiste gesetzt.

In weitaus größerem Umfang als bei den bisher vorgestellten Künstlern treffen in Menzels Friedrich-Holzstichen eine freie Linienzeichnung und tonale Abstufungen zusammen: Das erste Kapitel von „Friedrich der Große“ beginnt mit einem Blick auf das königliche Schloss, der über die Brücke und das Reiterstandbild des Kurfürsten Friedrich Wilhelm, über ein schmales Wehrposten-Häuschen zum Prachtbau verläuft (Abb. 51). Die Vignette, die über Titel und Initiale im oberen Drittel der Textseite platziert ist, zeigt die typischen Holzstich-Merkmale der Zeit, wie sie ebenso gut in englischen und französischen Holzstichen zu finden sind.⁴³² Der Himmel ist mit engen und feinen Parallelschraffuren angedeutet, die wenigen Wolken lassen das Schloss in der Sonne ansichtig werden, ein größerer Schlagschatten unterstützt diesen Eindruck. In den Mittelgrund gesetzt wird das helle, hauptsächlich mit Umrisslinien und nuancierten Schattierungen dargestellte Schloss, in dem es sich deutlich von dem in den Vordergrund platzierten, stark schraffierten Reiterdenkmal und dem im tiefen Schatten liegenden Brückenabschnitt abhebt. Die Steinschraffierung der Brücke mit vertikalen Parallellinien am unteren linken Rand wird zusätzlich durch waagerechte und diagonale Linien rhythmisiert.

Diese Darstellung steht exemplarisch für den Anfang seiner Arbeit an den Friedrich-Illustrationen. Das Besondere liegt hier in der Umsetzung einer vor Ort entstandenen Prospekt-Skizze des Schlosses.⁴³³ Auf die „Authentizität“ Menzel'scher Bildausstattung verwies Düwert bereits, ebenso wie auf die Prospekte, die Menzel in der Natur anfertigte.⁴³⁴ Dass die Linie bei Menzel beweglich ist und einer Arabeske gleicht, dass das Rokokohafte der Friedrich-Zeit nicht nur motivisch in Kleidung und Mobiliar, sondern sich auch im Ausdruck freier Federzeichnung widergespiegelt findet, nimmt mit der Dauer von Menzels Beschäftigung mit dem Holzstich zu.⁴³⁵ Die Linie wird zunehmend exaltiert und flirrend: In der „Metzelei“ ist kein Gesicht erkennbar, ein einheitliches Schraffuren-Schema fehlt, alle dick-schwarzen Linien, die die Uniformen und die Soldaten in ihrem Ausdruck charakterisieren, besitzen eine Vorläufigkeit, die maßgeblich durch ihre Dynamisierung geprägt ist (Abb. 53).⁴³⁶ Im Bildmittelpunkt der Schlacht ist die Darstellung des gekrümmt liegenden Soldaten nur eine aus angehäuften dicken Linien bestehende Masse, die mit aufgelösten, breiten Schraffuren seine Hose charakterisieren. Eine Abstufung des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes erfolgt in dieser Schlachtdarstellung durch den Stärke- und Ausformulierungsgrad der Linien.

Gleichzeitig überwiegt in den anderen Darstellungen der tonalmalerische Ausdruck, wie der allegorische Titelholzstich mit Thron, Büchern, Schwert und Zepter zeigt (Abb. 54).⁴³⁷ Diese Art der Tonalität, die durch eine gleichmäßige Hintergrundschraffur geprägt ist, wird noch gesteigert in z. B. „Trenck im Gefängnis mit seinen 68 Pfund schweren Fesseln“ (Abb. 52).⁴³⁸ Je nach Motiv und Bildfindung, je nach Größe und Illustrationstypus variieren in Menzels Holzstichen tonale Tendenzen. In den nachfolgenden Friedrich-Illustrationen, nach 1842, kommen zusätzlich auch Tonplatten zur Anwendung.⁴³⁹

Das Spezifische der Menzel'schen Holzstiche ist in Schriften des 19. Jahrhunderts zu charakterisieren versucht worden. In dem Nekrolog zu Otto Vogel, der bereits 1850 verstarb, schreibt der Kunsthistoriker Friedrich Eggers:



Abb. 51 (Ausschnitt/Gesamtansicht)
Adolph Menzel

Blick auf das königliche Schloss

Holzstich zum 1. Kapitel, 75 mm h × 115 mm b
Buchformat 245 mm h × 170 mm b

Bez. u. l.: [Leloir sc.]; u. r.: A M

in: KUGLER: FRIEDRICH 1840, S. 5

UB Heidelberg, 82 A 5307 KDR

Foto/Rechte: UB Heidelberg

Kommentar:

Die Ausgabe von 1856 ist über BSB München (4 Bor. 125 d) digitalisiert, unter:
<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10001721-6>



Abb. 52

Adolph Menzel

Trenck im Gefängnis mit seinen 68 Pfund schweren Fesseln

Gestochen von F. Unzelmann

Textvignette, Holzstich, ca. 88 mm h × 60 mm b
Buchformat 245 mm h × 170 mm b

Bez. u. l.: A.M.; u. r.: Uzl.

in: KUGLER: FRIEDRICH 1840, S. 491

UB Heidelberg, 82 A 5307 KDR

Foto/Rechte: UB Heidelberg

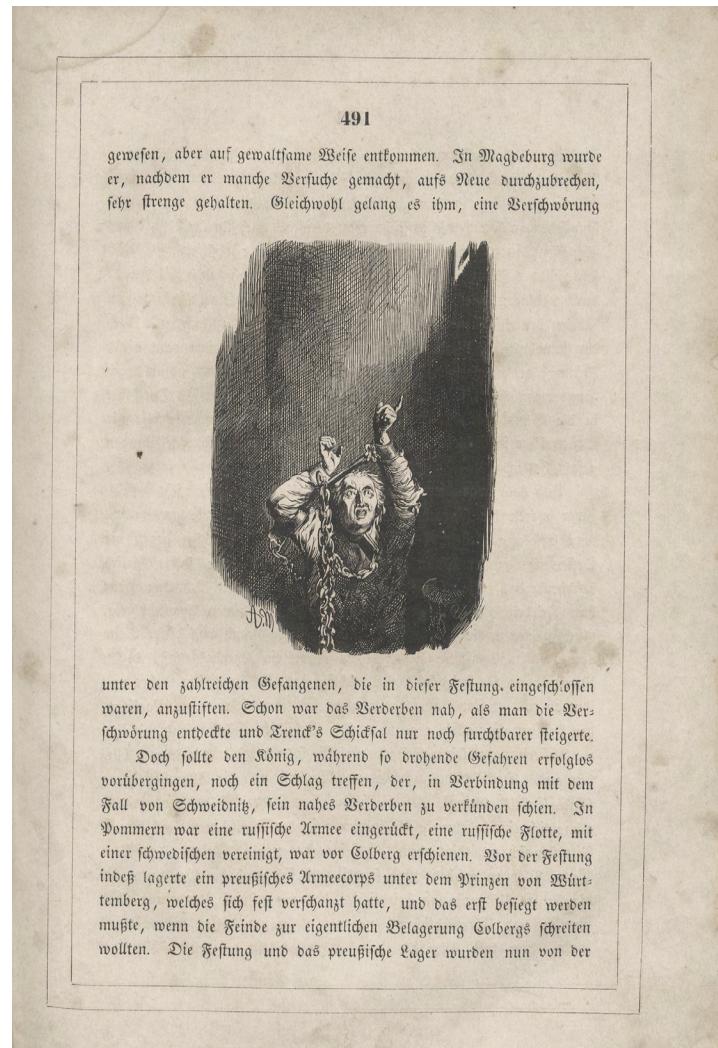


Abb. 53 (Ausschnitt/Gesamtansicht)

Adolph MenzelMetzelei der preußischen Gendarmen und Garde
du Corps unter der russischen Infanterie

Gestochen von E. Kretzschmar

Holzstich 163 mm h × 195 mm b
Buchformat 245 mm h × 170 mm b

Bez. u. l.: A. M.; u. r.: E. Kretzschmar.

in: KUGLER: FRIEDRICH 1840, S. 387

UB Heidelberg, 82 A 5307 KDR

Foto/Rechte: UB Heidelberg



Abb. 54
Adolph Menzel

Frontispiz „Thronessel unter einem
Baldachin“

Gestochen von F. Unzelmann

Holzstich ca. 190 mm h × 130 mm b
Buchformat 245 mm h × 170 mm b

Bez. u. l.: A. M.; u. r.: Uzl

in: KUGLER: FRIEDRICH 1840, o. S

UB Heidelberg, 82 A 5307 KDR

Foto/Rechte: UB Heidelberg



Abb. 55

Adolph Menzel

Friedrich unter den Fürsten

Holzstich ca. 175 mm h × 125 mm b

Buchformat 245 mm h × 170 mm b

Bez. u. r.: Menzel Del.; Andrew. Best & Leloir. Paris

in: KUGLER: FRIEDRICH 1840, o. S.
(„Friedrich über dem Volk und den besiegten Fürsten“, 1. Fassung)

UB Heidelberg, 82 A 5307 KDR

Foto/Rechte: UB Heidelberg



Druck Giesecke & Devrient, Leipzig.

VERLAG VON R. WAGNER, BERLIN.

Edouard Kretschmar sc.

KÖNIG FRIEDRICH.

Abb. 56
Adolph Menzel

Friedrich

Gestochen von E. Kretschmar

Holzstich 262 mm h × 216 mm b

Bez. u. l.: Menzel. 1850

in: KÖNIG FRIEDRICHS ZEIT 1856, o. S.

Kupferstich-Kabinett Dresden,
Inv. Nr. B 1991-65

Foto/Rechte: Andreas Diesend © Kupferstich-Kabinett
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

„Er [Otto Vogel] schnitt einen Theil der Menzelschen Zeichnungen zu der vom regierenden Könige von Preussen befohlenen illustrierten Ausgabe der Werke Friedrichs des Grossen, von denen unsern Lesern eine Probe mitzutheilen uns leider versagt wurde. Aus diesen Arbeiten ist das Medium der Ueberlieferung, das Holz, völlig verschwunden und sie machen den Eindruck der freiesten Radirung, des Spiegels der unmittelbaren Handzeichnung. Nirgend tritt eine Aengstlichkeit in der Behandlung hervor. Die kühnsten und freiesten Bewegungen seines genialen Zeichners setzten ihn nicht in Verlegenheit, sein Grabstichel wurde zur Radirnadel. Man kann sich bei der Betrachtung dieser Sachen ganz darin verlieren, der Behandlungsweise, den Mitteln und Wegen des Stechers nachzuspüren, wodurch er seine Aufgabe Punkt für Punkt überwunden hat.“⁴⁴⁰

Zur Beschreibung der Holzstiche wird von der „Menzel’schen Radiermanier“ gesprochen. Radierung ist ein Tiefdruckverfahren mit geätzten Metallplatten, bei dem mit einer Radiernadel frei in den Ätzgrund geritzt werden kann. Radierungen als Originalgrafik werden bevorzugt als Jahresgaben von Kunstverein angeboten. Sie erfuhren eine große Wertschätzung und wurden als künstlerische Beigabe ab Mitte der 1830er-Jahre populär.⁴⁴¹ Mit dem Prachtband „Aus König Friedrichs Zeiten“⁴⁴² erscheinen 1856 weitere Friedrich-Holzstiche von Menzel, die alle im Atelier von Eduard Kretzschmar ausgeführt werden (Abb. 56). In den Porträts wird das, was als „Radiermanier“ umschrieben wird, am deutlichsten: Friedrich der Große, der interessiert zum Betrachter schaut, hält in seinem Gang durchs Schloss kurz inne und mustert uns interessiert, wie auch wir ihn mustern. Der Hintergrund mit Rocaille ist in einem changierenden Grauton gehalten, vor dem Friedrich in seiner dunkel-schraffierten Uniform hervortritt. Wenn von der Menzel’schen Radiermanier gesprochen wird, ist nicht seine Gestaltung in der Radiertechnik gemeint, sondern ein spezifischer Ausdruck seiner Holzstiche. Es sind feine, dünne Linien, die diesen Grauton des Hintergrunds hervorbringen. Menzel, der sich 1843 und 1844 der Radierung widmet, von diesen Versuchen wieder ablässt und erst sehr spät, im Jahr 1886, erneut Radierungen anfertigt,⁴⁴³ entwickelt für den Holzstich Strich- und Schraffurenversatzstücke, die solchen in Radierungen ähneln. Diese Zeichnungsweise findet sich in den Porträts Friedrichs der 1850er-Jahre. Menzel verzichtet oftmals auf die typische Holzstich-Darstellungsweise mit Parallelschraffur im Hintergrund, die noch den Ausdruck der Friedrich-Illustrationen in Kuglers Werk 1840 bestimmen. Diese dünnen, feinen, freien Linien, die sich in den Porträts zeigen, sind bereits zur Skizzierung von Details und Figuren z.B. im Titelbild „Friedrich unter den Fürsten“ (Abb. 55)⁴⁴⁴ in Kuglers „Geschichte Friedrich des Großen“ bemerkbar.

Der Begriff „Radiermanier“ ist ein Versuch seitens der zeitgenössischen Kritik, die Stilistik Menzels im Holzstich sprachlich zu fassen.⁴⁴⁵ Als „Griffonagen oder Kritzeleien“, die besser mit der Radiernadel ausgedrückt seien, hatte Gottfried Schadow diese Gestaltungsweise, „solche Ausartungen“, in Menzels Friedrich-Werk scharf kritisiert.⁴⁴⁶ Menzel lehnt den Hilfsverweis auf die Radiernadel ab und sieht seine Holzstiche alleinig in Bezug auf die Ausdrucksmöglichkeiten einer Federzeichnung charakterisiert.⁴⁴⁷

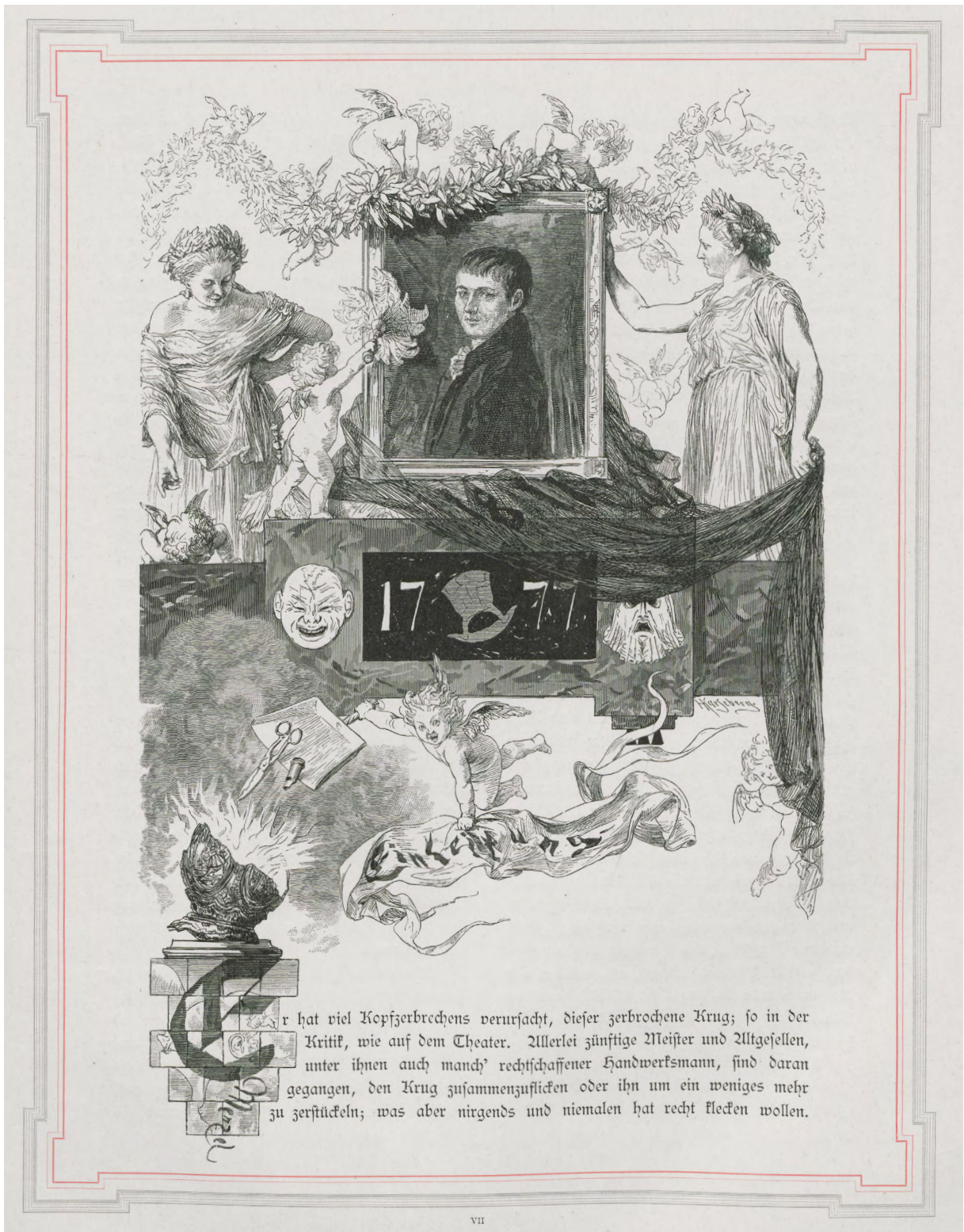


Abb.57

Adolph Menzel

Der zerbrochene Krug, 1877

Holzstich zur Einleitung 1. Kapitel,

280 mm h × 177 mm b

Buchformat 420 mm h × 330 mm b

Bez. u. l. am Ende der Initiale „E“: Menzel;

M. r.: HKaeseberg.

in: KLEIST: ZERBROCHENER KRUG 1877, S. VII

UB Heidelberg, 82 G 23

Foto/Rechte: UB Heidelberg



Mir träumt', es hätt' ein Kläger mich ergriffen,
Und schleppte vor den Richterstuhl mich.

Abb. 58

Adolph Menzel

Der zerbrochene Krug, 1877

„Mir träumt', es hätt' ein Kläger mich ergriffen,
Und schleppte vor den Richterstuhl mich.“

Tonstich 234 mm h × 177 mm b

Buchformat 420 mm h × 330 mm b

Bez. u. l.: Ad. Menzel; u. M.: Kaeseberg
& Oertel. X. I.

KLEIST: ZERBROCHENER KRUG 1877, o. S.

UB Heidelberg, 82 G 23

Foto/Rechte: UB Heidelberg

Kommentar:

Eine Auflage der Prachtausgabe 1877 ist mit 4 Fotografien von Johann Baptist Obernetter ausgestattet. Der hier abgedruckte ganzseitige Tonstich „Mir träumt', es hätt' ein Kläger mich ergriffen, Und schleppte vor den Richterstuhl mich.“ ist einer der vier, die durch Fotografien nach den Zeichnungen angeboten wird (auf verstärkten Karton geklebt, 270 mm h × 250 mm b; bez.: Ad. Menzel, siehe z. B. Exemplar SUB Göttingen, Kunstgeschichtliches Seminar, F-Men 990/752).

3.2.3 Vom Holzstich zum Tonestich

Formuliert Rethel in seinem „Auch ein Todtentanz“ aktuelle Geschehnisse in einem historisierenden Ausdruck, so modernisiert Menzel die Historie. Er will auf dem Gebiet der Holzschnidekunst gleichmaßen künstlerische und aktuell-moderne Werke liefern. So sehr Menzel seinen eigenen künstlerischen Stil im Holzstich umzusetzen weiß, so stark registriert er die neuesten Innovationen, sowohl die Technik als auch die Stilistik betreffend.⁴⁴⁸ Das zeigt sich deutlich in seinen späten Illustrationen zu Heinrich von Kleists „Der zerbrochene Krug“.⁴⁴⁹ Die Publikation erscheint 1877 und ist je nach Ausgabe zusätzlich zu den Holzstichen mit vier Fotografien ausgestattet. Im ersten Holzstich, der zur Initiale „E“ führt und dem Text vorangestellt ist, wird die Bandbreite der 1870er-Holzschnidekunst deutlich: von einer floralen, von Putten getragenen Girlande im Umriss über die zu den Seiten stehenden Musen in Zeichnungsmanier zu dem mittig gesetzten Porträt Kleists, das vor malerisch-changierenden Querlagen gesetzt ist und den Dichter seitlich im schwarzen Frack porträtiert (Abb.57). Mit den Begriffen wie „Zeichnungsmanier“ und „malerisch“ ist die eigentümliche Melange aus bewegter Strichsetzung und malerisch-getuschten Flächen kaum zu fassen. Menzel kann sich dem geänderten Illustrationsstandard nicht verschließen. Wenn er von *Holzschnitten* in seinen Briefen schreibt, sind immer die aktuellen Arbeiten gemeint, die mit einem „traditionellen“ Holzschnittverfahren nichts gemein haben. Er schickt nun seine Zeichnungen an Theodor Ohloff, damit dieser sie auf den Holzstock mittels der Fotografie belichtet.⁴⁵⁰ Mit den Holz- und Tonestichen für Kleists „Zerbrochenen Krug“ ist Menzel unzufrieden. Der Ton auf dem mit der Zeichnung belichteten Holzstock werde zu schwach wiedergegeben, auch ergäben sich Holzveränderungen aufgrund der chemischen Prozesse.⁴⁵¹

Ein Wechsel zeigt sich nicht nur im technischen Stand um 1870 vom Holz- zum Tonestich, sondern auch stilistisch. Das Tonale und Malerische überwiegt.⁴⁵² Die malerische ausgestaffierte Historienmalerei bestimmt den zeitgenössischen Kunstdiskurs und spiegelt sich in Menzels Tonestichen wider (Abb.58). Diese stehen den Darstellungenkonventionen z.B. eines Karl Theodor von Piloty in nichts nach: große Gestik, größte Stofflichkeit der Gegenstände, höchste Tonalität, eine Bezirzung der Augen. Die Holzstiche zu Kleists „Zerbrochenem Krug“, eines der letzten Buchillustrationsprojekte Menzels,⁴⁵³ erweitern den Illustrationsstil der Friedrich-Publikationen immens. Menzel ist mit diesen Illustrationen am Zeitgeist, technisch versiert, selbst dann, wenn er bedauert, dass diese Art der Tonalität dem zeitgenössischen Geschmack entspricht. In seinen letzten zwei Lebensjahrzehnten lehnt er es ab, weiter an Reproduktionen oder Zeichnungen für Illustrationen im Hochdruckverfahren zu arbeiten.

3.3 Moritz von Schwind und der Münchner Umkreis

3.3.1 Die Holzschneidekunst als Last

Illustrationen begleiten Moritz von Schwinds künstlerisches Schaffen von Anfang an. Bereits als Kind sind seine Briefe mit Skizzen versehen.⁴⁵⁴ Es entstehen zahlreiche Zeichnungen zu Gedichten und zu Musikstücken, die er als Lithografien⁴⁵⁵ und Radierungen veröffentlichen lässt. Schwind wird bis heute v.a. in Bezug auf seine Fresken- und Märchenzyklen und in Hinblick auf seine Musikalität⁴⁵⁶ rezipiert.⁴⁵⁷

Schon zeitgenössisch gilt er nach Cornelius und Schnorr von Carolsfeld als „ausgezeichneter Künstler“, der in München anzutreffen ist.⁴⁵⁸ Schwind wurde in Wien am 21. Januar 1804 als Sohn eines Hofsekretärs geboren, studierte dort an der Universität und Kunstakademie. Er beendete jedoch beide Studien nicht, sondern setzte vielmehr autodidaktisch seinen künstlerischen Weg fort. In der Wiener Zeit schloss er sich dem romantischen Dürer-Künstlerkreis um den Historienmaler Karl Russ an und etablierte sich in einem Umfeld von Philologen, Literaten und Musikern.⁴⁵⁹ Obwohl in den jungen, kulturellen Kreisen Wiens bestens eingebunden, will Schwind nach München.⁴⁶⁰ Dort trifft er im August 1827 Cornelius, der ihm die Freskomalerei anempfiehlt und ihn für die Münchner Akademie für potenzielle Aufträge seitens des Königs von Bayern gewinnen kann.⁴⁶¹ Ein Jahr später, im November 1828, siedelt er daher nach München, wo er an der Akademie Cornelius' Kompositionsklasse besucht.⁴⁶² Allmählich distanziert und emanzipiert sich Schwind von Cornelius, reist für Aufträge nach Karlsruhe und geht Ostern 1844 nach Frankfurt, bevor er 1847, diesmal als Professor der Akademie, nach München zurückkehrt.

Eine Bevorzugung eines bestimmten grafischen Mediums ist bei Schwind nicht festzustellen, auch wenn er sich früher als Richter, Rethel und Menzel der Holzstich-Illustration widmet.⁴⁶³ Bereits um 1825 werden seine Zeichnungen zu „Tausend und eine Nacht“ von George Watts⁴⁶⁴ in Holz gestochen und veröffentlicht. Düreresk sind zu diesem Zeitpunkt weder die Motive noch die Gestaltung, auch wenn er sich, ähnlich den bisher vorgestellten Künstlern, bewundernd über Dürers Holzschnitte äußert.⁴⁶⁵ Die Zeichnung orientiert sich an der Bewick'schen Manier mit kurzen, abgerundeten Linien, wie in „Zug mit Kamelen vor dem Palast“⁴⁶⁶ an den Wächterfiguren zu den Seiten der Vignette gut zu erkennen ist (Abb. 59). Auch die engeren wellenförmigen Parallelschraffuren wie bei dem nachfolgenden Blatt, „Entführung“,⁴⁶⁷ (Abb. 60) verdeutlichen, dass das Ziel die Anfertigung von Holzstichen in Bewick'scher Manier ist.⁴⁶⁸

Holzstiche mit runden, kürzeren Linien sind ebenfalls in Eduard Dullers Grotteske „Freund Hein“ von 1833 enthalten.⁴⁶⁹ Die oftmals schlechten Abdrücke sind von dem Münchner Heinrich Neuer⁴⁷⁰ („sc“) angefertigt und als einzelne ganzseitige Holzstiche in der kleinformatigen Ausgabe mit „v. Schwind (del.)“ signiert (Abb. 61). „Tausend und eine Nacht“ sowie „Freund Hein“ bilden den Auftakt für Schwinds Holzstich-Arbeiten⁴⁷¹ und sind zugleich zwei frühe Holzstich-Beispiele eines deutschen Künstlers im 19. Jahrhundert. Diese Art der Gestaltung, die der Manier Bewicks im Holzstich entspricht, wird sich allerdings in der Buchillustration zwischen 1830 und 1870 nicht durchsetzen.

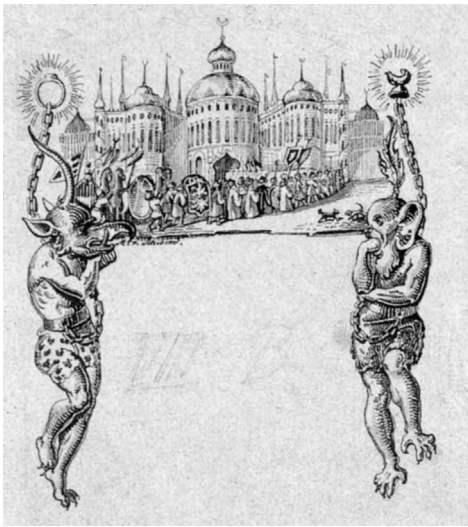


Abb.59
Moritz von Schwind

Vignette zu „Tausend und eine Nacht, um 1825,
Zug mit Kamelen vor dem Palast,
achtes Bändchen

Zeichnung, Feder in Schwarz, teilweise Bleistift
auf bräunlichem Papier, 121 mm h × 98 mm b

Bez. u. l.: M. v. Schwind.

Kupferstich-Kabinett Dresden, Inv. Nr. 1908-174

Foto/Rechte: Ausstellungskat. Schwind 1996, S. 108,
Kat. Nr. 46/Mediathek IEK, Universität Heidelberg



Abb.60
Moritz von Schwind

Vignette zu „Tausend und eine Nacht, um 1825,
Entführung, neuntes Bändchen

Zeichnung, Feder in Schwarz, teilweise Bleistift
auf bräunlichem Papier, 121 mm h × 98 mm b

Bez. u. l.: M. v. Schwind inv.

Kupferstich-Kabinett Dresden, Inv. Nr. 1908-175

Foto/Rechte: Ausstellungskat. Schwind 1996, S. 108, Kat. Nr. 46/
Mediathek IEK, Universität Heidelberg



Abb.61
Moritz von Schwind

Freund Hein am Krankenbett

Holzstich 93 mm h × 63 mm b

Bez. u. l.: M. Schwind del.; u. r.:
H. Neuer sc.

in: DULLER: FREUND HEIN 1833, o. S.

UB Heidelberg, 2015 C 3422

Foto/Rechte: UB Heidelberg

Kommentar:

Vgl. BRUNSIEK 1994, S. 205-209.

Für Moritz von Schwind ist der *Holzschnitt* eine moderne Technik, die angewendet wird. Sie ist die aktuelle Drucktechnik im Presse- und Verlagswesen und verspricht ein finanzielles Auskommen.⁴⁷² Die Motivation Schwinds, Zeichnungen für Holzstiche als Auftragsarbeiten anzufertigen, zeigt sich deutlich in einem Brief an Ludwig Schaller vom 5. November 1846:

„Die ‚Musikanten‘[]⁴⁷³ wären wohl bald fertig, hätte ich nicht um des leidigen Geldes willen wieder müssen Holzschnitte annehmen. Es ist mir stark an den Kragen gegangen, und ohne ein halbes Dutzend Wunder weiß ich nicht wie ich durchgekommen wäre.“⁴⁷⁴

Deutlich äußert Schwind seinen Ärger. Wie bei keinem anderen der bisher besprochenen Künstler ist sein Verhältnis zum Holzstich als nüchtern bis frustriert-ärgerlich zu charakterisieren. Einen Monat später schreibt Schwind an seinen Malerkollegen Buonaventura Genelli, dass er es satt habe „Mietgaul“ zu sein, seine Zeit mit Zeichnen von Anfangsbuchstaben für *Holzschnitte* verschwende und er es als Zumutung empfinde, nicht nur Maler sondern auch sein eigener Mäzen sein zu müssen.⁴⁷⁵ Er will als „Poet leben statt als Mietgaul“,⁴⁷⁶ die Holzstich-Arbeit ist ein Ärgernis und eine Last für ihn,⁴⁷⁷ weil sie zeitintensiv ist, für die Augen zu anstrengend und ihn v.a. davon abhält, sich seiner Malerei zu widmen.

Die Briefe schreibt Schwind zu einem Zeitpunkt, als er in einer finanziell schwierigen Situation steckt. Er ist in dieser Zeit um eine Professur bemüht, überlegt nach Dresden oder Leipzig zu gehen und erhält Anfang 1847 die Münchner Professur Schnorr von Carolsfelds, der nach Dresden wechselt.⁴⁷⁸ Das verschafft ihm zwar eine gewisse Zufriedenheit. Er beklagt dennoch, dass er es zur „Beliebtheit“ nicht bringen werde. Auch registriert er in einem weiteren Brief an seinen Freund Ludwig Schaller, dass der „Sängerkrieg“⁴⁷⁹ zwar seit acht Wochen ausgestellt sei, aber er keine Resonanz erhalte,⁴⁸⁰ und er überhaupt zu wenig verkaufe.⁴⁸¹ Das Klagen über Auftragsarbeiten⁴⁸² und die nicht angemessene Entlohnung als Künstler ist nicht nur ein Künstler-Stereotyp, sondern real in den Jahren der Revolution, in denen Großaufträge ausbleiben und selbst seine Aufträge für die „Fliegenden Blätter“ als Einkommen kaum ausreichen.⁴⁸³ Dennoch erklärt das Argument des „Broterwerbs“ nicht sein bis in die 1860er-Jahre fortdauerndes Holzstich-Engagement. Trotz der Professur, die er ab 1847 erhält, fertigt Schwind weiterhin für Holzstich-Illustrationen Zeichnungen an. Der Wirkungs- und Verbreitungsgrad von Grafiken ist weit höher und verspricht sowohl künstlerische Einflussnahme als auch Aufmerksamkeit von einem größeren Publikum. Schwind spricht diesen Vorteil, den Grafiken gegenüber der Malerei besitzen, nicht direkt an. Aber er honoriert wohlwollend, wie oft sich seine Bilderbögen verkaufen.⁴⁸⁴

Schwind, der zwischen 1844 und Anfang 1847 in Frankfurt arbeitet, plant Holzstich-Werke mit dem Holzstecher Engelhard Graeff. Graeff arbeitete schon mit Veit und Rethel zusammen und ist der führende Xylograf vor Ort. In einem Brief an den Künstlerkollegen Eduard von Steinle bemerkt Schwind:

„[...] in Frankfurt habe ich etwas komponiert, was ich von Gräff will in Holz schneiden lassen und, meinen Freunden in Frankfurt gewidmet, der Welt preisgeben [werde].“⁴⁸⁵

Graeff sticht nachweislich zwei Zeichnungen Schwinds für den in Karlsruhe 1851 publizierten Band „Bilder des deutschen Wehrstandes.“⁴⁸⁶ Das Buch über die Geschichte Baden-Badens von 1500 bis 1800 erscheint zwar aufgrund der revolutionären Ereignisse erst 1851, begonnen wurde es aber bereits 1847. Möglicherweise bezieht sich Schwind in dem eben zitierten Brief von 1. Juni 1847 auf diese Arbeiten.⁴⁸⁷ In der ersten Illustration zum ersten Kapitel „Des heiligen römischen Reichs deutscher Nation Wehrverfassung“ prangt eine weibliche Personifikation des Heiligen Römischen Reiches, mit Wams, Pferd und Krone kampfbereit ausgestattet und mit der Flagge, die den doppelköpfigen Adler als Wappen ziert (Abb. 62). Das Zusammenspiel der Flagge des Heiligen Römischen Reiches und der Personifikation der Germania⁴⁸⁸ findet sich vielfach, u.a. in einer zeitgenössischen Kreidelithografie von Alfons von Boddien als Spott über die Arbeit des Parlaments in der Frankfurter Paulskirche.⁴⁸⁹ Der doppelköpfige Adler des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation steht symbolisch für ein geeintes Deutschland,⁴⁹⁰ das auf parlamentarischem Wege in Frankfurt zusammengeführt werden sollte. Schwind mag diese Karikatur nicht gekannt haben,⁴⁹¹ aber die Diskussion um die Paulskirche und die Frage, ob ein neues Kaiserreich, eine konstitutionelle Monarchie oder gar eine Republik durchsetzbar sei. Diese Debatte war allgegenwärtig in den Printmedien, ob als Karikatur, Streitschrift oder künstlerische Arbeit. Die Bildprogrammatik mit Germania und Wappen des Heiligen Römischen Reiches ist zwingend als eine politisierende aktuelle Darstellung zu lesen.⁴⁹² Es ist Schwinds Vorstellung von einer gemeinsamen deutschen Nation, verkörpert als wehrhafte, gerüstete und starke Germania.⁴⁹³ Das kann als „Widmung“ an seine Frankfurter Freunde verstanden werden⁴⁹⁴ und ist zugleich ein Beispiel für ein von ihm forciertes Engagement im Holzstich.



Abb. 62

Moritz von Schwind

Germania

Holzstich, Einfassungsrahmen,
196 mm h × 128 mm b

Gestochen von Engelhard Graeff

Bez. u. l.: Graeff sc.; u. r.: Schwind

in: SCHREIBER. DT. WEHRSTAND 1851, S. 11

Bayerische Staatsbibliothek München,
4 Germ.g. 168 mDigitalisat, unter: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10002216-7>

Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

Kommentar:

Vgl. HAACK 1898, S. 47, Abb. 53.

Die Darstellung wurde als Titelblatt erneut
in der Publikation „Sonntagsfreude“ (Herder
Verlag 1863) benutzt.

3.3.2 „Altdeutsches“ Bildvokabular im Holzstich

Als Schwind nach München zurückkehrt, ist seine Illustrationstätigkeit mit der Zeitschrift „Fliegende Blätter“ und mit dem „Münchner Bilderbogen“ verbunden. Mehrfach von dem Verleger Kaspar Braun angefragt, widmet er sich dem Entwerfen für die künstlerischen und öffentlichkeitswirksamen Blätter.⁴⁹⁵ Sie sollen sich absetzen von den Blättern und Bilderbögen, die sowohl lithografiert als auch in Holz geschnitten und gestochen, massenhaft, oftmals derb, koloriert und kopiert, von Verlegern wie dem Neuruppiner Gustav Kühn oder den französischen Epinaler Offizien herausgegeben werden.⁴⁹⁶ Einzelne Blätter wie „Der gestiefelte Kater“ werden allgemein rezipiert und finden große Anerkennung.⁴⁹⁷

Schwinds Darstellung des „Gestiefelten Katers“ (Abb. 63) für die „Fliegenden Blätter“⁴⁹⁸ basiert, so Regina Freyberger, auf Charles Perraults Märchenfassung,⁴⁹⁹ die 1697 als „Le Maître Chat ou le Chat botté“ erstmals erschien. In der Illustrationsmitte ist der gestiefelte Kater im Gespräch mit einem rauchenden Riesen-Dandy,⁵⁰⁰ einem machtvollen Zauberer, zu sehen. Der Kater verwickelt den Zauberer in ein Gespräch, weil er für den Müllersohn die Grafschaft und das Schloss des Zauberers beschaffen will. Wie das gelingt, ist unmittelbar links unterhalb der Mitte dargestellt: Der Gestiefelte Kater hält eine Maus im Maul gefangen, der Zauberer ist bezwungen. Er hatte sich überreden lassen, seine Großartigkeit zu beweisen, in dem er sich in eine Maus verwandelt. Eine List und ein gefundenes Fressen für den Kater. Die Kartuschen am oberen Rand bilden den Auftakt der Geschichte und zeigen, wie der Kater seine Stiefel erhält, und den Kummer des Müllersohnes, der statt einer Mühle oder Geld den Kater erbt. Diese drei Bildfelder sind vor eine Landschaft gesetzt, in der sich unchronologisch weitere kleinere Episoden gruppieren, deren Wege und Entwicklungen alle hin zum barocken Schlosstor führen.⁵⁰¹ Ein unterhaltsamer Stilmix, der das Springen und Wandern des Auges über das Blatt, das Erkennen der zahlreichen Details fördert: Die königliche Kutsche ist mit Rokoko-Ornamenten verziert. Der Müllersohn, der das Fürstentum übernehmen wird, ist im Kleidungsstil der Renaissance mit Wams und mit einem Federn besetzten Hut dargestellt. Das gotisierende Schloss ist eingebettet in eine Burg mit mittelalterlichem Wehrturm. Die Umrisslinien sind den Bildelementen entsprechend mal gerundet, verspielt, oftmals kurz und skizzierend.

Abgerundet wird diese Darstellungsweise durch weichere, graue Flächen, direkt an den Übergängen von Burg, Wald und Weg, die schattierend die Burg plastisch hervortreten lassen. Der Vordergrund mit Burg und Hofgesellschaft tritt zusätzlich mit tiefen Verschattungen an den Seiten als eine Einheit hervor. Im Hintergrund, im oberen Bildbereich wird auf starke Schwarz-Weiß-Kontraste verzichtet, so dass kleinere Episoden, wie das Wegnehmen der Kleidung des Müllersohnes, als dieser badet, erst beim mehrmaligen Betrachten auffallen. Holzschnitthaft ist an dieser dynamischeren Holzstich-Illustration kaum etwas, auch wenn mit Umrisslinien gearbeitet und im Hintergrund auf tonale Abstufungen verzichtet wird.

Die Komposition Schwinds ist in diesem Blatt eine in die Höhe gestaffelte Simultandarstellung.⁵⁰² Schwind, der das „Arabeske“⁵⁰³ als „erzählend“ versteht,⁵⁰⁴ entwickelt diese Darstellungsform für eines seiner Hauptwerke, der „Symphonie“, eingebettet innerhalb eines dekorativen Systems für ein Musikzimmer.⁵⁰⁵ Das horizontale Staffeln der Bildebenen in die Höhe ist



Abb. 63

Moritz von Schwind

Der Gestiefelte Kater, 1850

Münchener Bilderbogen Nr. 48

Holzstich 426 mm h × 335 mm b (Blatt)

Bez. u. r.: Schwind/1850

Foto/Rechte: BUSCH: ARABESKE 2013, Kat. 120, S. 256/
Mediathek IEK, Universität Heidelberg

Kommentar:

Nach Busch ist der 388 mm h × 294 mm b große Holzstock aus drei Stücken zusammengesetzt. Die Vorzeichnungen liegen im Frankfurter Stadel Museum vor (Inv. Nr. 14002), vgl. BUSCH 1985, S. 90 u. Fn 242–244.

eine Darstellungskonvention „altdeutscher“ Malerei und Grafik⁵⁰⁶ und wird hier zur Gestaltung und zur Anspielung unterschiedlicher Zeit- und Kunstepochen genutzt.⁵⁰⁷ Das hat den Effekt, dass zwar das Kompositionsschema einer „altdeutschen“ Bildkonvention ähnelt, diese aber inhaltlich und motivisch auf unterhaltsame Weise variabel durchbrochen wird. Zudem pointiert Schwind die umrissbetonte Darstellung mit leichten tonalen Abstufungen.

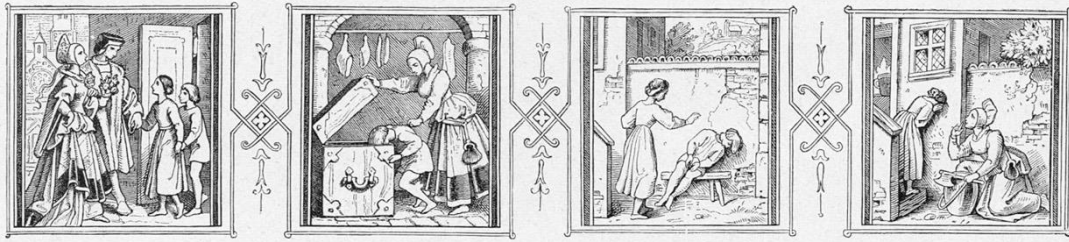
Bei Schwind findet sich, ähnlich wie bei Ludwig Richter, die Vorstellung formuliert, dass die Gestaltungsweise des 15. und 16. Jahrhunderts zeitgenössisch zu modifizieren sei und weder diese Kunst noch die Kunst der antiken Römer und Griechen eins zu eins nachgeahmt werden sollte:

„Was soll es der Mitwelt, was der Nachwelt, das nachzumachen, was nicht mehr zu erreichen ist und nicht erreicht zu werden braucht.“⁵⁰⁸

Nicht das Kopieren, sondern die Aneignung ist essentiell.⁵⁰⁹ Dabei ist es die Umrisslinie, die Kontur, die zu neuen Bildformen führt. Die Konturlinie ist sowohl in der Glasmalerei als auch im *Holzchnitt* das entscheidende Merkmal „altdeutscher“ Kunst, so Schwind, und daher zeitgenössisch als Ausdruck einer „deutschen“ Kunst anzuwenden.⁵¹⁰ Zugleich zeigt sich die Betonung der Konturlinie als eine aktuelle Ausdrucksform in der Illustrationskunst.⁵¹¹

Der Einfluss von „altdeutschen“ Holzschnitten zeigt sich deutlicher in dem Münchner Bilderbogen „Märchen vom Machandelbaum“ (Abb. 64). Hierbei handelt es sich um einen Bilderbogen, der sich aus Textkolumnen und Einzelbildern in einer Vierer- und zwei Dreierreihen zusammensetzt. Die Bildausschnitte sind eng gefasst, die Figuren sind als Rollenfiguren angelegt. Sehr ähnlich zu den Holzstichen und Vignetten Richters finden sich hier starke Kontraste zwischen weißen und schwarzen Flächen, die Figuren werden v.a. in Umrisslinien, teilweise mit Binnenschraffuren, charakterisiert. Brunsiek bemerkte in Bezug auf Richters Holzstiche, dass die gleichmäßige Konturlinie und die vereinfachte Hell-Dunkel-Verteilung entscheidend für den Gesamteindruck seien.⁵¹² Das trifft auch auf diesen Bilderbogen Schwinds zu. Anders als beim „Gestiefelten Kater“, knüpft Schwind nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch an eine lineare „altdeutsche“ Holzschnitt-Gestaltung an.⁵¹³

Die ursprüngliche Fassung des „Märchen vom Machandelbaum“ ist durch den Maler Philipp Otto Runge in Mundart in die Märchensammlung der Gebrüder Grimm eingegangen. Der Text des Schwind'schen Bilderbogens ist nicht mundartlich abgedruckt.⁵¹⁴ Der Bilderbogen vermittelt dennoch bildnerisch den Eindruck von Volksliteratur, da diese traditionell meist mit einer schematisch-gröberen Komposition die „Lesbarkeit“ der Illustration garantiert.⁵¹⁵ Der Holzstich wird hier als Holzschnitt präsentiert: Nicht als ein Holzschnitt der Dürer-Zeit, der durch Kreuzschraffuren und eine differenziertere Licht-Schatten-Verteilung gekennzeichnet wäre, sondern als ein Holzschnitt, der mit einer Betonung der Figuren in ihren Umrisslinien, dem kontrastreichen Aufeinandertreffen von Weißflächen mit tiefschwarzen Bildflecken von eher breit angelegten (Parallel-)Schraffuren besticht.



Münchener Bilderbogen Nr. 179

Holzschnitte nach Schwinds Zeichnungen

The fairy-tale of the juniper

Das Märchen vom Machandelbaum
1856

Le conte du genévrier

Abb. 64

Moritz von Schwind

Märchen vom Machandelbaum, 1856

Holzstich 442 mm × 345 cm (Bogen)

Münchener Bilderbogen, Nr. 179

Foto/Rechte: WEIGMANN 1906, S. 358/
Mediathek IEK, Universität Heidelberg

Kommentar:

Die Vorzeichnungen hierzu entstanden
um 1855/1856, siehe AUSSTELLUNGSKAT.
SCHWIND 1996, Kat. 313, S. 196–197.

Von der Gerechtigkeit Gottes.



Ein Einsiedler, dem Zweifel überkam von der Gerechtigkeit Gottes, wollte ausziehen sie zu suchen. Er verließ die Hütte und den stillen Wald und zog der Straße zu. Da gefellte sich ein Jüngling zu ihm und sie reisten selbender. Gegen Nacht kamen sie an ein Schloß,

wo sie freundliche Aufnahme fanden. Als sie des Morgens weiter wanderten, brachte der Jüngling einen Becher hervor, den er im Schloße entwendet. Die zweite Nacht brachten sie bei einem Weizhals zu, dem morgens beim Abschied der Jüngling den Becher schenkte.



Sie gingen durch das Dorf und der unheimliche Jüngling trat in ein ärmliches Haus und forderte zu trinken. Kaum hatten sie das Dorf hinter sich, ging das Haus in Flammen auf und brannte nieder. Daran eilten sie dem Gebirge zu, und aus einer einsamen Hütte tönte Jammer und

Wehklage. Sie fanden die klagenden Eltern bei einem kranken Kinde. Sogleich bereitete der Jüngling einen Trank, gab ihn dem Kinde und es verschied augenblicklich. Da schrak der Einsiedler und er wanderte, dem Verdächtigen weiter zu folgen, der den Vater des Kindes zum Wegweiser genommen.



Der Sonn übermannet ihn aber, als der entsehlte Gefährte den Wegweiser von der nächsten Brücke in den Abgrund führte. Der aber entschwebte ihm und verwandelte sich in den Erzengel Michael. „Du spürtest,“ sprach er, „der Gerechtigkeit Gottes nach, und Du hast ein Stück davon gesehen. Der Becher, den ich den guten Menschen nahm, war vergiftet, und der Weizhals wird keiner Sünden Lohn darin finden. Die armen Leute, deren Haus ich anstete,

werden es wieder aufbauen und einen Schatz im Schutte finden. Das Kind, das ich von der Welt nahm, wäre zum Verbrecher und Sünder herangewachsen, denn der Vater, den ich in den Abgrund rief, war ein Mörder und Räuber. So ist oft vor Gott gerecht, was vor Menschenaugen ungerecht ist.“ Da ging der Einsiedler in seine Hütte zurück und war von allen Zweifeln geheilt.

Abb. 64. Münchner Bilderbogen. Nr. 63. (0,10 m h., 0,8,7 m br.). Bez.: „M. S. 1851.“
München, Braun und Schneider.

Abb.65

Moritz von Schwind

Von der Gerechtigkeit Gottes, 1851

Gestochen von J. Blanz

Holzstich 442 mm × 345 cm (Bogen)

Münchner Bilderbogen, Nr. 63

Foto/Rechte: HAACK 1898, S. 55, Abb. 64/
Mediathek IEK, Universität Heidelberg

Motivisch speist sich das Bildvokabular aus spätmittelalterlichen sowie renaissancehaften Elementen.⁵¹⁶ Im Münchner Bilderbogen „Märchen vom Machandelbaum“ sind die Bildelemente ein hölzerner Wangentisch, grobes Mauerwerk, ein romanischer Kirchenaufriß, spätmittelalterliche Kleidung und nicht zuletzt die für das 15. und 16. Jahrhundert typischen Butzenscheiben.

Historisches Bildvokabular findet variiert u.a. in dem Münchner Bilderbogen Nr. 63, „Von der Gerechtigkeit Gottes“ (Abb. 65) 1851 Anwendung. Hier sind wie auf einem Bühnen-Tableau die Szenen von links nach rechts aneinandergereiht. Die Versatzstücke erinnern an „altdeutsche“ religiöse Darstellungen und changieren zwischen typisch kantigem Faltenstil, einem nazarenisch-raffaelitischen Erzengel Michael und einem insgesamt tonalmalerischen Charakter. In anderen Illustrationen, wie zuvor 1847 im „Begräbniszug“ (Abb. 66),⁵¹⁷ spielt Schwind hingegen mit einem markant groben holzschnittartigen Ausdruck.

Schwinds Zusammenarbeit mit den Münchner „Fliegenden Blättern“ und dem „Münchner Bilderbogen“ findet zeitgenössisch große Beachtung. Die Ausführung der Illustrationsbögen durch den Verleger Kaspar Braun und seiner bereits 1838 gegründeten xylografischen Anstalt ist praktisch-modern und will künstlerisch überzeugen.⁵¹⁸ Mit dem Braun & Schneider-Verlag und einer eigenen xylografischen Anstalt⁵¹⁹ steigt München neben Berlin und Leipzig/Dresden zu einem Zentrum für die „Wiederentdeckung der Holzschneidekunst“ auf.⁵²⁰ Die Betonung der Umrisslinie, die Kontur in der Illustration, besitzt den Vorteil, dass die Drucke koloriert werden können. Der „Münchner Bilderbogen“ war z. B. als kolorierte Ausgabe zu kaufen.⁵²¹

Schwinds Grafiken sind kein Nebenprodukt.⁵²² Den Aufwand, Ideen zu entwickeln und umzusetzen, hat er oftmals beklagt.⁵²³ In den späten 1850er-Jahren, als für ihn die Arbeit mit Korrekturen zunehmend anstrengend wird, seine Sehkraft nachläßt und ihm fotografische Verfahren für eine exakte zeichnerische Umsetzung in Holzstich noch zu teuer sind, schreibt er an den Bildhauer Ernst Hähnel, 1859: „es ist besser in Zukunft mache es jemand anders.“⁵²⁴

Die letzten Holzstich-Zeichnungen entstanden 1861.⁵²⁵ Auf einen Entwurf für eine Volksliedvariante des „Tannhäusers“ vermerkt Schwind: „Hiermit sei die Vignetten-Schinderei geschlossen, 4. Januar 1861“.⁵²⁶

3.3.3 *Holzschnitt* – der Inbegriff spätromantischer Illustration

Die künstlerischen Holzstiche, die zwischen 1830 und 1870 entstanden, unterscheiden sich stark in ihrer Gestaltung, ihrem Ausdruck und Stil. Nazarenische, spätromantische und realistische Ansätze prägen die Holzstich-Gestaltung. Der Holzstich ist eine Einnahmequelle für Künstler und eine Form der Teilhabe an einer sich etablierenden modernen Bildindustrie, deren Produkte variierende Grade an künstlerischer Qualität und Ausdruck aufweisen. Mit dem Ausklang der spätromantischen Ära und dem Beginn des Nachruhms spätromantischer Künstler ab den 1870er-Jahren ist selbst die Verquickung von Tonstich-Reproduktionen mit den Begriffen *Holzschnitt* und Romantik möglich. *Holzschnitt* wird zu einem Label, das auf Buchtiteln prangt.



Abb. 66

Moritz von Schwind

Begräbniszug, 1847

Holzstich 75 mm h × 160 mm b

Zeitungsformat 280 mm × 220 mm b

in: FLIEGENDE BLÄTTER, 1847, Nr. 132, S. 93

UB Heidelberg, G 5442-2 Folio RES

Digitalisat, unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb6/0097>

Foto/Rechte: UB Heidelberg

Der Leipziger Dürr-Verlag z.B. publiziert eine Reihe neuer Editionen, wie die 1873 und 1874 entstandenen *Holzschnitt*-Ausgaben zu Schwinds „Aschenbrödel“⁵²⁷ und „Das Märchen von den Sieben Raben und der treuen Schwester“⁵²⁸. Dabei handelt es sich um Reproduktionsholzstiche, einerseits nach den Kupferstichen von Julius Thaeter zum Aschenbrödel-Fresken-Zyklus Schwinds und andererseits um Holzstiche nach Zeichnungen von Schwinds „Sieben Raben“, die Julius Naue anfertigte. Auch Schwinds Wandgemälde im Landgrafensaal der Wartburg werden als Reproduktionsstiche herausgegeben. Sie sind für die Wartburg-Besucher als Erinnerung und Vergegenwärtigung gedacht – eine aufwendige Form der heutigen Museumsbeihefte im Museumsshop. Auf den Dürr-Ausgaben prangt das Prädikat *Holzschnitt* auf festem Einband. *Holzschnitt* gilt hier als Synonym für „volksnah“, „volkstümlich“, ohne dass etwas „holzschnittartiges“ in diesen Reproduktionsholzstichen zu finden ist (Abb.67–70). *Holzschnitt* ist um 1870 ein sprachlicher Topos, der keiner visuellen Entsprechung bedarf. Das Malerische der Tonstiche der „Sieben Raben“-Publikation wird einleitend von Gustav Floerke nicht erwähnt. Schwind ist Romantiker und sein Stil wird daher als „durch und durch ein nationaler“ beschrieben. Die Kontur („Contour“) entspreche dem Gedanken, so zitiert Floerke Schwind. Seine Malerei sei deutsch und folge der Glasmalerei, die wie der *Holzschnitt* von der Kontur geprägt sei.⁵²⁹ Floerkes Argumentation entspringt keiner Medien-, Technik- oder künstlerischen Werkanalyse. Floerke schreibt Schwind als national-romantischen Künstler in die deutsche (Kunst-)Geschichte ein. Ein ähnliches Anliegen verfolgt Hermann Lücke zur „Aschenbrödel“-Ausgabe von 1873, in der Schwind als „Classiker“ unter den Romantikern bezeichnet wird, dessen Gestaltung einen „echt deutschen Charakter“⁵³⁰ habe. Dass es sich bei den Ausgaben um den aktuellen Tonstich um 1870 handelt, sprechen weder Floerke noch Lücke an. Der Begriff *Holzschnitt* zeigt sich zu diesem Zeitpunkt fest mit spätrömantischer Kunst verknüpft. Schwind, der am 8. Februar 1871 verstarb, wird mit diesen beiden Publikationen zu seinen Freskenzyklen als Romantiker geehrt, und das am besten mit einer *Holzschnitt*-Ausgabe.

Die Dürr-Ausgaben um 1870 können als Hinweise auf das *Holzschnitt*-Verständnis im Bereich des populären Buchmarkts gelesen werden. Die Frage nach dem künstlerischen Anteil an der Herstellung von Holz- und Tonstichen sowie die Frage nach Reproduktion und Original sind hierbei zweitrangig.



Abb. 67

Moritz von Schwind

Cover, 1873

Buchformat Groß 4°,
460 mm h × 310 mm b

in: ASCHENBRÖDEL 1874

SLUB Dresden, 46.gr.2.8

Foto/Rechte: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek

Abb. 68

Moritz von Schwind

Aschenbrödel, 4. Hauptbild 1854/1873

Tonstich nach einer Zeichnung nach der
Thaeter'schen Kupferstich-Ausgabe,
Buchseite 457 mm h × 305 mm b

Bez. u. r.: Schwind 1854; Kaspar Oertel sc.

in: ASCHENBRÖDEL 1874

SLUB Dresden, 46.gr.2.8

Foto/Rechte: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek



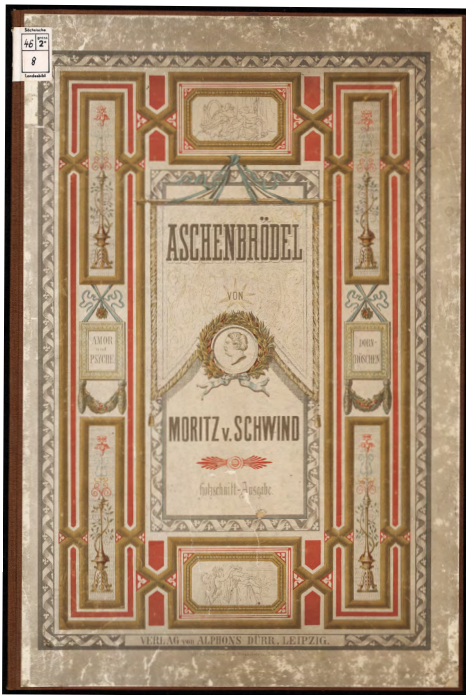


Abb. 69
Moritz von Schwind
 Cover, 1874
 Buchformat 2°
 in: SIEBEN RABEN 1874
 SLUB Dresden, 23.2.124
 Foto/Rechte: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek

Abb. 70
Moritz von Schwind
 Sieben Raben, 1. Blatt, 1874
 Zeichnungen von Julius Naue, nach dem
 Freskenzyklus „Die sieben Raben“ von Mo-
 ritz von Schwind auf der Wartburg
 Tonstich ca. 240 mm h × 310 mm b
 in: SIEBEN RABEN 1874, o. S.
 SLUB Dresden, 23.2.124
 Foto/Rechte: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek



Kapitel 3

- 226 Mai hat in seiner 2010 erschienen Publikation über die deutschen Akademien im 19. Jahrhundert bereits aufgezeigt, dass die Akademie ein entscheidender Ausgangspunkt für Künstler bleibt, trotz oder unabhängig von der zunehmenden „Divergenz zwischen Staat und Gesellschaft, akademischen und freien Künstlern, offizieller und privater Kunst, Auftragswerk und Marktnachfrage“, MAI 2010, S. 24–25.
- 227 Siehe Einführung zu Kap. 3.2, v. a. Kap. 3, Fn. 372.
- 228 Z. B. geht der später sehr bekannte und erfolgreiche Düsseldorfer Künstler und Xylograf Hugo Bürkner (geb. 24.08.1818 in Dessau, gest. 17.01.1897 in Dresden) nach Berlin, um sich 1839 bei Friedrich Wilhelm Gubitz und Friedrich Unzelmann über die Holzschneidekunst zu informieren und Holzstich zu erlernen, vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1019–1020.
- 229 Siehe Kap. 6.1.2.
- 230 Brief an seine Mutter vom 07.11.1850, zitiert nach BRIEFE RETHEL 1912, S. 141–144, hier S. 142–143.
- 231 Rethel ist wiederholt monatelange zwischen 1848 und 1851 in Dresden und in Kontakt u. a. mit Julius Schnorr von Carolsfeld, Eduard Bendemann und Julius Hübner, vgl. Artikel „Rethel, Alfred“ von Lionel von Donop, in: ADB, 1889, Bd. 28, S. 255–273.
- 232 Zur Entwicklung des Kommissionsbuchhandels vgl. LEHMSTEDT 1996, S. 451–483. Nach Schauer übertrifft der Buchhandel 1843 in Leipzig mit 130 Firmen bei 60.000 Einwohnern Berlin mit 127 Betrieben bei 100.000 Einwohnern, vgl. SCHAUER 1961, S. 1443–1479, S. 1466. Über Leipzig als zentrales Vermittlungs- und Produktionszentrum auch englischer Literatur vgl. KEIDERLING 2000, S. 3–78.
- 233 Zu August Gaber (geb. 1823 in Köpperning, gest. 1894 Berlin) vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1045–1048; zu Hieronymus Heinrich Jacob Ritschl von Hartenbach (geb. 1796 in Erfurt, gest. 1878 in Schneidemühl, Bromberg), vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1131–1132. Siehe auch Kap. 3, Fn. 325.
- 234 1834 fallen die Binnenzölle in Sachsen; 1839 entsteht zwischen Leipzig und Dresden die erste Ferneisenbahnstrecke. Zur Entwicklung v. a. von Leipzig, vgl. ZWAHR 1996, S. 146–170. Aufgrund der Zeitschriftenverlage und Redaktionen ziehen viele Schriftsteller nach Leipzig und Dresden, während Künstler aufgrund der Akademie eher in Dresden wohnhaft sind. Richter war sowohl Dresdner Ehrenbürger als auch in Besitz des Ehrendoktors der Universität Leipzig, vgl. KNITTEL 2002, S. 193.
- 235 Bürkner kam auf Anraten von Hübner und Bendemann nach Dresden, hat das Holzschneiden beim Dessauer Hofmaler Heinrich Beck gelernt und in Berlin bei Friedrich Unzelmann. Nach der Ausbildung zum Maler in Düsseldorf und widmete er sich dem Holzschneiden und lernte das Radieren bei Anton Krüger. Er erhielt 1855 eine Professur und wurde 1874 Ehrenmitglied der Wiener Akademie. Er übertrug vielfach Zeichnungen auf Holzstöcke, die Schüler von ihm stachen, und fertigte selbst Holzstiche nach Holbein, Rethel, Richter und auch nach eigenen Entwürfen an. Vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1019–1020. Bürkner ist zentral für die Holzschneidekunst um 1850, das ist zeitgenössisch benannt, z. B. bei HAGEN 1857, Bd. 1, unter Nr. 88, S. 433–435 oder C. B. ART JOURNAL 1854, S. 293–296. Siehe auch Kap. 6.2.2.
- 236 Leipzig ist der Dreh- und Ausgangspunkt für die Zeitungs- und Buchillustration im 19. Jahrhundert und ist auch mit der Berliner Holzschneidekunst eng verknüpft, siehe Kap. 3.2.1.
- 237 FÖRSTER 1851–1860, Bd. 4, 1860, S. 449.
- 238 Zum Nachlass Ludwig Richters, siehe TAUSCHER 2003, S. 115–119. Erhalten sind die Originalhefte, in denen Richter zwischen 1869–1881 seine Lebenserinnerungen niederschrieb. Veröffentlicht erstmals mit Ergänzungen von seinem Sohn Heinrich Richter (LEBENSERINNERUNGEN (HEINRICH RICHTER) 1885); das Originalmanuskript ohne die Zusätze Heinrichs erstmals bei Max Lehr 1922 (LEBENSERINNERUNGEN (LEHR) 1922). Im nachfolgenden Text wird aus der Ausgabe mit einem Nachwort von Gottfried Knapp (LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980) zitiert, die sich ebenfalls „streng an den Text der Originalhandschrift (17 Hefte und ein Heft Nachträge) hält“, sowie, wenn bei Knapp nicht enthalten, aus der Version von Heinrich Richter (LEBENSERINNERUNGEN (HEINRICH RICHTER) 1885). Zur Problematik der Versionen siehe Kap. 3, Fn. 242.
- 239 Ludwig Richter wurde in Friedrichstadt (damals Vorort Dresdens) am 28.09.1803 als erstes Kind geboren; am 03.02.1816 an der Dresdner Kunstakademie aufgenommen; 1818 war er erstmals mit vier Zeichnungen an der Ausstellung der Kunstakademie beteiligt. Vgl. HERRMANN 1984, S. 68–75 sowie Helmut Börsch-Supan: Richter, Adrian Ludwig, in: NDB, 2003, Bd. 21, S. 535–537.
- 240 Carl August Richter (geb. 11.03.1770 in Wachau, gest. 19.10.1848 in Dresden) arbeitete als Zeichner und Kupferstecher für den Landschaftsmaler Adrian Zingg; ab 1810 ist er Professor für Kupferstecherei an der Dresdner Königlich-Sächsischen Akademie der Künste. Vgl. HERRMANN 1984, S. 68–75.
- 241 LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980, S. 11–12. Heidrun Wozel hat in dem Aufsatzband „Bild und Text“, hrsg. v. Leander Petzoldt 1995, anhand des Gemeindebuches von Friedrichstadt von 1794 herausgefunden, dass ein Carl Friedrich Rüdiger, „ein Formstecher“, in der Schäferstraße gemeldet war. Vgl. WOZEL 1995, S. 240–245, hier S. 243 (sowie Fn. 12/S. 245).
- 242 Ludwig Richter schreibt seine Memoiren ab 1869 auf Drängen seines Sohnes Heinrich, der diese bearbeitete und ergänzte, so war zumindest bislang die Forschungsmeinung. Pütz (2011) kommt zu dem Schluss, dass Richter die Konzeption bereits 1851/1852 begonnen hat und diese erste autobiografische Skizze Grundlage für einen Artikel Otto Jahns (RICHTER GRENZBOTEN 1852) war. Auch habe Richter das letzte Kapitel diktiert, das Manuskript bewusst beendet und zur Überarbeitung an seinen Sohn gegeben. Er lässt seine Biografie in dem Jahr enden, in dem er den „Brautzug im Frühling“ (1847, Öl auf Lw., 93 × 150 cm, Dresden, Albertinum, Galerie Neue Meister) beendete und auf einem Höhepunkt seines Maler-Daseins angelangt war. Auch als *Holzschnitt*-Künstler ist er um 1847/1848 etabliert. Wigand gibt 1848 das „Richter-Album“ mit 202 Holzstichen heraus, das Pütz als „frühe Retrospektive“ bezeichnet. Vgl. PÜTZ 2011, S. 54–77 sowie S. 78–80.
- 243 Knittel geht auf den Schematismus der idyllischen Darstellungen Richters ein, der dazu diene, Spannungen und Konflikte zu überdecken. Auch weist Knittel auf die negative Beschreibung des Elternhauses von Richter im Vergleich zu den Großeltern und auf die Beschreibung von Verwundeten und der Kriegsnot in der Zeit der Befreiungskriege hin. Knittel bezieht sich u. a. auf die von der Germanistin Renate Böschenstein 1967 für Dichtungen Hölderlins, Kleists oder auch Mörikes geprägten Begriff von der „relativierten

- Idylle“, vgl. KNITTEL 2002, S. 197–204, S. 205–2010, v. a. S. 206, Fn. 131 sowie S. 230.
Die Autobiografie wird durch den Dichter Christoph Martin Wieland (1733–1813) als literarische Gattung begründet, im 19. Jahrhundert verfassten zahlreiche Künstler Autobiografien. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts zeigt sich die Künstlerbiografie trivialisiert in Form von erschwinglichen, reich ausgestatteten Bänden, wie in der Reihe „Künstler-Monografien“ von dem Kunstschriftsteller und Maler Hermann Knackfuß, herausgegeben zwischen den Jahren 1895 bis 1899, vgl. TELESKO 2010, S. 163.
- 244 Vgl. LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980, S. 24.
- 245 Zum Romaufenthalt vgl. DEMISCH 2003, S. 101–103 u. S. 107–117.
- 246 Vgl. LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980, S. 217–219: „Veit besaß in zwei großen Bänden die Holzschnitte und Kupferstiche Albrecht Dürers, von denen mir bisher nur einige der ersteren bekannt geworden waren. Diesen seinen Kunstschatz brachte er auch noch herbei, und den Eindruck, welchen diese köstlichen Blätter, die ich hier zum ersten Male beisammen sah, auf mich machten, werde ich nicht vergessen, und meine Freude und mein Entzücken wurden noch erhöht durch die bedeutenden und erschließenden Worte Meister Veits, den ich dabei zur Seite hatte.“ (S. 217) Nach WEIDNER 1983, S. 173, Fn. 1 (unter „A.1.“), könnte es sich um die „Große Passion“ und die Blätter zur „Apokalypse“ handeln, da diese zu diesem Zeitpunkt am verbreitetsten waren. Die Blätter des Marienlebens und die Passionszyklen wie auch den Kupferstich „Melancholia“ benennt Richter in seinen Lebenserinnerungen, vgl. LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980, S. 217–219. In einen Brief an Wigand bezieht er sich auch auf Hans Holbeins „Totentanz“, und zwar auf die Lithografie-Ausgabe von Joseph Schlottbauer von 1823, vgl. Brief Ludwig Richter an Georg Wigand, Dresden 07.01.1838, erstmals abgedruckt in: BRIEF RICHTER/WIGAND 1838, S. 160–161. Siehe Kap. 2, Fn. 171 sowie Kap. 3.1.2.
- 247 Vgl. LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980, S. 217–219.
- 248 Vgl. ebd., u. a. S. 158–159 u. S. 183–184.
- 249 LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980, S. 209–210: „Ich hatte ohne weiteres Besinnen einen Zug sächsischer Landleute mit ihren Kindern gezeichnet, welche auf einem Pfade durch hohes Korn einer fernen Dorfkirche zuwandern, ein Sonntagmorgen im Vaterlande. Diese Art Gegenstände waren damals nicht an der Tagesordnung, und in Rom erst recht nicht. Das Blatt machte deshalb unter den anderen einige Wirkung (Gegenstand und Auffassung waren damals etwas Neues), weshalb Oehme es sich ausbat und mir dagegen seine Zeichnung gab. In späteren Jahren ist mir dieser Umstand wieder eingefallen, weil es der erste recht eigentlich improvisierte Gegenstand in einer Richtung war, die nach vielen Jahren wieder auftauchte, als ich [210] meine Zeichnungen für den Holzschnitt machte. Es ist mir deshalb so merkwürdig, weil ich mich recht wohl erinnere, wie ich das Blatt ohne Überlegen, gleichsam scherzweise, meinen damaligen Bestrebungen und Theorien entgegen, hinwarf. Es war mir eine liebe Heimerinnerung und stieg unabsichtlich aus einer Tiefe des Unbewußten herauf, in welcher es auch wieder schlafen ging, bis es in der Hälfte meines Lebens wieder mit Erfolg auferstand.“ In Rom beginnt Richter der Staffage in seinen Landschaftsbildern eine größere Bedeutung beizumessen, siehe SPITZER 2003, S. 13–43, hier S. 17–21.
- 250 Christoph Arnold, Dresdner Buchhändler, bestellte bei Ludwigs Vater 1818 die Radierfolge „70 Mahlerische An- und Aussichten der Umgebung von Dresden“, auf Wunsch Arnolds arbeitete der 15-jährige Ludwig mit, vgl. NEIDHARDT 2003 [1991], S. 13. Die Befürchtung des Verlegers Richter habe einige Prospektive der Sächsischen Schweiz zum Kopieren für den Wigand Verlag freigegeben und würde damit seinem Geschäft schaden, ließ überhaupt erst den Kontakt zwischen Richter und den Wigands zustande kommen. Um eine Klage abzuwenden, reiste Georg Wigand nach Dresden und besuchte Richter. Die erste geschäftliche Verbindung zwischen Georg Wigand und Richter galt Landschaften in Form von Vorlagenzeichnungen für die Stahlstich-Ausgabe „Das malerische und romantische Deutschland.“
- 251 Vgl. LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980, S. 373; siehe Kap. 3, Fn. 265. Nach BUDDÉ 1909, S. XII–XIV, ließ Georg Wigand zwei Jahre zunächst seinen Bruder Otto mit der Technik experimentieren, bis er sich für die Publikation Eduard Dullers „Geschichte der Deutschen“ (DULLER 1840; siehe HOFF/BUDDÉ 1922 Nr. 722–765) entschied, die Holzstich-Technik anzuwenden. Beteiligt waren neben Richter als Zeichner J. Kirchhoff, als Xylografen der renommierte Pariser Henri Brévière und der Bewick-Schüler William A. Nicholls sowie die deutschen Xylografen Heinrich Lödel, Otto Vogel, Andreas Müller, Eduard Kretzschmar und Jacob Ritschl von Hartenbach.
- 252 Zu den ersten Versuchen 1837 mit zwei Probeblättern, vgl. BUDDÉ 1909, S. IX. 49 von 53 Bänden der „Volksbücher“, die G. O. Marbach herausgibt, erscheinen im Leipziger Georg Wigand Verlag zwischen den Jahren 1838 und 1849, vgl. VOLKSBUCHER MARBACH. Die zahlreichen Textillustrationen der Marbach-Volksbücher sind einzeln im Werkverzeichnis von Hoff und Budde aufgelistet, siehe HOFF/BUDDÉ 1922, Nr. 659–721, 766–777, 841–863, 1015–1049.
- 253 Nach Erika Warm ist es Otto Wigand, der Richter um Entwürfe für die Volksbücher bittet, sein Bruder Georg folgt ihm darin erstmals mit einem Holzstich-Auftrag zu Friedrich Dullers „Geschichte des deutschen Volkes“ (2 Bde., 1840). In anderen wissenschaftlichen Abhandlungen findet sich dieser Hinweis nicht, vgl. WARM 1939, S. 54.
- 254 Vgl. AUERBACH 1858–69.
- 255 LEBENSERINNERUNGEN (HEINRICH RICHTER) 1885, Meine Aesthetica in nuce, October, S. 470–472, hier S. 472.
- 256 Ebd. Nach Meinung Pütz' zieht Richter in seinen Lebenserinnerungen auffällig häufig Parallelen zwischen seiner Grafik, seiner Person und der Grafik Dürers sowie dem Künstler Dürer, vgl. PÜTZ 2011, S. 174–176. In einem Brief an Friedrich Hoff benennt Richter am 2.10.1877 Dürer als seinen Schutzpatron und ergänzt diese Angabe mit dem Monogramm Dürers. BRIEFE HOFF/RICHTER 1903, S. 223–224, hier S. 223.
- 257 Vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 943.
- 258 Vgl. WEIDNER 1983, S. 207, Fn. 2 (unter B.4.a).
- 259 LEBENSERINNERUNGEN (HEINRICH RICHTER) 1885, S. 340–341. Hierbei handelt es sich um eine im Nachhinein vom Sohn Heinrich bearbeitete Textstelle. Nach Pütz hat Richter das letzte Kapitel diktiert, vgl. Pütz 2011, S. 54–77, 78–80. Siehe auch Kap. 3, Fn. 238 u. 242.
- 260 Richter berichtet von seinem Freund Friedrich Ludwig von Maydell, der ihn im Sommer 1835 besuchte: „In Berlin hatte sich Maydell deshalb mehrere Wochen aufgehalten, um bei Unzelmann und anderen mehr Einsicht in das neue technische Verfahren dieser Kunst zu gewinnen.“, LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980, S. 412–414, v. a. S. 413. Damit ist die Unterscheidung zwischen alten und neuen Verfahren nicht nur ein Zusatz in den Lebenserinnerungen von Heinrich

- Richter, sondern Wissensstand von Ludwig Richter. Zu Maydell vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1101–1102. Die Kenntnis der Technik wird in den Vorzeichnungen z. B. zu Eduard Dullers „Geschichte des deutschen Volkes“ (DULLER 1840; HOFF/BUDDE 1922, Nr. 723) deutlich. Ähnlich wie im Kupferstich sind Kreuzschraffuren zur tiefen Schattensetzung einkalkuliert sowie unterschiedliche Schraffur-Arten zur Darstellung der jeweiligen Bildelemente vorgenommen, siehe z. B. Vorzeichnung „Velleda auf der Turmzinne“, Kat. Nr. 38 (1840; Feder über Bleistiftvorzeichnung, 135 × 107mm, Folkwang Museum Inv. Nr. C388), in: AUSSTELLUNGSKAT. RICHTER/FOLKWANG 1984, Kat. Nr. 38, S. 64.
- 261 Weidner stellt in Bezug auf die Schatten-Licht-Setzung bereits fest, dass in Richters Holzstichen anfänglich durchaus starke Hell-Dunkel-Kontraste zu finden sind, aber bereits in den frühen Volksbüchern etliche Beispiele enthalten sind, die Anklänge an tonale Abstufungen zeigen. Weidner leitet die Setzung von Mittelönen aus Richters Beschäftigung mit Dürers Holzschnitt- und Kupferstichfolgen zur Passion her, v. a. aber aus Dürers bekanntesten Kupferstichen der „Melancholia“ (1514), „Ritter, Tod und Teufel“ (1513) und „Hieronymus im Gehäus“ (1514), vgl. WEIDNER 1983, S. 148–158.
- 262 Brief von Ludwig Richter an Georg Wigand, Dresden 07.01.1838, erstmals abgedruckt in: BRIEF RICHTER/WIGAND 1838, S. 160–161, hier S. 160: „Eine Hauptfrage ist aber folgende: Kann der Holzschneider nicht nach einer genauen Zeichnung allein arbeiten, u. ist er nicht im Stande, die Zeichnung selbst zu pausen, u. auf die Holztafel überzutragen? – Bei den Berlinern ist soviel ich weiß, nur die Zeichnung nöthig. Oder wenn dies nicht geht, u. ich selbst die Zeichnung auf die Tafel bringen muß, hat er dann noch eine genaue ausgeführte Zeichnung dazu nöthig? Ist letzteres der Fall, so hätte ich jede Zeichnung dreimal zu zeichnen. Erst eine ausgeführte eine Pauße, u. dann nochmals ausgeführt aufs Holz, u. dann könnte ich, wenn ich auch meine ganze Zeit dem Unternehmen widmen wollte, – was ich aber doch nicht kann – kaum 8 Zeichnungen im Monat liefern, da Sie doch deren 10 haben wollen. – Die Wiederholung ist mechanisch und ermüdend, u. die Arbeit würde bedeutend vertheuert.“
- 263 Brief von Ludwig Richter an Georg Wigand, Dresden 07.01.1838, erstmals abgedruckt in: BRIEF RICHTER/WIGAND 1838, S. 160–161.
- 264 Vgl. BUDDE 1909, S. VIII–IX.
- 265 Vgl. LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980, S. 373. Richter schreibt in Bezug auf seine Mitarbeit an dem Stahlstichzyklus „Das malerische und romantische Deutschland“, dass er zu diesem laufenden Projekt hinzustieß und sich nicht in der Form einbringen konnte, wie er wollte. Zumal: „[...] er [Georg Wigand] war zu jener Zeit noch völlig ohne Kunstverständnis, drückte sich auch selbst darüber scherzend sehr stark aus, aber es war eben nichts mehr daran zu ändern.“
- 266 Richter studiert altniederländische Malerei auf mehreren Ausflügen nach Brügge und Antwerpen im Sommer 1849 und stellt dabei fest, dass die Malerei am Ort ihrer Entstehung verständlicher sei. Richter will Menschen darstellen, wie sie zu seiner Zeit sind, vgl. WARM 1939, S. 72–73. Siehe Tagebucheintrag von Ludwig Richter (Reise nach Ostende), 19.08.1849, in: LEBENSERINNERUNGEN (HEINRICH RICHTER) 1885, S. 419–423, v. a. S. 421: „Ich möchte jetzt nur meine sächsischen Gegenden und Hütten malen, und dazu die Menschen, wie sie jetzt sind, nicht einmal mittelalterliches Kostüm.“
- 267 Polemisch hat der Kunsthistoriker Richard Muther 1909 die Anknüpfung Richters an Dürers Holzschnitte wie folgt beschrieben: „Gerade von diesen Eigen-
- schaften [männlich, herb markant] aber hat der gute Dresdner nur einen Esslöffel voll eingenommen. Er verhält sich zu Dürer, wie Thekla von Gumpert zu Luther, wie Herzblättchens Zeitvertreib zur deutschen Bibel.“ MUTHER 1909, S. 419.
- 268 SCHLOTTHAUER 1832.
- 269 Siehe hierzu auch den Brief Richters an Georg Wigand, Dresden, 17.01.1851, in dem er schreibt: „Im Ganzen sieht man aber doch daraus, daß sich später Holzschneider gebildet haben, die in meinem Sinne, u. nach mehr deutscher Holzschnittweiße gebildet haben; z. B. Bosse, Flegel, mehreres von Bürknern Schülern u. Gaber. Dem Einfluß der Engländer ist zuletzt ein guter Riegel vorgeschoben worden. Beim Vicar hatte ich noch gar keinen rechten Begriff vom Holzschnitt, u. konnte nicht begreifen, warum die Schnitte so ganz anders ausfallen als die Zeichnungen; ich war zu sehr geneigt, die Schuld auf mich zu laden, u. das war dumm. Nun wollen wir wenigstens froh seyn, daß es doch bedeutent besser um die jetzigen Holzschnitte aussieht, oder vielmehr, daß wir eingeschulte Leute haben.“ BRIEFE RICHTER/WIGAND, Nr. 49, S. 64–66, hier S. 64. Mit „Vicar“ bezieht sich Richter auf seine Holzstiche zum „The Vicar of Wakefield“ (Leipzig: Wigand 1841). Richter spricht in den Briefen an Wigand von „Holzschnitt“ und „geschnitten“ und meint damit das aktuelle Holzstichverfahren. Einzige Ausnahme findet sich in dem Brief vom 24.01.1851 an Wigand, in dem Richter von Gabers „hübsche Holzstiche“ zu der Märchenausgabe von Bechstein berichtet, BRIEFE RICHTER/WIGAND, Nr. 50, S. 66–70, hier S. 66.
- 270 BRUNSIEK 1994, S. 19–49. Siehe Kap. 6.1.1, sowie Kap. 6, Fn. 738.
- 271 Vgl. NEIDHARDT 1984, S. 35–40, hier S. 36.
- 272 Vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, zu William A. Nicholls, Sp. 1116; zu John Allanson, Sp. 992; zu M. U. Sears, Sp. 1146. Sie sind u. a. an der von Johann Karl August Musäus herausgegebenen „Volksmärchen“ von 1842 (HOFF/BUDDE 1922, Nr. 864–1014) und an Eduard Dullers „Geschichte der Deutschen“ (siehe Kap. 3, Fn. 251) beteiligt.
- 273 Nach Erika Warm hielt Richter seine Arbeiten zu Dullers „Geschichte der Deutschen“ später nicht mehr stilistisch und technisch tragbar. Vgl. WARM 1939, S. 57. Zur Umsetzung von Vorzeichnungen Richters durch den Xylografen August Gaber vgl. u. a. auch WEIDNER 1983, S. 133–136.
- 274 Richter liest die literarischen Texte und wählt aus, das gilt nicht nur für sein Spätwerk. Im Tagebucheintrag vom ersten Januar 1867 spricht er sich z. B. gegen Stillings „Jugend- und Wanderjahre“ aus, weil es „viel Verzopftes“ enthalte, vgl. Tagebucheintrag, 01.01.1867, LEBENSERINNERUNGEN (HEINRICH RICHTER) 1885, S. 439, zu Stiling anlässlich seines Aufenthalts in Rom 1824 sich noch positiv äußern, siehe LEBENSERINNERUNGEN (HEINRICH RICHTER) 1885, S. 233–234. Die Illustationen zu W. O. von Horns Geschichten wie „Spinnstube“ (illustrierte Ausgabe 1849–1858, 1860) oder „Rheinische Dorfgeschichten“ (1854) gehen auf Richters Anregungen zurück. Siehe Einleitung von Dr. H. Weismann, in: HORN'S SCHRIFTEN 1873/1874, Bd. 1, o. S.
- 275 Vgl. SCHMIDT 1984, S. 21–34, hier S. 30–31.
- 276 Folgende Beispiele können hierfür verglichen werden: Kat. Nr. 38 „Velleda auf der Turmzinne“ (1840, Bleistift u. Aquarell, 132 mm × 84 mm, Folkwang Museum Essen, Inv. Nr. C 466) mit Kat. Nr. 57 „Saul von Samuel gesalbt“ (1854, Feder u. Aquarell über Bleistift, 135 mm × 86 mm, ebd., Inv. Nr. C 483) und Kat. Nr. 58 „Harmlose Freude“ (1855, Bleistift, Feder u. Aquarell,

- 146 mm × 100 mm, ebd., Inv. Nr. C 469) sowie Kat. Nr. 77 „Mittagsruhe im Korn“ (1860, Bleistift, Aquarell u. Weißhöhung, 166 mm × 102 mm, ebd., Inv. Nr. C 370) und Kat. Nr. 79 „Der Besuche auf dem Lande“ (1861, Bleistift, Feder und Aquarell, 210 mm × 124 mm, beidseitig Entwurf zum gleichen Motiv, ebd., Inv. Nr. C 371), in: AUSSTELLUNGSKAT. RICHTER/FOLKWANG 1984, Abb. S. 74, S. 82, S. 83, S. 101 und S. 103.
- 277 Die Darstellung der jungen Frau illustriert eine Geschichte aus den Rubezahl-Erzählungen. Die Dramatik der Liebesgeschichte von Klärchen und Benedix ist nicht Gegenstand dieses Bildes. Vielmehr wird der Leser des Musäus-Märchens von der Anmut der jungen Frau und von der Lieblichkeit der Darstellung verzaubert, also in ähnlicher Weise wie Rubezahl, der die junge Frau im Wald sieht und ihr sofort zugetan ist. Vgl. MUSÄUS 1842, S. 179–189.
- 278 Dieser Ton bleibt bestehen in den stetig sich fortsetzenden Auflösungen aller makabren Wendungen der Rubezahl-Legenden. Die Bildgründe sind in diesem Rubezahl-Holzstich, „Klärchen trauernd unter einem Baume“ (Abb. 19), deutlich getrennt. Der sich bis in die Mitte des Bildfelds schiebende breite Baumrumpf hält den Blick in der vorderen Bildebene. Die Gestaltung der Frauenfigur ist auf die Kontur reduziert, die Binnenzeichnung dient der Schattensetzung und in der Figurenzeichnung v. a. der Verdeutlichung von Haar und Kleid. Das Gesicht ist mit wenigen Strichen gegeben, auch die Gliedmaßen wirken nicht naturalistisch, sondern puppenhaft im Vergleich zu der mit Details ausgestatteten Natur (knorrige Baumwülste, Farne und verschiedenen Blattwerke). Die Reduzierung der Linienführung auf die Kontur gepaart mit Schraffierungen für Licht- und Schattensetzung, ist ein typisches Merkmal „altdeutscher“ Malerei und Grafik.
- 279 Hier trifft ein profanes Bildthema auf das Konzept der Anschaulichkeit, das sich bereits in Schriften Martin Luthers über die Funktion von religiösen Bildern vorformuliert findet. Nach Margarete Stirm dient das Bild bei Luther der Belehrung und Erinnerung, vgl. STIRM 1977, S. 122–123. Das Erkennen und nachsinnende Schauen des Betrachters wäre in einer gesonderten Untersuchung aus Richters pietistischem Ansatz herzuleiten. Zur Bedeutung des protestantischen Glaubens für die Kunst Ludwig Richters, siehe PÜTZ 2011, S. 239–292. Nach Pütz unterschlägt eine Analyse des Richter'schen Œuvres, die seinen Glauben nicht berücksichtige, ein zentrales Moment. Künstlerisches wie auch religiöses Streben gehen bei Richter ineinander. Richter formuliere, so Pütz, seine Lebenserinnerungen in der Tradition pietistischer Lebensläufe, vgl. ebd., v. a. S. 251–253. Seine Reise nach Rom bringe für ihn nicht nur künstlerische Impulse, sondern auch ein pietistisches Wiedergeburtserlebnis. So beschreibt Richter einen Bibelabend an Silvester 1824 mit dem Landschaftsmaler Johannes Thomas, dem Kupferstecher Johann Nikolaus Hoff und dem späteren Holzstecher Friedrich Ludwig von Maydell als Ausgangspunkt für seine Gewissheit im Glauben, vgl. PÜTZ 2011, v. a. S. 244–247. Richters ‚zweite[] Geburt‘ wird auch thematisiert bei KNITTEL 2002, S. 210–219, hier S. 211. Werner Kohlert sieht Richters „Lebenserinnerungen“ sogar als ein Glaubensbekenntnis, vgl. KOHLER 2003, S. 88–98.
- 280 Neben Rückgriffen auf den bekannten deutschen Kupferstecher und Grafiker Chodowiecki, auf Landschaftsmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts und seiner Dürer-Rezeption lassen sich z. B. auch Parallelen in Richters Werk finden, die eine Friedrich-Rezeption belegen. Deutlich wird die konkrete Übernahme Friedrich'schen Formenrepertoires z. B. in zwei Holzstich-Vignetten im 2. Band der „Schmiedjakob's Geschichten“. Jeweils an der rechten Bildseite ragen dorrige Äste aus Gebüschern und Blattwerk, die an die vereinzelt stehenden Bäume in Friedrichs Landschaften erinnern, wie an „Die Abtei im Eichwald“ (1810; Berlin, Nationalgalerie), „Rabenbaum“ (1822, Paris, Louvre) oder „Dorlandschaft bei Morgenbeleuchtung (Der einsame Baum)“ (1822; Hamburger Kunsthalle). In einer Vignette Richters sind die dorrigen Äste in Friedrich'scher Manier kombiniert mit einer untergehenden Sonne, deren Strahlen noch über die Berge des Riesengebirges reichen, daneben steht ein Holzkreuz mit einem einfachen hölzernen Glockenaufsatz, die die Darstellung „Tetschner Altar“ (1807/1808, Dresden, Albertinum, Galerie Neue Meister) von Friedrich zitiert, während in der nächsten Illustration die zum knorrig-kahlen Ast gesetzten Kühe von der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts inspiriert zu sein scheinen, gepaart mit einem rokokohaft ausgestatteten, Dreispitz tragenden Soldaten. Vgl. HORN'S SCHRIFTEN 1873/1874, Bd. 1, Nr. 196 u. 197 (SCHMIEDJAKOB'S GESCHICHTEN, Bd. 2, Nr. 195–197 „Duval). Die Illustrationen zu „Schmiedjakob“ sind erstmals 1852 veröffentlicht worden, siehe HOFF/BUDE 1922, Nr. 288–289.
- 281 Z. B. „Der arme Scheerenschleifersjunge“ (Spinnstube 1850, Nr. 24–36) oder „Die Sänfte ohne Boden“ (Spinnstube 1851, zwei Anekdoten, Nr. 55–56), in: HORN'S SCHRIFTEN 1873/1874, Bd. 1, Nr. 24–26; Nr. 55–56. Siehe Abb. 23–24.
- 282 Siehe z. B. HORN'S SCHRIFTEN 1873/1874, Bd. 2, Nr. 21 „Die zwei Freunde“ (Spinnstube 1854, Nr. 21–34); Nr. 38 „Der Krakeeler“ (Spinnstube 1854, Nr. 38–42) oder Nr. 156 „Die Grundelcher“ (Spinnstube 1857, S. 150–178).
- 283 Eine Adaption der Darmstädter Madonna nach Hans Holbein löst er kokett-bewegt auf und rahmt sie mit zusätzlichen Figuren, vgl. MUSÄUS 1842, S. 69. Siehe Abb. 25.
- 284 Siehe Kap. 3.2.2 u. 4.2.2.
- 285 HORN'S SCHRIFTEN 1873/1874, Bd. 1, Nr. 2 „Martha, die Auswanderin“ (Spinnstube 1849), siehe auch Nr. 80–87 „Die Auswanderer“ (Schmiedjakobsgeschichten, Bd. 1). Siehe Abb. 20. Aktuelle Themen wie Auswanderung und Not sind im Richter'schen Holzstich-Œuvre selten. Die idealisierende und beschönigende Darstellung wird in der Forschung stark kritisiert, v. a. bei KRENZLIN 2001, S. 321–329.
- 286 Nach Hans Joachim Neidhardt beeinflussen sowohl der spielerisch-kindliche „Festkalender“ von Franz Pocci von 1835 als auch Eugen Neureuthers Arabeskenstil Richters Kunst entscheidend, vgl. NEIDHARDT 2003 [1991], S. 86–87. Weidner grenzt hingegen die Ornamentik Dürers als Einfluss auf Richter von der Arabesken-Anwendung durch Neureuther ab. Neureuthers Ornamente durchdringen sich reziprok mit den Texten, bei Richter bleibt hingegen das Ornament wie auch die Zeichnung weitestgehend selbstständig. Die illustrativen Elemente treten entweder als Rand- oder Zierleiste, als Vignette oder als ganzseitige Illustration zum Text, vgl. WEIDNER 1983, S. 125–128.
- 287 ABC-BUCH 1845.
- 288 Das Sujet des Bilderverkäufers weicht von der traditionellen Darstellung eines Bilderverkäufers als Straßenverkäufer des 17. und 18. Jahrhunderts ab. Siehe hierzu und zu Ludwig Richters Vorzeichnung „Ich bin der junge Bildermann“ (1853, Bleistift, ca. 180 mm × 180 mm), abgebildet und im knappen einleitenden Überblick in Paul van der Akkers „Looking for Lines“, AKKER 2010, S. 14–16.
- 289 Paul van Akker beschreibt den Gegenstand in der Hand des Bildermannes als „a sort of beggar's bowl in his hand“ (AKKER 2010, S. 13), diese Einschätzung ist angesichts des Bildermanns als Verkäufer nicht überzeugend. Siehe Abb. 26.

- 290 Am Stabrahmen mit Ornamentranken hängen Porträtzeichnungen in wenigen Strichen, flüchtig und markant hingeworfen, auf denen die anderen Mitwirkenden an dem *Abc-Buch* benannt werden: u. a. Eduard Bendemann, im Profil porträtiert, mit den Initialen E. B. auf dem ersten Bild links oben; der Bildhauer Ernst Rietschel, wie er an einem kleinen Modell arbeitet (Initialen E. R.) ist auf dem letzten Bild rechts skizziert.
- 291 Texte von Robert Reinicke und Lieder arrangiert von Ferdinand von Hiller treffen in diesem Werk auf die Zeichnungen der Künstler Carl Gottlieb Peschel, Ernst Rietschel, Ernst Ferdinand Oehme, Adolf Ehrhardt, Eduard Bendemann, Julius Hübner, Theobald von Oer und des Dichters Robert Reinick. Das Werk umfasst das Alphabet, von A wie Adam über B wie Bilderbude bis zu Z wie Ziehbrunnen siehe *ABC-BUCH* 1845, o. S.; *RICHTER-ALBUM* 1843, o. S. Vgl. Ideenskizze in *AUSSTELLUNGSKAT. RICHTER UND SEIN KREIS* 1984, S. 13 sowie *ACHENBACH* 2007, S. 37. Zur Entstehung dieses *Abc-Buches* siehe den Brief von Reinick an Kugler, 14.11.1845, in: *BRIEFE REINICK* 1910, S. 141–142. Siehe *RENGER* 1984, S. 380.
- 292 Zentriert mit einem dunklen Hintergrund richten sich die Blicke auf den Bildermann in der Bildmitte. Die Weißflächen bilden den notwendigen Kontrast, der den Bildermann wie auch die Kinder, die bei ihm einkaufen, lebhaft und in ihrem Tun hervortreten lässt. Der helle obere Bildrand findet zudem seinen Ausgleich in der schwarz hinterfangenen Abschlussleiste am unteren Rand des Holzstichs. Die Schwarz-Weiß-Kontraste verschachteln die Bildebenen innerhalb der Darstellung und lassen zugleich das schwarze Druckbild mit der hellen Buchseite ineinander übergehen. Siehe Abb. 26.
- 293 Die Redewendung vom „deutschen Michel“ findet sich bereits im 16. Jahrhundert und kann als ein Stereotyp des „Deutschen“ verstanden werden, der in der Vormärz-Zeit eine neue politische Relevanz erhält. In der nachrevolutionären Zeit ist der deutsche Michel ein pazifistischer, oftmals apolitischer Zeitgenosse, während er zur Zeit der Revolution noch als eine Metapher für das kämpfende Volk galt. Das „Bild“ des deutschen Michels geht allerdings auch bereits in der Vormärz-Zeit weit auseinander, als nationaler Stereotyp wird er nicht nur kämpferisch, sondern z. B. auch als dumpfdicker Mann mit Schlafmütze auf satirischen Blättern dargestellt. Siehe *AUSSTELLUNGSKAT. POLITISCHE KARIKATUREN VORMÄRZ* 1984, S. 78–115. Zu diesem Stereotyp siehe *SZAROTA* 1998, S. 115–212. Richter hat das Motiv des deutschen Michels mehrfach in seinen Buchillustrationen für die Darstellung von Lehrern und Professoren verwendet, z. B. in der Illustration zur Geschichte „Papier, Tinte und Füller“ in dem 1848 im Wigand-Verlag erschienen Buches „Die Schwarze Tante“ von der Leipziger Schriftstellerin Clara Fechner. Vgl. *FECHNER* 1848, S. 19.
- 294 Kunstgeschichtlich relevant für Richters „Bildermann“ ist Carl Spitzwegs „Armer Poet“ von 1839 (Ölgemälde, 36 cm × 45 cm, München, Alte Pinakothek). Das ist die bekannteste Darstellung eines Dachkammer-Künstlers, weitere wie die z. B. von Kaspar Braun „Das Dachkämmerlein eines armen Poeten“ von 1832 sind aufgelistet bei *WICHMANN* 1976, o. S./Fn. 3. Das Schattenspiel mit der Hand in Richters Darstellung ist möglicherweise ein satirischer Hinweis auf die kritische Rezeption des Spitzweg-Gemäldes anlässlich der Ausstellung im Münchner Kunstverein. Besucher rätselten, was der Poet denn da mit seiner Hand mache. Nach *Wichmann* zerdrückt Spitzwegs Poet einen Floh, vgl. *WICHMANN* 1991, S. 30–34. Bei Richter wird die Geste zu einem unterhaltsamen Schattenspiel, einem Bild im Bild.
- 295 Gepunzte Hintergrundgestaltungen finden sich mehrfach bei Richter, sie sind Schrotblättern des 15. Jahrhunderts nachempfunden und bieten die Möglichkeit an die „altdeutsche“ Zeit anzuknüpfen, vgl. *BRUNSIEK* 1994, S. 218–223.
- 296 Zur Rezeption Richters, vgl. *DEMISCH* 2003, S. 21–40.
- 297 Siehe hierzu auch Richters Zeichnung und Selbstbenennung als „Bildermann“ in dem Brief an Georg Wigand, Dresden, 16.05.1846, in: *BRIEFE RICHTER/WIGAND*, Nr. 23, S. 30–31.
- 298 Siehe *HOFF/BUDE* 1922, Nr. 266: Auf dem Holzstich „Der Schnitzelmann von Nürnberg“, ist auf einer Jahrmarktsbude der Schriftzug „J. Bu[Jaumer aus Nürnberg]“ zu lesen, nach Hoff/Budde eine Bezeichnung Ludwig Richters, vgl. *HOFF/BUDE* 1922, S. 83. *ALTE NEUE KINDERLIEDER* 1849, zw. S. 86 u. 87 eingefügt. Richter unterschreibt einen Brief an Wigand vom 18.10.1851 mit „Beherrscher der Buchsbauminseln“, vgl. *BRIEFE RICHTER/WIGAND*, Nr. 58, S. 78–79.
- 299 Aus literatursoziologischer Perspektive untersucht Dirk Hempel die literarischen Vereine in Dresden als „Kulturelle Praxis und politische Orientierung des Bürgertums im 19. Jahrhundert“, indem er ihre Mitglieder, Strukturen und Funktionen analysiert. Zunächst als informelle Künstlergesellschaft traf sich seit Ende der dreißiger Jahre ein Kreis um u. a. Eduard Bendemann, Julius Hübner, Ludwig Richter und Robert Reinick. Die Treffen fanden in einem Kaffeehaus statt. Bei dem gesondert einmal im Monat anberaumten „Komponierabend“, an dem jeder eine Zeichnung mitbrachte, entstanden die gemeinsamen Illustrationsprojekte „Ammen-Uhr“ (1843) und „Abc-Buch“ (1845). Ab 1843 ist das Haus des Komponisten Ferdinand von Hiller Mittelpunkt dieser Gesellschaft. Ab 1846 formierte sich aus dem Kreis um Hiller eine feste Gesellschaft, die nun wöchentlich im Restaurant Engel zusammentraf, und zwar als „Montagsgesellschaft“. Die Montagsgesellschaft war nur einer von zahlreichen literarisch-künstlerischen Vereinen, die sich in den 1830er- und 1840er-Jahren formieren. Ludwig Richter ist nach 1850 auch im „Literarischen Verein“ Mitglied, Bendemann und Hübner verkehren auch in „Hillers Salon“ und „Hillers Kränzchen“, während z. B. der Maler und Illustrator Theobald von Oer bereits in den 1830er-Jahren dem bedeutenden musisch-intellektuellen „Liederkreis“ und „Albina“ angehörte. Alfred Rethel und Julius Schnorr von Carolsfeld gehören zur Montagsgesellschaft nach der Neugründung 1849 ebenso dazu wie Bildhauer (z. B. Ernst Julius Hähnel), Musiker (z. B. Moritz Fürstenau), Schriftsteller wie Gustav Freytag oder Berthold Auerbach (der z. B. Rethel bereits aus Frankfurt a. M. kennt), aber auch Lehrer, Juristen und Staatsdiener. Von 58 im Mitgliederverzeichnis 1852 aufgeführten Personen, sind 26 bildende Künstler und stellen somit die größte Gruppe. 1865 sind viele von ihnen im Mitgliederverzeichnis nur noch als „auswärtige“ Mitglieder geführt, so wird z. B. Bendemann 1859 Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie und Rethel ist ab 1851 wieder in Düsseldorf. Vgl. *HEMPEL* 2008, S. 80–115, zur Mitgliederstruktur ebd., S. 83–84; S. 100–102 sowie S. 278–290.
- 300 Vgl. *HEMPEL* 2008, S. 84–115.
- 301 *AMMEN-UHR* 1843. Siehe *BRUNSIEK* 1994, Kat. Nr. 112. In einem Zeitungsartikel von Bruno Bucher zum 80. Geburtstag Ludwig Richters wird die „Ammen-Uhr“ als Auftakt für die neue Kinder- und Jugendliteratur benannt und auch als Auftakt für den künstlerischen *Holzschnitt*, der sich an dem „altdeutschen“ Holzschnitt orientiere, vgl. *BUCHER GRENZBOTEN* 1883, S. 36–40.
- 302 Erstmals 1806 (Bd. 1) und 1808 (Bd. 2, 3) in drei Bänden von Clemens Brentano und Achim von Arnim veröffentlichte Textsammlung von Volksliedern.

- 303 Die Zusammenarbeit war nicht auf Holzstich-Illustrationen beschränkt. Den Auftrag zur Bemalung des Theatervorhanges für das von Gottfried Semper erbaute Dresdner Hoftheater erhielt Julius Hübner. Da dabei u. a. Ludwig Richter, Theobald von Oer und Gustav Metz mitwirkten, fasst Monschau-Schmittmann diese Arbeit als „Gemeinschaftsarbeit Dresdner Künstler“, vgl. MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 164–168.
- 304 KUNST-BLATT 1846, Nr. 1, S. 3, wieder abgedruckt in: KUGLER SCHRIFTEN 1853/1854, Bd. 3, 1854, S. 558–560: „Sie sind das Zeugniß eines schönen gemeinsamen Lebens in der Kunst, eines frischen Zusammenwirkens auf einen gemeinschaftlichen künstlerischen Zweck, und sie müssen dabei nothwendig auf den künstlerisch genossenschaftlichen Zusammenhalt eine vortheilhafte Rückwirkung ausüben. Die Kunst bedarf der Gemeinsamkeit von Künstlern und die letztere bedarf einer Wirksamkeit zur Vereinigung der Interessen und Kräfte.“
- 305 Siehe Kap. 7.
- 306 Knittel weist daraufhin, dass neben Richter auch Carl Gustav Carus nach den revolutionären Unruhen als unpolitisch gelten wollte. Knittel bezieht seine Ausführungen auf einen kurzen Aufsatz von Werner Schmidt (SCHMIDT 1985, S. 17–22, hier S.18), in dem dieser fehlende Quellen in der Überlieferung als Indiz für mögliche Äußerungen ansieht, die nach der gescheiterten Revolution nicht mehr politisch tragbar gewesen wären, vgl. KNITTEL 2002, S. 184, v. a. Fn. 24. Demisch zerlegt den kurzen Beitrag Schmidts und widerspricht der These, Richter hätte nachträglich Briefe, die in den Revolutionsjahren geschrieben worden sind, vernichtet. Richter sei zwar nicht unpolitisch, aber defacto nicht an Kampfhandlungen jeglicher Art interessiert, vgl. DEMISCH 2003, S. 49–61.
- 307 Nach Demisch ist von dem Bildhauer Gustav Adolf Kietz überliefert, dass alle Künstlerkollegen königstreue Männer gewesen seien, und auch Wagner und Hübner nicht an Umsturz oder Revolution dächten. Vgl. DEMISCH 2003, S. 59. Richter kann nach bisheriger Quellenlage weder eindeutig als Revolutionsanhänger noch als -gegner eingestuft werden.
- 308 In der Sekundärliteratur wird die *Holzschnitt*-Arbeit vielmehr als persönliche Kompensation einer zunehmenden Krisenerfahrung des Richter'schen Ichs interpretiert, vgl. KNITTEL 2002, S. 219.
- 309 Der Artikel ist von Robert Koenig. Beigefügter Holzstich (gestochen von „X. A. v. C. Roth“, nach einer Zeichnung von Woldemar Friedrich, „WF“) ist betitelt mit „Eine Berathung bei Georg Wigand“ und zeigt Schnorr von Carolsfeld (stehend), Ludwig Richter (stehend) und Georg Wigand (sitzend) in seinem Arbeitszimmer mit bürgerlichem Interieur, vgl. KOENIG DAHEIM 1870, S. 468–471. Zur Anerkennung Wigands als bahnbrechendem Verleger siehe auch den Artikel „Wigand, Georg“ von Karl Friedrich Pfau, in: ADB, 1897, Bd. 42, S. 449–451.
- 310 KOENIG DAHEIM 1870, S. 468–471, hier S. 468.
- 311 Ebd., S. 468. Die Ausführungen sind an denen Otto Jahns (RICHTER GRENZBOTEN 1852) angelehnt. Wigand habe den vorher wenig bekannten Maler gewissermaßen entdeckt und ihn veranlasst, sich dem *Holzschnitt* und der Illustration zu zuwenden.
- 312 Vgl. KOENIG DAHEIM 1870, S. 471.
- 313 Zu Rethel existiert ein (veraltetes) kritisches Werkverzeichnis von Zoege v. Manteuffel aus dem Jahr 1926. Manteuffel unterscheidet zwischen eigenhändig auf den Stock gezeichneten Holzstichen und Zeichnungen Rethels, die von anderen Künstlern ausgeführt worden sind. Vgl. ZOEGE V. MANTEUFFEL 1926, S. 21–32; S. 37–41. Ein aktuelles Werkverzeichnis liegt nicht vor.
- 314 Zuvor erscheinen zwei Reproduktionsholzstiche nach Gemälden Rethels, in: RACZYNSKI 1836, Bd. 1, S. 192: „Das Verbrechen und die Gerechtigkeit“ (in Paris angefertigt); ebd., S. 193: „Der Heilige Bonifatius“ (von Heinrich Lödel in Göttingen angefertigt).
- 315 Es erscheinen zwei Ausgaben, eine Mittelhochdeutsche, „Der Libelunge Liet“, nach der Handschrift des Freiherrn J. von Laßberg und eine Neuhochdeutsche, „Das Nibelungenlied“, verlegt von den Brüdern Otto und Georg Wigand. Das Prestigeprojekt, gedacht als „Denkmal zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunst“, sollte in diesen zwei Ausgaben 1840 in Leipzig erscheinen. Die Anmerkungen der Verleger zum Buchprojekt unterhalb des *Holzschnitt*-Verzeichnisses sind bei der Marbacher-Ausgabe auf den 31.05.1841 datiert, die Laßberg-Ausgabe auf den 01.08.1841. Die jeweils ersten Auflagen enthalten zusätzlich ein Verzeichnis aller Subskribenten.
- 316 Eduard Julius Friedrich Bendemann (geb. 03.12.1811 in Berlin, gest. 27.12.1889 in Düsseldorf), zeitgenössisch von der Rezeption als „Gallionsfigur“ der Düsseldorfer Historienmalerei benannt, ist v. a. bekannt für die Hauptwerke „Die trauernden Juden im Exil“ (1832) und „Jeremias auf den Trümmern Jersualems“ (1835/1836). Bendemann erhielt 1838 den Auftrag zur Ausmalung des Thron- und Ballsaals, die Arbeiten am Dresdner Schloss dauerten ca. 20 Jahre. Siehe Artikel von Margarete Braun-Ronsdorf, in: NDB, 1955, Bd. 2, S. 36–37.
- 317 Rudolf Julius Benno Hübner (geb. 27.01.1806 in Oels, gest. 07.11.1882 in Loschwitz, Dresden), unter Wilhelm von Schadow in Berlin ausgebildet, war er Mentor von Bendemann, der ihm 1827 als 15-Jähriger nach Düsseldorf an die Akademie folgte. Hübner folgt dann 1839 Bendemann nach Dresden, wird dort Lehrer an der Akademie und im April 1842 Professor für Historienmalerei. Neben dem Nibelungenlied sind Zeichnungen für Holzstiche, z. B. für Schadows Novelle „Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben“ (1854), entstanden. Ein Werkverzeichnis mit einer vollständigen Auflistung seiner Illustrationstätigkeiten ist nicht vorhanden. Zu Illustrationen Hübners siehe RINGER 1984, S. 369–386. Seine Vorzeichnungen zum Nibelungenlied werden bei Monschau-Schmittmann unter der Rubrik „II. Autonome Zeichnungen“ gefasst, vgl. MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993.
- 318 In dem kurzen Zusatz zum Verzeichnis der *Holzschnitte* geben die Verleger „C. Stilke“ als weiteren Zeichner an. Die Holzstiche zu den Kapitelfanfängen 22, 23, 29, 32 tragen das Monogramm „H A S“, sodass die Arbeiten vermutlich von Hermann Anton Stilke (geb. 1803 in Berlin, gest. 1860 in Berlin) stammen, der zunächst an der Berliner Akademie studierte, kurzzeitig in München war und dann mit Peter Cornelius nach Düsseldorf ging und erst ab 1850 zurück nach Berlin zog. Vgl. Artikel „Stilke, Hermann“ von Hermann Arthur Lier, in: ADB, 1893, Bd. 36, S. 239–240.
- 319 Bendemann (ab Mitte 1838 in Dresden) und Hübner (ab 1839) waren eng in die Dresdner Künstlerkreise eingebunden und sind an den aus den Komponierabenden entstehenden Illustrationswerken „Ammen-Uhr“ (1843) und „Abc-Buch“ (1845) beteiligt. Brieflich zahlreich belegt ist z. B. auch ihre Freundschaft zu Robert und Clara Schumann wie auch zu Felix Mendelssohn. Bendemann und Hübner wohnten zunächst im Haus von Ernst Rietschel und zwischen 1847 und 1859 gemeinsam in der Halbegasse 3 in Dresden, vgl. RINGER 1984, S. 369–386.
- 320 Nach Renger gab es eine erstaunlich große Nachfrage nach dem Nibelungenlied, vgl. RINGER 1984, S. 369–386, S. 373. Zur Einordnung der Bedeutung des Nibelungenliedes für die Kunst des 19. Jahrhunderts siehe

- SCHULTE-WÜLWER 1974 sowie BÜTTNER: NIBELUNGEN 2003, S. 561–582. Das Epos wurde in der Mitte des 18. Jahrhunderts von dem Germanisten Jacob Oberreit und von Christoph Heinrich Myller wiederentdeckt, letzterer ein Schüler des Schweizer Philologen Johann Jakob Bodmers; es erschien in den Jahren 1782 bis 1784 in einer ersten Gesamtausgabe. Nach den deutschen Befreiungskriegen gegen die napoleonische Hegemonie (1813–1815) und im Zuge des zunehmenden Wunsches nach nationaler Einheit gewann das Epos rasch an Bedeutung. Im deutschsprachigen Raum setzte eine breite Rezeption ein, es entstanden Feldausgaben für Soldaten sowie Schulausgaben in Prosa. Künstlerisch trafen die Nibelungen-Illustrationen von Peter von Cornelius (1817) erstmals den patriotischen Nerv. Vgl. CORNELIUS 1817.
- 321 Jedes Kapitel der insgesamt 39 „Abenteuer“ ist mit einem Titelholzstich eingeleitet, zusätzlich finden sich 4 figurative Holzstiche (Textvignetten in den Kapiteln 1, 10, 16b, 20). Eduard Bendemann erhielt vom König Friedrich August II. den Auftrag, drei Räume des Dresdner Schlosses mit Freskenmalereien auszugestalten. Dieser Auftrag führte u. a. dazu, dass Bendemann lediglich neun Zeichnungen eigenständig anfertigte. Bei weiteren fünf Holzstichen entwarf er die Komposition oder steuerte nur einen Teilbereich der Zeichnung bei; die weitere Ausarbeitung und das Umzeichnen auf den Holzstock übernahm sein Malerkollege und Schwager Julius Hübner. Hübner steuerte das Titelblatt der Ausgabe und fast die Hälfte der insgesamt 44 Holzstiche bei. In seinem Œuvre findet sich kein vergleichbarer Umfang an eigenen Illustrationen für eine Buchausgabe. Hermann Stilke illustrierte 4 (Kap. 22, 23, 29, 32) und Alfred Rethel 10 Holzstiche (Kap. 21, 26, 27, 33–39). Die Randleisten, Initialen und Schlussvignetten der einzelnen Kapitel beruhen vermutlich auf Entwürfen von Hübner. Vgl. RENGER 1984, S. 369–386, S. 378; ACHENBACH 2007, S. 96.
- 322 Erstmals abgedruckt in: RENGER 1984, S. 369–386, S. 374–376.
- 323 Unzelmann, der frühzeitig einen festen Stab an Holzschneidern um sich gruppiert, ist an nahezu allen Holzstich-Großprojekten beteiligt. Von den insgesamt acht beteiligten Holzschneidern fertigte H. Bürkner 13 Holzstiche, F. Unzelmann bearbeitete 10, A. Vogel 10, E. Kretschmar 4, W. Nicholls 3, G. Metzger 2, C. Braun und G. v. Dessauer 2.
- 324 Unzelmann gibt für die „Criemhild“-Zeichnung eine Langholz-Platte an Hübner und verwirft eine der neu zusammengesetzten Hirnholz-Tafeln, da sie unbrauchbar sei. Zum Zeitpunkt des Brief-Schreibens ist Hübner in Berlin und in enger Absprache mit Unzelmann („Eben war Unzelmann hier“, S. 374), schreckt nicht vor klaren Ansagen zurück und lässt letztlich den Verleger, also Wigand, entscheiden („wenn es ihnen nicht gefällt, bitte sagen!“), vgl. Brief Hübner an Georg Wigand, 07.04.1839, in: RENGER 1984, S. 369–386, S. 374–376.
- 325 Hübner äußert Unmut über die doppelte Arbeit mit dem Zeichnen auf den Stock. Auch wird in diesem Brief Hübners aus dem Jahr 1839 deutlich, dass sich einheitliche Gestaltungsprinzipien trotz der Besprechungen vorab in Dresden erst nach und nach finden, wie auch die Zuordnung von Künstler und Holzschneider nicht von Anfang an feststand. Wenn Hübner und Unzelmann sich für Langholz aussprechen, heißt das, dass Wigand ihnen Hirnholz zusandte. Hübner bittet Wigand, für dieses Illustrationsprojekt Langholz zu bedenken („Auf dies Längholz bitte ich doch ja aufmerksam zu machen, da gutes Hirnholz so selten“, ebd., S. 375. Zuvor erwähnt er im Brief eine Tafel, die für die Darstellung der „Chriemhilt“ gedacht sei und die er von Unzelmann bekommen habe. Er schreibt:
- „Es ist aber Längholz, was nur wenige jetzt mehr zu behandeln zu verstehen, ich kann es mir aber nicht so gräßlich denken, u. wünschte Herr Ritschel machte vielleicht einmal bei Gelegenheit einen Versuch.“ Ebd. Hübner setzt in seinem Brief an Georg Wigand die zusammengesetzten Platten (Hirnholz) dem „Längholz“ (sehr schön hell, angenehm zum Zeichnen) gegenüber und plädiert in diesen Zeilen für einen Holzschnitt-Versuch seitens Hieronymus Heinrich Jacob Ritschl von Hartenbach (geb. 1796 in Erfurt, gest. 1878 in Schneidemühl, Bromberg; siehe HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1131–1132).
- 326 In der Forschungsliteratur werden aufgrund der Äußerungen Hugo Bürkners die Illustrationen zum „Nibelungenlied“ als Holzschnitte eingeschätzt. Eine Ausnahme bildet ein Aufsatz zur Fotografie Bürkners, vgl. HACKEL 2015, S. 266–280. Die Illustrationen gliedern sich allerdings auffallend in ihrer Stilistik, mit Ausnahme der Drucke Alfred Rethels, an die zeitgenössische Konvention der Holzstich-Buchillustration an. Da die Holzstöcke nicht vorliegen und keine Überprüfung des Holzstocks (Hirnholz/Langholz) möglich ist, folgt ein Überblick mit den bisherigen Thesen:
- a) Bei der Publikation „Das Nibelungenlied“ sind möglicherweise einige Illustrationen zum ersten Kapitel, „Wie Chriemhilt träumte“, und zum dritten Kapitel, „Wie Siegfried nach Worms kam“, auf Langholz, auf jeden Fall ohne Grabstichspuren von F. Unzelmann geschnitten worden, siehe Kat. Nr. 96, in: SCHOLL (HRSG.): BENDEMANN 2012, S. 327–332.
- b) Es sind Holzstiche. In der Kapitelillustration „Wie Chriemhilt träumte“ neben dem Kissen, als Überleitung zum Rahmen sind Holzstichmarken zu erkennen; ebenso in der Textillustration „Wie Ute mit Chriemhilt sprach“ (hier in der Krone) und ebenso in der Darstellung „Wie Siegfried nach Worms kam“. Die leichte und durchgezogene Linienführung bei den Haaren Chriemhilt, v. a. bei der mit Ästen umrandeten Lunetten-Vignette der beiden kleinen Frauenporträts Ute und Kriemhilt (2. Abenteuer, Digitalisat unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1885-p0019-7>) sowie bei der hölzernen Umrahmung des Empfangskomitees in Worms (10. Abenteuer, Digitalisat unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1885-p0103-0>) sind nur im Holzstich möglich.
- c) Von Bürkner ist mehrfach überliefert, dass er für das Nibelungenlied Holzschnitte angefertigt habe, da er den Holzstich erst noch lernte (u. a. in C. B. ART JOURNAL 1854, S. 293–296; vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1019–1020; BRUNSIEK 1994, S. 232–233). Demnach wären alle Illustrationen des Nibelungenliedes als Holzschnitte zu klassifizieren. Diese Aussagen sind angesichts der Holzstichmarken fraglich.
- 327 Erstmals ausführlich dargestellt in: LANKHEIT 1987 [1953].
- 328 Siehe BRUNSIEK 1994, S. 225–233.
- 329 In den Darstellungen mit einem skizzierten Hintergrund in Form eines Landschaftsausblickes oder architektonischen Elementen (NIBELUNGENLIED 1840, Kap. 13, 16a, 19, 28) bleibt der Eindruck einer bebilderten Tapete, einer fehlenden Tiefenperspektive, da die Bildgründe zwar hintereinander gestaffelt, aber innerbildlich kaum verbunden sind (ebd., Kap. 19, 28, 30). Digitalisat der ULB Düsseldorf, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1885-p0399-1>
- 330 Siehe Kat. Nr. 96, in: SCHOLL (HRSG.): BENDEMANN 2012, S. 327–332.
- 331 Siehe Illustrationen Bendemanns in den Kap. 5; 10; 11; 16b „Der todte Siegfried“, 19, 20, 30), Digitalisat unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1885-p0399-1>

- 332 Vgl. NIBELUNGENLIED 1840, u. a. Illustrationen zu Kap. 33, 36 u. 37.
- 333 O. A. JFB 1841, Sp. 122. Unter der Rubrik „Festschriften zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunst“ sind zwischen Spalte 113 und Spalte 124 die anlässlich der Feier publizierten Bücher aufgelistet und einige zudem kurz kommentiert.
- 334 Iring von Dänemark wird von Hagen durch einen Speer, der durch dessen Kopf dringt, getötet. In der Kapitelüberschrift gleicht die Intitiale einem „F“ statt einem „I“. Es handelt sich hierbei um einen Druckfehler in der Kapitelüberschrift zum 35. Abenteuer der 1840/1841 erschienenen Nibelungen-Ausgabe.
- 335 Ähnliches gilt auch in der Illustration zum 27. Kapitel, „Wie Rüdiger Gunther empfangt“, allerdings wird hier mit Säulen und Arkaden ein Raum angedeutet. Vermutlich orientiert sich Rethel hier an Bendemanns Holzstich „Wie Siegfried Criemhild zuerst sah“ zum 5. Abenteuer. Bei Bendemann tritt allerdings die Ornamentik vor den Figuren zurück und bildet einen Bogen, ähnlich einer Laube, unter der, leicht nach vorne gesetzt, Kriemhild und Siegfried mit gesenktem, innigem Blick in „dextrarum iunctio“, sich an die Hände fassend, dargestellt sind.
- 336 Ähnliches lässt sich auch in den Holzstichen Rethels zum 27., 34., 36., 38., 39. Abenteuer entdecken. Brunsiek sieht in den Illustrationen Rethels auf Grundlage der Äußerungen Wolf Stubbes (STUBBE 1977, Bd. 1, S. 101) die traditionelle Technik beibehalten, vgl. BRUNSIEK 1994, S. 232. Eine technische Unterscheidung zwischen Holzstich und Holzschnitt erfolgt bei Stubbe allerdings nicht, auch nicht in Hinblick auf Ludwig Richter, vgl. STUBBE 1977, Bd. 1, S. 98–100, sowie S. 133–138.
- 337 Vgl. SCHASLER 1866, S. 150–155, hier S. 153.
- 338 Siehe Zitat S. 85 u. Kap. 3, Fn. 333.
- 339 Siehe MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 54–55.
- 340 Vgl. PONTEN 1911, S. LXIX. Auch Förster stellt Rethel unter „Frankfurt“ in seiner „Geschichte der deutschen Kunst“ vor, vgl. FÖRSTER 1851–1860, Bd. 4 (1860), S. 462–465.
- 341 Siehe RHEINISCHER SAGENKREIS 1835. Deutlich wird dies an den Schraffuren z. B. in der Illustration „Der Mausethurm“, eingelegt zwischen S. 12 u. 13 oder „Des Rheinbergers Grab“, eingelegt zwischen S. 22 u. 23.
- 342 Sowohl Rethel als Zeichner für den Holzstich als auch Robert Reinick, der jedes der sechs Blätter mit Versen versah, proklamieren für sich, Initiator dieser Folge zu sein. Reinick betonte seine Urheberschaft in einem Brief an Wigand, wohl um seinen finanziellen Anteil an diesem Verkaufsschlager erhöhen zu können, vgl. Brief Wigand/Honorar vom 14.07.1849 in: KOETSCHAU 1929, S. 221. Für Rethel ist eine Beschäftigung mit dem Totentanz-Thema vor dieser Folge nachgewiesen, vgl. GROLL-JÖRGER 1989, S. 13–16, 54–56 sowie PONTEN 1911, S. XLVII–XLIX. Rethel und Reinick kannten sich aus ihrer Düsseldorfer Zeit. Für das 1836 veröffentlichte Buch Reinicks „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde“ entwarf Rethel die Zeichnung „Das weiße Reh“ (Lithografie, REINICK [1838], S. 13), siehe FRANKE [CA. 1920], S. 14. Nachgewiesen ist, dass Reinicke die Verse nach den Zeichnungen anfertigte. Für Paret steht außer Zweifel, dass Rethel bei der Zusammenarbeit der dominierende Part war, vgl. PARET 1990, S. 125.
- 343 Dies ist bereits bei Ponten beschrieben: „Indem er sich dem alten Holzschnitt zuwandte, bewährte er sich als moderner Künstler, denn in jenen Jahren erlebte der Holzschnitt seine Auferstehung, dessen Ueberlieferung ähnlich der der Freskotechnik, der Glasmalerei, durch den schlimmen Klassizismus unterbunden worden war.“ PONTEN 1911, S. LVII. Vgl. hierzu auch FRANKE [CA. 1920], S. 29: „[...] War sonst bei den Alten diese derbere Wirkung in der Technik des Holzschnittes begründet, so war es bei Rethel nicht nur Anknüpfung an die Tradition der großen Zeit des Holzschnittes, sondern bewußte künstlerische Absicht, was ihn veranlaßte, im Stile der Alten zu arbeiten, denn die monumentalen linearen Wirkungen, die er erstrebte, verlangten auch einen kräftigen Strich. Das Hirnholz, das auch für seine Holzschnittblätter verwendet wurde, hatte deshalb für ihn, der die technischen Möglichkeiten, die es dem Langholz der Alten gegenüber bot, nicht ausnutzte, nur den Vorteil, daß der Holzschnitzer jeder seinen Kurve [sic!] der Zeichnung nachgehen konnte, was beim Schneiden in Langholz nicht in gleichem Maße möglich war.“ Vgl. außerdem BRAND 1998, S. 110, Fn. 29: „Die ambivalente Mehrdeutigkeit des Totentanzes manifestiert sich auch direkt in seiner grafischen Umsetzung: Die Folge erschien im starkklinigen grafischen Stil Dürers, obwohl sie in der üblicherweise einen feinlinig photographischen Strich bevorzugenden Holzstichtchnik reproduziert wurde. Ihr Charakter als Bildreportage wurde somit bewußt verfremdet.“
- 344 Meist wird der Holbein'sche „Totentanz“ als Referenz Rethels angeführt, was in Bezug auf die Linienführung mit weiteren Abständen zwischen den einzelnen Linien sowie dem Verhältnis von Parallellinien zu Kreuzschraffuren durchaus nachvollziehbar ist.
a) Peter Paret schränkt ein, dass Dürer ebenso als Vorlage diene, außerdem unterscheide sich der Holbein'sche „Totentanz“ in Bezug auf die Rolle des Todes, den seriellen Charakter, das Format und der gleichmäßigen derben Ausführung, die bei Rethel varriere. Vgl. PARET 1990, S. 140–143.
b) Der Dürer-Bezug sei kritisch zu sehen. So weist Karin Groll-Jörgger zu Recht daraufhin, dass für eine direkte Referenz die apokalyptischen Reiter aus Dürers Holzschnitt-Folge „Apokalypse“ (1498) zu wenig Gemeinsamkeiten mit dem reitenden Tod Rethels (Blatt 2) aufweisen. Sie führt die Kohlezeichnung Dürers „Memento mei (König zu Pferd)“ (British Museum, London, 220 mm × 260 mm) aufgrund von Ähnlichkeiten in der Darstellung an. Ob die Zeichnung Rethel bekannt war, ist ungeklärt. Vgl. GROLL-JÖRGER 1989, S. 37–43, hier S. 40–41. Rethels starke Linearität kombiniert mit unbedruckten, weißen Flächen, ist ein individuelles Spezifikum und in Bezug auf die Dicke der Stege am ehesten mit Holzschnitten z. B. aus Blockbüchern des frühen 15. Jahrhunderts zu vergleichen.
- 345 Friedrich Hecker (geb. 1811 in Eichersheim, gest. 1811 in St. Louis, USA), Rechtsanwalt, Politiker und Revolutionär; er war Mitglied der badischen Kammer und Anführer mehrerer Aufstände im Zuge der badischen Revolution ab April 1848, die endgültig im Juli 1849 zerschlagen wurde. Zuvor, im September 1848, immigrierte Hecker bereits in die USA. Der Hut ist ein breitkrempiger Kalabreser mit Feder. Hecker trug diesen Hut, er wurde zum Zeichen der Revolution. In Abbildungen gehören ein langer, offener Mantel sowie Waffen (Säbel, Pistole) zur typischen Kleidung dazu. Siehe Kap. 3, Fn. 348.
- 346 Auf einer früheren Vorzeichnung ist die Variante zu finden, dass der Tod sich den Hut selbst aufsetzt, vgl. GROLL-JÖRGER 1989, S. 20, Abb. 3. Die Entstehung der „Totentanz“-Folge unter Einbeziehung der Vorzeichnungen und Vorbilder hat bereits Karin Groll-Jörgger geleistet, siehe ebd.
- 347 Die zeitgenössischen Aspekte wie Industrieschlote, Zigaretten und Pfeife sind in der Sekundärliteratur erkannt und benannt, wie auch die intendierte

- und naheliegende Assoziation zu Darstellungen der apokalyptischen Reiter. Siehe z. B. AUSSTELLUNGSKAT. RETHEL ÖLSTUDIEN [ca. 1991], S. 25, Nr. 75.
- 348 Siehe PONTEN 1911, S. XLIX u. GROLL-JÖRGER 1989, S. 23, S. 64. Zu Hecker als Mythos und Symbol der 1848er-Zeit, siehe u. a. KLINGENSCHMITT 1982 oder HARTWIG/RIHA (HRSG.) 1974.
- 349 Die Illustration ist ein Medium der bürgerlichen Gesellschaft, die aktuelle Themen aufnimmt und u. a. über Zeitungen rezipiert wird. Peter Paret konstatiert, dass Rethels Blätter als streng konservativ gelten oder zumindest in konservativen Kreisen rezipiert wurden, ohne dass sie in dieser Lesart gemeint seien. Auffällig sei nach Paret, dass v. a. Handwerker und Arbeiter, keine Akademiker, Studenten oder Industriearbeiter, als Aufständische zu sehen sind. Die Holzstiche Rethels würden nicht generell die Revolution verurteilen, sondern die populistische Bewegung der unteren Volksklassen, vgl. PARET 1990, S. 133–134, S. 151–153 sowie S. 240 (Fn. 37). Die Betonung und Einordnung Rethels als politisch „Mitte Rechts“, mit einer „aristokratischen Polemik“ konstatiert hingegen Albert Boime, vgl. BOIME ART BULLETIN 1991, S. 577–599, v. a. S. 490–495. Für Joachim Brand hingegen ergibt sich erst durch die Texte Reinickes eine reaktionäre bzw. konservative politische Aussage, vgl. BRAND 1998, S. 82. Die Adressatengruppe sieht Thomas Jäger sowohl in kunsthistorisch versierten Dürer- und Holbeinkennern bzw. bei denjenigen, die eine nationale Kunst forderten, als auch, aufgrund der Nähe zu tagespolitisch-aktuellen Darstellungen, bei einer breiteren Rezipientenschicht, vgl. JÄGER 1998, S. 100–105. Jäger, der die Bezüge zur Französischen Revolution und zu protestantischen Darstellungen des Bildmotivs „Gesetz und Gnade“ betont, beschreibt die Intention Rethels als einen „Aufruf zur Reflexion“ und zu einer Umkehr (ebd., S. 125). Aus diesem Grund sei es von liberal-konservativen Kreisen instrumentalisiert worden. In den Blättern selbst sei keine Wertung vorgegeben, sie zeigten vielmehr eine Abfolge von Ereignissen, die, so scheint es, – ist der Tod erst einmal erwacht – nicht mehr aufzuhalten sind (ebd., S. 128).
- 350 Vgl. GROLL-JÖRGER 1989, S. 51–53. Dafür spräche auch die Vorzeichnung „Der Aufwiegler“ (Federzeichnung mit Tinte, laviert auf braunem Papier, mit weißer Kreide überhöht, 336 mm × 274 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. HZ 4991. Abgedruckt in: AUSSTELLUNGSKAT. MICHELS MÄRZ 1998, S. 83, Abb. 15), die wie die „Tottentanz“-Folge das Verderben der Aufständischen angesichts der revolutionären Ereignisse thematisiert.
- 351 Vgl. BRAND 1998, S. 79.
- 352 Die am realen Licht orientierte, die physiognomisch korrekte und die stoffliche Charakterisierung des Dargestellten sind die Kriterien, die Gisela Lammel für die Kunstwerke der Berliner Realisten im 19. Jahrhundert benennt. Zusätzlich sieht sie die zeitgenössische Bildreportage in Zeitungen und deren Rezeption als ein weiteres Element realistischer Kunst im Vormärz. Vgl. LAMMEL 1995, S. 8–9.
- 353 Der Versuch eine realistische, situative Szenerie darzustellen, wird in einer Bleistiftzeichnung mit hellbrauner Tusche und Weißerhöhungen am deutlichsten. In „Der Tod auf der Rednerbühne“, die einzige Zeichnung mit Tusche, lassen Lichteinfall und Bewegungen die Rezeption aktueller realistischer Malerei, z. B. eines Menzels, annehmen. Siehe Kap. 3, Fn. 357.
- 354 Vgl. JÄGER 1998, S. 35–50.
- 355 Vgl. ebd., S. 46.
- 356 Vgl. IMIELA 1978, S. 112–119, hier S. 112.
- 357 Siehe SEIDLITZ 1918, o. S.
- 358 Bei den Nazarenern sind die Sujets „Tod“ und „Totentanz“ präsent, z. B. bei Pforr auch in literarischer Form wie sein zehnstrophiges Gedicht „Der Tod“ bezeugt (1. Strophe: „Der Tod ist ein rüstiger Schnitter,/Er schneidet ohn ausruhn fürs Grab,/den Knecht und den stattlichen Ritter,/Mit gleichem Hieb mäht er sie ab.“), abgedruckt in: MATTER/BOERNER 2007, S. 92–93, vgl. auch S. 190–192 sowie Abb. 15. Zur Bedeutung des Totentanz-Motivs, siehe u. a. SCHULTE 2000, S. 203–230.
- 359 Rethels Einstellung zum Vormärz und den revolutionären Ereignissen und Aufständen 1848 und 1849 in den deutschsprachigen Gebieten wandelte sich (siehe hierzu auch Kap. 3, Fn. 349). Angesichts des Dresdner Mai-Aufstandes schreibt er 1849 an seine Mutter, dass es „wahrhaftige, allgemeine Volksbegeisterung“ gewesen sei, die den Ursprung für die Revolution bildete und die er, wenn nicht teilt, dann zumindest als berechtigt nachvollziehen kann. Rethel war zunächst skeptisch, erwartete von der aufkeimenden Bewegung eine „rothe Republik, Communismus mit allen seinen Konsequenzen.“ Als ihm bewusst wurde, dass es sich um eine breite und demokratische Bewegung handelte, imponierte ihm deren Zuversicht und Veränderungswille. Er selbst hielt sich aus den Kämpfen heraus. Die „Trauer- und Schreckenstage“ in Dresden führen allerdings zum Umdenken und Unverständnis darüber, wie „Brüder, Landsleute“ sich gegenseitig umbringen können. Vgl. Brief Alfred Rethels an seine Mutter, Dresden, 04./05.05.1849, sowie sein Brief vom „Dienstag Morgen“ in: KÜNSTLERBRIEFE 1919, S. 232–233, S. 233–234. Die Zeichnungen für die „Tottentanz“-Folge sind bereits im Winter 1849 entstanden und maßgeblich von den Aachener und Frankfurter Aufständen beeinflusst, vgl. PONTEN 1911, S. XLVIII. Rethel wird auch von den Düsseldorfer Aufständen 1848 gehört haben, an denen Studenten der Kunstakademie beteiligt waren. Er selbst hat in Aachen Straßenkämpfe miterlebt und hat nach Äußerungen von seinem Künstlerkollegen, dem Historienmaler Theobald v. Oer, 1849 beim Frankfurter Septemberaufstand Barrikadenstudien angefertigt, vgl. GROLL-JÖRGER 1989, S. 12 u. 15. Das Blatt „Straßenkampfscene“ (1848, Bleistiftzeichnung, 200 mm × 140 mm, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen) wird von Ponten auf das unmittelbare Erleben der Aufstände von Rethel zurückgeführt, vgl. PONTEN 1922, S. L, siehe hierzu auch GROLL-JÖRGER 1989, S. 15.
- 360 Brief an seinen Bruder Otto vom 27.11.1850 aus Dresden, in: BRIEFE RETHEL 1912, S. 144–145.
- 361 Siehe ZOEGER V. MANTEUFFEL 1926, S. 15.
- 362 Beide Blätter wurden im Dresdner Atelier von Hugo Bürkner angefertigt. In einem Brief an seinen Bruder Otto vom 10.03.1851 schildert Rethel seine Überlegungen zum Vertrieb, Anlass und Ziel seiner *Holzschnitte* sowie seine Überlegungen zu den Fragen, ob mit Text oder ohne publiziert werden sollte, und wenn ja, ob dann mit Prosa oder Poesie. Rethel listet auf, dass allein die Holzstöcke 200 Taler kosten werden, Druck- und Papierkosten kommen noch hinzu. Die einzige Möglichkeit mit diesen Holzstichen Geld zu verdienen, bestehe darin, diese an Verleger wie Wigand, Schulte, Altenburg oder Cotta zu verkaufen. Aus der Nachfrage an seinen Bruder, wie er die Situation beurteile, wird deutlich, dass Rethel mit der Verleger-Lösung nicht zufrieden ist. Er arbeitet zumindest für diese beiden Holzstiche auf eigene Kosten. Die Holzstöcke gibt er in den Druck, weil sie die einzigen Werke sind, die er im Winter geschaffen hat und sich keine andere Einnahmequelle anbietet. Rethel erkrankt

- 1852 und lebt bis zu seinem Tod 1859 in Düsseldorf bei seiner Mutter. Vgl. Brief an seinen Bruder Otto vom 10.03.1851, in: BRIEFE RETHEL 1911, S. 151–153.
- 363 Z. B. deutlich an der Darstellungsweise der Sonnenstrahlen im Hintergrund des Holzstichs „Tod als Freund“ zu sehen.
- 364 Nach Musper soll Rethel in einem Brief aus Dresden an das Bibliografische Institut in Hildburghausen vom 25.02.1852 geschrieben haben: „der Künstler hat nicht bloß die Composition zu machen, sondern selbst auf den Holzstock aufzunehmen und auszuführen. Wenn er die Composition selbst auf den Holzstock zeichnet, können wir versichert sein, daß die Sache so wird wie es aufgezeichnet worden war. Jedes Blatt ist dann gewissermaßen als eine Handzeichnung zu betrachten und gewährt so ein um so größeres Interesse für das Werk“, zitiert nach MUSPER 1944, S. 312. Ponten berichtet ebenfalls von dem Kontakt zum Bibliografischen Institut, von wo aus Rethel für eine Bibel mit 200 *Holzschnitten* angefragt wurde. Vgl. PONTEN 1911, S. LVII.
- 365 Die Entwicklung sowie die Unterschiede in den *Holzschnitten* Rethels seien hier kurz skizziert:
 a) Die Nibelungen-Illustrationen (NIBELUNGENLIED 1840) sind v. a. bewegt-dynamisch.
 b) Im „Lutherlied“ sind die Bewegungen reduziert, die Figuren statisch-heroisch und erinnern an Schnorr von Carolsfelds Darstellungen für die Bilderbibel, siehe RETHEL LUTHERLIED [O. J.].
 c) In den vier Holzstichen zur Cotta-Bibel (COTTA-BIBEL 1850) handelt es sich v. a. um Konturlinien mit kurzen Schraffierungs-Binnenlinien, wobei der Holzstich zur Bekehrung Paulus' (siehe COTTA-BIBEL 1850, S. 183) als Einzelblatt in der Hintergrundschraffur „altdeutsche“, unterbrochene Schraffuren nachahmt.
 d) Die gestalterischen Unterschiede sind abhängig von der jeweiligen Publikationsform (Illustration vs. Einzelblatt) und dem Sujet (Totentanz/Biblische Themen/Historisches) geschuldet. Der Xylograf Gustav Richard Steinbrecher hat sowohl an dem breiten Konturenstil der „Auch ein Todtentanz“-Ausgabe („Todtentanz“ 1848/1849, Blatt 4, siehe SEIDLITZ 1918, Nr. 18) als auch an dem mit Schatten und Binnenlinien stark durchgearbeiteten Einzelblatt „Der Tod als Feind (Würger)“ und auch an den vier Holzstichen Rethels für die Cotta-Bibel mitgearbeitet. Gustav Richard Steinbrecher (geb. 25.03.1828 in Dresden, gest. 04.03.1887 bei Dresden), Schüler von Hugo Bürkner, nach 1868 als Eisenbahnbeamter tätig, vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1151–1152.
- 366 Rethel starb am 01.12.1859. Franke und Ponten zufolge hatte Rethel eine eigene *Holzschnitt*-Werkstatt geplant, die aber nicht mehr realisiert wurde. Zu den letzten Holzstich-Arbeiten Rethels gehören Illustrationen zu der griechischen Komödie „Frösche“ von Aristophanes (ca. 450 v. Chr.). Vgl. hierzu FRANKE [CA. 1920], S. 29–31; PONTEN 1911, S. LVII, LXVII. Eine Krankheit machte weitere künstlerische Arbeit ab 1853 unmöglich. Zur Diagnostik seiner Symptome siehe SCHEMUTH 1975.
- 367 Paret's Einschätzung steht solitär in der Sekundärliteratur, er sieht in dem Holzstich „Der Tod als Freund“ eine „idyllische, apolitische Aura“ vorherrschen, wie in Holzstichen Richters, vgl. PARET 1990, S. 214, Fn. 42.
- 368 Vgl. Brief Rethels an seine Mutter, Frankfurt a. M., 03.03.1846, abgedruckt in: KÜNSTLERBRIEFE 1919, S. 229–232. Die Ausschreibung der Stadt Aachen erfolgte 1839, den Auftrag erhielt Rethel 1841. Erste Zeichnungen entstehen in den Jahren zwischen 1840 und 1842, die Umsetzung vor Ort erfolgt ab 1845 und zieht sich bis in die 1850er-Jahre.
- 369 Nach PONTEN 1911, S. LIV–LV unterhalte Rethel „mit Leichtigkeit“ seine Mutter und Schwester mit 500 Talern jährlich. Rethel beklagt sich allerdings 1851 in dem Brief an seinen Bruder Otto vom 10.03.1851, dass er kaum Einnahmen hat, vgl. BRIEFE RETHEL, S. 151–153.
- 370 In einen Brief an Andreas Müller, der mit ihm an den Fresken für das Aachener Rathaus arbeitet, empfiehlt er ihm, sich nicht an den italienischen, sondern an den altgotischen Stil zu halten, da der besser zu seinen Fresken passen würde, vgl. Brief von Rethel an Andreas Müller, Rom, 07.11.1852, abgedruckt in: RETHEL BRIEFE UND AKTEN (PONTEN) 1913, S. 610–618, hier S. 618.
- 371 Vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 618–624.
- 372 Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Handwerk in Preußen gefördert:
 a) Der künstlerische Laie soll vom neuen Zeichenunterricht profitieren. Zu den Reformversuchen in Berlin mit dem Schwerpunkt Handwerk und Kunst, vgl. LOCHER 2001, S. 315–328. Im Reglement von 1790 für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin umfasst der Unterricht Malerei, Bildhauerei, Architektur und mechanische Wissenschaften, Kupferstecherkunst, Formschneidekunst, Landschaftszeichnen, Perspektivzeichnen, Zeichnen, Anatomielehre, Kompositionslehre, Kunsttheorie, Altertumskunde und Mythologie. Vgl. MAI 2010, S. 59–60.
 b) Um 1790 sind über 100 Akademiegründungen in Residenzstädten des Spätbarocks und Rokoko belegt, die als Zeichenschulen überwiegend aus privaten Initiativen einzelner Künstler bei Hofe entstehen und als Frühstufen von Akademien angesehen werden können. Vgl. BUSCH 1984, S. 177–192.
 c) Die Schaffung von Holzschneide-Professuren wie jener an der Berliner Akademie erfolgt im Zuge des Merkantilismus' und ist auf die angewandten Künste ausgerichtet, vgl. HANE BUTT-BENZ 2008, Sp. 511–533, v. a. Sp. 522–524 u. Sp. 526–527 sowie zuvor bereits in HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 618–631. Wenn die Schaffung von Holzschneide-Professuren nicht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den Akademien bereits geschah, erfolgte diese spätestens um 1870, als die Interessen seitens der Industrie und Werbung durchgesetzt werden und zur Gründung von „Kunstgewerbeschulen“ führen, wie z. B. 1878 in Leipzig.
- 373 Zu Johann Georg (geb. 1715 in Pirna, gest. 1788 in Berlin) und seinem Sohn Johann Friedrich Gottlieb Unger (Unger d. Jüngere, 1753–1804, Berlin) siehe HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 604–607, Sp. 618–623 sowie Sp. 1159–1163. Den ersten Aufruf zur Wiederbelebung des Holzschnitts verfasste der Berliner Verleger und Drucker Johann Friedrich Unger d. Ä. Dieser postulierte aus pragmatischen und ökonomischen Interessen im Jahr 1779 die „Wiederherstellung des Formschneidens“ und zwar in Form der Holzschnitt-Publikation „5 in Holz geschnittene Figuren“ (UNGER D. Ä. 1779). Im Aufsatz zur Berliner Holzschneide-Historie von Jakob Wippel in der Publikation „Sechs Figuren“, für die der Sohn Friedrich Gottlieb Unger d. J. ebenfalls Holzschnitte nach Zeichnungen des Malers Johann Wilhelm Meil (geb. 1733 in Altenburg, Thüringen, gest. 1805 in Berlin, siehe NDB, 1990, Bd. 16, S. 653) anfertigte, heißt es: „Da sie [die Holzschnitte] von Meil gezeichnet und größer als die seit langen Zeiten erschienen Holzschnitte sind, auch Kreutzschnitte haben, und der Künstler gewiß alles mögliche leisten wird: So wird sich [sic!] mit ihnen nicht nur die vierte Periode der Geschichte der Formschneidekunst in der Mark, im achtzehnten Jahrhundert, sondern auch die erste Periode der Wiederherstellung des Formschneidens überhaupt, anfangen.“ UNGER/WIPPEL 1779, S. XXIV. Der Sohn Johann Friedrich Gottlieb Unger d. J. betonte 1791 erneut die Wichtigkeit des Holzschnitts als Illustrationstechnik, und zwar in der Abhandlung „Vorschlag, wie Landkarten auf eine sehr wohlfeile Art können

- gemeinnütziger gemacht werden. Mit einem Versuche, dies durch die Holzschneidekunst zu bewirken.“ UNGER D.J. 1791. Die zwei Publikationen mit Holzschnitten wenden sich hingegen dezidiert an „Liebhaber“: „Sechs Figuren“ (UNGER/WIPPEL 1779) sowie der Band „5 in Holz geschnittene Figuren“ (UNGER D.Ä. 1779).
- 374 Vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 634–639.
- 375 Nach HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 637, Fn. 179, hat sich Goethe mit dem englischen Holzstich seit April 1798 beschäftigt und selbst grafische Versuche gewagt. Der Aufsatz Goethes in der Zeitschrift „Propyläen“ ist in weiten Teilen von Heinrich Meyer formuliert (GOETHE, PROPYLÄEN 1799), siehe HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 635, Fn. 169. Goethe formuliert unverhohlen seine Begeisterung für die englischen Holzstiche, auch wenn Unger versuchte ihn zu anderen Bewertungen zu drängen und den Holzstich ablehnte, vgl. LÜHMANN 1981, Kap. 5.1.4, Bewick, Unger und die Diskussion um den *Holzschnitt* um 1800, S. 268–277. Zu Goethes *Holzschnitt*-Verständnis siehe BRANDT 1913, S. 77–82.
- 376 Friedrich Wilhelm Gubitz (geb. 27.02.1786 in Leipzig, gest. 05.06.1870 in Berlin) war als Holzschneider, Verleger, Publizist, Theaterkritiker und Schriftsteller eine zentrale Persönlichkeit des kulturellen Lebens in Berlin, vgl. Robert Dohme: Gubitz, Friedrich Wilhelm, in: ADB, 1879, Bd. 10, S. 86. Die Bewertung Gubitz' als Holzschneider fällt sowohl heute als auch bei seinen Zeitgenossen unterschiedlich aus. Er fertigte Holzschnitte, Holzstiche, Chiascuro und Farbholzschnitte an. Seine Arbeiten werden meist mit den englischen Holzstichen verglichen und aufgrund der fehlenden Feinheit kritisiert, vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 644–651; siehe auch MARX 1955.
- 377 Vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 644–651. Goethe z. B. stuft dessen Arbeiten gegenüber Bewicks Holzstichen deutlich herab, er habe nicht die Fertigkeit und nicht die entsprechende Einrichtung. Vgl. GOETHE, PROPYLÄEN 1799, S. 164–174.
- 378 Vgl. MARX 1955, u. a. S. 5, 108; HANE BUTT-BENZ 2008, Sp. 511–533, v. a. Sp. 524–525.
- 379 GUBITZ VOLKSKALENDER 1835–1870. Die Analyse dieses Kalenders könnte weiteren Aufschluss über die Änderung von Holzschnitt zu Holzstich geben.
- 380 Gubitz soll erst 1828 oder 1829 Hirnholz verwendet haben (vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 628–631; Sp. 644–647). Das Kartenspiel von Runge muss als Ausnahme gewertet werden. 1838 schreibt Menzel, dass die Art der Anfertigung für Unzelmann noch neu sei (Brief von Menzel an Johann Leonhard Schrag in Nürnberg, dem Verleger von „Peter Schlemihl“, Berlin, 23.03.1838 in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 26, S. 96): „[...] wie er sich äußerte, so ist ihm die ganze Art dieser Arbeit noch neu, gegen die bisherige Gewohnheit“. Ab diesen Zeitpunkt zeichnet Menzel direkt auf den Holzstock, es ist eine Zeichnung belegt, die Unzelmann auf den Holzstock für das Stechen der Schlemihl-Illustrationen (1838/1839) angefertigt hat, siehe KÜSTER 1999, S. 106–114. Siehe Kap. 3, Fn. 382 u. 391.
- 381 Vgl. RENGER 1984, S. 369–386, hier S. 374–376. Siehe auch Kap. 3.13.
- 382 Die Zeit zwischen Ende der 1820er- bis Ende der 1830er-Jahre ist eine „Zwischenzeit“, denn der Übergang von Holzschnitt zu Holzstich ist für den deutschsprachigen Raum nicht exakt zu benennen. Der Kunsthistoriker Max Schasler weist 1866 daraufhin, dass die Xylografen Kretzschmar (SCHASLER 1866, S. 156) als auch Unzelmann (SCHASLER 1866, S. 152) „später“ hauptsächlich Holzstiche anfertigen. Welcher Zeitpunkt mit „später“ gemeint ist, bleibt unbenannt. Bei Unzelmann präzisiert er den Zeitpunkt insofern, als er ab 1827, nach der Trennung von Gubitz, eine „freie Handhabung der technischen Mittel“ in seinen Arbeiten zeige und allmählich zu einer „neuen Manier“ fände, vgl. SCHASLER 1866, S. 151. Siehe Einleitung, Fn 7.
- 383 Bei Albert Vogel wie auch bei seinem Bruder Otto wird angenommen, dass sie die Technik von ihrem Vater Daniel Vogel gelernt haben, von dem allerdings kaum etwas bekannt ist, außer dass er Holzschneider in Berlin für den Buchdruck war, vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1165–1166.
- 384 Vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1163–1164, 1166–1167; SCHASLER 1866, S. 152.
- 385 J. J. Weber, der die Leipziger Niederlassung des Pariser Verlegers und Buchhändlers Martin Bossange leitete, übernimmt 1833 die Redaktion und die geschäftliche Leitung der deutschen Dependence des Pfennig-Magazins. Aufgrund des großen Erfolgs gründet er 1834 seinen eigenen Verlag, in dem dann Franz Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ mit den Holzstichen Menzels erscheint. Teilhaber ist Carl Berendt Lorck (geb. 1814 in Kopenhagen, gest. 1905 in Leipzig), der als Verleger die Leipziger „Illustrierte Zeitung“ herausgibt, den deutschen Buchdrucker-Verein gründet und in die Veröffentlichung Kuglers „Friedrich der Große“ involviert ist. Vgl. DT. BUCHHÄNDLER 1902–1908, Bd. 4, 1907, S. 634–642 sowie Hans Lülfiing: Lorck, Carl Berendt, in: NDB, 1987, Bd. 15, S. 165–166.
- 386 Die Abbildung des Insekts „Laterträger“ (Dictyopharidae) im ersten Heft des Pfennig-Magazins besticht durch Detailreichtum und die gegebene Durchbildung mit Schattierungen und gleichmäßiger Linienführung. Auch das Schema der Funktion einer Taucherlocke auf der linken Seite zeigt den Standard der Bildelemente im Holzstich um 1830. Siehe PFENNIG MAGAZIN, Bd. 1 1833/1834, Heft 1, 04.05.1833, S. 4–5. Siehe Abb. 43.
- 387 Der bei Leipzig, in Oschatz, geborene Eduard Kretzschmar (1807–1858), nimmt 1833 Kontakt zu J. J. Weber auf, wird beim Brockhaus'schen Bilderkonversationslexikon für den Druck zuständig, geht als Holzstecher zu Unzelmann nach Berlin, wird dessen Schüler und kehrt anschließend nach Leipzig zurück. Bekannt für seine Arbeit an Menzels Illustrationen zu Kuglers „Friedrich der Große“, arbeitete er auch für Ludwig Richter, das Bilderkonversationslexikon 1837–1841 und für die „Illustrierte Zeitung“. Vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1087–1088; Carl Clauß: Kretzschmar, Eduard, in: ADB, 1883, Bd. 17, S. 140–141, sowie die Werk-Aufzählung Kretzschmars in seiner Bekanntmachung vom 01.06.1845 zum Verbund seiner xylografischen Anstalt mit einer neu gegründeten Verlagsbuchhandlung in: KRETZSCHMAR JFB 1845, Sp. 159–160.
- 388 Vgl. SCHASLER 1866, S. 155. Siehe HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1087–1088.
- 389 Vgl. SCHASLER 1866, S. 155–156
- 390 „Erste Generation“ meint hier diejenigen, die sich in den 1830er-Jahren als Xylografen etablierten, teilweise an den Akademien (Unzelmann wird 1843 Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und dort 1844 Professor der Holzschneidekunst), teilweise mit einer eigenen Xylografischen Anstalt (Eduard Kretzschmar ist ab 1846 Unternehmer in Leipzig), und die meist vor oder um 1800 geboren sind. Schasler nennt als bedeutende deutsche Holzschneider seit 1833: Unzelmann, seinen Schüler Kretzschmar in Leipzig, die Gebrüder Vogel in Berlin, Gaber und Bürkner in Dresden, Lödel in Göttingen, Braun und Schneider in München; zusätzlich noch Flegel in Leipzig und H. Müller in Berlin, vgl. SCHASLER 1866, S. 150.

- 391 Vgl. BOCK 1991 [1923²], S. 17. Hier findet sich noch der Hinweis, dass es sich bei den ersten Illustrationen Menzels zu Chamissos „Peter Schlemihl“ (1839) um Schnitte auf Langholz handelt und Menzel erst für Kuglers Friedrich-Illustrationen Hirnholz und den Holzstich kennenlernte. Vgl. ebd., Nr. 408–423, S. 277–281. In Chamissos Illustrationen finden sich allerdings Grabstichel-Marken, auch die Linienführung lässt auf Holzstich schließen. Siehe KÜSTER 1996, S. 107 sowie BRIEFE MENZEL, Bd. 2, Nr. 1039, S. 776–779. Zu den Schwierigkeiten der konkreten Arbeitsweise für die Kugler-Illustrationen, siehe BRIEFE MENZEL, Bd. 1, u. a. Menzel an Weber, Berlin 14.03.1839, Nr. 39, S. 105–107. In neueren Publikationen wie dem Ausstellungskatalog „Menzel und Berlin. Eine Hommage“ von Sigrid Achenbach werden die Schlemihl-Illustrationen als Holzstiche benannt, vgl. AUSSTELLUNGSKAT. MENZEL UND BERLIN 2005, Nr. 81, S. 80–81. In der „überarbeiteten und aktualisierten Auflage“ von Wolfgang Hütts „Adolph Menzel“-Monografie ist davon unberührt weiterhin zu lesen, dass „Schlemihl“ auf Langholz, nach alter Technik entstanden sei und der Holzstich erst bei der Arbeit an Kuglers „Friedrich“-Illustrationen in Berlin angewendet worden sei, vgl. HÜTT 2008 [1981], S. 13–17, v. a. S. 14–15. Siehe Fn 413.
- 392 Vgl. Auflistung der Holzstiche Menzels in den „Autobiografische[n] Notizen aus dem Jahre 1896“, abgedruckt in: LAMMEL: MENZEL SCHRIFTEN 1995, S. 70.
- 393 Unzelmann und Kretzschmar waren beide an dem „Nibelungenlied“ (NIBELUNGENLIED 1840) als Holzstecher beteiligt, siehe Kap. 3.1.3.
- 394 Vgl. EGGERS DKB 1851, S. 68–70.
- 395 Elfriede Bock vermutet, dass Menzel bereits auf Anregung oder Vermittlung Kuglers für die Holzstiche in „Peter Schlemihl“ zeichnete, da Kugler in der Besprechung von Goethes „Künstlers Erdenwallen“ (mit sechs Lithografien Menzels, L. Sache & Comp., Berlin 1834) Menzel öffentlich zur Illustrierung des Schlemihls aufforderte. Vgl. BOCK 1991 [1923²], Nr. 408–423, S. 277; Rez. Kuglers in: MUSEUM 1834, Heft Nr. 8, S. 23–24, wiederabgedruckt, in: KUGLER SCHRIFTEN 1853/1854, Bd. 3, 1854, S. 67–69.
- 396 Siehe weiterführend RÖSSIG 2010, S. 203–220.
- 397 Friedrich Wilhelm Heinrich Theodor Hosemann (geb. 1807 in Brandenburg, gest. 1875 in Berlin), Genremaler und Lithograf, zeichnete für zahlreiche Illustrationen, auch für Holzstiche wie in „Der neue Kinderfreund“, hrsg. v. Hermann Kletke, Bd. 1, mit 10 Zeichnungen und vielen Vignetten. Berlin: Alexander Duncker 1843. Siehe Wolfgang Freiherr von Löhneysen: Hosemann, Theodor, in: NDB, 1972, Bd. 9, S. 648–649.
- 398 Wilhelm Scholz (geb. 1824 in Berlin, gest. 1893 ebd.) ist v. a. als Zeichner und Karikaturist für die Satirezeitschrift „Kladderadatsch“ bekannt, die ab 1848 erscheint.
- 399 Ein Redakteur des Kladderadatschs, Rudolf Löwenstein (1819–1891), ist ebenfalls Mitglied.
- 400 Ludwig Burger (geb. 1825 in Krakau, gest. 1884 in Berlin), illustrierte die beiden Bücher Theodor Fontanes „Der Schleswig-Holsteinische Krieg“ (1866) und „Der Deutsche Krieg von 1866“ (1870/1871).
- 401 Das trifft auch auf die mit Holzstich arbeitenden Berliner Künstler Ludwig Pietsch, Paul Meyerheim, Ludwig Loeffler oder Theodor Hosemann zu, sie unterscheiden sich in ihrem individuellen Zeichenstil stark, siehe LAMMEL 1995.
- 402 Menzel wird bei Boime als Monarchie konstituierend beschrieben: er glaube an eine starke Monarchie und sei kaum als liberal einzuschätzen; er verstehe zwar die Motivation für die Revolution und teile das Ideal eines konstitutionellen Deutschlands, lehne aber entschieden die Aufstände ab und arrangiere sich mit den Konservativen der preußischen Elite, vgl. BOIME 2007, S. 554–576, hier S. 565–566, 575–576. Bereits 1976 stellt Jens Christian Jensen in dem Vorwort zu der zweibändigen Ausgabe „Menzel. Das grafische Werk“ (hrsg. v. Heidi Ebertshäuser) den Widerspruch fest zwischen a) Menzel als „Erfüllungsgehilfe[n]“ der preußischen Monarchie und b) Menzel als „Genius“ in der zeitgenössischen und späteren Beurteilung, vgl. JENSEN 1976, S. 1–24. Bei Paret ist Menzel als jemand beschrieben, der kämpferische Auseinandersetzungen ablehne. Er sei v. a. als liberal einzuschätzen und als jemand, der die Ideen der Revolution vermutlich unterstützte, aber die Radikalisierung ablehnte, vgl. PARET 1990, v. a. S. 118–121. Ähnlich sollen die anderen Mitglieder des Berliner Rütli-Vereins um die Jahrhundertmitte politisch zu verorten sein. Der Schriftsteller Theodor Fontane, 1844 aus Leipzig zurückgekommen, soll in Berlin auch sein „Freiheitsbestreben“ gemäßigt und sich mehr an der liberal gemässigten Grundhaltung der Mitglieder ausgerichtet haben, vgl. PARET 1990, S. 77–91. Nach Lammel teilten Fontane und Menzel den Glauben an ein geeintes Deutschland unter der Führung Preußens, vgl. LAMMEL 1993, S. 74.
- 403 Mitglieder des literarischen Berliner Vereins „Tunnel“ zwischen 1854 und 1859 entwarfen z. B. auch Vorlagen für Glasfenster. Zu Menzels Wirken in den Berliner Kunst- und Literatenvereinen, siehe LAMMEL 1993, S. 50–71.
- 404 Vgl. BUSCH 2004, S. 33. Zudem ist über die Herstellung der Holzstich-Ausgabe zu Kleists „Zerbrochene[m] Krug“ überliefert (Brief an Verleger Homann, 01.10.1877), dass Menzel gezielt bat, Kleist und seinen Namen in gleicher Schriftgröße auf das Titelblatt zu setzen, da beide Namen auf einen Blick sichtbar werden sollten, vgl. BOCK 1991 [1923], Nr. 1096, S. 477.
- 405 Als „neuer Typ des illustrierten Buches“ gilt die Gleichrangigkeit von Illustration und Text, vgl. PARET 1990, S. 35.
- 406 Der Verleger Lorck schildert, dass es ein Volksbuch werden soll, vgl. ENTRUP 1995, S. 17. Menzel plant außerdem Friedrich als Mann des „Volkes“ darzustellen, vgl. seinen Brief an Johann Jacob Weber, Berlin, 24.02.1839, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 36, S. 102–104.
- 407 Seine besondere Stellung für die Kunstgeschichte und die Malerei im 19. Jahrhundert ist schon zu seinen Lebzeiten erkannt worden. Menzel – der geniale Autodidakt, um den sich einige Mythen und Stilierungsversuche in der Forschung halten. Einen kurzen, kritischen Überblick bietet hierzu einleitend Cornelia Dörr, vgl. DÖRR 1997, S. 3–7.
- 408 In seinem Brief an Weber, Berlin, 14.02.1839, streicht Menzel das Wort „Nation“ und ersetzt es durch „Volk“. Friedrich soll als „Mann des Volkes“ dargestellt werden, „ohne in veraltete und weitschweifige Motive zu verfallen [...]“, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 36, S. 102, S. 104. Das Vorwort zu Kuglers „Friedrich d. Große“ richtet sich an „Die Freunde des Vaterlandes“, Friedrich wird darin als derjenige benannt, der den „National Sinn“ des Volkes ansprach, vgl. KUGLER: FRIEDRICH 1840, S. V–VIII.
- 409 Zu den Friedrich-Bildern Menzels in Holzstich und Ölmalerei um 1850, siehe KOHLE 2001. Donat de Chapeaurouge kommt 1990 in seinem Aufsatz „Menzels Friedrichbilder im ‚Historischen Genre‘“ zu der Schlussfolgerung, dass die Holzstiche grundsätzlich verstärkt Friedrich als Mann des Volkes

- bzw. als König für das Volk thematisieren, das ist in seinen Friedrich-Gemälden nach der Revolution 1848/1849 anders. In jenen werde Friedrich als König von seinen Untertanen getrennt und seinem Stand entsprechend dargestellt. Diese unterschiedliche Gewichtung der Friedrich-Darstellung entspricht bei Chapeaurouge dem Wechsel in Menzels politischem Verständnis, das nach der Revolution 1848/1849 stärker in Richtung konstitutiver Monarchie ziele und von republikanisch-demokratischen Vorstellungen nun absehe, vgl. CHAPEAUROUGE 1990, S. 213–227.
- 410 KUGLER: FRIEDRICH 1840, Buch 1–4, S. I–VIII.
- 411 Düwel verglich bereits das französische Vorbild, die Illustrationen Horace Vernets zu „L’Histoire de l’Empereur Napoléon“ mit Menzels Friedrich-Holzstichen. Eine deutsche Übersetzung zu Vernets Napoleon erschien im Weber-Verlag. Düwel weist nach, dass alles, was im Einflussbereich des Verlegers lag, identisch gestaltet wurde (ein Künstler für alle Zeichnungen, ähnlicher formaler Aufbau von Text und Illustrationen, in drei Teile gegliedert; der Text für ein breiteres Publikum verständlich; ähnliche Gewichtung von Text und Bild), vgl. DÜWEL 1997, v. a. S. 189–201. Siehe auch Kap. 3, Fn. 415. Stilistisch und xylografisch vergleicht Entrup die beiden Werke und erweitert diesen Vergleich mit weiteren Analysen von Illustrationswerken, die um 1840 publiziert werden, siehe ENTRUP 1995, v. a. S. 175–187 sowie S. 224–232. Ulf Küster hat zuvor Überlegungen zum Verhältnis von Illustration und Text in Kuglers „Geschichte Friedrich d. Großen“ angestellt, siehe KÜSTER 1996, S. 121–149, v. a. S. 131–139. Für einen ersten, aber auch fundierten Überblick zu Menzels Friedrich-Darstellungen in Druckgrafik und Malerei bietet sich der Katalog von Claude Keisch an, siehe AUSSTELLUNGSKAT. MENZEL UND FRIEDRICH 2012.
- 412 Vgl. ENTRUP 1995, S. 3. Zum Vertrag vgl. ebd., S. 35–40. Entrup unterteilt die 376 Zeichnungen, die für die Illustration des Textes angefertigt wurden, in vier Kategorien:
 1) Titelblätter zu den vier Büchern;
 2) Initiale zu jedem Kapitelanfang;
 3) Vignetten jeweils zum Kapitelanfang und Ende sowie
 4) Illustrationen im Text. Vgl. ENTRUP 1995, S. 123–172.
- 413 Vgl. ebd., S. 23. Kugler und Chamisso sind in denselben Berliner Kreisen unterwegs, Menzel hat bereits für Chamissos „Peter Schlemihl“ (1839) Zeichnungen angefertigt, die Unzelmann in Holzstich umsetzte. Möglicherweise hat Kugler Menzel bereits für diese Peter-Schlemihl-Zeichnungen empfohlen. Darüber hinaus hat Kugler Arbeiten Menzels mehrfach rezensiert, u. a. seine Illustrationen zu Goethes „Künstlers Erdenwallen“, vgl. ENTRUP 1995, S. 24.
- 414 Vgl. PARET 1990, S. 34.
- 415 Bezüglich der Anfertigung der Zeichnung auf den Holzstock rezipiert Menzel Holzstiche und Stöcke von Vernet, Raffet und Johannot; das Friedrich-Buch soll ein Pendant zu Vernets „Napoleon“ sein, vgl. Brief an Weber, Berlin, 23.04.1839, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 45, S. 110–111; Brief an Carl Heinrich Arnold in Kassel, Berlin, 30.04.1839, in: Briefe Menzel, Bd. 1, Nr. 46, S. 111–112 und Brief an Weber, Berlin, 11.05.1839, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 47, S. 112 sowie der Brief an Weber aus Berlin, 31.05.1839, ebd., Nr. 48, S. 113. Siehe u. a. ENTRUP 1995, S. 173–232 u. DÜWERT 1997, S. 189–201.
- 416 Menzel selbst spricht von Konkurrenz, einmal in den einheimischen Publikationen anlässlich der Hundertjahrfeier des Regierungsantritts Friedrichs d. Großen (Nr. 39). Zum anderen will er mit den französischen Illustrationen in Technik und Qualität gleichziehen (Nr. 49 „Die Versuche wollten immer noch das nicht erfüllen, was der Pariser leistete...“), in: BRIEFE MENZEL, Nr. 39, S. 105–107 u. Nr. 49, S. 114–115.
- 417 Zur Frage der Grundierung, vgl. ENTRUP 1995, S. 68–71.
- 418 Im ersten Band der neu herausgegebenen Briefe Menzels enthalten fast alle Briefe an Weber und Lorck Korrekturhinweise, die hauptsächlich die Werke zu Friedrich d. Großen und Friedrich II. betreffen, die zwischen 1839 und 1855 angefertigt werden, vgl. BRIEFE MENZEL, Bd. 1.
- 419 Mit Xylografen wie Sears waren englische Holzstecher in Leipzig vor Ort. Pariser Xylografen wie Andrew, Best und Leloir arbeiteten für Kuglers „Geschichte Friedrich d. Großen“. M. U. Sears, geb. um 1800 in London, hat dort 20 Jahre als Xylograf gearbeitet u. viel für französische Auftraggeber gestochen. Er lebte in London, Paris und Leipzig, wo er in Frühjahr 1842 sein Xylografisches Atelier gründete. An den Menzel’schen Friedrich-Illustrationen ist er ebenfalls ab 1842 beteiligt. Vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 1146. Siehe Kap. 3, Fn. 272 u. Kap. 4, Fn. 571.
- 420 Zur Zusammenarbeit mit den Holzstechern siehe ENTRUP 1995, S. 71–85.
- 421 Im Gegensatz zu den französischen und englischen Holzschneidern finden sich in den Briefen kaum kritische Äußerungen zu den Vogel-Brüdern, Kretzschmar oder Unzelmann. Menzel setzt sich vielfach für sie ein und empfiehlt Vogel für die Professur 1870 (Brief an die Königliche Akademie der Künste vom 05.07.1870 in: BRIEFE MENZEL, Bd. 2, Nr. 752, S. 668). Rückblickend spricht er von einer kleinen „Elite“ an Holzschneidern, die an den Werken Friedrichs beteiligt gewesen sind. (Brief an Hermann Henrich Meier in Bremen, Berlin, 31.01.1880, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 2, Nr. 1043, S. 781). Er streicht die Vogel-Brüder gegenüber Unzelmann sogar hervor („Die beiden Vogel namentl: d. Jüngere Otto übertragen ihn [Unzelmann] bald in feinfühligem Verständnis.“), vgl. Brief an Ludwig Pietsch, Menzel, 24.12.1879, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 2, Nr. 1039, S. 776–779, hier S. 777.
- 422 Siehe v. a. Briefe an Weber vom 11.05.1839 und 31.05.1839 in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 47, S. 112 und Nr. 48, S. 113.
- 423 Musper führt das auf die industrielle, fabrikmäßige Herstellung französischer Holzschneide-Ateliers zurück und darauf, dass einige der Holzstecher zuvor Kupferstecher waren oder sich in diesen „manierten“ Darstellungen bewegten, vgl. MUSPER 1964, S. 316.
- 424 Vgl. u. a. Brief vom 27.01.1840 an Weber in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 65, S. 128–130 oder Menzel an Weber, Berlin, 13.05.1840. Menzel wünscht sich die Mitarbeit von A. Closs, einem Stuttgarter Holzschneider: „Wenn das eine Möglichkeit werden könnte, die Pariser Schweinschneider nach und nach ganz zu entbehren!! Aber das können vorläufig nur fromme Wünsche sein“, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 70, S. 133. In einem Brief vom 25.06.1842 erbost sich Menzel direkt über Sears, Nicholls, Andrew, Best sowie Leloir und fragt Weber: „Was bewog Sie, diesen Zimmerleuten, die ich leider noch von früher her kenne, noch einen Klotz anzuvertrauen? für solche rohe gedankenlose Hände glaubte ich nachdem die Verbindung mit denselben endlich abgebrochen war, keine Zeichnung mehr zu wagen. Daß auch gerade jetzt zum Ende noch ein solcher Schandfleck unterlaufen muß! [...] Aber, im Fall er, dieser Sears, oder etwa Nichols, oder gar Andrew B. & L. wie ich fast fürchte gegenwärtig noch was von mir in den Klauen hat, so trage ich darauf an, daß Sie es unter jedem Vorwand zurücknehmen.“ Menzel an Weber, Berlin, 25.06.1842, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 138, S. 176.

- 425 Vgl. Menzel an Weber, Berlin, 21.12.1839, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 62, S. 125–127. Weber bittet Menzel, nur in äußersten Notfällen die Vogel-Brüder und Unzelmann zu beschäftigen, sie seien ursprünglich nur für das Unternehmen angefragt wurden, weil die Pariser Mitarbeiter nicht von Anfang an fest gewesen sei. Menzel bittet hingegen Weber, über die Preise mit den Holzschnidern direkt zu verhandeln, und schreibt: „[...] Sie als Kaufmann können ganz anders, wie ich als Künstler zu denen sagen, Ihre Preise sind mir im Vergleich zu denen der Franzosen zu hoch, am meisten würde ich mich allerdings freuen, wenn Sie sich mit denen über die Preise einigten, denn ich kann nicht bergen, daß es meinem Nationalgefühl wehe thut, daß wenn an einem so nationalen Werk die Einheimischen allen Antheil verlören, indeß sind das nur fromme Wünsche, die wie sich von selbst versteht, stärkeren Interessen nachstehen müssen.“ (S. 126).
- 426 SHAKESPEARE 1837. Die Textvignetten und teilweise eine halbe bis dreiviertel Seite umfassenden Holzstiche sind bis auf vier Holzstiche Albert Vogels fast ausschließlich ohne Signaturen und Monogramme. Ausnahmen bilden die vereinzelt Signaturen der englischen Zeichner (wie z. B. „Peters del.“, S. 44, 123; „Wright del.“, S. 71; oder „Slotham“, S. 195). Den zwei ornamentalen Rahmengestaltungen sind Holzstiche, jeweils am Anfang der Akte, hinzugefügt. Der Rahmen für die kleineren Holzstich-Vignetten ist mit der Signatur „A. Vogel“, „Berlin“ (z. B. Shakespeare 1837, S. 2) versehen bzw. „A. Vogel fec.“ bei den dreiviertel Seiten großen Illustrationen (z. B. Shakespeare 1837, S. 99). Neben den hochformatigen, dreiviertel Seiten umfassenden Illustrationen, gibt es querformatige Titelbilder, deren Ornamentrahmen zudem die Signatur „A. Menzel del.“ zeigt und zwar auf den Seiten 123, 194, 220, 301, 422, 567, 596, 660, 692, 867, 891 (jeweils links, unterhalb d. unteren Rahmenleiste), siehe BOCK 1991 [1923²], Nr. 407, S. 276.
- 427 Menzel hat Ende der 1830er- und in den 1850er-Jahren vielfach Gebrauchsgrafiken wie Glückwunsch- und Einladungskarten gestaltet, und sich zwischen 1839 und 1842 fast ausschließlich der Illustrierung seines bekanntesten Holzstich-Werkes „Friedrich der Große“ gewidmet, vgl. u. a. BUSCH 2004.
- 428 Nach Elfriede Bock (BOCK 1991 [1923²], Nr. 407, S. 276) sind es nicht zwei Zeichnungen Menzels, sondern eine von Vogel umgestaltete Kartusche, vermutlich bezieht sich Bock allein auf die Rahmengestaltung der halb- bzw. dreiviertelseitigen Illustrationen, aufgrund des changierenden Formats sind die Bordüren verschieden zusammengesetzt (z. B. bei SHAKESPEARE 1837, S. 195). Da in den Bordüren für die kleinen Vignetten Elemente enthalten sind, die die Rahmung der Titelblätter nicht enthält und die im oberen Bereich auch ineinander übergehen (z. B. bei ebd., S. 2), könnte eine zweite Zeichnung Menzels vorliegen. Vogel und Menzel kannten sich um 1833 bereits von dem gemeinsamen Besuch der Gipsklasse an der Berliner Akademie, vgl. BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Anmerkungen zu Brief Nr. 10, Fn. 1, S. 345.
- 429 CHAMISSO 1839. Siehe auch Kap. 3, Fn. 391, 413 u. Kap. 4, Fn. 554.
- 430 Menzel listet Textzeilen und die dazugehörigen Vignetten einzeln auf, das wird deutlich in den Briefen an Johann Leonhard Schrag in Nürnberg, Briefe vom 10.08.1838 und 17.11.1838 in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 30, 31, S. 98–100, 100–101.
- 431 Ebd., vgl. Kap. 3, Fn. 391.
- 432 Siehe SCHASLER 1866, S. 149. Auch Lorck beschreibt rückblickend, dass Frankreich in Bezug auf die Buchpublikationen Vorreiter und Orientierungspunkt war, vgl. C. B. Lorck: Manuskript „Beiträge zur Entstehungs- geschichte der Geschichte Friedrich d. Großen geschrieben von Kugler, gezeichnet von Menzel“ 1905, S. 13–18, abgedruckt in: ENTRUP 1995, S. 387–390.
- 433 Dieses Vorgehen findet sich als journalistisches Verfahren ohne künstlerisch-ästhetischen Anspruch in der Illustrierten Zeitung ab 1844. Aktuelle Ereignisse werden vor Ort gezeichnet und im Holzstich umgesetzt. Diese Art der Informations- und Nachrichtenweitergabe wird dann ab den 1860er-Jahren mit der Fotografie-Technik ergänzt und schließlich Ende des 19. Jahrhunderts durch diese ersetzt.
- 434 Siehe DÜWERT 1997, S. 217–229.
- 435 Vgl. PARET 1990, S. 41.
- 436 Vgl. KUGLER: FRIEDRICH 1840, S. 387: „Metzelei der preußischen Gendarmen und Garde du Corps unter der russischen Infanterie.“
- 437 Vgl. ebd., Titelholzstich.
- 438 Vgl. ebd., S. 273 u. S. 491.
- 439 Z. B. wird eine Tonplatte für das Titelbild „Die Soldaten Friedrichs des Großen“ (siehe BOCK 1991 [1923], Nr. 1030, S. 440) von Menzel 1847 angefertigt, die die malerische Wirkung des Stichs unterstützt. Insgesamt nimmt die tonale Gestaltung im Werk Menzels zu, siehe Ausführungen zu Kleists „Der zerbrochene Krug“, Kap. 3.2.3.
- 440 EGGERS DKB 1851, S. 68–70, hier S. 69.
- 441 Siehe IMIELA 1973, S. 103–105.
- 442 Die Publikation ist mit einem Text von dem Verleger Alexander Duncker ergänzt. Vgl. BOCK 1991 [1923], Nr. 1065–1076, S. 458–464; KÖNIG FRIEDRICHS ZEIT 1856. Das Werk enthält 12 Porträts.
- 443 Siehe z. B. BOCK 1991 [1923], Nr. 1137, S. 506, Titelvignette „Kartoffelernte“ (Blatt übertitelt mit „Radir-Versuche von Adolph Menzel“), siehe Menzels Brief vom 22.07.1843 an den Tapetenfabrikanten Carl Heinrich Arnold in Kassel, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1., Nr. 149, S. 183–185 sowie BOCK 1991 [1923], S. 19–20.
- 444 BOCK 1991 [1923], Nr. 428, S. 287, „Friedrich über dem Volk und den besieigten Fürsten“, I. Fassung.
- 445 Küster bemerkt hierzu, dass die Holzstiche Menzels noch weniger mit seinen Radierungen zu tun hätten als mit seinen Lithografien, vgl. KÜSTER 1999, Fn. 393 auf S. 109–110.
- 446 Schadow, Gottfried, in: „Berlinischen Nachrichten“, Nr. 73, 1840, zitiert nach Lorcks Manuskript 1905, S. 34–37, abgedruckt in: ENTRUP 1995, S. 400–401. Zur Polemik Schadows, siehe u. a. LAMMEL 1993, S. 121–124.
- 447 Menzels Replik, 1840, Nr. 75, Berlinische Nachrichten, zitiert in: Lorcks Manuskript 1905, S. 37–39, abgedruckt in: ENTRUP 1995, S. 402–403, lautet: „(...) Ich muß bedauern, denselben nicht befolgen zu können, indem ich (abgesehen davon, daß die Radirnadel für den Zweck unseres Unternehmens durchaus unpassend wäre), nie mit der Radirnadel gearbeitet habe. Sollte Herr Direktor Schadow vielleicht einige meiner Federzeichnungen für radirt gehalten haben? Schließlich stelle ich es dem Scharfblicke eines resp. Publikums anheim, die ‚nach der heurigen Mode in fantastisch arabischen Wendungen schwebenden Gestalten‘ in dem in Rede stehenden Hefte aufzufinden. Adolph Menzel. Maler.“
- 448 Das trifft sowohl auf Motivik und Darstellungsweise im Gesamtœuvre zu (Gemälde wie „Die Tafelrunde Friedrich des Großen“, 1849/1850, das frappierend naturalistisch ist, als auch Gemälde wie „Eisenwalzwerk“ 1872–1875, die die Industrialisierung zeigen), wie auch auf sein künstlerisches Verständnis insgesamt.

- Zum Realismusbegriff Menzels siehe LAMMEL 1995, S. 7–12, 75–94; DÜWERT 1997, S. 217–229.
- 449 Es handelt sich um 30 Text-Illustrationen sowie vier ganzseitige Illustrationen. Siehe BOCK 1991 [1923], Nr. 1096–1125, S. 480–490; KLEIST: ZERBROCHENER KRUG 1877. Nach Bock sind erst in der 1884 erschienenen französischen Ausgabe (*La cruche cassée. Comédie en un acte. Traduite de l'allemand par Alfred de Lostalot. Paris, Firmin-Didot, 1884*) die vier ganzseitigen Blätter von Kaesberg und Oertel in Tonstich umgesetzt. In der ersten (A. Hofmann & Co. Verlag, 1877) und zweiten Auflage (J. F. Richter Verlag, o.J.) handelt es bei den ganzseitigen Blättern „Wie Adam träumte“, „Marthas Anklage“, „Ruprecht am Boden“ und „Der Gerichtssaal“ um vier Gouache-Grisaillen, vgl. BOCK 1991 [1923], zu Nr. 1096–1125, hier S. 478. Sie werden im Titel mit „Photographie“ benannt. Die vier Blätter enthalten neben der Signatur Menzels die Signatur „Kaesberg & Oertel X. I.“ (X. I. für Xylografisches Institut) und „A. Lüdtké“ („Gerichtssaal“-Blatt). Die vier Blätter sind gestochen. „Gouache-Grisaille“ benennt den Ausdruck der Blätter, nicht die Technik und in weiteren Ausgaben sind sie als Fotografien auf stärkerem Papier eingebunden. Siehe Abb. 58.
- 450 Vgl. BRIEFE MENZEL, Bd. 2, Nr. 918–927, 929, 933. Zum Verfahren zur Darstellung von Lichtbildern auf Holz siehe JFB1859, Nr. 18, Sp. 233–235. Patentiert am 07.01.1859 von William Spence in London.
- 451 Vgl. Brief Menzels an den Verleger Albert Hoffmann, 17.01.1877, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 2, Nr. 930, S. 732 sowie Brief an Hugo Kaesberg nach Leipzig, aus Berlin vom 05.03.1877, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 2, Nr. 935, S. 734 sowie Anm. 1 auf S. 887. Bock zufolge geht er wieder dazu über, die Zeichnung direkt auf den Holzblock zu zeichnen, da das Fotografie-Verfahren für die Zeichnungsübertragung keine Verbesserung darstelle, im Gegenteil die Arbeit sogar erschwere. Vgl. BOCK 1991 [1923], Nr. 1096–1125, S. 480–490. Menzels Anmerkungen zu den Kleist-Illustrationen im Nachlass sind abgedruckt in: BOCK 1991 [1923], S. 478–479, hier S. 478. Auch findet sich in den Anmerkungen Menzels der Hinweis, dass die Zeichnungen getuscht werden, weil der „Tonschnitt“ angewendet werden „musste“, vgl. ebd. Das Tuschen für den Tonstich sei aus zeitökonomischen Gründen erfolgt. Wer festlegte, dass Tonstiche angefertigt werden sollen, ist nicht benannt.
- 452 Für einen Überblick vgl. MAI (HRSG.) 1990.
- 453 Es folgen noch vier Holzstiche zu Scherr's „Germania“, 1878 (siehe BOCK 1991 [1923], Nr. 1126–1129, S. 492–494), die in der Gestaltung ähnlich sind; siehe außerdem „Die Neuzeit“, 1878, in: BOCK 1991 [1923], Nr. 1129, S. 494, als Holzstich gestochen von J. Aničić, xylografische Anstalt A. Closs in Stuttgart, 2. Zustand abgedruckt in: AUSSTELLUNGSKAT. MENZEL UND BERLIN 2005, Kat. 91, Abb. S. 90. Mit dem Porträt-Holzstich zu Blücher für das Werk „Die Hohenzollern und das deutsche Vaterland“ (1882) beendet Menzel seine Holzstich-Arbeiten. Lediglich Korrekturen und Nachdruck-Anfragen bearbeitet er weiterhin, vgl. BOCK 1991 [1923], Nr. 1130, S. 495–496.
- 454 Siehe POMMERANZ-LIEDTKE 1974, S. 6; HOLSTEN 1996, S. 9–24, hier S. 8.
- 455 Der Dichter, Schauspieler und Lithograf Franz von Schober, bis in die 1830er-Jahre ein enger Freund Schwinds, veröffentlicht z. B. 1824 elf Lithografien Schwinds unter dem Titel „Verlegenheiten“, siehe WEIGMANN 1906, S. 28–31.
- 456 Für Schwind hat die Musik in seinem Leben den Stellenwert eines „Grundnahrungsmittels“, so Gott dang 2004, S. 250–274. Schwinds Wohnung in der Wiener Vorstadt Wieden wird in den 1820er-Jahren zum Treffpunkt für Lieder- und Klavierabende, er selbst spielte Klavier und Geige. Über die Brüder Anton Ritter (Historiker) und Joseph Ritter von Spaun (Hofrat) lernt Schwind den Komponisten Franz Schubert kennen, enge Freundschaften entstehen. Schwinds Hauptwerk „Symphonie“ aus dem Jahre 1852 (Öl auf Lw., 168,8 cm × 100 cm, Neue Pinakothek, München) ist eine von vielen künstlerisch-malerischen Umsetzungen mit musikalischen Anspielungen und Partituren. Schwinds Arabeskenformen sind als musikalische Metaphern „rück“-übersetzt, und er selbst vergleicht brieflich den Aufbau des Gemäldes mit der Zusammenstellung eines Quartetts oder einer Symphonie, vgl. OLBRICH 1996, S. 76–84, BUSCH 1985, S. 102–108 sowie AUSSTELLUNGSKAT. ARABESKE 2013, S. 228–237 sowie BREITBACH 2013, S. 238–248.
- 457 Friedrich Gross wies daraufhin, dass das Œuvre Schwinds vielseitig ist und sich nicht auf einen Begriff reduzieren lässt. Nazarenischer Stil steht neben „gemalten Komödien“, auch entstehen Reisebilder, die impressionistische Ansätze hinsichtlich der Pinselführung zeigen. Vgl. GROSS 1996, S. 33–53, hier S. 49.
- 458 DIEHL 1935, S. 53–74, hier S. 67: „ausgezeichneter Künstler, der hier lebt, nach Cornelius und Schnorr“.
- 459 Vgl. HOLSTEN 1996, S. 9–24.
- 460 Vgl. Brief an Josef Kenner vom 18.04.1825 [Wien], in: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 43–45, hier S. 44; siehe HOLSTEN 1996, S. 9–24, hier S.10 (dort zitiert nach der unveröffentlichten Diss. von Colin J. Bailey, Nottingham 1977, S. 40).
- 461 Vgl. Brief Schwinds vom 11.09. [1827/1828?], Ebenzweyer, in: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 56–60, hier S. 59. Siehe HOLSTEN 1996, S. 9–24, hier S. 11.
- 462 Die Kompositionsklasse wird von Joseph Schlotthauer und Eugen Napoleon Neureuther geleitet; Schwind fängt zudem an nach der Münchner Antikensammlung wie auch nach Modellen zu zeichnen. Vgl. Brief an Franz v. Schober, 24.12.1828, in: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 63–64; siehe HOLSTEN 1996, S. 9–24, hier S. 11.
- 463 Schwind zeichnet insgesamt für ca. 15 Holzstich-Projekte (Buchillustrationen und Zeitungsholzstiche), mit jeweils unterschiedlich hoher Anzahl an Holzstichen. Die ersten Holzstiche entstehen für „1001 Nacht“ um 1825 (siehe WEIGMANN 1906, S. 45–47). Als eine der letzten Holzstich-Projekte entwirft Schwind 1861 vier Holzstiche für Georg Scherers erste Auflage der „Die schönsten deutschen Volkslieder“ (siehe ebd., S. 436–437). Für die „Fliegenden Blätter“ entstehen über 60 Vignetten, für den Münchner Bilderbogen neben zwei ganzseitigen Holzstich-Bögen 26 Vignetten. Zählung und Angaben anhand des Werkverzeichnisses, vgl. ebd.
- 464 George Watts (1778–1827), Schüler v. Robert Branston, Xylograf in London und nach 1820 in Deutschland, vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 1170. Zu „1001 Nacht“ siehe WEIGMANN 1906, S. 24 u. S. 45–49; AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, Kat. Nr. 42–53, S. 108–109.
- 465 Vgl. HOLSTEN 1996, S. 9–24, S. 10. In einem Brief von Moritz von Schwind an Franz von Schober sind die Zeilen zu entdecken, wie Dürers „Triumphzug“ und „Zug nach Jerusalem“ ihn tief beeindruckten: „Im stillen hänge ich der Sache oft nach, und sendet mir [der] Himmel Gelegenheit zu großen Werken, so bin ich nicht unvorbereitet.“ Brief an Franz v. Schober, Mitte August 1824, in: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 36–37, hier S. 37.
- 466 Siehe AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, Kat. Nr. 46, S. 108.
- 467 Ebd., Kat. Nr. 47.

- 468 Einige Zeichnungen sind mit Pinsel in Grau, kombiniert mit Feder in Schwarzgrau, siehe AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, Kat. Nr. 53, S. 108; die dazugehörige Holzstich-Abbildung ist zu finden bei WEIGMANN 1906, S. 47 u. r. In der Holzstich-Umsetzung hat Watt diese Grau-Lavuren von Schwarz ausgehend, also von der kaum durchbrochenen Holzstockfläche, zu den Rändern hin aufgestochen und in kurze Schraffuren unterschiedlicher Dichte aufgelöst.
- 469 Siehe DULLER: FREUND HEIN 1833; BRUNSIEK 1994, S. 205–209, hier S. 208.
- 470 Heinrich Neuer, 1808 in München geboren, war ab 1845 Professor an der Polytechnischen Schule in München, vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 114–115.
- 471 In Bezug auf die motivische Gestaltungsweise gibt es insofern eine Kontinuität, als Goethe bereits das „Arabeskenartige“ an Schwinds „Tausend und eine Nacht“-Darstellung lobt. Er meint damit die zu den Seiten der Vignetten entlanglaufenden Figuren und das ornamentale Beiwerk, vgl. GOETHE 1828; siehe WEIGMANN 1906, S. 37–38, S. 45–47 sowie AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, Kat. Nr. 42–53, S. 108–109. Das „Tausend und eine Nacht“-Büchlein rezensierte Goethe 1828 für die Zeitschrift „Über Kunst und Altertum“ knapp und pointiert: „Wie mannigfaltig-bunt die Tausendundeine Nacht selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätselhaft aber klar, barock mit Sinn, phantastisch ohne Karikatur, wunderbarlich mit Geschmack, durchaus originell, daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen.“ GOETHE 1828, S. 1023.
- 472 Das Anfertigen von Grafiken als Lebensunterhalt ist eine Begründung, die sich bereits bei Schwinds Lehrer Cornelius findet. In einem Brief an den Maler Moßler schreibt er aus Rom im März 1812: „Ich mache jetzt Zeichnungen zu dem Liede der Nibelungen, und habe heute die Nachricht bekommen, daß Reimer in Berlin dieselben unter sehr vorteilhaften Bedingungen die ich ihm vorgeschlagen, verlegen will. Meine Existenz in Italien ist also auf eine angenehme Art gesichert. Ich verkaufe ihm die Platte zu 3 bis 4 jedes Blatt zu 12 Carolin. Das ist honett, nicht wahr? Ich aber meines Theils lasse mir's auch sauer werden, das wirst du glauben. Dafür wird es auch seinen Zweck, den, zum Besten unserer Nation ein Saatkörnlein zu pflanzen, nicht verfehlen.“ Peter Cornelius an den Maler Karl Moßler, Brief aus Rom im März 1812, abgedruckt in: KÜNSTLERBRIEFE 1919, S. 127–129, hier S. 129. Zuvor bereits abgedruckt, in: ARCHIV F. D. ZEICHNENDEN KÜNSTE, Jg. 15, 1868, S. 48–51, hier S. 51.
- 473 Nach Stoessl handelt es sich um das Ölgemälde „Die Rose oder der Hochzeitsmorgen“, auch „Die Musikanten“ genannt, 1847 im Münchner Kunstverein ausgestellt. Vgl. BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, Fn. 259, S. 524; AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, Kat. Nr. 260–268, S. 177–181.
- 474 Brief an Ludwig Schaller, Frankfurt, 05.11.1846, in: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 204–206.
- 475 An Bonaventura Genelli, Frankfurt, 20.12.1846: „Hier blökt alles um Malerei! Und steht zu hunderten vor Lessings ‚Hus‘ und zu anderthalben vor dem unvergleichlichen Moretto aus der Galerie Fesch! Mein neuestes Bild vom verdorbenen Genie ist so, daß das Ende schon abzusehen ist. Hätte ich nicht eine schmählische Zeit mit Anfangsbuchstaben u. dgl. auf Holz zu zeichnen zu bringen müssen, es wäre fertig. Ich meine oft, ich kann's nicht mehr aushalten, immer wieder den Mietgaul zu machen. Ich muß um eine Professur froh sein, denn mit Königen habe ich kein Glück. Se. M. von Preußen war laut authentischem Bericht von meinen Sachen ‚montiert‘. Ein montierter König ist sonst auf zehntausend Gulden zu schätzen al meno – mir hat es zweihundert Taler getragen für eine großmächtige Zeichnung. Ein Maler sein und überdies eigener Mäcäen (ich weiß jetzt nicht, wie man's schreibt) ist zu viel verlangt.“ In: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 206.
- 476 Brief an Ludwig Schaller, Frankfurt, 26.12.1846, in: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 207–208.
- 477 „Mit Holzschnittzeichnungen mich abzugeben, ist mir zur Last, da meine Augen es nicht mehr recht aushalten wollen und es eine verdammte Last ist, Anfangsbuchstaben auszudenken und darüber wichtige Gedanken liegenlassen.“ Ebd., S. 207.
- 478 Vgl. Brief an Eduard v. Bauernfeld, Frankfurt, 25.02.1847, in: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 210–211.
- 479 „Der Sängerkrieg auf der Wartburg“ (1846, Öl auf Lw., 281 cm × 269 cm, Frankfurt a. M., Städel-Museum), zwischen den Jahren 1844 und 1846 entstanden im Auftrag des Städelischen Instituts, siehe AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, Kat. Nr. 256–259, S. 176–177.
- 480 Vgl. Brief an Ludwig Schaller, Frankfurt, 05.11.1846, in: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 204–206, hier S. 205.
- 481 Vgl. Brief an Ludwig Schaller, Frankfurt, 26.12.1846, in: Ebd., S. 207–208, hier S. 207: „Meine Bilder verkaufen sich schwer, Zeuge dessen ich keine einzige Bestellung habe, ein schäbiges Deckenstück abgerechnet.“
- 482 Wenn Schwinds Illustrationen in der Sekundärliteratur unter dem Aspekt des „Broterwerbs“ gesehen werden, so wird an den Reisen und Wohnortwechseln deutlich, wie stark auch seine Freskenmalereien von Aufträgen und Verdienstmöglichkeiten bestimmt sind. Zunächst aus München nach Karlsruhe übersiedelt, um dort das Treppenhaus der Kunsthalle mit Freskengemälden auszustatten, reist er dem Freund und zwischen 1839 und 1844 badischen Staatsminister, Friedrich von Blittersdorff, seinem dortigen Fürsprecher nach Frankfurt nach, weil ohne ihn der Kontakt zum badischen Hof erschwert war, vgl. HOLSTEN 1996, S. 9–24. Schwind fertigt auch Entwürfe für Brüstungsbretter, Türklopfer und Hängelampen an, vgl. GRAUTOFF BAYR. KUNSTGEWERBEVEREIN 1903–1904, Nr. 54, S. 121–137.
- 483 Vgl. WEIGMANN 1906, S. XXXIII.
- 484 Vgl. u. a. einen Brief an Johann Manschgo, München 23.01.1859. Dort berichtet Schwind: „Demnächst werden zwölf Holzschnitte von mir erscheinen, auf die ich Dich aufmerksam mache, acht davon kursieren als Bilderbogen um einen Groschen, von zweien davon sind aber schon 24000 Abdrücke verkauft.“ In: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 390–392, hier S. 392.
- 485 Brief an Eduard v. Steinle, München, 01.06.1847, in: Ebd., S. 214–216, hier S. 215.
- 486 SCHREIBER. DT. WEHRSTAND 1851.
- 487 Nach Stoessl handelt es sich um ein „scherzhaftes“ Blatt, das Schwind erwähnt (Brief an Eduard v. Steinle, München, 01.06.1847, in: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 214–216, hier S. 215) und das nicht umgesetzt worden sei, vgl. ebd., Fn. 270 auf S. 526.
- 488 Zur Germania-Darstellung als Kultfigur im Vormärz bis zum Ende des 19. Jahrhunderts siehe BRANDT: GERMANIA 2010, S. 207–343.
- 489 Alfons von Boddien (1802–1857): Paulskirche. „Da waren Sie, gemacht haben Sie nichts!“ (1848, Kolorierte Kreidelithografie. 348 mm × 240 mm, bez. im Bild u. l.:

- „AB.“; u. r.: „Druck v. May. Frankfurt a. M.“ Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe), abgedruckt in: AUSSTELLUNGSKAT. V. NAPOLEON ZU BISMARCK 1995, Nr. 56, S. 95.
- 490 Bereits als Metapher in Versen Clemens Brentanos zur Zeit der Befreiungskriege, anlässlich der Grenzüberschreitung des Rheins nach Paris, unter dem Regime des preußischen Generalfeldmarschalls Gebhard Leberecht von Blücher: „Unter deutschem Adlerflügel, / Reife wieder deutscher Wein“ (aus: Brentanos Gedicht „Rheinübergang, Kriegsgrundgesang“, 1814), zitiert nach GROSS 1996, S. 33–53, hier S. 47.
- 491 Das lithografierte Spottblatt von 1848 soll sich auf die nicht enden wollenden Verhandlungen für eine Reichsverfassung beziehen. Der Zeichner ist der Abgeordnete Alfons von Boddien, ein eher antiparlamentarischer Erzkonservativer, der durch seine Karikaturen bekannt wurde. Siehe David Klemm: Die Revolution von 1848/1849, in: AUSSTELLUNGSKAT. V. NAPOLEON ZU BISMARCK 1995, S. 94. Siehe auch Kap. 3, Fn. 489.
- 492 Z. B. auch in Lithografien zu Eduard Dullers „Erzherzog Carl von Oesterreich“ (1847), eine Illustration nach einer Zeichnung Schwinds, (DULLER 1847, S. 409) zeigt Vater Rhein, wie er dem Doppeladler-Schild an einer mit Reben umsäumten Säule zuprostet. Siehe AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, S. 46–48, Abb. 18.
- 493 Germania als Personifikation wird oftmals durchsetzungstark dargestellt, allerdings mit variierenden Konnotationen, mal als Schönheit und Heilige (Philipp Veits Gemälde „Germania“ fand auch als Kupferstich von Eugen Eduard Schaeffer und Christian Siedentopf 1840/1841 Verbreitung, Abb. in: AUSSTELLUNGSKAT. V. NAPOLEON ZU BISMARCK 1995, S. 94), mal als Landesmutter, z. B. bei Ferdinand Schröder: „Wat heulst’n kleener Hampelmann?“, -Ick habe Ihr’n Kleenen ‘ne Krone jeschnitzt, nu will er se nich!““, 1849, Federlithografie mit Tonplatte, aus: Düsseldorfer Monatshefte, April 1849, Abb. in: AUSSTELLUNGSKAT. V. NAPOLEON BIS BISMARCK 1995, Nr. 69, S. 113.
- 494 Ob es sich tatsächlich um die im Brief angesprochenen Holzstich-Vorhaben mit Graeff handelt, kann hier nicht abschließend geklärt werden. Es ist durchaus möglich, dass dieses von Schwind anvisierte Projekt mit Graeff nicht realisiert wurde. Siehe Kap. 3, Fn. 487.
- 495 Siehe EICHLER 1974, S. 11–18. Nach Eichler sind es die Kunst- und Familienzeitungen, die den Mythos vom fürs Volk arbeitenden Künstler aufbauen.
- 496 Zu den Neuruppinern Bilderbögen und ihrer Funktion siehe u. a. HILSCHER 1977, AUSSTELLUNGSKAT. NEURUPPINER BILDERBOGEN 1981; BRAKENSIEK/ KRULL/ROCKEL 1993; zu französischen Bilderbögen siehe AUSSTELLUNGSKAT. FRZ. B.ILDERBOGEN 1972 sowie AUSSTELLUNGSKAT. C’EST UNE IMAGE D’ÉPINAL 2013, S. 82–171. Zu den jeweiligen Bilderbogen-Auflagenhöhen siehe EICHLER 1974, S. 41.
- 497 Der „Gestiefelte Kater“ hatte eine übliche Auflage von 10.000 Blatt. Zwischen 1850 und 1860, schätzt Eichler, wurden nicht mehr als 17.000 Blätter verkauft, dennoch erhielt dieser Bilderbogen große literarisch-kunstkritische Beachtung, vgl. EICHLER 1974, S. 40. Die Anerkennung betraf nicht nur seine Holzstiche, sondern allgemein seine Reproduktionsausgaben, z. B. auch nach seinem Aquarell-Zyklus der „7 Raben“, siehe hierzu FREYBERGER 2009, S. 241–243.
- 498 Schwind beschäftigt sich mehrfach mit Motiven aus dem Märchen des „Gestiefelten Katers“, zwischen 1832 und 1836 z. B. entstehen Motive im Tieck-Saal des Bibliotheksimmers der Königin in der Münchner Königliche Residenz, siehe BÜTTNER 1980, Bd. 1, S. 53 sowie AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, Kat. Nr. 117–118, S. 130–131.
- 499 Vgl. FREYBERGER 2009, S. 141, in Rückgriff auf BUSCH 1985, S. 90.
- 500 Begriff „Riesen-Dandy im Sportdress“ von FREYBERGER 2009, S. 141.
- 501 Zur Leserichtung der einzelnen Szenen vgl. AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, Kat. Nr. 311, S. 195–196 sowie FREYBERGER 2009, S. 126–130 u. 141–150.
- 502 Vgl. FREYBERGER 2009, S. 141–150.
- 503 Hier wird verallgemeinernd von „Arabeske“ gesprochen; in der Forschung hat sich durchgesetzt, drei Gattungen zu unterscheiden:
a) die „Arabeske“ als ein ungegenständliches aus dem arabischen Raum stammendes Ornament, das frei in der Gestaltung, stets symmetrisch und repetitiv aufgebaut ist;
b) die „Grotteske“ mit spätantikem Ursprung als ein häufig angewendetes Dekorationsensemble aus figurativen, mit vegetabilen Elementen ausgestafferten und effektreichen, szenischen Bildfeldern, die in Abbildungen und Beschreibungen von den Loggienfresken Raffaels oder in den gefundenen Darstellungen in Pompeji bekannt und seit Ende des 18. Jahrhunderts diskutiert wurden;
und c) die aus mittelalterlichen Handschriften bekannten „Randzeichnungen“, die durch Dürers Randzeichnungen von 1515 in der von Johann Nepomuk Strixner herausgegebenen Lithografie-Ausgabe (1808) prägend für die Buchillustration des 19. Jahrhunderts waren und in denen sich die Seiten umspannenden Verzierungen zu Buchstaben und Rankenwerk verkehren und mit grotesken Elementen vermischen. Nach Friedrich Schlegel (1797) dient die Arabeske, als Urform der Fantasie, als Remineszenz an den Widerspruch zwischen Chaos und Ordnung. Das Arabeske zeigt sich im 19. Jahrhundert häufig komisch-ironisch und realistisch-illusionistisch, siehe BUSCH: ARABESKE 2013, S. 13–27.
- 504 Vgl. FREYBERGER 2009, S. 219.
- 505 In Schwinds Briefen wird deutlich, dass er sich ab 1846 intensiv mit der „Symphonie“ beschäftigt. Ursprünglich als Wandgemälde für ein Musikzimmer gedacht, realisiert er das Thema 1852 als Gemälde. Siehe auch Kap. 3, Fn. 456 sowie BUSCH: SCHWIND 1998, S. 252–267.
- 506 Die Staffelung der Bildelemente in die Höhe findet sich oft im Gesamtwerk Schwinds, u. a. in den Ölgemälden und Zeichenstudien zu „Ritter Kurts Brautfahrt“ (1835–1849, siehe WEIGMANN 1906, S. 154, 168; AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, Kat. Nr. 143–150) oder auch im Ölgemälde „Der Ritt Kunos von Falkenstein“ von 1843/1844 (Öl auf Lw., 152 cm × 94 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, siehe WEIGMANN 1906, Abb. S. 217; AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, Nr. 248, S. 171–172).
- 507 Schwind kannte von seinem Italienaufenthalt die Grottesken Pompejis und Herkuleneums und lernte bei seinem ersten München-Aufenthalt die Freskenausstattungen der Glyptothek und der Pinakothek durch Cornelius und dessen Schüler kennen. Freyberger zufolge dient die Arabeske bei Schwind auch zur ironischen Konterkarierung, sichtbar im „Gestiefelten Kater“ an den deformierten Zwergen-Skulpturen am Schlosseingang, ausladenden und gezierten Gesten der Figuren oder den übereinandergeschlagenen Beinen des Riesens, der seine Keule als eine Art Handtasche um die Schulter trägt. Vgl. FREYBERGER 2009, S. 106–113 sowie S. 141–151.
- 508 Brief an Franz v. Schober, München, 10.07.1833, in: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 84–86, hier S. 85–86: „Wenn ich nur wieder gehörig gesund werde, so ist mir um gar nichts angst, aber so ist es eine rasende

- [86] Anstrengung, etwas zu machen. Ich weiß, daß ich die Fähigkeit habe, einen neuen Gang einzuschlagen, ich weiß, daß nichts Kunst ist, als was das Bild gibt für die Erkenntnisse, die das Ergebnis unserer Zeit sind. Was soll es der Mitwelt, was der Nachwelt, das nachzumachen, was nicht mehr zu erreichen ist und nicht erreicht zu werden braucht. Cornelius ist der eigentliche Deutsche. Er gibt die Resultate einer gründlichen und unerschöpflichen Reflexion. Ich bin überzeugt, daß seine Kirchensachen allem Jammer und Winseln auf dieser Seite ein Ende machen, obwohl auch er in der Darstellung von der Zersplitterung unter den vielen Stilen nicht rein geblieben ist. [...]“
- 509 Schwind sieht eine Verwandtschaft mit und eine Abstammung von den Kunstformen „altdeutscher“ Künstler, ohne dass er eine Nachahmung ihrer Kunst anstrebe. Vgl. Brief an Eduard von Bauernfeld, Frankfurt, 25.02.1847: „Ich habe Stoffe gefunden, deren Ausführung ich nicht erwarten kann, von denen ich aber im vorhinein weiß, daß von denen, die zahlen können, lange keiner was verstehen wird. Der schlechte Zustand der Malerei in Wien ist mir sehr erklärlich. Alles, was gemacht wird, entsteht wie eine Ausarbeitung in einer fremden Sprache, wie zurzeit, da ganz Deutschland Lateinisch schrieb und einen Germanikus für den verpötesten Fehler hielt. Da kann nichts Gesundes herauskommen, nicht einmal etwas Lebendiges. Von einer Nachahmung der alten Deutschen kann nicht die Rede sein, aber von einer Abstammung und Verwandtschaft, wie sich die Sprache im ‚Faust‘ zu den Reimen des Hans Sachs verhält. Ich rechne mir’s zum Verdienst, das zu wissen, und bin zufrieden, wenn ich beitragen kann, daß da fortgearbeitet wird, wo was Rechtes wachsen kann.“ In: Ebd., S. 210–211, hier S. 211.
- 510 Diese Aussage ist durch die Schüler überliefert, in FÜHRICH 1871, S. 53–54, siehe FREYBERGER 2009, S. 118. Der Holzschnitt sei wie die Glasmalerei ein „altdeutsches“ Medium, das für die Gestaltung mit Konturlinien als Vorbild diene.
- 511 Ähnliche Simultan- und Arabeskengestaltung bei Otto Speckter und Eugen Neureuther, siehe hierzu FREYBERGER 2009, S. 126–150.
- 512 Vgl. BRUNSIEK 1994, S. 220–223.
- 513 Die Kurzschräffuren, gepaart mit vielen Weißflächen sind z. B. deutlich in Wickrams „Der Goldfaden“ von 1557 zu sehen, dessen Holzschnitte vergrößert 1809 als Kupferstiche von Clemens Brentano herausgegeben wurden, vgl. hierzu BRUNSIEK 1994, S. 101–108.
- 514 Das Argument Freybergers, der deutlichere Holzschnitt-Charakter könne durch den „Dialekt“, in diesem Fall durch die ursprüngliche Mundart-Dichtung des Grimm’schen Märchens bestimmt sein, liegt durchaus nahe, vgl. FREYBERGER 2009, S. 118.
- 515 Siehe Kap. 3, Fn. 501.
- 516 Dieses „Bild-Vokabular“ ist fester Bestandteil der Malerei und der Grafik Schwinds. Inventio und zeichnerische Ausarbeitung für den Holzstich sind in jeder Hinsicht den Arbeiten Schwinds an Fresken und Gemälden ebenbürtig. Nach Holsten verschränken sich die Gattungen in Werken Schwinds „symbiotisch“, vgl. HOLSTEN 1996, S. 25–32, v. a. S. 27.
- 517 Im „Begräbniszug“ prägen kurze, breite Parallelschräffuren in den kantig-fallenden, langen Gewändern den Haupteindruck dieses possenhaften Begräbniszugs, vgl. FLIEGENDE BLÄTTER 1847, Nr. 132, S. 93 sowie WEIGMANN 1906, S. 252. Diese zugespitzte „Holzschnitt-Manier“ im Holzstich ist im weiteren Œuvre Schwinds nicht zu finden und ist vermutlich in der inhaltlichen Verknüpfung von „Mittelalter“ und „Holzschnitt“ begründet, die bereits Ende des 18. Jahrhunderts zu Kupferstichen führte, die einem derben Holzschnitt-Stil imitieren, siehe Kap. 2, Fn. 138.
- 518 Kaspar Braun, der selbst in München Kunst studiert hat, arbeitet für die Zeitungen und Einblattdrucke seines Verlags mit zahlreichen Künstlern der Münchner Akademie zusammen, so auch mit Wilhelm Busch, der nach 1860 eine eigene und einzigartige Illustrationsgeschichte schreibt.
- 519 Im Journal für Buchdruckerkunst wird 1843 die Bekanntmachung abgedruckt, dass die Firma ab 01.01.1843 unter dem Namen „Kasp. Braun & Friedr. Schneider – Anstalt für Holzschneidekunst“ geführt wird, vgl. BRAUN & SCHNEIDER JFB 1843, Sp. 71–72. Friedrich Schneider wird vorgestellt als der administrative Leiter, der unter W. Engelmann in Leipzig, J. P. Himmer in Augsburg und F. Pustet in Regensburg gelernt und gearbeitet hat; Braun ist für die künstlerische Leitung zuständig; G. v. Dessauer (Königl. Wirkl. Hofrath und Advokat) scheidet hingegen aus. Damit wird die xylografische Anstalt nicht nur umstrukturiert, sondern auch um Verlagsarbeit erweitert. Braun und Schneider halten mit der weiteren technischen Entwicklung innerhalb der Verlage, mit Standardisierung der Abläufe, vermehrtem Maschineneinsatz und schnelleren Pressen mit höheren Auflagen nicht mit und geben bereits in den 1850er Jahren Aufträge immer wieder an andere Betriebe ab, vgl. FREYBERGER 2009, S. 104.
- 520 Vgl. SCHASLER 1866, S. 150.
- 521 Die Münchner Bilderbögen waren in Schwarz-Weiss und später auch in Schablonenkolorierung erhältlich, vgl. EICHLER 1974, S. 35–39. Die Kolorierung ist ein Thema, das hier ausgeklammert wird, da es sich bei künstlerischen Buchillustrationen des 19. Jahrhunderts v. a. um nicht kolorierte Ausgaben handelt bzw. die Künstler-Vignetten als unkolorierte Grafiken entworfen wurden. Kolorierte Münchner Bilderbögen sind u. a. im Besitz des Leipziger Stadtgeschichtlichen Museums. Ein Blick auf die Bucheinbände (siehe VERDURE 2008) wie auch die rasche Verbreitung von farbigen Chromo-Lithografien, den bunten oder zum Ausmalen gedachten Epinal-Bildchen, lassen auf einen sehr hohen Stellenwert des Kolorits im Buchgewerbe schließen.
- 522 Vgl. AUSSTELLUNGSKAT. SCHWIND 1996, Kat. 311, S. 195–196, hier S. 195.
- 523 U. a. wird der zeitliche und gedanklich hohe Aufwand in dem Brief an Mörike deutlich, den Schwind am 05.02.1867 aus München schrieb: „[...] Mit meiner Zeit steht’s freilich schlecht, noch mehr aber nehme ich Anstand, irgend etwas zu akkordieren. Man gibt das Recht aus der Hand, es wegzuerwerfen, wenn es nicht genügend ausfällt. [...] Auf Ihren Brief freue ich mich sehr. Es wird damit gehen wie mit einer Rezension, die der alte Goethe über gewisse Holzschnitte von mir geschrieben hat; sie ist zehnmal schöner als meine Bilder. Ich arbeite fort wie in einem Tretrad und bin noch immer nicht so weit, mit freiem Kopf an was anderes zu denken. Photographie ist auch keine Sicherheit; wenn das Glück gut will, so verderben sie’s gradso wie die Holzschneider und Kupferstecher. Geben Sie acht, wenn’s drum und dran geht, wird alles anders gewünscht werden – ich habe längst allen Kunsthandel verzichtet. Also trachtet man bald ins reine zu kommen.“ In: BRIEFE SCHWIND (STOESSL) 1924, S. 443–444.
- 524 Brief an Ernst Julius Hähnel, München 01.06.1859, in: Ebd., S. 393–395, hier, S. 394: „In den ‚Fliegenden Blättern‘ ist jetzt eine Arbeit von mir, die Du anschauen solltest. Nimm Dir die Mühe und pause die 15 Punkte durch und leg’ sie auf jede

der 16 Gruppen, so wirst Du Dich überzeugen, daß sie alle nach denselben 15 Punkten gemacht sind. Das ist der Humor davon./Mit der Photographie der ‚Sieben Raben‘ ist es nichts geworden. [...] Wäre der dumme Krieg nicht, so hätte ich sie in Paris ausgestellt und gewiß nicht lang auf einen Photographen warten müssen. Ich habe auch Anträge, die Sache stechen zu lassen – aber von wem? Wegen der Vignette auf dem Denkblatt muß ich sehr um Entschuldigung bitten. Ich sehe die kleinen Sachen nicht mehr recht, ließ es von einem andern auf Holz zeichnen, das fiel ganz abscheulich aus, dokterte dann daran herum, und so wurde eben nichts Rechtes. Ich hätte gerne eine ausgeführte Zeichnung gemacht und sie photographieren lassen, das hätte aber ein schmähhches Geld gekostet. Es wird das beste sein, wenn wieder so was auskommt, es macht es ein anderer.“

- 525 Das mit dem befreundeten Schriftsteller Eduard Mörike geplante „Mörike-Album“ wurde z. B. nicht beendet, weil sich kein Verleger fand, siehe Brief Schwind an Eduard Mörike, Nieder-Pöcking bei Starnberg, 22.05.1868, sowie Brief an Mörike vom 30.03.1868, in: Ebd., S. 466–468 sowie 462–463. Ähnliches geschah auch mit seinen Illustrationen zu einem Gedicht Mörikes, siehe Schwind an Eduard Mörike, München, 28.02.1868, in: Ebd., S. 461–462.
- 526 Es handelt sich um Schwinds Entwürfe für Georg Scherers „Die schönsten deutschen Volkslieder“, die erste illustrierte Edition erschien 1861, die 2. vermehrte Ausgabe 1867. Zitiert nach WEIGMANN 1906, S. 555, d.h. Fn. zu S. 436, 437.
- 527 ASCHENBRÖDEL 1873.
- 528 SIEBEN RABEN 1874.
- 529 Vgl. ebd., Einleitung „Der Meister und sein Werk“ von Gustav Floerke, o. S.
- 530 ASCHENBRÖDEL 1873, mit einem erläuternden Text von Dr. Hermann Lücke, S. 3–10, hier S. 10.

4 DAS KÜNSTLERISCHE IN DER HOLZSTICH-PRAXIS ZWISCHEN 1830 UND 1870

Der Kunstschriftsteller und Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts, Carl Heinrich von Heineken (1707–1791), bekannte in seiner Schrift „Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen“, die 1768 und 1769 in zwei Bänden erschien:

„Die Verfertigung der Holzschnitte gehört ohnstreitig zu den bildenden Künsten, es ist natürlich, daß man die Nachrichten bey dergleichen Scribenten suchen müsse, welche ausdrücklich von Künstlern handeln.“⁵³¹

Zu diesem Zeitpunkt waren der Büchermarkt, die Buchwissenschaft als Fachdisziplin und die Verbreitung von Buchillustrationen noch in ihren jeweiligen Anfängen. Holzschnitte und deren Anfertigung sind in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einem anderen Feld als den bildenden Künsten nicht denkbar.⁵³² Gut 100 Jahre später ist die Frage nach dem künstlerischen Stellenwert von *Holzschnitten* nicht veraltet. Im Folgenden soll daher zunächst erörtert werden, inwiefern Holzschnitt und Holzstich im 19. Jahrhundert als künstlerische Grafik verstanden wurden. Daran anschließend wird das Selbstverständnis von Künstlern, Xylografen und Illustratoren beispielhaft beleuchtet.

4.1 Der *Holzschnitt*: künstlerisches Original oder Reproduktionsgrafik?

4.1.1 Zur Frage der Eigenhändigkeit „altdeutscher“ Holzschnitte und die Bewertung des künstlerischen Tuns

Als Holzstiche in Form von Buchillustrationen und Bilderbögen weit verbreitet und das Interesse an „altdeutschen“ Holzschnitten ungebrochen ist, stellt der Kunstschriftsteller und -kritiker Max Schasler 1866 die Frage, inwiefern *Holzschnitt* zur bildenden Kunst gehört, in seinem dialogisch aufgebauten Überblickswerke zur Holzschneidekunde wie folgt dar:

„Kann man aber die Grafik noch zur Kunst im strengeren Sinne rechnen?

Die Kunst ist allerdings – wenn man sie im höchsten Sinne des Worts faßt – wesentlich Production, nämlich die freie und selbstschöpferische Darstellung des Schönen, als des Ewigen in der Form sinnlicher Anschauung. Aber weil sie zur Gestaltung ihrer Ideen eben der sinnlichen Form bedarf, so ist sie dadurch schon an die Natur gewiesen, welche ihr die Vorbilder für die Gestaltung liefert. Nach der Seite der Darstellung hin also verhält sie sich reproductiv, nach der Seite der Idee productiv. **Wenn daher auch in der reproductiven Kunst die Idee gegeben ist, so bleibt die Gestaltung der letzteren doch immer ein künstlerisches Thun.**“⁵³³

Wenn also die reproduktive Grafik nicht nur repetitiv ist, sondern auch „Form“ für die Umsetzung künstlerischer Ideen bietet, dann sei Grafik Kunst. Schasler argumentiert im Sinne einer produktiven Übersetzungsleistung, die der Wiener Kustos, Kunsthistoriker und Kupferstecher Adam von Bartsch in seinem 21-bändigen Werk einleitend 1802 darlegte.⁵³⁴ Es handelt sich bei einer Übersetzung aus einem Medium in ein anderes immer um eine eigene Leistung, insofern dieser Vorgang anderer (technischer) Mittel und Ausdrucksweisen bedarf und daher keine Kopie darstellt.⁵³⁵ Bei einer gemalten Darstellung, die in eine grafische Technik übersetzt wird, müssen z. B. die Helligkeitswerte der Farbgebung in eine Licht-Schatten-Verteilung und die gemalten Partien in Linien und Schraffuren umgewandelt werden, d. h. die Darstellung muss, in Abhängigkeit zur ausführenden Technik, „neu“ gedacht werden.⁵³⁶

Die Wiedergabe einer Zeichnung sei der künstlerische Zweck grafischer Reproduktion.⁵³⁷ Das sei kein Selbstzweck, sondern, so Schasler, erfolge in drei „Hauptmomenten“: einmal die Zeichnung selbst, die Bearbeitung der Druckplatte sowie der Druck. Sie sind nicht zu trennen, sondern drei Schritte innerhalb des reproduzierenden Vorgangs.⁵³⁸ Damit ist noch nicht abschließend geklärt, ob grafische Reproduktion nun künstlerisch ist oder lediglich einem künstlerischen Zweck dient. Der Schriftsteller und Philosoph Friedrich Theodor Vischer konstatiert 1851 im dritten Band seiner „Ästhetik“, dass es sich bei *Holzschnitt*, Kupferstich, Lithografien und Daguerreotypien lediglich um „anhängende Kunstformen“ handle, deren Wichtigkeit in der Kunstvermittlung liege.⁵³⁹

Kunsthistoriker wie Anton Springer versuchen hingegen, das Künstlerische in der Reproduktionsgrafik zu definieren. So unterscheidet Springer z. B. einen „künstlerischen“ Kupferstich nach Raffaels „Sixtinischer Madonna“ von der mechanischen Reproduktion.⁵⁴⁰ Denn im Kupferstich bestehe die Möglichkeit zu gewichteten und Details, die im Gemälde herausstechen, auch in der Reproduktion hervortreten zu lassen, was bei mechanischen Reproduktionen nicht möglich sei.

In Publikationen zur Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird diese Frage der künstlerischen Gewichtung in der Reproduktionsgrafik jedoch ausgespart und die Zeichnung als eigenständige, sich im 19. Jahrhundert etablierende, gleichwertige Gattung, thematisiert und vorgestellt.⁵⁴¹ Hauptargumente für die Trennung von Zeichnung und druckgrafischer Umsetzung sind die Wertschätzung für Kartons der großen Freskenprojekte, der akademische Fokus auf die Zeichnungsausbildung von Künstlern und das gesteigerte Interesse am Kauf von Künstler-Zeichnungen. Das entscheidende Kriterium zwischen Original und Reproduktion ist die „Künstlerhand“, unabhängig vom grafischen Medium, das zur Umsetzung einer Bild-Inventio genutzt wird. Daher fragt z. B. Goethe brieflich den Maler Runge 1806, ob er die ihm zugesandten Grafiken selbst in Kupfer gefertigt habe.⁵⁴² Im *Holzschnitt* des 19. Jahrhunderts ist die Arbeitsteilung zwischen Zeichner (Inventio) und Xylografen (fabricator) üblich und bedarf keiner Erörterung – einzig die Frage, wer die Zeichnung auf den Holzstock überträgt, bleibt.

Ab den 1860er-Jahren wird die Zeichnung fotomechanisch auf den Holzstock kopiert. Verfahren zur Reproduktion sind scheinbar keine Grenzen mehr gesetzt. Diese chemisch-technischen Verfahren sind ein Grund, warum sich die Zeichnung Ende des 19. Jahrhunderts als eine eigenständige, künstlerische

sche Gattung durchsetzt. Auch führt diese Entwicklung zu tatsächlichen „Original-Holzstichen“, also zu Holzstich-Drucken, bei denen Zeichner und Holzstecher ein und dieselbe Person sind. Nach der Kunsthistorikerin Jacquelynn Baas ist es der Künstler Louis-Auguste Lepère, der erstmals unter dem Titel „L'estampe originale“ (Originaldrucke) im Jahr 1888 seine Grafiken veröffentlicht.⁵⁴³ Diese Ausgabe enthält neben den Holzstichen von Lepère und Tony Beltrand drei Kupferstiche von Félix Braquemond, Daniel Vierge und Henri Boutet, eine Kaltnadelradierung von Boutet und zwei Lithografien von Henri-Partrice Dillon. Die Auflage war auf 150 Stück limitiert und nummeriert. Den Druck überwachten die Künstler selbst.

Die Société l'Estampe Originale, die von Lepère zeitgleich zum Album mit Originaldrucken 1888 initiiert wurde,⁵⁴⁴ formulierte erstmals verbindlich Kriterien für Originalgrafiken wie die Auflagenhöhe zu limitieren. Weitere Kriterien wie ausschließlich der Künstler selbst habe zu zeichnen und zu schneiden, setzen sich zügig als künstlerische Originalgrafik sowohl in England als auch Frankreich durch. Ein tatsächliches „Revival of woodcut“ wird nach der Jahrhundertwende ausgerufen, das sowohl den Holzstich als auch den Holzschnitt betrifft. Die Eigenhändigkeit des Künstlers und Fragen der Materialität stehen dann im Vordergrund und lassen sich z.B. anhand der Linol- und Holzschnitte der Brücke-Künstler studieren.⁵⁴⁵

Die Eigenhändigkeit künstlerischer, „altdeutscher“ Grafik wird vehement zu Beginn des 19. Jahrhunderts debattiert. Die Diskussion, ob Künstler ihre Zeichnungen selbst geschnitten haben, erstreckt sich über Monografien, Zeitungsartikeln und diverse wissenschaftliche Publikationen v.a. in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁵⁴⁶ Daran beteiligen sich u.a. die Kunsthistoriker Carl Friedrich Rumohr⁵⁴⁷ und Daniel Friedrich Ferdinand Sotzmann.⁵⁴⁸

Für Rumohr haben Albrecht Dürer und Hans Holbein d.J. selbst geschnitten, andernfalls seien deren Holzschnitte auch nicht als Originale zu begreifen.⁵⁴⁹ Sotzmann widerspricht den vorgebrachten Argumenten Rumohrs:⁵⁵⁰

„Ich, der ich bestreite, daß die alten Maler zugleich Formschneider gewesen sind, betrachte dagegen diejenigen Holzschnitte als Originale, die der Maler selbst auf der Holztafel vorgezeichnet und die ein verständiger, treuer und geschickter Formschneider geschnitten hat; [...] so wenig aber der Bildhauer, auf die Gefahr sich zu verhasen, bei der Ausarbeitung des Blocks von seinem Modell abgeht, so wenig kann der Formschneider mit dem Messer aufs Geradewohl ins Blaue hinein arbeiten, da wo nichts oder wo etwas Anderes vorgezeichnet ist.“⁵⁵¹

Sotzmann führt 1836 das Zeichnen auf den Holzblock durch den Künstler als Kriterium für Originalgrafik an. Außerdem habe der Formschneider die Aufgabe, möglichst getreu der Aufzeichnung nach zu arbeiten. Auch wenn Sotzmann sich hier auf Grafiken von Dürer und Holbein bezieht, formuliert er sogleich das entscheidende Argument für die Legitimität, Holzschnitte und Holzstiche zeitgenössischer Künstler unter der Maßgabe, dass sie selbst die Zeichnung auf den Holzstock übertragen, als Originalgrafik einzuordnen. Das Faksimile, das getreue Nachschneiden und -stechen, ist eine Voraussetzung für einen Original-Holzschnitt und -Holzstich. Zur Originalgrafik wird es erst mit der zweiten Voraussetzung, die ebenfalls der Verleger und

Holzschnitt-Kenner Rudolf Weigel 1865 benennt: Der auf Holz zeichnende Künstler mache den Unterschied zwischen Original und einer getreuen Reproduktion.⁵⁵²

Die Originalzeichnung entsteht auf dem Holzblock, wenn der Künstler die Zeichnung selbst aufbringt. Damit nimmt der Künstler im Hochdruck-Verfahren gegenüber chemisch-metallischen Verfahren eine zentrale Rolle ein. Zur Bedeutung der Zeichnungsübertragung im *Holzschnitt* lautet es 1846 in einem Zeitungsartikel zur Chemotypie im *Journals für Buchdruckerkunst*:

„Wird das Original auf dem Holzblocke von einem mittelmäßigen Zeichner aufgetragen und entbehrt es der Haltung, so wird sie der Xylograf wohl schwerlich hineinlegen, dagegen dürfte es zu öfterm vorkommen, daß der Holzschneider durch seine Stichel die effectvolle Original-Composition des Künstlers, welcher eine solche auf Buxbaum zu entwerfen sich herbeiließ, zerstört, was weder bei der Chemotypie noch bei der Glyphographie vorkommen kann, in welcher Rücksicht diese beiden Verfahrungsweisen gegen den Holzschnitt etwas voraus haben.“⁵⁵³

Damit die Originalzeichnung, vom Künstler einmalig auf den Holzstock aufgebracht, nicht durch den Xylografen unwiederbringlich verloren gehe, biete sich, so der Autor, die Chemotypie an.

Folgt man dieser Argumentation, könnte eine heutige Definition zusammengefasst lauten: Der *Holzschnitt* ist nicht die mehr oder weniger künstlerische Reproduktion einer Originalzeichnung durch den Xylografen, sondern er beinhaltet aufgrund der Zerstörung der Zeichnung durch die Arbeit des Xylografen eine Spur, die sich in der Zusammenarbeit von Künstler, Xylografen und Drucker als gedrucktes Blatt manifestiert. Das Ziel der künstlerischen Produktion ist nicht der klischierbare Holzblock, sondern das bedruckte Blatt in auflagenabhängiger Anzahl.

Dieses Originalgrafik-Verständnis ist für den künstlerischen Holzstich um 1850 undenkbar. Stattdessen entwickelt sich der Begriff „Faksimile“. Dieser Begriff wird zu einem Kaufkriterium auf Buchtiteln. Damit ist allerdings nicht garantiert, dass der Künstler selbst die Zeichnung auf den Holzblock übertragen hat. Es ist lediglich verbürgt, dass der Xylograf so getreu wie möglich die Zeichnung nachgeschnitten bzw. -gestochen hat.

4.1.2 Das Faksimile ist eine Interpretation

Im 19. Jahrhundert hat der Kunsthistoriker Max Schasler den Berliner Xylografen Friedrich Unzelmann als denjenigen herausgehoben, der Faksimiles förderte und als ein Kunstprinzip in der Holzschneidekunst etablierte.⁵⁵⁴ „Faksimile“ wird heute verstanden als ein der Zeichnung möglichst getreuer Schnitt oder Stich. „Faksimile“ als getreue Wiedergabe wird heute daher von der „freien Übersetzung“ oder interpretierenden Reproduktionsgrafik abgesetzt. Im 19. Jahrhundert bedeutet „Faksimile“ hingegen nicht, dass die Zeichnung identisch in Holzstich umgesetzt wird,⁵⁵⁵ sondern dass die Eigentümlichkeit, das Besondere der Zeichnung erhalten bleibt – trotz oder gerade aufgrund des Wechsels der Gattung.⁵⁵⁶

Nach Schasler ist es die höchste Vollendung eines Xylografen, wenn er die eigene Manier im Holzstich „verneinen“ und stattdessen diejenige in der Zeichnung des Künstlers erfassen und wiedergeben kann.⁵⁵⁷ Dazu hielt

Menzel seine Xylografen an.⁵⁵⁸ Allerdings dekliniert Menzel nicht jede Linie zeichnerisch durch. Bestimmte Schraffuren im Hintergrund überlässt er den Holzstechern.⁵⁵⁹ Nach anfänglicher Skepsis bleibt Menzel bei dieser Arbeitsweise und übermittelt über den Verleger Weber an den Leipziger Xylografen Kretzschmar die Anweisung, dass er die Linienlage im Hintergrund des „Mars“ noch dichter und gleichmäßiger umgesetzt haben möchte, dichter als er es mit dem Bleistift vorzeichnen könne.⁵⁶⁰ Der Ton soll dunkler, der Kontrast zwischen Licht und Hintergrund stärker werden. Menzel erwartet keine stupide Umsetzung, sondern dass der Holzschneider künstlerisch mitdenkt.⁵⁶¹ Es ist ein Denken, das vom fertigen Holzstich ausgeht. Dabei ist die Zeichnung⁵⁶² zwar das Original und doch nicht final. Bestimmte Details und tonale Abstufungen können nicht gezeichnet, sondern nur auf Holzstock-Rückseiten oder in Briefen schriftlich vermerkt werden. Der Verleger Lorck spricht zur Beschreibung der Umsetzung Menzel'scher Zeichnungen von „interpretieren“.⁵⁶³ Während der Kunsthistoriker Schasler im Handbuch „Schule für Holzschneidekunst“ 1866 betont, dass als Zeichner für den *Holzschnitt* „jede Unbestimmtheit des Strichs“ zu vermeiden sei.⁵⁶⁴

4.2 Perspektiven auf den künstlerischen Holzstich

4.2.1 Das künstlerische Selbstverständnis der Xylografen

Wie sehr Technik und künstlerische Gestaltung sich gegenseitig bedingen und wie stark die nationale Holzstichgestaltung von der Internationalisierung des Holzstichs als industriell gefertigtes Produkt abhängt, zeigt sich deutlich im „Journal für Buchdruckerkunst.“ Im Jahr 1838 finden sich hier zehn Pariser Holzschneider mit Adressen aufgelistet,⁵⁶⁵ und über die Prachtausgabe „Tausend und eine Nacht“⁵⁶⁶ wird euphorisch berichtet:

„So sind wir in Deutschland in der typografischen und xylografischen Kunst soweit vorgeschritten, daß Frankreich von uns sich mit Clichè's zu Prachtausgaben bereichert, während bis auf diesen Augenblick die deutschen Pressen nur von englischen und französischen Originalen [sic] dieses Genre sich nährten, ein Fortschritt, den wir mit dem größten Vergnügen zur Oeffentlichkeit bringen.“⁵⁶⁷

Die deutsche Xylografie will mit der französischen und englischen gleichziehen. Es ist ein Wettbewerb innerhalb eines sich neu etablierenden Berufszweiges. Dabei sind das Können und die Dominanz der französischen Holzstecher um 1840, die es zu überwinden gilt. Und davon ist man 1838 noch weit entfernt:

„[...] so sehr wir uns zu der Bemerkung gedrungen fühlen, daß Gubitz, Unzelmann, Pfnor [sic] und Höfel mit vielen englischen und französischen Xylografen auf gleicher Linie stehen, so müssen wir doch der Wahrheit wegen hier bemerken, daß die in Rede stehenden Holzschnitte zu der deutschen Ausgabe der Tausend und einen Nacht ursprünglich in Paris unter Leitung der Herren Andrew, Leloir und Best geschnitten, und Cliché's davon wieder nach Frankreich zurückverkauft wurden.“⁵⁶⁸

Das Netz der Xylografen ist europaweit eng gespannt. Die Xylografen gingen zu denjenigen Buchhändlern, die am meisten finanzielle und soziale Anerkennung bieten konnten. So gibt die Leipziger Firma „Schelter u. Giesecke“ 1841 bekannt, dass der in Paris, London und Brüssel arbeitende Xylograf J. C. Beneworth⁵⁶⁹ zu ihnen wechseln wird.⁵⁷⁰ Andere, wie der Londoner M. U. Sears, lassen sich in Leipzig mit einem eigenen Atelier nieder. D.h. die Xylografen sind für unterschiedliche Firmen in unterschiedlichen Ländern tätig und oftmals in England und Frankreich ausgebildet. Ihre Tätigkeiten beschränken sich keineswegs auf die Umsetzung künstlerischer Zeichnungen. Ihr Metier ist, wie der Xylograf Sears in seiner Anzeige aufzählt, „[...] die Ausführung historischer, topografischer und ornamentistischer Gegenstände im besten Styl der Kunst [...]“⁵⁷¹ Der Begriff „Kunst“ ist hier ein Synonym für Qualität, für eine Ausführung, die einem Mindestmaß an ästhetischen Standards entspricht, unabhängig von der Zeichenvorlage.

Im deutschsprachigen Raum sind die Holzschneider zunächst an die Kunstakademien angebunden. Xylografen gehören zum Mitarbeiterstamm wie Kupferstecher, Zeichner und Lithografen, und besitzen eine akademische Künstlerausbildung.⁵⁷² Auch gewannen Xylografen für ihre Kunst Auszeichnungen.⁵⁷³ Das damit verbundene Renommee soll, so John Buchanan-Brown in seiner Publikation zur Viktorianischen Buchillustration 2005, englische

Holzstecher gegen 1840 bewogen haben, nach Leipzig zu gehen.⁵⁷⁴ Denn mit dem Bekanntwerden als *Holzschnitt*-Künstler und als Holzstecher für beachtete Buchillustrationen folgen weitere Aufträge und ein angesehener sozialer Status.

Gleichzeitig besitzt die Xylografie ab Mitte des 19. Jahrhunderts einen industriell-handwerklichen Charakter und ist ein zentrales Gewerbe im Buch- und Verlagswesen. Aufgrund der Kategorisierung als künstlerische Technik gab es wiederholt Versuche, den Holzstich bzw. die Holzschneide-Praxis zu diskreditieren. Im Jahr 1846 entspinnt sich eine Diskussion über die Leistungsfähigkeit der Holzschneidekunst. Auslöser ist ein Artikel des Kopenhagener Erfinders Christian Piil,⁵⁷⁵ der im „Journal für Buchdrucker-kunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer“ (JfB) sein neues Verfahren vorstellt und behauptet, dass „vermitteltst der Chemotypie weit bessere Arbeiten hergestellt werden können als durch den Holzschnitt.“⁵⁷⁶ Der Berliner Professor für Holzschneidekunst, Friedrich Unzelmann, verteidigt daraufhin die Holzschneidertätigkeit als eine von Künstlern ausgeübte Technik gegenüber Piils Kritik wie folgt:

„Schon seit einer Reihe von Jahren tauchen Projecte auf, die den Untergang der Holzschneidekunst beabsichtigen. In Journalen, Brochuren, Zeitungsannoncen etc. werden sogenannte neue Erfindungen besprochen und angepriesen. Mit welchem Erfolg? Mit gar keinem! [...] Die Künstler, die sich im Fache der Holzschneidekunst Anerkennung und Ruf erworben, hielten es nicht der Mühe werth, etwas dagegen zu sagen und ließen die Sachen in sich zerfallen.“⁵⁷⁷

Unzelmann bescheinigt Piil Unkenntnis der Holzschneidekunst und bietet ihm an, sich zur Leipziger Ostermesse eine Ausstellung der besten Hochdruckgrafiken anzusehen. Die Sonderstellung des *Holzschnitts* gegenüber anderen Verfahren ergebe sich, so Unzelmann, aus der Zusammenarbeit mit Künstlern. D. h., unabhängig davon, ob sich die Xylografen wie Unzelmann, Vogel und Kretzschmer selbst als Künstler⁵⁷⁸ verstehen, ist für einen gelungenen Holzstich entscheidend, dass die Vorlage eine künstlerische Zeichnung ist und in Zusammenarbeit mit Künstlern entsteht.

Diese Replik ist als ein offenes Schreiben formuliert, von Unzelmann, Albert Vogel und Eduard Kretzschmar unterzeichnet und mit einem Nachwort Kretzschmars ergänzt. Der Xylograf Kretzschmar benennt die Künstler Bendemann, Hübner, Jordan, Menzel, Oehme, L. Richter, J. v. Schnorr und Schröder und bekräftigt ebenfalls, dass die Chemotypie dem *Holzschnitt* allenfalls ebenbürtig werden könne, wenn Künstler an den Drucken mitarbeiten würden. Eine Herausforderung zum Wettbewerb der Techniken, wie von Piil gefordert,⁵⁷⁹ sei daher nichts „als eine große Dreistigkeit.“⁵⁸⁰

Die Diskussion ist mit diesem offenen Sendeschreiben keineswegs beendet.⁵⁸¹ Piil lässt das Argument mit der künstlerischen Zusammenarbeit als Ausweis für die Qualität xylografischer Erzeugnisse nicht gelten:

„Ganz richtig finde ich Ihren folgenden Satz: der Chemitypist hat die Aufgabe, die Radirungen des Künstlers in einen erhabenen Stempel umzugestalten, mit Ihren Worten, zum Drucke herzurichten, der Xylograf hat dieselbe Aufgabe mit den auf Holz gemachten Zeichnungen. Ist der Weg für beide verschieden, die Aufgabe bleibt sich gleich, immer nur eine intermediäre für die schaffende Kunst.“⁵⁸²

Piil, der alles daransetzt, sich und sein Verfahren bekannt zu machen und als ebenbürtig wahrgenommen zu werden, spricht der Xylografie damit ihre selbst deklarierte Sonderstellung ab.⁵⁸³ Die Diskussion erreicht einen Grad an Intensität, an dem sich der „geniale Zeichner“⁵⁸⁴ Adolph Menzel einschaltet und für die Xylografen eintritt. Er lobt die Leistungen der Brüder Vogel, von Unzelmann, Kretzschmar und Georgy nun öffentlich⁵⁸⁵ und skizziert die Schwierigkeit im Herstellen gelungener *Holzschnitte*. In der Diskussion um Holzstich, Chemotypie, Galvanotypie und den aktuell neuesten Verfahrensentwicklungen, wird durchgängig der Begriff *Holzschnitt* benutzt. *Holzschnitt* meint hier das zeitgenössisch-aktuelle Reproduktionsverfahren des Holzstichs. Angesichts der vielen schnell gestochenen und oftmals schlecht gedruckten Holzstiche bleibe als einzige Option, so Menzel, die Zusammenarbeit von Künstlern und Xylografen, um künstlerische Qualität zu garantieren. Menzel nimmt diesbezüglich keine Nation aus, wenn er daraufhin weist, dass teilweise aus Unkenntnis der Technik, teilweise aus Mangel an Überprüfung der Probe drucke, die Umsetzung einer Zeichnung in Holzstich künstlerisch unbefriedigend sein kann und folgert:

„Woher sonst Tausend französischer, englischer, deutscher Holzschnitte, zwar brilliant, aber in Absicht auf diskretes Bewahren des geistigen Ausdrucks größtenteils brutal behandelt?“⁵⁸⁶

Der künstlerische Stellenwert der Xylografie wird nicht abschließend geklärt. Entscheidend bleibt das Argument der Zusammenarbeit mit ausgebildeten und anerkannten Künstlern. In einer 1856 geschalteten Anzeige der Xylografischen Anstalt und Verlagshandlung Braun & Schneider⁵⁸⁷ wird mehrfach auf das „mit den tüchtigsten Künstlern besetzte Atelier für Zeichnung und Holzschnitt“ verwiesen. Es werde „mit so vielen namhaften Künstlern“ zusammengearbeitet, damit nicht nur das „schnellste und billigste“, sondern auch das „schönste“ Angebote unterbreitet werden könne.⁵⁸⁸ Die Anzeige, die sich v. a. an Verleger richtet, bietet kompetente Lösungen auch dann an, sollte der gewünschte „namhafte“ Künstler nicht im Zeichnen auf Holz geübt sein.⁵⁸⁹ Die künstlerische Ausbildung der Xylografen oder das Holzstechen als Kunst wird auch hier nicht thematisiert. Im Zweifel ist es der Name des Künstlers,⁵⁹⁰ der das entscheidende Kriterium für eine Zusammenarbeit darstellt – und nicht der des Xylografen.

4.2.2 Das Selbstverständnis der Künstler – Holzstiche am Parnass

Die Bedeutung des *Holzschnitts*, die diese Technik für Künstler des 19. Jahrhunderts haben konnte, zeigt sich in einer Äußerung des Dresdner Malers Ludwig Richter. In einem Gespräch mit seinem Sohn beschreibt er die Rolle des Holzstichs in seinem Leben mit folgendem Gleichnis:

„Da kam der Holzschnitt auf, der alte Dürer winkte, und ich pflügte nun diesen Zweig. Kam meine Kunst nun auch nicht unter die Lilien und Rosen auf dem Gipfel des Parnass, so blühte sie auf demselben Pfade an den Wegen und Hängen, an den Hecken und Wiesen, und die Wanderer freuten sich darüber, wenn sie am Wege ausruhten, die Kindlein machten sich Sträuße und Kränze davon, und der einsame Naturfreund erquickte sich an ihrer lichten Farbe und ihrem Duft, welcher wie ein Gebet zum Himmel stieg.“⁵⁹¹

Die Xylografie bot die Möglichkeit, dem „alte[n] Dürer“ zu begegnen. Metaphorisch ist der Holzstich zwar nur an den Hängen und Wegen anzutreffen, aber immerhin, wie die übrigen Künste, auf dem Musenberg. „Da kam der Holzschnitt auf“ und „ich pflegte nun diesen Zweig“ verdeutlicht, dass in Holz wieder Grafik reproduziert wurde und dies zu einem eigenen Kunstgebiet avancierte. Die Frage, ob das Anfertigen von Holzstichen eine künstlerische Tätigkeit sei, stellt sich für Ludwig Richter nicht. Es bedarf keiner Rechtfertigung oder Erklärung. Auch ist der Dresdner Künstler über die „Wiesen“ und „Hecken“ anstatt der „Lilien und Rosen“ bei aller Demutsgeste keineswegs enttäuscht, der letzte Satz lautet:

„So hat es denn Gott gefügt, und mir ist auf vorher nicht gekannten und nicht gesuchten Wegen mehr geworden, als meine kühnsten Wünsche sich geträumt hatten.“⁵⁹²

Als Richter mit Wigand zusammentraf, hatte er bereits eines seiner bekanntesten und später als epochemachendes eingeschätztes Gemälde, „Die Überfahrt am Schreckstein“ (1837), beendet. Richter wollte ursprünglich „Landschafter“ sein, aber wusste bereits um 1845, dass er als Maler nie genügend Geld verdienen würde.⁵⁹³ Richter bestritt seinen Lebensunterhalt zunächst als Zeichenlehrer und ab 1836 als Lehrer für Landschafts- und Tierdarstellungen, ab 1841 als Professor an der Dresdner Akademie. Er arbeitete trotz Professur weiterhin für Illustrationen. Mehr noch, die Arbeit an den Holzstichen verschaffte ihm große Anerkennung als Künstler und einen hohen Bekanntheitsgrad – auch wenn „Künstler“ nach wie vor hieß, Maler zu sein. Das war die anzustrebende Königsklasse. Und doch honoriert Franz Kugler 1848 in einer Rezension:

„Er [Ludwig Richter] ist für Deutschland der eigentliche Repräsentant des künstlerischen Buchschmuckes, sofern mit demselben überhaupt eine volkstümliche Wirkung erreicht werden soll.“⁵⁹⁴

Mit dem Zusatz „sofern überhaupt eine volkstümliche Wirkung erreicht werden soll“ verdeutlicht Kugler, dass die Richter'schen Holzstiche ihren eigenen Rang besitzen. Sie dienen in erster Linie einer künstlerischen und erst in zweiter einer „volkstümlichen“ (auf weite Bevölkerungsschichten wirkende) Zielsetzung. Aber was unterscheidet den künstlerischen Holzstich von den Illustrationen in Zeitungen und Magazinen jener Zeit?

4.2.3 Das Selbstverständnis der Zeitungsskizzenisten – Künstler auf Reisen

Der Umfang an Anzahl und Größe der Holzstiche in Zeitungen und Magazinen nimmt rasch zu. Von Beginn an sind die Holz- und Tonstiche⁵⁹⁵ das Markenzeichen⁵⁹⁶ der 1843 gegründeten „Illustrierten Zeitung“. Hierin sind die Holzstich-Abbildungen⁵⁹⁷ mit Text auf den jeweiligen Druckbögen kombiniert. In den Jahrgängen bis 1850 sind v.a. kleinere Textvignetten abgedruckt, ab Mitte der 1850er-Jahre werden vielfach auch ganzseitige Holzstiche eingesetzt.⁵⁹⁸ Der Herausgeber und Verleger Johann Jacob Weber⁵⁹⁹ ist mit dem Xylografen Eduard Kretzschmar⁶⁰⁰ und anderen Xylografischen Anstalten und Verlagen wie die von Braun & Schneider⁶⁰¹, eng vernetzt. Die erste Ausgabe vom 1. Juli 1843, die fast zeitgleich mit der ab 1842 veröffentlichten „London News“ auf den Markt kommt, enthält nahezu ausschließlich Klischees, die im Ausland angekauft worden sind.⁶⁰²

Wie die Arbeit der Zeichner gesehen wurde (Abb. 71), veranschaulicht 1861 satirisch ein Artikel über die „Leiden und Freuden eines artistischen Mitarbeiters der Illustrierten Zeitung“.⁶⁰³ Das ist eine Erzählung, zu der der Berliner Künstler Hermann Scherenberg⁶⁰⁴ eine arabeske Bild-in-Bild-Zeichnung anfertigte. An die Zeitungssillustration wird dieselbe Anforderung wie an die künstlerische Buchillustration gestellt:

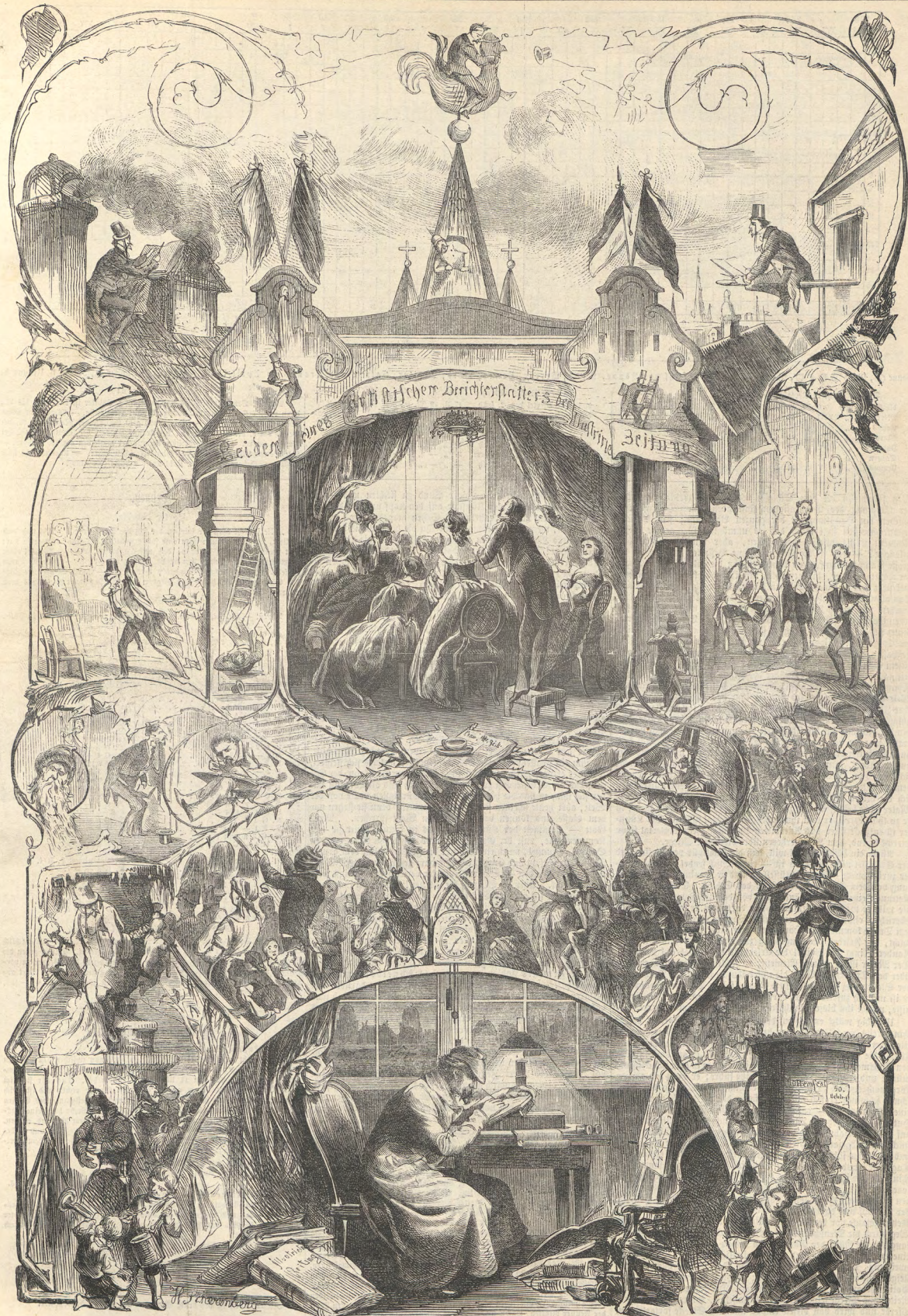
„ein beschreibungsvolles Bild ohne Worte, in flüchtigen Zügen [wird] verlangt; wir sollen die Dinge in greifbarer Anschaulichkeit wiedergeben.“⁶⁰⁵

Anfangs in der Erzählung noch spottend, dass die Arbeit des Illustrators keiner Rede wert sei, versteht der Illustrator sich doch als Künstler. Der Leser und Betrachter sieht ihn bei aller Hast und seinem eiligen Reisen von Ort zu Ort, wie er gleich einem Künstler versucht, den richtigen Standpunkt und das passende Motiv für seine Illustration zu finden. Nachts überträgt er dann bei Lampenschein die Zeichnung auf den Holzstock. In seinem bürgerlichen Ambiente weisen ihn die Bücher und eine Staffelei mit begonnenem Porträt als Gelehrten und Maler aus. Die Gestaltung des Blattes von 1861 unterstreicht diesen künstlerischen Anspruch, indem sie die kurze Erzählung spielerisch und pointiert veranschaulicht (und damit das umsetzt, was von einem Illustrator gefordert ist, nämlich „Anschaulichkeit“). Scherenberg gelingt dies, indem er viele kleine Szenen innerhalb eines Bildfeldes zueinander und ineinandersetzt und mit geschwungenen vegetabilen Bögen arabesk verbindet. Künstlerischer Bezugspunkt⁶⁰⁶ fürs Scherenbergs Komposition ist Menzels programmatisches Titelbild (Abb. 72) zum dritten Band von Raczynkis „Geschichte der neuen deutschen Kunst“,⁶⁰⁷ welches das Künstlertum, die Ausbildung und die Kunstkritik auf dem Weg zur obersten Bildfigur, „Dürer als Lichtbringer“,⁶⁰⁸ reflektiert. Am obersten Punkt der Scherenberg-Darstellung steht allerdings nicht Dürer mit einem Fackellicht, sondern der Mitarbeiter der „Illustrierten Zeitung“, der auf einer Wetterfahne reitet. In dieser satirisch-heiter-rasanten Darstellung fehlt auch nicht die Klage über die Xylografen. Diese Klage wird zugleich auf den Journalisten erweitert. Für den artistischen Mitarbeiter der „Illustrierte Zeitung“ ist der Journalist in gleicher Weise ein „Feind“ wie der Xylograf. Im Zweifel scheitert die Darstellung am Holzstecher oder am Text des Journalisten, während der Zeichner sich bemühte.⁶⁰⁹

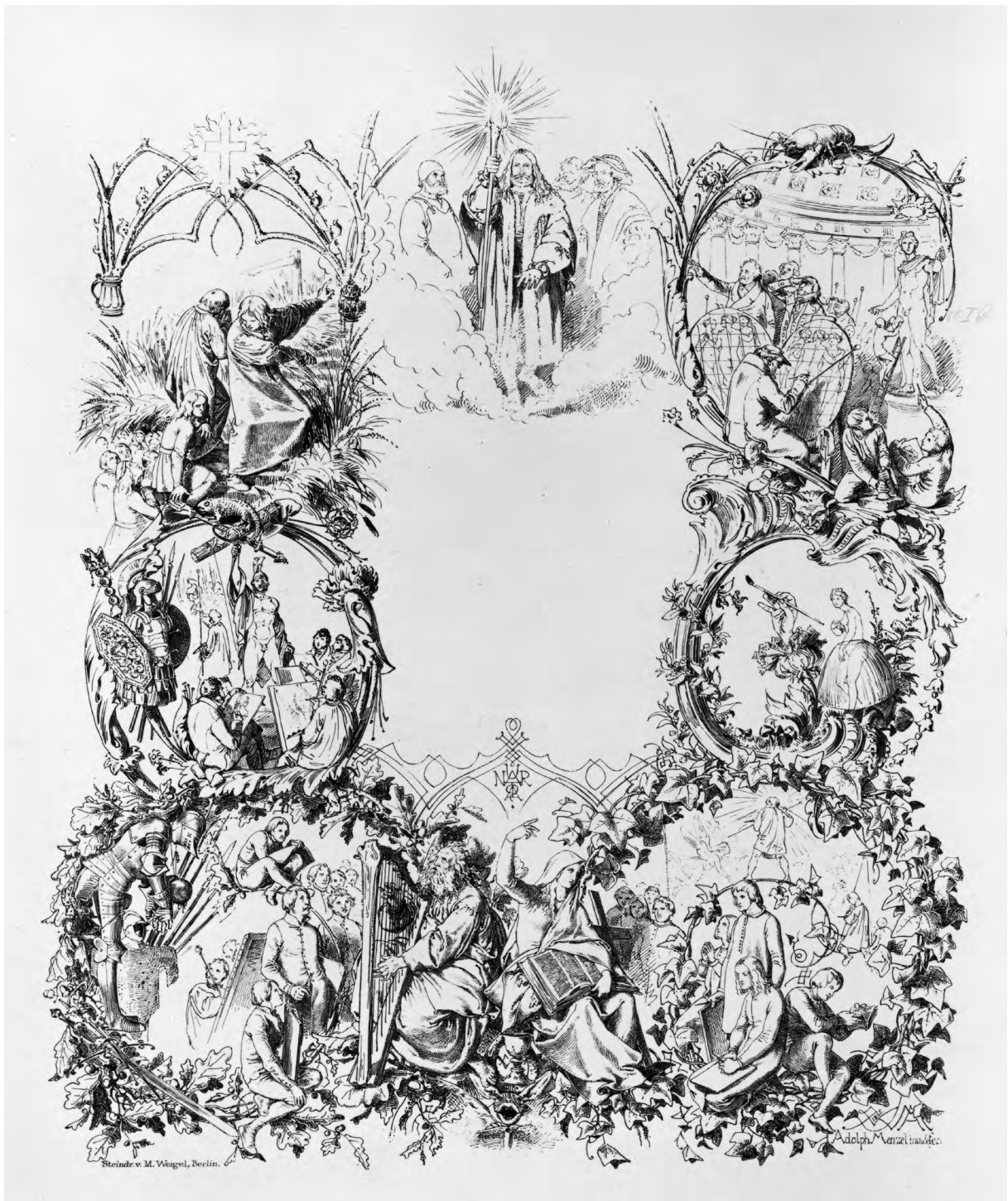
Zusammengefasst: der Illustrator ist künstlerisch vorgebildet, stammt aus dem bürgerlichen Milieu und seine rasch entworfenen Zeichnungen reflektieren zeitgenössisches Geschehen, seien es tagespolitisch oder kulturelle Ereignisse.

Die Unterschiede in der Gestaltungsweise zwischen Holzstichen renommierter Künstler und üblichen Heft-Illustrationen könnten nicht deutlicher ausfallen. In einer Rezension⁶¹⁰ der Heftnummer 146 der „Illustrierten Zeitung“, aus dem Jahr 1846 wird das Abc-Buch der Dresdner Künstler vorgestellt.⁶¹¹ Und als Probe zwei Holzstiche von Richter und Bendemann abgedruckt und in der Rezension lobend besprochen (Abb. 75).⁶¹²

Richters und Bendemanns Figuren sind auf die Kontur hin angelegt, Schattierungen lassen sie plastisch hervortreten und es gibt eine starke Zweiteilung in Vorder- und Hintergrund: In Richters Holzstich befinden sich der „Bildermann“ und die Kinder im Vordergrund, den Hintergrund bildet der Verkaufsstand selbst.⁶¹³ In Bendemanns Darstellung ist die Mutter, die



Leiden und Freuden eines artistischen Mitarbeiters der Illustrirten Zeitung. Originalzeichnung von H. Scherberg.



< Abb. 71

Hermann Scherenberg

Leiden und Freuden eines artistischen Mitarbeiters der Illustrierten Zeitung. Stoßseufzer eines weißen Sklaven

Holzstich 350 mm h × 240 mm b

Zeitungsformat 2°, 400 mm h × 280 mm b

in: ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1861, Bd. 36, Nr. 927, 06.04.1861, S. 245

Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Per. 26

Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

Abb. 72

Adolph Menzel

Titeleinfassung zu Graf Athanasius Raczyński „Geschichte der neueren deutschen Kunst“, Bd. 3, 1835

Lithografie 253 mm h × 201 mm b

Kupferstichkabinett Berlin, Inv. Nr. 270-97

Foto/Rechte: Jörg P. Anders, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

das Kind wiegt, zentral, im Hintergrund ist eine hügelige Landschaft zu sehen. Was nicht weiter charakterisiert werden muss, wie z. B. der Himmel, bleibt als Weißfläche bestehen und wird nicht schraffiert. Auf der gegenüberliegenden Seite sind zwei Landschaften abgebildet (Abb. 74),⁶¹⁴ in denen die Figuren wenig detailliert ausgeführt und als Staffagen in die Komposition gesetzt sind. Die Schattierungen in der unteren Abbildung in „Das Sängerfest auf der Luisenbug bei Alexandersbad“ dienen zur ungefähren Orientierung zwischen den unterschiedlichen Bildebenen, die Strichlagen sind je nach zu charakterisierendem Gegenstand nur wenig verändert und großflächig angelegt.⁶¹⁵

Vier Seiten zuvor, bei der Abbildung zum „Brautzug der Tochter Mehemet Ali's von der Citadelle nach Esbekieh zu Cairo“ (Abb. 73),⁶¹⁶ blickt der Betrachter auf eine festliche Szene, als stehe er selbst als Zuschauer am Rand, dem Brautzug zuschauend. Die Strichführung ähnelt im vorderen Bildbereich einer raschen Tuschezeichnung. Die wehenden Fahnen und geschmückten Embleme sind betont. Die Darstellung besitzt einen flirrenden und ereignishaften Ausdruck. In den Buchillustrationen von Richter und Bendemann aus dem Abc-Buch findet sich keine Strichführung dieser Art.

Holzstiche (spät-)romantischer Künstler werden ausschließlich in Form von Rezensionen in der „Illustrierten Zeitung“ vorgestellt und abgedruckt. Merkmale wie ein assoziativ aufrufbarer Holzschnitt-Charakter mit starker Betonung der Kontur und großen Weißflächen entsprechen nicht den Darstellungskonventionen der Illustrierten Zeitung.⁶¹⁷ Die für die Gemälde-Reproduktion⁶¹⁸ so typischen Elemente wie unterschiedliche Schattierungsblöcke und eine tonale Durchstufung kommen in dieser Dichte in den romantischen Künstler-Holzstichen nicht vor. Der Umkehrschluss, dass alle künstlerischen Buchillustrationen sich ähnlich stark von Abbildungen der Illustrierten Zeitung unterscheiden, trifft nicht zu. Zahlreiche der Menzel'schen Friedrich-Illustrationen, auch die französischen, tonalen Illustrationen von Gustave Doré oder Tonstich-Buchausgaben wie „Capri“ von Karl August Lindemann-Frommel arbeiten mit ähnlichen tonalen Schraffur- und Liniensystemen.⁶¹⁹ Viele der Xylografen, die für Buchillustrationen stechen, arbeiten für die „Illustrierte Zeitung“ und bürgen für den hohen Standard von Reproduktionsholzstichen. Dennoch wird der Unterschied zwischen Buchillustration und Zeitungsillustration evident: Die Rezensionen mit Holzstichen spätromantischer Künstler treten stark gegenüber effektvollen, ereignisstarken Darstellungen der „Illustrierten Zeitung“ hervor.⁶²⁰

Fazit: Unabhängig von der Auflagenhöhe und der Art des Drucks (ob Einzelblatt, Bilderbogen oder Künstler-Holzstiche in Zeitungen, Volks- und Prachttausgaben) – der *Holzschnitt*, d. h. der Holzstich, kann und muss als ein künstlerisches Verfahren im 19. Jahrhundert verstanden werden.



Abb. 73

Brautzug der Tochter Mehemet Ali's von der
Citadelle nach Esbekieh zu Cairo, 1846

Holzstich ca. 170 mm h × 230 mm b
Zeitungsformat 2°, 370 mm × 270 mm b

in: ILLUSTRIRTE ZEITUNG, Bd. 6, 1846, Nr. 146,
S. 252 (untere Holzstich)

Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Per. 26

Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

Wälder in Enthalft übereinander geschloffen Wäldern mit breiter Brust hervorstechend, bald mit der höchsten Reichthum die colossalen Bauwerke spielend und wie mit Bausteinen brennend an und über einander führt, und den Schwerpunkt von 100,000 Centnern oft auf die Fläche einer Hand ruhend in rüstigen Stellungen seine zerklüfteten Wände und durchbrochenen Säulen aus kaudigen Felsblöcken emporstreckt. Ueber diese felsigen Felsburgen baut der dufte Fichtenwald mit spannenenden Wäldern an und zwischen die Felsen gekammert die sängerbelebten Hallen seiner ragenden Säulen, und rings über die harte Gerstein gießt weiches Moos seine Farbenspiele von schimmerndem Grün und braunem Silber. Eine mit Recht sparsam thätige Kunst hat sich durch diese Felsberge vielfach verfeinert. Die Kabinette überdeckt eine Strecke von etwa 1100 Länge und 300 bis 400 Höhe. Die classische Originalität des Ornaments prägt sich jedem mit den lebhaftesten Eindrücken ein, und Zimmermann verleiht die feinsten mit denen einer Etruscoischen Symphonie.

Die Sommergänge in diesen Anlagen öffnen den Bädern eine bleibende, stets mehr gewinnende Unterhaltung, und eine täglich wachsende Zahl fremder Besucher findet hier den Ruf hoher Naturschönheit von der Wirklichkeit übertrafen. Aber auch der näheren und ferneren Umgebung dient die Luisenburg zu lieblichem Vergnügungsorte und die an Gesellschaftstagen bei dem Schalle der Musik sich hier ergötzen Gruppen erhöhen den malerischen Reiz der Gebirgsparaden in besonderer Weise. — Dies bewährte sich vorzüglich bei dem am 3. September v. J. von dem Sängerverein zu Wunsiedel zu Ehren des am 25. August verstorbenen k. Erbprinzen Ludwig veranstalteten und geleiteten Festung- und Volksfeste. Ein Kreis von 200 Sängern, aus den größeren Chören des Festungsbirgels, hatte sich auf einem der freien Plätze der Anlagen unter der grünen Decke des schönen Waldes um ihre stimmenden, von schönen Händen



Alexandersbad bei Wunsiedel, Gemäld von C. Pfl.

ausgestalteten Säulen zur gemeinschaftlichen Ausführung wahrer trefflicher Concerte geschaut. Auf den Felsfelsen und Bergrücken rings empor wies sich über das moosgeschwemmte, von sonnigen Strahlstrahlen erhellte Amphitheater eine wogende Menschenmasse von mehreren Tausenden von Zuhörern, die von der wunderbaren Macht der Töne in dieser von hoher Natur gebotenen, grotesken Tonhalle sich doppelt ergötzen sahen mußten. Von dem Felsberge der Luisenburg gelangt man in einer halben Stunde zu dem auf dem Kämme des Berges aus heitragenden Granitblöcken gegen 100 hoch aufgemauerten Felsbaum des Burgheims, der durch eine Treppe zugänglich und auf der Höhe mit einer Brustwehr gefestigt ist. Ein ansehender Blick über die tief zurückgebliebenen Gipfel des Waldes, nach dem Gegendbiet mit seinen größeren Dörfern Wunsiedel, Redwitz und

Wunsiedel und über diesen in gebührender Fern nach Wilmersleht die kurzen Höhen des Wanders.

Vom Burgheim erreicht man auf bequemem Wege in einer Stunde die doppelungige von Granitblöcken überdeckte Höhe der Kette, welche eine der reichsten Ausblicke des Festungsbirgels bietet. Neben dem Schloßberge und Schloßberge mit seinen Wäldern liegt über die Waldkette hinweg weit nach Nord und Nordost das ferne Erzgebirge; in Osten erstreckt sich Wilmersleht, aus denen Franzensbad und die Berge um Karlsbad und Marienbad, so wie durch tiefen Gebirgsseinschnitt die Umgebungen von Leipzig sehr wohl erkennbar sind; von Süden her schauen über die weitestehende Kette die Gipfel des Böhmerwaldes, unter ihnen der hochstehende Nebo; im Norden den felsigen Waldkette der ausgebauten Feuerherde des Gailens und Armanberges weit übersteigend der Riesepfals und Mittelfrankens bis in die Nachbarschaft der Donau. Die Höhenpunkte der nördlicheren Gegenden und des Franzensjuras bis in die Nähe Bamberges reihen sich in gedachter Kette um den Gegend, und eine Saat von mehr denn hundert über die Länderräume verstreuten Dorfstätten blickt aus dem Gewebe der Waldkette und Fruchtgebiete zur hohen Höhe herauf, eine ergiebige Grenze letzteren Gemüths reichend.

Unter den ferner liegenden Gebirgszügen verdienen insbesondere der Schloßberg mit seinen hohen Felsgipfeln, dem Hauptort und Hauptort, und der Schloßberg, ersterer und letzterer wegen der gebührenden Gegend, einen Belohnung der Gebirgsbesucher, einen Belohnung der Gebirgsbesucher. Dem Schloßberg erreicht man von Alexandersbad bequem in 5 und den Schloßberg in 4 Stunden auf vielfach wechselnden Gebirgszügen. Jener übersteigt mit dem trigonometrischen Signale ausser der von der Kette gesicherten höchsten Aussicht einen weiten Gegend gegen Osten, welchen die Berge um Koburg und weiter nördlich der Franken- und Thüringerwald umschließen. Eine ungefähre



Das Sängerverein auf der Luisenburg bei Alexandersbad.

Abb. 74
 Das Sängerverein auf der Luisenburg bei Alexandersbad
 Holzstich ca. 150 mm h x 225 mm b
 Zeitungsformat 2°, 370 mm x 270 mm b
 in: ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1846, Bd. 6, Nr. 146, S. 256 (untere Holzstich)
 Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Per. 26
 Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

N. 146.] Illustrirte Zeitung. 257

Schar von Druckschriften leuchtet auch hierher mit weißem Schimmer, unter ihnen in vierhundertjähriger Entfernung die Hauptstadt Oberstaunsen's Buchdruck und Schrift die weltlichen Kunstgelehrten das Schloß Wang sowie die Werke Koburg. Dem Scheitelpunkte der felsigen Spitze des Schnebergs steigt sich in noch größerer Ausdehnung als der Köhne die Fernsicht nach Zülpich, Dill, Nordhoff und Norden. Von hier aus überblickt man einen großen Theil von der das lausere Hochland des Mittelgebirges schneidenden Linie der nach Westen führenden Ludwig, Südwestwärts. Diese tritt von dem Mühlthale bei Gumbach ins Scherzthal, hebt sich sodann in einer steilen Ebene von 18,402 Länge und 2 1/2 Prozent Steigung durch die sich abwechselnden Felsen des engen Buchthales auf centogezähmten Gypssteinmauern bis zu 109 Höhe und über Feisenfontäne von 57 Höhe nach Markt Schorau, und steigt von da zur Wasserfeste der Rhein- und Elbmauer bis gegen 1000'. Von hier senkt sie sich ins Thal der Saale herab, überfließt hier drei Meil in großen Bächen von 510' und 587' Länge und 25 bis 35 Höhe, und wendet sich von einer der interessantesten Szenen von Eisenbahnen durchzogenen Strecke nach Hof und um die sächsische Grenze.

Kleine Feisenmaffen häufen sich auf dem Buchberge in zwei Fächer, zu welchen sich ein gefälliger Pfad durch luftiges Waldland empfiehlt. Ihre Feisenpforten bilden mit erster Höhe in ein hübsches, von abwechselnden Schauern durchzogenes Gebirgsgebiet. Eine schwache Leiter vermittelte den Weg zur höchsten Plattform, wo ein Kreis von hölzernen Vertiefungen überreicht, über welchen der Sage nach in grauer Boreit einst die alten Druiden geheimnißvolle Opfer verrichteten.

Eine der malerischsten Gebirgsansichten umgibt die Felsen des Buchberges, welche mit freien mächtigen aus wüthigen Bränntuffen gewachsenen Böden über die Felsklänge hoch emporsteht. Von den Krümmern einer zwischen ihnen vor 1000 Jahren lauernden Buchfeste ist nur noch unbedeutende Spuren vorhanden, desto vielgehaltiger und unerwarteter thümigen sich die Umrisse der am Schnebergs felsenartigen Centralfeste und des ihr gegenüber gelagerten, durch das hohe Gaetzel getrennten Waldstengels, während im bescheidenen Gegenlicht zu den unbedeutenden Felsfichten der höheren Bergmaffen einzelne Buchstämme jener nach den nordwestlichen Gebirgsketten und den Gebirgszügen von Böhmen sich vor das gefesselte Auge legen.

Die Höhe ausgereiteter, bis 150' aufragender Felsenmaffen mit weiten Ruinen, den schmiedenden Lebersteinen eines gefürchteten Baumfests, reicht in 2 1/2 hundertjähriger Entfernung von Alexanderbach die Höhe des Buchbergs mit abschließender Aussicht über die zerstreuten Waldstätten, welche mit dunklen Nadel die Gebirgskette, die besagten Fluren der Thalmäuer und besonders das vorwärts gebogene Hügelband umfassen und von den höchsten Berggipfeln blauer Fenne wieder umschlungen werden.

Wenigstens spricht auf der südlichen Gebirgsgruppe gegen 2 1/2 Stunden vom Buche entfernt die Buche. Buchstein über dem Namen Wälze, und den Bergklingen der nahegelegenen Wäler mit zahlreichen Buchstammarten in die Thäler des Buchens und Buchensmaffen.

Der einen Aussehtalt in beständlicher Stille dem stehenden Gebirgsfelsen und brandenden Thälern der großen Wäler vorsteht und seine Schönheit in reiner frischer Gebirgsluft und im Zusammenleben mit großer Natur findet sich, als in unerschüttertem Gegen, vor geringen Kostenaufwand für seine Feisenläne in Besetzung zu setzen hat, wird in Alexanderbach einem die Westliche wüthendstehenden Kurort finden und auf einer reichen Quelle höherer Wärme Erholung und Körperkräfte fördern. Wegen dieser die Größe der schönsten Wäler die vorerzählte Gebirgsstätt und weitestgehende Kräftigung erst hier vollends wieder. Aber auch rühmliche Reiseplätze mögen, auf den Buchstein ergründeter Naturwissenschaften des Mittelgebirges durch diese rühmlichen Bemerkungen aufmerksam gemacht, den geringen Aussehtalt nicht scheuen, wenn sie erst mit den Feisen des Dampfes auf den neuen Lebenslinien der Feisenstufen zu den Höhen des Gebirges herankommen, sich die gemäßigten Wäler durch den Buchstein des Gebirges mit immergrünen Kränzen schöner Erinnerungen zu umwinden.

Literatur.

ABC-Buch für kleine und große Kinder, geschnitten von breitere Künstlern. Mit Gedrängungen und Liedern von R. Keimel und Singweisen von Ferd. Hüter. Leipzig, Georg Meißner's Verlag. 1 1/2 Bde.

Es ist das zweite Mal, das eine Anzahl deutscher Künstler sich vereinigt hat, um die Zahl der Jugendschriften mit einem Beiträge zu bereichern, den nicht nur die deutsche Jugend, sondern die ganze Kunstwelt freundlich zu begrüßen alle Ursache hat. Darum mag es auch gerechtfertigt erscheinen, wenn wir dieser Erscheinung in unserem Blatte eine Stelle einräumen und einige Proben der in diesem herrlichen Bändchen enthaltenen Bilder und Lieder mittheilen. Wir glauben dadurch nicht nur einer Pflicht gegen unsere Leser, sondern auch gegen die Künstler, die zu so anerkennenswerthen Tritten sich zu fassen, sondern die ganze Kunstwelt freundlich zu begrüßen alle Ursache hat. Darum mag es auch gerechtfertigt erscheinen, wenn wir dieser Erscheinung in unserem Blatte eine Stelle einräumen und einige Proben der in diesem herrlichen Bändchen enthaltenen Bilder und Lieder mittheilen. Wir glauben dadurch nicht nur einer Pflicht gegen unsere Leser, sondern auch gegen die Künstler, die zu so anerkennenswerthen Tritten sich zu fassen...

M. m. M. m.

Abb. 75
 Rezension zu ABC-Buch, 1846
 Holzstiche:
 Ludwig Richter „Bilderman“,
 153 mm h x 115 mm b
 Eduard Bendemann „Mutter“,
 160 mm h x 115 mm b
 Zeitungsformat 2°, 370 mm x 270 mm b
 in: ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1846, Bd. 6,
 Nr. 146, S. 257
 Bayerische Staatsbibliothek München,
 2 Per. 26
 Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

Kapitel 4

- 531 HEINECKEN BD. 2, 1769, S. 99.
- 532 Holzschnitte „altdeutscher“ Künstler werden zunehmend als „künstlerisch“ anerkannt; abzugrenzen ist Heineckens Aussage von den Holzschnitt-Vignetten, die in Büchern zur Verzierung eingesetzt worden und als Klischees im Buchdruckerhandwerk kursierten. Bei Heller findet sich 1823 der Hinweis, dass aufgrund der finanziellen Gegebenheiten weniger Gemälde als Grafiken gesammelt werden. Im Goethe-Umkreis legen z.B. Karl August von Sachsen-Weimar, Johann Heinrich Merck und Johann Caspar Lavater grafische Sammlungen an, vgl. hierzu u.a. BÜTTNER: DÜRER 1997, S. 27–36; GRAVE 2006.
- 533 SCHASLER 1866, S. 4, eigene Hervorhebung.
- 534 Siehe BARTSCH 1802–1821, Bd. 1, 1802, S. III–VIII, hier S. III–IV.
- 535 Wortlaut: „5. Frage: Stellt diese Wiedergabe aber nicht die grafische Kunst auf den Standpunkt der bloßen Kopie? Nein. Denn die Kopie ist Wiedergabe eines Werkes durch gleiche technische Mittel. Die Grafik aber bedient sich zur Wiedergabe der Zeichnung ganz ungleichartiger Mittel, und hierin liegt eben die künstlerische Bedeutung der grafischen Reproduktion.“ SCHASLER 1866, S. 4.
- 536 Die Debatte um Reproduktion, „Übersetzung“ im Sinne von einer Interpretation, und um die konkreten Spielräume von grafischen Umsetzungen beginnt nach Gramaccini mit der Publikation „Cabinet des Singularitez d'Architecture, Peinture, Sculpture, et Graveure“ von Florent Le Comte im Jahr 1699, vgl. GRAMACCINI 1997, S. 99–101; zu ihrer Funktion, einleitend zu den Quellentexten, S. 133–135. Siehe zur Reproduktionsgrafik des 18. u. 19. Jahrhunderts GRAMACCINI: INTERPRETATION, IN: REPRODUKTIONSGRAFIK 2003, S. 55–63. Die strikte Trennung zwischen „dialogischer Kupferstich“, „Interpretationsgrafik“ und „übersetzender Kupferstich“, die Gramaccini anlässlich der italienischen Reproduktionen in Kupferstich zwischen 1485 und 1600 definiert, wird in der vorliegenden Arbeit nicht übernommen und nicht auf die *Holzschnitte* des 19. Jahrhunderts angewendet, da seine Kategorien historisch angebunden nicht nur teilweise die Entwicklung in der Druckgrafik widerspiegeln, sondern auch nicht ohne Weiteres auf andere grafische Techniken anzuwenden sind. Siehe GRAMACCINI 2009, S. 9–52.
- 537 Schasler beantwortet die nächste Frage nach dem künstlerischen Zweck der grafischen Reproduktion mit folgenden Worten: „Der künstlerische Zweck der grafischen Reproduktion besteht in der Wiedergabe einer Zeichnung durch Herstellung einer grafischen Druckplatte, behufs der Vervielfältigung vermittelt Farbdrucks. – Hieraus folgt, daß als die Hauptmomente derselben 1) das Entwerfen einer Zeichnung 2) die Herstellung einer Druckplatte 3) das Druckverfahren zu bezeichnen sind.“ SCHASLER 1866, S. 5.
- 538 Vgl. Ebd.
- 539 Vgl. VISCHER: ÄSTHETIK 1851 (Bd. 3,1), S. 172.
- 540 Springer betont den künstlerischen Kupferstich (nach der „Sixtinschen Madonna“ Raffaels in Dresden, von J. Keller) gegenüber der mechanischen Reproduktion, vgl.: SPRINGER KUNSTCHRONIK 1871, S. 164–165.
- 541 Dabei handelt es sich um Monografien zu Künstlern, Sammlungsbeständen und Überblickswerken; „Zeichnung“ als Gattung ist somit als eigenständige Gattung für das 19. Jahrhundert etabliert, siehe z.B. SEIDLITZ 1917, JUSTI 1919, CHRISTOFFEL 1920.
- 542 „Sagen Sie mir doch gelegentlich, ob Sie diese Blätter selbst auf Kupfer gebracht haben, wie wir an der Unmittelbarkeit des Ausdrucks vermuthen.“ Brief Goethes an Runge, Weimar, 2. Juni 1806, in: HS RUNGE 1965 [1840, 1841], S. 307.
- 543 Vgl. BAAS 1982–1983, S. 13–28. Als Ausnahmen sind unbedingt zuvor die Künstler und Xylografen Thomas Bewick als auch William Blake zu nennen, die selbst entwarfen und stachen. Ebenso ist von Wilhelm Gubitz und Hugo Bürkner bekannt, dass sie eigene Zeichnungen umsetzten.
- 544 Vgl. ebd., S. 17; KOSCHATZKY 2003 [1972], S. 27–44.
- 545 Siehe z.B. SLEIGH 1913, S. 435–437 oder REISENFELD 1997, S. 289–312.
- 546 U.a. erscheint ein Artikel „Zur Geschichte der Holzschneidekunst“ von August Ernst Umbreit in den „Münchner Jahrbüchern für Bildende Kunst“ (1839, Nr. 2, S. 153–168). 1840 folgt seine zwei Hefte umfassende Publikation „Über die Eigenhändigkeit der Malerformschnitte“ (UMBREIT 1840). Auf Umbreit und Rumohr bezieht sich wiederum Rudolf Weigel einleitend in seiner Sammler-Publikation „Holzschnitte berühmter Meister“ (WEIGEL: HOLZSCHNITTE BERÜHMTER MEISTER 1851–1854), in der u.a. Hans Burgkmair d.Ä. mit einem Faksimileschnitt vertreten ist. Weigel spricht sich für die Holzschneidetätigkeit der vorgestellten Künstler aus. Die Diskussion um das selbsttätige Schneiden „altdeutscher“ Künstler endet in Bezug auf Dürer und Holbein erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Während Burgkmair frühzeitig als ein Künstler, der seine eigenen Zeichnungen schnitt, galt, resümiert Lücke 1877, einleitend zu seinem „Bilder-Album“, in Bezug auf Dürer: „Die Frage, ob Dürer nur für den Holzschnitt gezeichnet oder selbst auch in Holz geschnitten, ist lange Zeit mit großer Lebhaftigkeit verhandelt worden; wahrscheinlich ist, daß er das Schneidmesser nicht oder nur ausnahmsweise geführt hat.“ LÜCKE 1877, S. 11.
- 547 Carl Friedrich Ludwig Felix von Rumohr (geb. 06.01.1785 bei Dresden, gest. 25.07.1843 in Dresden), Kunsthistoriker, Zeichner und Kunstsammler, prägt die Diskussion über die Formschneidekunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vgl. Gustav Poel: Rumohr, Karl von, in: ADB, 1889, Bd. 29, S. 657–661.
- 548 Daniel Friedrich Ferdinand Sotzmann, geb. 11.01.1780, Studium der Rechts- und Kameralwissenschaften, Sohn des bekannten Berliner Kartografen Daniel Friedrich Sotzmann (geb. 13.04.1754 in Spandau, gest. 03.08.1840 in Berlin), vgl. STRAUBEL (HRSG.) 2009, Bd. 2, M–Z, S. 965. Sotzmann verfasste folgende Schriften:
a) Älteste Geschichte der Xylografie und der Druckkunst überhaupt, besonders in der Anwendung auf den Bilddruck. Ein Beitrag zur Erfindungs- und Kunstgeschichte, in: Historisches Taschenbuch, hrsg. v. Friedrich von Raumer, Jg. 8 (1837), S. 447–599;
b) Gutenberg und seine Mitbewerber oder die Briefdrucker und die Buchdrucker. Leipzig: Brockhaus 1841;
c) den Artikel „Die xylographischen Bücher eines in Breslau befindlich gewesenen Bandes, jetzt in dem Königl. Kupferstich-Kabinett in Berlin“, in: SERAPEUM 12/1842, S. 177–190, S. 193–208, 209–212. Angaben vgl. PALMER 1992, S. 310–336, hier Fn. 19 u. 20 auf S. 318.
- 549 „Das Ursprüngliche und die Lebensfrische des künstlerischen Geistes“ können sich nur direkt beim Schneiden ins Holz manifestieren, so von Rumohr in seiner Schrift „Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen“, zitiert nach SOTZMANN MORGENBLATT 1836, S. 341–343, hier S. 341.
- 550 Die Diskussion vollzieht sich als Argumentations- und Zeitungsartikelschlagabtausch bis hin zu persönlichen Angriffen im „Kunst-Blatt“ des Morgenblattes. Auslöser

- war Rumohrs Schrift „Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen“. Es folgen Erwidierungsschriften in Form von Rezensionen von Sotzmann im „Kunst-Blatt“ des Morgenblattes 1836 (Nr. 30, 32), die wiederum von Rumohr mit einer 37 Seiten umfassenden Schrift noch im selben Jahr beantwortet wurde. SOTZMANN MORGENBLATT 1836; RUMOHR 1836.
- 551 SOTZMANN MORGENBLATT 1836, S. 341–343, hier S. 341.
- 552 Vgl. WEIGEL 1865, S. IX.
- 553 O. A.: CHEMITYPIE JFB 1847, Nr. 14, Sp. 163–164. Der Autor spricht sich gegen einen direkten Vergleich von Holzschnidekunst und Chemitypie aus. Der Artikel ist ein Kommentar zur Kritik an der Chemitypie in der Leipziger Gewerbezeitung vom 03.12.1846.
- 554 Vgl. SCHASLER 1866, S. 150–155, hier S. 151. Unzelmann verstand es Schasler zufolge, sowohl bei Richter, Rethel und Menzel als auch bei Schnorr von Carolsfeld den Zeichnungen gemäß zu schneiden. Menzels Holzstiche zu Chamisso's „Schlemihl“ sollen die ersten „Faksimile-Holzstiche“ sein, die in Deutschland hergestellt worden sind, vgl. KÜSTER 1999, S. 110 u. AUSSTELLUNGSKAT. TIMM (HRSG.) 1986, Nr. 142, S. 168.
- 555 Auch beim „Faksimile“ gilt, was Norberto Gramaccini zur Wiederholbarkeit von Bildern 2003 formulierte: „Eine uniforme und auf Exaktheit beruhende Reproduktion scheint erst im späten 19. Jahrhundert aufgefunden zu sein, als die Erfindung der Photographie (ab 1830) für den Bilddruck neue Parameter setzte. Solange aber das eidetische Gedächtnis der Maßstab war, nach dem das Verhältnis zwischen Bild und Abbild kontrolliert wurde, waren Abweichungen die Regel.“ GRAMACCINI: WIEDERHOLUNG, IN: REPRODUKTIONSGRAFIK 2003, S. 11–15, hier S. 11.
- 556 Das Aufkommen des Faksimile-Begriffs im 19. Jahrhundert ist eng mit dem Interesse an alter Grafik verknüpft. Es erscheinen zahlreiche Publikationen „nach“ alten Holzschnitten. Eine der ersten Veröffentlichungen ist Bewicks „Totentanz“ nach Holbein in der Holzstich-Technik. In dieser „Faksimile“-Ausgabe Bewicks sind Holzstich-Marken und Abweichungen in der Linienführung gegenüber den Originalen Holbeins zu finden, siehe BEWICK: HOLBEIN 1789.
- 557 Schasler: „Er [Unzelmann] ging dabei von dem Gesichtspunkt aus, daß der wahrhaft künstlerisch arbeitende Holzschnneider gegenüber dem Zeichner nicht nur eine Entsagung jeder durch die Zeichnung nicht selbst gebotenen Manier üben, sondern sich auch so in die Anschauungsweise des Zeichners [152] hinein-fühlen müsse, um den Abdruck des fertigen Stocks völlig als eine Facsimile-Kopie der Originalzeichnung erscheinen zu lassen. Und in der That besteht, zum Unterschiede vom Kupferstich und der Lithografie, welche eine mehr selbstständige Technik haben, der Werth des Holzschnitts vorzugsweise in der Treue, mit der die Zeichnung in ihrer charakteristischen Manier und Technik wiedergegeben wird. Dies ist nun das Charakteristische bei Unzelmann (und auch bei den besseren seiner Schüler), daß er, mochte er nun den prägnanten Menzel oder den strengen Kirchoff, den stilvollen Schnorr oder den naiven Richter schneiden, in seinen Schnitten stets ausschließlich diese Künstler und ihre Manier zur Geltung brachte.“ SCHASLER 1866, S. 151–152.
- 558 Die Lithografie-Technik wurde u. a. zur Faksimilierung von Handschriften genutzt. Menzel lithografierte vier Porträts für Wilhelm Dorows „Handschriften berühmter Männer und Frauen“ (Berlin, L. Sache & Co., 1836–38; siehe BOCK 1991 [1923], Nr. 184–187, S. 129), d. h. „faksimilieren“ wandte Menzel als getreue, reproduzierende Technik an, siehe Fn. 3 zu Brief Nr. 262, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, S. 434.
- 559 Bei Schasler findet sich ein ähnlicher Hinweis. Da die Bleistiftzeichnung nicht mit den Linien in Druckschwärze identisch sei, werden v. a. in den Mittel- und Hintergrundpartien, sofern der Holzschnneider das Können dazu habe, die leichten Tonabstufungen in den Zeichnungen nur „leichter oder kräftiger an[ge] wischt“ angegeben. Der Holzschnneider setze dies dann in engere, breitere oder leichtere, kräftigere Kreuzschnittlagen um. Vgl. SCHASLER 1866, S. 211. Menzel experimentiert auch mit Tusche, um die unterschiedlichen Tonalitäten der Darstellung anzugeben, vgl. Brief Menzel an Weber, Berlin, 14.03.1839, in: BRIEFE MENZEL, Bd. 1, Nr. 39, S. 105–108; Brief Kugler an Menzel, 12.04.1839, in: Ebd., Bd. 1, Nr. 44, S. 109–110; Menzel an Weber, Berlin, 31.05.1839, in: Ebd., Bd. 1, Nr. 48, S. 113; Menzel an Weber, Berlin, 28.10.1839, in: Ebd., Bd. 1, Nr. 58, S. 121–122.
- 560 Vgl. Brief von Menzel an Weber in Leipzig, Berlin, 14.12.1840, in: Ebd., Bd. 1, Nr. 105, S. 151–152. Die Vorzeichnung „Mars“ ist in Holzstich umgesetzt in Kuglers Friedrich, Kap. 23 (siehe BOCK 1991 [1923], Nr. 610, S. 326). In diesem Brief schreibt Menzel auch in Bezug auf die Darstellung „Abendmusik im Potsdamer Stadtschloß“ (Kugler Friedrich, Kap. 22, siehe ebd., Nr. 606, S. 325), dass der Holzstecher Georgy ebenfalls den Hintergrund dichter als vorgezeichnet zwischen den Verzierungen „mit einer zarten Lage Striche“ zeichnen soll, damit im Druck der Ton ordentlich dunkel werde.
- 561 In Lorcks Manuskript „Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Geschichte Friedrichs des Großen geschrieben von Kugler, gezeichnet von Menzel“ wird deutlich, wie schwierig die Umsetzung von Zeichnungen in Holzstich ist. Lorck schreibt: „Die größere Freiheit die sich der deutsche Holzschnneider gegenüber dem Französischen gestattete, beruhte jedoch wohl nicht immer auf Nachlässigkeit, sondern auf technisch-künstlerischem Unvermögen [...]. Er [Menzel] theilte das Schicksal der meisten Bahnbrecher: von dem größten Theil der Zeitgenossen nicht sofort verstanden zu werden. Für den zeichnenden Künstler ist es überhaupt schlimm, daß durch den Schnitt die Zeichnungen auf Holz für immer verschwinden und der Künstler somit nicht den Beweis liefern kann, daß die Schuld der gerügten Mängel nicht an ihm, sondern am Holzschnneider liegt. [...] Kretzschmar wurde nach und nach der beste Interpret der Menzel'schen Richtung [...]“, vgl. Lorck 1905, S. 27, abgedruckt und hier zitiert nach ENTRUP 1995, S. 395.
- 562 Musper sieht die aufkommende Bezeichnung des Begriffs „Facsimile“ im 19. Jahrhundert nicht als neues technisches Vorgehen. Zeichnungen seien schon immer nachgeschnitten bzw. nachgestochen worden. Vielmehr sei dieser Begriff ein Indiz dafür, dass sich die Bedeutung der Zeichnung radikal gewandelt habe. Der entscheidende Punkt sei nicht, dass der Holzschnneider nun zum Holzstecher werde, sondern, so Musper, dass aus einer bisher klaren Linienführung in der Holzschnidekunst nun in den Holzstichen Menzels „ein unter Umständen höchst unklares und schwer verständliches Liniengewirr geworden war, dessen Sinn im Einzelnen sich nur zuletzt aus dem Ganzen ergab.“ MUSPER 1944, S. 315–316.
- 563 Vgl. Kap. 4, Fn. 561 u. Fn. 557.
- 564 Vgl. SCHASLER 1866, S. 211.
- 565 Vgl. PARISER ADRESSEN JFB 1838, Sp. 145, u. a.: Andrew, Best et Leloir, rue des Grands Augustins, 21; Perret, rue de Seine, 10 oder Thompson, quai Conti, 17.
- 566 Siehe Kap. 3, Fn. 464 u. 471.
- 567 Zitat aus der „Leipziger allgemeine Zeitung für Buchhandel“ vom 01.08.1838, in: MISCELLEN JFB 1838,

- Sp. 174. Eine französische Ausgabe mit „Clichés von Holzstichen“ erscheint mit Borudin & Comp. in Paris, der Verlag der Classiker in Stuttgart soll 40.000 Franken betragen haben.
- 568 Ebd.
- 569 Zu Beneworth, vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 1003–1004.
- 570 ANZEIGE SCHELTER & GIESECKE JFB 1841: „Hiermit beehren wir uns, Ihnen ergebenst anzuzeigen, daß wir mit dem heutigen Tage die Leitung unserer Gravirstalt, bezüglich des Holzstiches, dem Herrn J. C. Beneworth übertragen haben, dessen Name durch die von ihm zu dem Magazin universel, den Contes des fées, dem Gil Blas de Santillane, dem Don Quixote, den Galeries historique de Versailles publiées par Ch. Gavard [...] den Chansons de Béranger d'après Grandville etc. etc. gelieferten Holzschnitte in England, Frankreich, Belgien und Holland ein sehr großes Ansehen erlangt hat, und dessen Verdienste auch in dem letzten Lande durch die ihm bei der diesjährigen Kunstausstellung im [sic] Haag zu Theil gewordene Preis-Medaille anerkannt worden sind.“
- 571 Anzeige im fünften Heft des Journals für Buchdruckerkunst 1842: „Leipzig, im April 1842, M. U. Sears, Xylograph aus London, Neumarkt Nr. 6, hat die Ehre, den Herren Buch- und Kunsthändlern, sowie den Herren Buchdruckerei-Besitzern und allen verwandten Geschäftszweigen in Deutschland anzuzeigen, daß er hiesigen Orts ein Atelier für Holzschnitte etabliert hat und empfiehlt dasselbe zur wohlwollenden Berücksichtigung. (...)“ SEARS: ANZEIGE JFB 1842, Sp. 79–80. Auch W. Nicholls und J. Allanson sind in Leipzig ansässig, ab 1845 selbstständig mit einer eigenen xylografischen Anstalt, vgl. ALLANSON: ANZEIGE JFB 1845, Sp. 88). Zu den Xylografen, siehe Kap. 3, Fn. 272. Außerdem empfiehlt sich M. Mogridge, Zeichner und Xylograf aus London, derzeit in Reudnitz bei Leipzig, für Aufträge von Zeichnungen sowie für deren Ausführung in *Holzschnitt*: „...Zeichnung und Stich von ein und demselben Künstler ausgeführt zu erhalten, abgesehen davon, wie vortheilhaft dies für die zu fertigende Darstellung selbst ist.“ Er verweist darauf, bereits bei Baumgärtner, G. Wigand und in Paynnes Kunstanstalt beschäftigt worden zu sein, vgl. MOGRIDGE: ANZEIGE, JFB 1849, S. 111.
- 572 Die enge Anbindung von Xylografen an Künstler und ihr Selbstverständnis als Künstler lässt sich u. a. anhand des Verzeichnisses aller Mitglieder der „Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft“ ablesen. Die „Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft“ wurde 1856 in Bingen am Rhein von Vertretern aus 21 Städten gegründet und war die Dachorganisation aller deutschsprachigen Künstlervereinigungen. In Ihnen sind auch Xylografen aufgenommen. Folgende Personen sind als „Xylografen“ und „Holzschnneider“ im Verzeichniss aller Mitglieder 1861, nach Städten und Lokalvereinen geordnet, vermerkt:
- Berlin: Feist, Holzschneider; Müller H., Holzschneider; Schmidt Hermann, Holzschneider; Vogel, Holzschneider;
 - Darmstadt: Pfnorr, Xylograf;
 - Dresden: Bürkner, Prof., Holzschneider; Gaber, Holzschneider; Zscheckel, Holzschneider;
 - Düsseldorf: Brend'amour, Xylograf;
 - Frankfurt: Gräff, Holzschneider;
 - Leipzig: Aarland, Xylograf; Koth, Xylograf; Krüger, Xylograf;
 - München: keine Angabe des Berufs;
 - Stuttgart: Ade, Xylograf; Appenzeller, Xylograf.
- Für die Städte Kassel, Braunschweig, Karlsruhe, Hamburg, Kiel, Hannover, Münster und Weimar sind keine Xylografen vermerkt. Im Mitgliederverzeichnis 1868 ist zusätzlich Breslau aufgelistet, mit „Scholtz, Xylograf“;
- Kassel mit „Rosenzweig A., Xylograf“; in Dresden kommen „Dietrich G. u. Geller“ sowie „Werthmann“ als „Holzschnneider“ hinzu; für Frankfurt „Stix Alex., Maler und Xylograf“ und ein erster Fotograf namens „Philipp Hoff“; für Leipzig werden zusätzlich die Namen „Jahrmargt G.“, „Neumann August“, u. „Roth O“ als Xylografen aufgelistet; für München (nun mit Angabe Beruf): „Blanz Jos., Xylograf“; „Braun Kaspar, Xylograf“; „Kreutzer F., Xylograf“. Neu dabei: Nürnberg: „Daumerlang, Xylograf“; in Stuttgart sind nun auch „Closs, Xylograf“ u. „Mauch, Xylograf“ beigetreten; in Weimar: „Heubner, Xylograf“. Auflistung nachzulesen auf der Homepage von Wladimir Aichelburg, 150 Jahre Künstlerhaus Wien, <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/verzeichnisse/allgemeine-deutsche-kunstgenossenschaft/anno1861/> [zuletzt abgerufen 05.08.2020]
- 573 Der Xylograf Eduard Kretzschmar z. B. erhielt die Goldene Medaille für Kunst vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. sowie zahlreiche Auszeichnungen für seine Holzstiche und war als Xylograf an fast allen bedeutenden *Holzschnitt*-Projekten beteiligt. Siehe Kap. 3, Fn. 387.
- 574 Vgl. BUCHANAN-BROWN 2005, S. 73. John Buchanan-Brown führt das „Akademische Atelier für Holzschnidekunst“ Hugo Bürkners als Argument dafür an, dass in Dresden Holzschneider einen „professorial status“ haben konnten, während sie in London einfache „craftsman“ waren. Auch führt er die Signatur-Praxis als ein weiteres Indiz für diesen Status an. Denn in London publizierte Illustrationen besitzen oftmals nur einen Hinweis auf die Xylografische Anstalt. Ergänzend ist anzumerken, dass z. B. in französischen Publikationen die Nennung in Form von Monogrammen oder Schriftzügen der Xylografen ebenfalls durchaus üblich war und sich nicht nur auf den Besitzer oder auf die ersten Xylografen der Anstalten bezog. Henri-Louis Brévière z. B. genoss mit seinen xylografischen Arbeiten und seinem Pariser Atelier Künstlerstatus.
- 575 Christian Piil (1804–1884), Goldschmied und Graveur, eröffnete 1847 eine Anstalt für Chemotypie (Hochätzung). Sein Verfahren wurde modifiziert und erweitert als Zinkografie ab den 1870er-Jahren vielfach in Verlagen angewendet, siehe AUSSTELLUNGSKAT. BILDERLUST UND LESEFRÜCHTE 2005, S. 52.
- 576 Ursprünglich im Leipziger Tageblatt (Nr. 85) 1846 abgedruckt, zeitnah im Journal für Buchdruckerkunst, PIIL: CHEMITYPIE JFB 1846, Sp. 49–55. Piil erneuert mehrfach sein Angebot, die Chemotypie mit dem *Holzschnitt* zu messen (PIIL: ANTWORT, JFB 1846, Sp. 78–80). Auch wird ein kurzer Artikel von Adolph Menzel, der in der „Illustrierten Gewerbezeitung“ zur Frage des Verhältnisses von Xylografie, Glyphographie und Chemotypie erschien, abgedruckt (MENZEL JFB 1846, Sp. 137–138) und mit redaktionellen Anmerkungen zu den drei Verfahren ergänzt (O. A. JFB 1846, Sp. 138–144). Neben der Postulierung der Chemotypie als neues Verfahren wird die Glyphographie vorgestellt (O. A.: ANWEISUNG GLYPHOGRAPHIE 1846, Sp. 65–70) und von dem Inhaber eines Glyphographischen Instituts in Leipzig, Herrn v. Corvin-Wiersbitzki (CORVIN-WIERSBITZKI JFB 1846, Sp. 70–71), harsch gegenüber einer Anzeige von C. Dittmarsch (DITTMARSCH: ANZEIGE JFB 1846, Sp. 61–62), dem Inhaber einer Stuttgarter Kunstanstalt für Stahl- und Holzstiche, verteidigt. Es ist ein Schlagabtausch in Form von Anzeigen und Artikeln. Der Holzstich wird sowohl mithilfe von Zinkätzverfahren (Chemotypie) als auch galvanoplastischen Verfahren versucht zu ersetzen. C. Dittmarsch verteidigt wiederum den Holzstich, denn die Gegenwart der Xylografie habe Fortschritte gemacht und übertreffe teilweise den Kupferstich, vgl. DITTMARSCH: ANTWORT JFB 1846, Sp. 111–112.

- Die Diskussion um Glyphographie und *Holzschnitt* findet ebenfalls im „Polytechnischen Journal“ statt, einer von dem Chemiker Johann Gottfried Dingler gegründeten Zeitschrift, die zwischen 1820 und 1931 ausschließlich über technische Neuerungen und Verfahren berichtet.
- 577 Unzelmann entgegnet dies einfürend in seinem „Offene[n] Sendschreiben an die Chemitypie“. Dort heißt es weiter: „[...] Ferner enthält der angeregte Aufsatz so viel ungehörige Dinge, über die wir um so mehr mit Stillschweigen hingehen können, da Herr Piil aus Kopenhagen (seinen eigenen Aussagen nach aller künstlerischen Ausbildung ermangelnd) wohl nicht fähig ist, den Ruf von Künstlern zu untergraben, die ihre Studien gemacht haben.“ UNZELMANN: OFFENES SENDESCHREIBEN JFB 1846, Sp. 76–77.
- 578 Dass Xylografen um 1850 den Status eines Künstlers besitzen, zeigt sich deutlich z. B. in der Todesanzeige des Xylografen Eduard Kretzschmar: „Was er als Künstler in einer Reihe von mehr als 25 Jahren geleistet hat, darüber ist nur eine Stimme: Er hat Großes gethan und seine Werke werden ihn überleben.“ Anzeige von seinem Bruder Julius Kretzschmar, Juli 1858, in: JFB, 1858, Nr. 17, Sp. 215. Nur einen Monat später, im August 1858, erscheint zudem eine „Etablissements-Anzeige“ von Hermann Klitzsch, Mitarbeiter Kretzschmars, der in dessen Andenken eine eigene Xylografische Anstalt gründet, vgl. ebd., 1858, Nr. 18, Sp. 231.
- 579 Piil ist überzeugt, dass die Chemitypie bessere Arbeit leisten kann als der *Holzschnitt* und bietet die Wette an, entweder gegenseitig die Arbeit des anderen zu kopieren und die Ergebnisse von Sachkundigen beurteilen zu lassen oder beide fertigten eine Reproduktion nach einer Zeichnung eines Künstlers an. Auf diese Wette (Sp. 54) geht Kretzschmar nicht ein. Vgl. PIIL: CHEMITYPIE JFB 1846, Sp. 49–55.
- 580 Leipzig, 10.04.1846, KRETZSCHMAR JFB 1846, Sp. 77.
- 581 Der Dresdner Professor für Holzschneidekunde Hugo Bürkner, neben Unzelmann und Gubitz einer der bekanntesten Holzschneide-Künstler des 19. Jahrhunderts, tritt in der späteren Ausgabe Nr. 21 ebenfalls an, den *Holzschnitt* zu verteidigen. Den Disput nutzt Bürkner im Wesentlichen zur Eigenwerbung. Sein Beitrag ist ebenfalls im Zuge der Chemitypie-Diskussion erschienen, unter der Rubrik „Circular“, und ist im Wesentlichen als Werbeanzeige einzuordnen, vgl. BÜRKNER, JFB 1846, Sp. 252–254.
- 582 So Piil in seiner Antwort auf Kretzschmars Nachwort zum Offenen Sendschreiben (KRETZSCHMAR JFB 1846, Sp. 77), PIIL: ANTWORT, JFB 1846, Sp. 78–80.
- 583 1849 und 1851 erscheinen z. B. „Alte und neue Kinderlieder“ mit Chemitypien nach Originalzeichnungen u. a. von Kaulbach, Neureuther, Schwind, Strähuber, Poggi, darunter auch sechs Chemitypien nach Ludwig Richter. Teilweise wurden die Zinkplatten aufgrund starker Abnutzung in späteren Auflagen durch Holzstiche ersetzt, siehe HOFF/BUDE 1922, S. 82–83, S. 91–93.
- 584 In der nachstehenden Erklärung zu Adolph Menzels kurzem Artikel heißt es: „Die vorstehende, uns zur öffentlichen Bekanntmachung eingesendete Erklärung rührt von einem der genialsten Zeichner her, welcher seit einer Reihe von Jahren für den *Holzschnitt* arbeitet und hier gewiß eine geltende Stimme haben dürfte.“ O. A. JFB 1846, Sp. 138–144, hier Sp. 138.
- 585 In dem an Menzels Erklärung angefügten Artikel wird die Reihe der Künstler, die sich der Xylografie widmen, mit der Nennung Braun, Schneider, Roller in München, Bürkner und Flegel in Dresden, Dies in Stuttgart, Ehrhart und Ritschel von Hartenbach in Leipzig ergänzt, vgl. ebd., Sp. 141.
- 586 MENZEL JFB 1846, Sp. 137–138.
- 587 Siehe HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 1014; EICHLER 1974.
- 588 Vgl. BRAUN & SCHNEIDER: ANZEIGE JFB 1856, Sp. 176.
- 589 „Außerdem stehen uns geübte Leute zur Verfügung, welche eingehende Zeichnungen auf Papier, in geeigneter Weise für den *Holzschnitt*, auf Holz übertragen, ein Umstand, der wohl zu berücksichtigen ist, da die Ungewohnheit, auf Holz zu zeichnen, oft die tüchtigsten componirenden Künstler befangen macht und ihnen eine damit vertraute Hand höchst wünschenswerth erscheinen lässt.“ Ebd., Sp. 176. Vereinzelt werben Holzschneider, dass sie sowohl eigene Zeichnung als auch die Umsetzung in Holzstich selbst anfertigen können, vgl. z. B. MOGRIDGE: ANZEIGE, JFB 1849, Sp. 111.
- 590 Nach Singer betrifft das auch das Sammeln im 19. Jahrhundert. Nur Richter und Menzel hätten erreicht, dass Probedrucke ihrer Holzstiche als grafische Einzelblätter gesammelt wurden. Belegt ist darüber hinaus, dass in Künstler- und Gelehrtenkreisen Blätter nach Friedrich oder auch Faksimile-Farbholzschnitte von Gubitz nach Holbein im Umlauf waren, vgl. SINGER 1922, S. 22.
- 591 LEBENSERINNERUNGEN (HEINRICH RICHTER) 1885, Meine Aesthetica in nuce, S. 470–742, hier S. 472.
- 592 Ebd.
- 593 Vgl. SPITZER 2003, S. 13–43, hier S. 13–17, sowie PÜTZ 2011, S. 60.
- 594 KUGLER: RICHTER-ALBUM 1848, S. 622.
- 595 Auch wenn qualitativ eine Nachtdarstellung im Holzstich von 1843 („Der Komet vom Jahre 1843“, ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1843, Nr. 1, S. 8) sich nicht mit einer Nachtdarstellung von 1871 messen kann („Das Triumphfest in Berlin“, ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1867, Nr. 1462, S. 37), gibt es dennoch bereits in der zweiten Ausgabe (ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1843, Nr. 2, S. 20, „Zerstörung von Pointe à Pitre“, u. S. 24, „Henson's Luftdampfwagen“) Darstellungen, die den tonalen Abstufungen der Standard-Abbildungen der „Illustrierten Zeitung“ in den nachfolgenden Jahren entsprechen. (Abb. 45–46)
- 596 Die in der „Illustrierten Zeitung“ mit *Holzschnitt* bezeichnete Technik meint das moderne Verfahren mit Grabstichel und Hirnholz. Die „Illustrierte Zeitung“ beschäftigte die besten Xylografen und Zeichner. Alles andere hieß, nicht wettbewerbsfähig zu sein. In den ersten Jahren finden sich häufig noch Monogramme und Signaturen der Xylografen. Mit dem Gründen und Etablieren von xylografischen Anstalten, die der „Illustrierten Zeitung“ zuarbeiten, nimmt dies deutlich ab. Angaben zu den Xylografen oder der xylografischen Anstalt sind am häufigsten bei Porträtdarstellungen zu finden (z. B. ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1844, Bd. 3, Nr. 69, Abb. auf S. 257, 261, 267; Monogramm „ACR“; S. 264, 265 „Tilly, Statue von Schwanthaler“ und „Feldmarschall Fürst von Wrede, Statue von Schwanthaler“ mit Angabe „Xyl. A. v. Braun & Schneider“ u. „Goetz sc.“ monografiert; rechte Spalte Artikel zu G. Friedrich Winter, unteres Bild mit „N & A“ sowie „A.C.R.“ monografiert. Die auf den Seiten 268–269 abgebildeten „Bilder aus dem Pariser Volksleben“ besitzen die Signatur „C. J. Traviés“ u. das Monogramm „A.B.“). Unabhängig vom Genre werden die Zeichner und Fotografen genannt (z. B. „nach einer Photographie Brockmann[s]“ oder „nach einer Zeichnung A. Hartmanns“, in: ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1857, Nr. 756, S. 416). Alle Abbildungen werden im Abbildungsverzeichnis nach der Motivbezeichnung, nicht nach Namen der Xylografischen Anstalten oder Zeichner, alphabetisch sortiert.
- 597 Tatsächlich sind die Holzstiche der „Illustrierten Zeitung“ technisch auf einem sehr hohen Niveau. Sie zeichnen sich durch gleichmäßige, stellenweise mechanisch hergestellte Schattierungen aus. Die Schattierungen variieren je nach Bildelement und ergeben sich aus a) engen Strichlagen, b) Anschwel-

- len der Linien, c) Anritzen und leichtes Stechen der hochstehenden und schwarz zu druckenden Flächen mit unterschiedlichen Größen von Grabsticheln. Dabei arbeiten die Xylografen häufig aus dem Dunkeln heraus (Weißlinienstiche). All diese tonalen Effekte lassen sich beispielsweise in den Reproduktionsholzstichen „Fruchtstück von Lance auf der Kunstausstellung in London“ oder in „Ein Wasserfall in Norwegen, Gemälde von Marcus Larson“ studieren (Abb. 47–48).
- 598 In dem 29. Band der „Illustrierten Zeitung“ von 1857 z. B. finden sich in den Nummern 743, 744, 745, 746 ganzseitige Holzstiche zur Kaiserreise in Ungarn (Nr. 743, 744), aktuelle Ansichten der Wartburg (Nr. 744, 05.09.1857; Abdruck 03.10.1857, S. 224–225), zu Ereignissen wie der Einweihung der Klosterkirche St. Petersberg in Halle (Nr. 745, S. 240) oder der Versammlung des Evangelischen Bundes in der Garnisonskirche in Berlin (Nr. 745, S. 241) sowie dem Einzug des Papstes in Rom (Nr. 746, S. 252–253). Eine Doppelseite wurde dem Manöver des Gardekorps und des 3. Armeekorps zu Ehren des russischen Kaisers Alexander gewidmet (Nr. 746, S. 256–257). Das Manöver fand am 14.09.1857 in Spandau statt, dem Leser wird bildlich dargeboten, wie Friedrich Wilhelm von Preußen und der russische Zar über die brandenburgischen Felder nebeneinander und mit einem großen Gefolge die Armeeinheiten entlang reiten.
- 599 In seiner 1844 gegründeten Buchhandlung bietet Johann Jacob Weber (geb. 03.04.1803 in Basel, gest. 16.03.1880 in Leipzig) ein breites Spektrum von Romanen und Dichtungen über Arzneikunde und Naturkunde bis hin zu Lehrbüchern und aktuellen Denkschriften. Zu den auflagenstarken Erfolgen von illustrierten *Holzschnitt*-Büchern, wie die „Vier Bücher von der Nachfolge Christi“ von Thomas a Kempis von 1839, siehe WEBER 2003, S. 24.
- 600 Siehe ILLUSTRIRTE ZEITUNG JFB 1846, v. a. Sp. 3–4. Weber soll Kretzschmar veranlasst haben, seine xylografische Anstalt zu erweitern, sodass durchgängig 40 bis 50 Holzschnneider für die „Illustrierte Zeitung“ beschäftigt waren. Vgl. WEBER 2003, S. 49–50. Siehe Kap. 3, Fn. 387 sowie Kap. 3.2.3.
- 601 Siehe Kap. 3, Fn. 519.
- 602 Auffallend häufig wird in der „Illustrierten Zeitung“ über englische Kolonien berichtet, sodass ein Klischee-Ankauf in England von „London News“ naheliegt. Klischee-Ankauf und -verkauf bleibt eine gängige Praxis im 19. Jahrhundert. Der Verleger Georg Wigand wirbt z. B. für seinen illustrierten Klischee-Katalog mit ca. 15.000 Nummern u. a. im „Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel“ (BÖRSENBLATT DT. BUCHHANDEL, 1873, Nr. 289, Leipzig, Montag, 15.12.1873, unter „Vermischte Anzeigen“, S. 4712, Anzeigennummer 47546), Digitalisat unter: <http://digital.slub-dresden.de/id39946221X-18731215> [zuletzt besucht 09.08.2020]
- 603 Vgl. WEBER 2003, Abb. S. 72; o. A.: Leiden und Freuden eines artistischen Mitarbeiters der Illustrierten Zeitung. Stoßseufzer eines weißen Sklaven, in: ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1861, Nr. 927, 06.04.1861, S. 243–246, ganzseitige Abb. S. 245 nach einer Zeichnung von Hermann Scherenberg (O. A.: ARTISTISCHER MITARBEITER, ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1861).
- 604 Hermann Scherenberg (geb. 20.01.1826 in Swinemünde, gest. 21.08.1897 in Groß-Lichterfelde, Berlin) war fester Mitarbeiter der „Illustrierten Zeitung“ und entwarf auch für die „Fliegenden Blätter“; ausgebildet als Maler, arbeitete er ebenfalls als Illustrator und Karikaturist. Mit Ludwig und Adolf Burger, mit denen gemeinsam er an der Fresken-Ausgestaltung des Märchensaals des Berliner Rathauses beteiligt war, entwarf er fünf Bilderbögen für die Publikation „Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt“ (1867–1873, Verlag Gustav Weise, Stuttgart), für die, in direkter Anlehnung an den Münchner Bilderbogen, Künstler wie Carl Offterdinger, Theodor Hosemann und Oscar Pletsch als Zeichner beauftragt wurden. Zu Scherenberg als Illustrator siehe LAMMEL 1995, S. 9–10; THIEME-BECKER 1926/1999, Bd. XXX, S. 33.
- 605 O. A.: ARTISTISCHER MITARBEITER, ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1861, S. 243–246, hier S. 243.
- 606 Der arabeske Bildaufbau entspricht dem in verschiedenen Bilderbögen, z. B. von Eugen Napoleon Neureuther zu „Schneeweißchen und Rosenrot“ und „Märchen von einem der Auszug um das Gruseln zu lernen“, vgl. FREYBERGER, MÄRCHENBILDER 2009, Abb. 131, S. 134 und Abb. 133, S. 136. Werner Busch hat bereits daraufhin gewiesen, dass jede Arabeske seit Runge am unteren Ende ihren „Quell- und Ausgangspunkt“ besitzt, von dem aus sie sich über beide Seiten entwickelt, vgl. BUSCH 1990, S. 286–316, hier S. 229; zum Begriff der Arabeske bei Runge siehe BUSCH 1985, S. 49–55. In den Bilderbögen Scherenbergs und Neureuthers gewinnt die Gestaltung der Bildmitte mit dem Hauptbild gegenüber der Randverzierung an Bedeutung.
- 607 Den Auftrag erhielt Menzel 1835, der dritte Band erschien 1841 mit dem Titelbild als Lithografie beigegeben, vgl. RACZYNSKI 1841 (Bd. 3). Zur „Geschichte der neueren deutschen Kunst“, siehe KAISER 2017, insbesondere zur Produktion, S. 209–217.
- 608 Menzels Blatt ist Werner Busch zufolge als Kritik sowohl am romantischen als auch am klassizistischen Kunstideal zu verstehen, vgl. Ausführungen zu dem Blatt, BUSCH 1988, S. 117–148, hier S. 143–148.
- 609 „[...] man bewundert endlich die Illustrationen; der Künstler aber ist schweigsam geworden, denn sein Auge sieht, was er gewollt und was – der Holzschnneider daraus gemacht hat. – [...] Ja, ja die Bundesge[n]ossen, die mit dem Stichel [Xylograf] und der Feder [Schriftsteller] dem Illustrator zur Seite stehen sollen, das sind schlimmere Feinde als das Gedränge, der Portier, die Fackeln und der Kirchturmknopf.“ O. A.: ARTISTISCHER MITARBEITER, ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1861, S. 243–246, hier S. 246.
- 610 Die Vorstellung u. Rezension zum Abc-Buch in der 1846er-Ausgabe ist ein Beispiel; unter der Rubrik „Literatur“ finden sich weiterhin die folgenden Besprechungen: zu Schillers „Glocke“ in Bildern von Bernhard Reher (ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1855, Bd. 25, Nr. 638) und von Ludwig Richter (ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1857, Bd. 29, Nr. 754); „Die Kinderstube“ von Oskar Pletsch in 36 Bildern (ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1859, Bd. 33, Nr. 859); zu Schnorr von Carolsfelds Bibel in Bildern (ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1861, Bd. 37, Nr. 953); Gustave Dorés Illustrationen zu Chateaubriands „Atala“ (ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1863, Bd. 40, Nr. 1025); „Deutscher Kinderfrühling in Lied, Klang und Bild“ (ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1868, Bd. 51, Nr. 1328); „Deutscher Bilderbogen für Jung und Alt“ (ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1869, Bd. 53, Nr. 1379); es folgt 1870 (ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1870, Bd. 54, Nr. 1397) eine Vorstellung von Dorés Bibelillustration mit zwei Abbildungen. Ab 1865 nehmen Besprechungen von Buchillustrationen mit Holzstichen Ludwig Richters ab.
- 611 Rezension „Abc-Buch für kleine und große Kinder, gezeichnet von Dresdner Künstlern. Mit Erzählungen und Liedern von R. Reinick und Singweisen von Ferd. Hiller. Leipzig, Georg Wigand's Verlag. 1 1/3 Thlr.“, in: ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1846, Bd. 6, Nr. 146, S. 257 (REZ. ABC-BUCH, ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1846, S. 257). Siehe Abb. 75.
- 612 Ludwig Richters „Bildermann“ und Eduard Bendemanns „Mutter“, vgl. REZ. ABC-BUCH, ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1846, Bd. 6, Nr. 146, S. 257. Siehe Abb. 75.

- 613 Zum „Bildermann“, siehe Kap. 3.1.1 u. Abb.26.
- 614 Vgl. ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1846, Bd. 6, Nr. 146, S. 256. Siehe Abb.74.
- 615 Alle Figuren in der vorderen Bildebene haben die gleiche leicht diagonal angelegte Schraffur und setzen sich somit von den kurzen, waagerechten, teilweise leicht wellig enggesetzten Bodenschraffierungen im Vordergrund ab, vgl. ebd.
- 616 Vgl. ebd., S. 252. Siehe Abb.73.
- 617 Die Darstellungskonventionen der „Illustrierten Zeitung“ sind durch „Aktualität und Ereignisse“ und durch die Reproduktion von Kunstwerken geprägt. Die Holz- und Tonsstiche zu Ansichten z. B. von den Badeorten in Havre zeigen, meist mit zeitgenössisch-modern gekleideten Personen ausgestattet, auch Dampfschiffe und Gleise und lassen die „Aktualität“, die gegenwärtige Zeit ansichtig werden. Politisch motivierte Themen wie die Kolonialisierung, gegenwärtige Arbeitsbedingungen in Bergwerken Englands oder Kinderarbeit, belegen inhaltlich die tagesaktuelle Relevanz (siehe z. B. ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1844, Nr. 53, S. 1, Titelholzstich „Basel von der Nordseite“; Nr. 58, S. 88–89, Ansichten des eisernen Pavillons über Rakoczy- und Pandurbrunnen in Bad Kissingen; Nr. 60, S. 125, Abb. zu „Der elektromagnetische Telegraph für die südwestliche Eisenbahn in England“; ebd., Nr. 61, S. 132, „Einschiffung von französischen Truppen nach Afrika“; ebd. Nr. 66, S. 220–221, Abb. zu „Ueber die Beschäftigung der Kinder in den englischen Fabriken und Bergwerken“). Wie die Leipziger „Illustrierte Zeitung“ über aktuelle Ereignisse berichtet, ist exemplarisch anhand der Einigungskriege in der Magisterarbeit von Anja Cervenka reflektiert worden, siehe CERVENKA 2012. Typischerweise unterliegen die Holzstiche zu den aktuellen Berichten in der „Illustrierten Zeitung“ tonalen Konventionen. Die Schraffurenlagen werden maschinell erstellt und ergeben im Abdruck einen stark geglätteten, feinen Ausdruck, der nur industriell produziert und nicht manuell-handwerklich herzustellen ist. Eine weitere Darstellungsform, die unter „Aktualität“ eingeordnet werden kann, sind Porträts zeitgenössischer Persönlichkeiten. Sie werden schriftlich und bildlich vorgestellt. Viele der Porträts werden in der xylografischen Anstalt von Eduard Kretzschmar angefertigt. Ihnen ist eine freie, schwungvolle Linienführung eigen, die an freie Federzeichnungen erinnert (siehe z. B. WEBER 2003, S. 23, „Porträt Fr. Louis Nulandt. Holzstich v. Ed. Kretzschmar“, 23.08.1856). Auch Reiseberichte und Landschafts- und Architekturansichten werden mit einem Datum versehen. Die Vorlagen sind neu oder aktualisiert. Zwischen dem Zeitpunkt des Ereignisses und dem Zeitpunkt der veröffentlichten Nachricht kann in der „Illustrierten Zeitung“ bis zu mehreren Monaten vergehen. Die Feuerkatastrophe in Trarbach an der Mosel geschah am 21.07.1857, berichtet wurde knapp zwei Monate später in der Ausgabe Nr. 743 vom 26.09.1857, vgl. ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1857, Bd. 29, Nr. 743, Abb. S. 212.
- 618 Grundsätzlich werden Reproduktionen von Gemälden in Form von technisch-tonal ausgefeilten Tonsstichen veröffentlicht, siehe z. B. ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1846, Bd. 6, Nr. 140, S. 157, „Rembrandt's Portrait, von ihm selbst gemalt“, Signatur „W. J. Linton, sc.“; oder ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1857, Bd. 29, Nr. 743, S. 213, „Ein Wasserfall in Norwegen, Gemälde von Marcus Larson“ (Abb.48). Hingegen werden Abbildungen von Skulpturen grundsätzlich in umriss- bzw. konturbetonen Holzstichen wiedergeben, siehe z. B. ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1844, Bd. 3, Nr. 69, S. 264–265, „Tilly, Statue von Schwanthaler“ und „Feldmarschall Fürst von Wrede, Statue von Schwanthaler“ mit Angabe „Xyl. A. v. Braun & Schneider“ u. „Goetz sc.“ oder ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1856, Bd. 27, Nr. 690, S. 185 „Das Standbild Johann Jakob Fugger's für Augsburg, von Friedrich Brugger“, ohne Signatur. Die „Illustrierte Zeitung“ betitelte ihre Reproduktionsholzstiche als „Meisterwerke“ und gibt eine Auswahl ab 1879 in eigenständigen Lieferungen heraus, siehe MEISTERWERKE DER HOLZSCHNEIDEKUNST 1879.
- 619 Siehe INSEL CAPRI 1868.
- 620 Ganz Ähnliches lässt sich für die Zeitschrift „Gartenlaube“ konstatieren: Romantische, konturenbetonte Holzstiche finden sich bei Buchillustrationsbesprechungen, wie bei der Rezension mit der Überschrift „Illustrierte Volkspoesie“ (VOLKSPOESIE GARTENLAUBE 1867, S. 549), in der die zweite Auflage von Georg Scherers „Deutsche Volkslieder“ (DEUTSCHE VOLKLIEDER 1867) besprochen wird, mit 68 Holzstichen nach Zeichnungen u. a. von Piloty, Romberg, Richter, Schwind, Thumann und Strähuber. Der Rezension beigefügt sind zwei Holzstiche nach einer Zeichnung von Carl Theodor von Piloty zum „Thüringer Volkslied“ und von Ludwig Richter zu „Des Schneiders Höllenfahrt“.

PART 2

„DER DEUTSCHE HOLZSCHNITT“ IN KUNSTKRITIK UND KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG

Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung sind im 19. Jahrhundert nicht voneinander zu trennen.⁶²¹ Beides findet in den verschiedenen Publikationsgattungen statt⁶²² und sie ähneln sich in ihrer Ausrichtung an ein teilweise fachkundiges, teilweise heterogenes, nicht akademisches Publikum. In Zeitungen, Zeitschriften und Überblickswerken wird über neueste Forschungen, historische Themen im Allgemeinen und über den Stand der aktuellen Kunst informiert.⁶²³

Überblickswerke zur Kunst und Kunstgeschichte feiern große Erfolge. Der Kunsthistoriker und Hamburger Museumsleiter Alfred Lichtwark fasst die Zielgruppe dieser Publikationen in einem Aufsatz zum *Holzschnitt* 1885 wie folgt zusammen: Die breite Masse interessiert sich nur für die zeitgenössisch-aktuelle Kunst, eine kleinere Anzahl „schwärme für alles Alte und Altertümliche“ und nur einige wenige, die dritte Gruppe mit der geringsten Anzahl, seien diejenigen, die erkennen würden, was überhaupt Kunst sei, unabhängig davon, ob es sich dabei um Antike, Renaissance, moderne, japanische oder englische Kunst handle.⁶²⁴ Somit sei Kunstgeschichte letztlich eine Angelegenheit von einigen Wenigen.

Diejenigen, die zwischen 1830 und 1870 über die Holzschneidekunst schreiben, sind nicht mehr ausschließlich Buchdrucker, Sammler, Grafik-Liebhaber oder Verleger. Es sind nun v. a. Korrespondenten, Kunsthistoriker, Zeitungsherausgeber oder Redakteure – und häufig vereinen sich alle Tätigkeitsfelder in einer Person. In Zeitungsbeiträgen und kunsthistorischen Publikationen begegnen dem Leser häufig dieselben Autoren. Ähnlich eng wie die Zusammenarbeit der Drucker mit den Holzschneidern ist nun die der Redakteure, Schriftsteller und Kunsthistoriker mit den bildenden Künstlern. Sie sind Teil derselben bürgerlichen, künstlerischen Kreise, in denen man sich oftmals wöchentlich trifft.⁶²⁵ Gleichzeitig formiert sich die Kunstgeschichte als akademische Wissenschaft.⁶²⁶ Nach der ersten Zeichnungsprofessur mit kunsthistorischen Vorlesungen von Johann Dominik Fiorillo ab 1813 in Göttingen entstehen kunst-historische Ordinariate, wie 1825 in Königsberg und 1826 in Bonn.⁶²⁷ Dennoch üben viele, die heute als Kunsthistoriker bezeichnet werden, dies bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als eine Nebentätigkeit aus und sind in erster Linie Ministerialbeamte (z. B. Kulturreferent Franz Theodor Kugler), am Museum tätig (bspw. Gustav Friedrich Waagen) oder fachfremd (wie der Jurist Karl Schnaase).⁶²⁸ Die erfolgreiche Etablierung der Kunstgeschichte als akademisches Fach gilt mit dem Internationalen Kunsthistorikerkongress 1873 in Wien als vollzogen. Das ist gleichzeitig der Startpunkt für eine konsequente argumentative und methodische Trennung von Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung.⁶²⁹

Der Schwerpunkt der kunsthistorischen Forschung ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an italienischer und niederländischer Kunst ausgerichtet. In dem kanonisierten Werk Wilhelm Waetzoldts, in seinem zweiten Band „Deutsche Kunsthistoriker“ von 1924, lassen sich bei den dort aufgeführten Kunstschriftstellern und Kunsthistorikern nur wenige finden, die sich ausführlich z. B. in Form von Monografien mit Holzschnitt oder Holzstich auseinandergesetzt haben.⁶³⁰

Kunstkritische, kunsthistorische Mitteilungen, Beurteilungen und Besprechungen zu diesem Thema finden sich vorrangig in zahlreichen Rezensionen, kurzen Abschnitten und Kommentaren in diversen Quellentexten des 19. Jahrhunderts. Abgesehen von den dezidiert historischen und technischen Abhandlungen zur Holzschneidegeschichte⁶³¹ werden *Holzschnitt* und Kupferstich im 19. Jahrhundert zumeist zusammen behandelt, z. B. wie in Perrots „Manuel de Graveur“ 1830,⁶³² oder wie in Schaslars Ausführungen in seinem Sammlungsführer zu den Berliner Museen 1855, wo beide unter „Kupferstichkabinett“ neben anderen grafischen Techniken vorgestellt und besprochen werden.⁶³³

Anmerkungen und Hinweise zur zeitgenössischen Holzschneidekunst sind zudem in allgemeinen Überblickswerken und Handbüchern zur Kunst enthalten. Der Kunsthistoriker, Kunstkritiker und seit 1843 preußische Kulturreferent Franz Kugler,⁶³⁴ der mit dem „Handbuch der Kunstgeschichte“ das kunsthistorische Standardwerk im 19. Jahrhundert schrieb, prognostiziert 1848 dem *Holzschnitt* eine entscheidende Aussagekraft über die zeitgenössische Kunst in der nachfolgenden Kunstgeschichtsschreibung:⁶³⁵

„Der deutsche Holzschnitt, in verschiedenen Schulen verschiedenartig behandelt, hat sich bei so reichlich strömenden Bestellungen auf eine Weise entwickelt, dass er keinen Vergleich zu scheuen braucht. (...) Wer einmal die Geschichte der Kunst unsrer Tage schreiben will, wird diesen Abschnitt, der schon durch seine volkstümlichen Wirkungen von so grosser Bedeutung ist, gewiss nicht ausser Acht lassen dürfen.“⁶³⁶

Kugler vertritt neben Anton Springer und Max Schasler eine bedeutende Position in der zeitgenössischen Holzstich-Diskussion, die in der vorliegenden Arbeit untersucht und vorgestellt werden soll:

Der in Stettin geborene Kunstreferent Kugler wählt in Zusammenarbeit mit dem Dichter Robert Reinick für das „Liederbuch für deutsche Künstler“ (1833) nicht nur einige Texte und die Musiknoten aus, sondern auch Zierrahmen und Vignetten, die von dem Berliner Holzstecher und Literaten Friedrich Wilhelm Gubitz⁶³⁷ in Holz umgesetzt werden.⁶³⁸ Auch ist es Kugler, der für seine Friedrich-Memoiren den Ende der 1830er-Jahre noch wenig bekannten Künstler Adolph Menzel engagieren lässt⁶³⁹ und zwischen 1833 und 1842 die Zeitschrift „Museum. Blätter für bildende Kunst“ herausgibt. Gleichzeitig schreibt er für „Deutsches Kunstblatt“, gibt als Privatdozent kunstgeschichtliche Vorlesungen und etabliert sich ab 1843 als preußischer Kulturbeamter. Kugler gilt als ein typischer Vertreter deutscher Kunstkritik und Kulturentwicklung für den Zeitraum zwischen 1830 und 1850⁶⁴⁰ und dies eben auch im Holzstich-Diskurs jener Zeit.

Als eine weitere Position in dem sich etablierenden kunstwissenschaftlichen Feld muss Anton Heinrich Springer⁶⁴¹ angeführt werden. Er gilt als einer der wichtigsten Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts. Während Kugler an zeitgenössischen Holzstich-Projekten beteiligt ist, engagiert sich der in Bonn wirkende Kunsthistoriker für „altdeutsche“ Grafik. Es sind Springers Schriften, so konstatiert Reisenfeld 1993, die die Nationalisierung des Holzschnitts vorantreiben.⁶⁴² Auch Espagne betont 2009 in seiner Publikation zur Kunstgeschichtsschreibung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bewusste Entscheidung für einen „germanisch-deutschen“ Patriotismus von dem „europäischen“ Springer,⁶⁴³ der sich selbst als „liberal“ verstand.⁶⁴⁴ Springer übernimmt im Mai 1860 den ersten Lehrstuhl für mittlere und

neuere Kunstgeschichte in Bonn und hält dort im Sommersemester 1863 eine Vorlesung zur Geschichte des Holzschnitts und des Kupferstichs.⁶⁴⁵ Er gilt als derjenige, der die Kunstgeschichte als systematische Wissenschaft etabliert hat. Die politische Dimension seiner Schriften und seines Schaffens bleibt, so Rößler 2009, in der aktuellen Forschung nach wie vor oftmals ausgeblendet.⁶⁴⁶

Der Ästhetiker und Kunstkritiker Max Schasler⁶⁴⁷ schreibt mit dem 1866 publizierten Fachbuch zur Holzschnidekunst ein praktisches Handbuch, das nach demjenigen von Chatto und Jackson⁶⁴⁸ als Hauptwerk zur zeitgenössischen Holzschnidekunst gelten kann. Für Schasler, der in Königsberg Philosophie studiert, ist nach seiner Mitarbeit bei der Satirezeitung „Kladderadatsch“ und seiner Beteiligung an den Aufständen 1848 die Kunstgeschichte das Metier, in dem er arbeiten kann, ohne mit Zensur belegt zu werden. Aus Preußen aufgrund von „revolutionären Umtrieben“ zunächst verwiesen, bleiben ihm Habilitationsversuche in Heidelberg und Jena aufgrund seiner politischen Vergangenheit verwehrt. Es folgen kürzere Aufenthalte in Leipzig zwischen Februar 1850 und Februar 1851, wo er redaktionell für die „Illustrierte Zeitung“ arbeitet und mit dem Xylografen Eduard Kretzschmar die „Deutsche Kunstzeitung für die bildende Kunst und das künstlerische Leben der Gegenwart“ gründet.⁶⁴⁹ Sein Kunstführer zu den Berliner Museen (1855) ist ein Erfolg, auch avanciert er zu einem wichtigen Kunstkritiker und Zeitungsherausgeber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Kugler als Kunstkritiker und wichtige Persönlichkeit im preußischen ministerialen, akademischen Milieu, Springer als Forscher „altdeutscher“ Grafik mit nationalisierendem Auftrag zur Formulierung einer deutschen Kunstgeschichte sowie Schasler als kunsthistorischer Holzstich-Spezialist markieren im Diskursraum exemplarisch drei verschiedene Standpunkte und zugleich drei der „lautesten“, d.h. bedeutendsten Akteure im Feld,⁶⁵⁰ die zur zeitgenössischen Holzstichkunst im 19. Jahrhundert und zum *Holzschnitt* im Allgemeinen sprechen. An diese drei im deutschsprachigen Raum agierenden Kunstkritiker und Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts werden im Folgenden die Fragen nach dem Ursprung der Technik, nach kunsthistorischer Bedeutung sowie Stilfragen gerichtet und im Diskurs kontextualisiert. Dabei wird die Gattung des Textes berücksichtigt, die Publikationsform seitens der Kunsthistoriker wie auch der Stellenwert von Reproduktionsholzstichen für die Kunstgeschichte als Forschungshilfsmittel,⁶⁵¹ sozusagen der Bilddiskurs⁶⁵² im Fach Kunstgeschichte. Im Mittelpunkt steht die sich etablierende kunsthistorische Perspektive auf den „deutschen Holzschnitt“ dieser drei Akteure für die Zeit zwischen 1830 und 1870.

5 DIE HISTORISCHE DIMENSION: DIE HISTORIOGRAFIE DES *HOLZSCHNITTS* IN DER ZEITGENÖSSISCHEN FACHLITERATUR

Im Übergang zum 19. Jahrhundert ist Historiografie eines der zentralen Themen der Zeit. Dieses ins Kultisch-Idealistische strebende Interesse an überlieferten Objekten jeglicher Art wird als unmittelbare, romantische Gegenbewegung zu den Bilderstürmen und Enteignungen im Zuge der Französischen Revolution bewertet.⁶⁵³ Erst der mögliche Verlust sei Grund für die neue Wertschätzung des Historischen. Das Forschungsinteresse, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts v.a. die klassische Antike fokussierte, dehnte sich im ausgehenden 18. Jahrhundert auf die jeweiligen „nationalen“ Kunstwerke aus und führte zu regionalen, monarchischen und staatlichen Forschungs- und Konservierungsbemühungen.⁶⁵⁴

Die Historiografie von Kunstdenkmälern und Kunstwerken umfasst dabei die Vorstellung, dass Geschichte prozesshaft sei und einer Abfolge von Entwicklungsstufen entspreche. Das Modell, das anhand der *Holz-schnitt*historie entwickelt wird, enthält die zentralen Stufen, die bereits in der von dem deutschen Archäologen Johann Joachim Winckelmann konzipierten Altertumsgeschichte definiert und in dem Hegel'schen Universalgeschichtskonzept dialektisch weiterausformuliert wird:⁶⁵⁵ Entwicklung – Blüte – Verfall.⁶⁵⁶ Und in Bezug auf die Holzschnidekunst wird dieses Stufenmodell um den „Wiederaufstieg“ erweitert gedacht.⁶⁵⁷ Die Frage nach dem Ursprung des Holzschnitts tritt dabei ebenso deutlich als Forschungsinteresse hervor wie das Nachzeichnen kunstgeschichtlicher Periodisierungen unter dem Paradigma des Werdens, der höchsten Vollendung und des Verschwindens der Holzschnidekunst.

5.1 Der deutsche Ursprung der Holzschnidekunst

Die Frage nach dem Ursprung betrifft zum einen den geografischen Ort, also in welchem Land erstmals Holzschnitt angewendet wurde, und zum anderen, in welchem Zusammenhang dies geschah. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es bezüglich des Zwecks zwei Diskussionstränge: Diskutiert wird, ob der Holzschnitt ursprünglich dem Spielkartendruck diene oder ob er sich aus der Stempelkunst heraus entwickelte.⁶⁵⁸ Die Diskussion um Buchdruck und den ersten Letterndruck ist dabei als eigenständig, vorangehend und unabhängig von der Holzschnidekunst eingeschätzt worden.

Für Karl Heinrich von Heineken ist im zweiten Band seiner Publikation von 1769⁶⁵⁹ der Ursprung der Holzschnidekunst höchstwahrscheinlich deutsch, zumindest lohne es sich nicht, den Ursprung in anderen Ländern zu suchen.⁶⁶⁰ Als wichtigstes Argument für die Beantwortung dieser Fragestellung⁶⁶¹ dient der kolorierte und mit der Jahreszahl 1423 versehene Einblatt-Holzschnitt „Der Heilige Christophorus“ (Abb. 76). Er gilt als ältester datierter Holzschnitt und wird im 19. Jahrhundert angeführt (Abb. 77–79), um aus der Vermutung Heineckens eine Festschreibung des Holzschnitt-Ursprungs als deutsch zu erreichen.

Die Diskussion über den Ursprung der Holzschnidekunst als nationale und legendenreiche Debatte spiegelt sich deutlich noch in einem 1883

erschienenen Handbuch des US-amerikanischen Autors George Edward Woodberry wider, der seine Abhandlung mit folgenden Worten beginnt:

“The beginning of the art of wood-engraving in Europe, the time when paper was first laid down upon an engraved wood block and the first rude print was taken off, is unknown; the name of the inventor and his country are involved in a double obscurity of ignorance and fable, darkened still more by national jealousies and vanities; even the mechanical appliances and processes which led up to and at least resulted in the new art, can only be conjectured. The art had long lain but just beyond the border-line of discovery.”⁶⁶²

5.1.1 Kuglers Festschreibung – der Ursprung ist deutsch

Die Festschreibung, der Ursprung der Holzschnidekunst sei deutsch, ist zum Teil bedingt durch die Buchgattung des Handbuchs. Als Überblicksdarstellung für eine nationale Kunstgeschichtsschreibung⁶⁶³ veröffentlichte Franz Kugler 1842 ein Standardwerk, das Vorbild für weitere Überblicksdarstellungen im 19. Jahrhundert wird.⁶⁶⁴ Dem zeitgenössischen *Holzschnitt* widmet er darin ein kurzes Kapitel und schreibt, erstens, dass er eine künstlerische Gattung und zweitens, dass der *Holzschnitt* deutschen Ursprungs sei.⁶⁶⁵ Dabei lässt er die Fachdebatte außen vor. In Überblicksdarstellungen müssen Inhalte verknappt und pointiert dargestellt werden. Die Textgattung selbst trägt somit zur Verschlagwortung bei. Kuglers kurzer Satz „sein Ursprung und seine vorzügliche Ausbildung gehören Deutschland an“ schreibt aufgrund des großen Erfolges seines Handbuchs und der damit einhergehenden hohen Sichtbarkeit im Fach- und allgemeinen Kunstdiskurs den Ursprung des Holzschnitts als „deutsch“ ein.

Im Europäischen Ausland beantwortet man die Ursprungsfrage entsprechend anders. Theodor Henry Fielding erläutert einleitend in seinem 1841 veröffentlichten Werk „The art of engraving“, dass der Ursprung des Holzschnitts („engraving on wood“; „upon cutting wood“) zwar von den Deutschen („the Germans“) für sich beansprucht werde, die Franzosen den Ursprung des Holzschnitts allerdings viel eher in der Zeit des französischen Königs Charles V. um 1360 bis 1380 sähen, zu einer Zeit als Spielkarten von Holz gedruckt worden seien. Zudem sähe der französische Holzschnneider Jean-Michel Papillon die Holzschnidekunst in Italien begründet. Wird die deutsche Ursprungstheorie bei Fielding 1841 durch Aufzählen weiterer Meinungen zur Herkunft des Holzschnitts relativiert,⁶⁶⁶ sieht der in Weimar ansässige Jurist und Kunsthistoriker Christian Schuchardt in seinen „Vorlesungen über Kunst“ in der deutschen Familienzeitschrift „Die Gartenlaube“ die Ursprungsfrage 1857 pragmatisch:

„Der deutsche Christoph [Einzelblatt „Der heilige Christophorus“ von 1423] hat also diesmal gesiegt. Ob er sich aber gegen wiederholte Angriffe halten wird, kann man nicht voraussagen. Das soll uns Deutsche aber nicht hindern, uns der Ehre dieser Erfindung bis dahin [bis ein älter datierter Holzschnitt gefunden wird] voll zu erfreuen.“⁶⁶⁷



Abb. 76

Heiliger Christophorus, ca. 1450

Holzschnitt 288 mm h × 207 mm b

in: Manuskript Ms 366 (17249),
 The John Rylands University Library,
 The University of Manchester

Foto/Rechte: AUSSTELLUNGSKAT. ORIGINS OF EUROPEAN
 PRINTMAKING 2005, Nr. 35, Abb. S. 154/Mediathek IEK,
 Universität Heidelberg



Abb. 77

Heiliger Christophorus, 1823

Nachschnitt von Sebastian Roland, ca. 1775

Druck, Blatt gefaltet,
Buchformat 8°, 170 mm h × 100 mm b

in: HELLER 1823, o. S.

UB Heidelberg, C 7235-5

Digitalisat, unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/heller1823>

Foto/Rechte: UB Heidelberg



Abb. 78

Heiliger Christophorus, 1816

Holzschnitt 285 mm h × 217 mm b, Blatt gefaltet
 Buchformat 4°, 270 mm h × 215 mm bin: OTTLEY 1816, o. S. (eingelegt zwischen S. 90
 u. 91)

UB Heidelberg, C 7220-10 Folio:1

Digitalisat, unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ottley1816bd1/0009>

Foto/Rechte: UB Heidelberg

assigned. From 1423, therefore, as from a known epoch, the practice of wood engraving, as applied to pictorial representations, may be dated.

The first person who published an account of this most interesting wood-cut was Heineken, who had inspected a greater number of old wood-cuts and block-books than any other person, and whose unwearied perseverance in searching after, and general accuracy in describing such



early specimens of the art of wood-engraving, are beyond all praise. He found it pasted on the inside of the right-hand cover of a manuscript volume in the library of the convent of Buxheim, near Memmingen in Suabia. The manuscript, entitled *LAUS VIRGINIS*,* and finished in 1417,

* "Liber iste, *Laus Virginis* intitulatus, continet Lectiones Matutinales accommodatas Officio B. V. Mariæ per singulos anni dies," &c. At the beginning of the volume is the following memorandum: "Istum librum legavit domna Anna filia domni Stephani baronis

Abb. 79

Heiliger Christophorus, vor 1839

Druck 116 mm h × 83 mm b

Buchformat 260 mm h × 180 mm b

in: CHATTO/JACKSON 1861 [1839], S. 46

UB Heidelberg, T 955

Foto/Rechte: UB Heidelberg

Kommentar:

In Schaslers „Schule der Holzschneidekunst“ ist im kleinen Format wie hier in Chatts Traktat der „Heilige Christophorus“ abgedruckt (114 mm h × 81 mm b, in: SCHASLER 1866, vor Schmutztitel). Es ist eine weitere Variante, die Unterschiede sind rasch z. B. in den Gesichtszügen zu erkennen.

5.1.2 Springers „echtdeutsche Form des Holzschnitts“

In ihrer rezeptionsgeschichtlichen Studie veranschaulicht Margrit Vogt 2010, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seitens der Kunstkritiker und Künstler eine nationale Kunst gefordert und gefördert worden ist, indem „nationale“ Themen, Motive und Darstellungen aus dem Geschichtskreis des Mittelalters gewählt worden seien.⁶⁶⁸ Bei Springer findet sich in seinen Schriften um 1860 eine Verdichtung dahingehend, dass es für eine nationale Kunst nicht ausreiche, Motive zu entlehnen oder aus diesem Formschatz zu schöpfen, wenn nicht auch die deutsche Formweise, also die Gestaltung selbst, übernommen werde.⁶⁶⁹

Die „deutsche“ Gestaltung entspricht nach Springer dabei der „altdeutschen“ Stilistik. Diese sei es, die den künstlerischen Holzschnitt und Kupferstich „deutsch“ sein lasse. Die künstlerischen Verfahren Kupferstich und Holzschnitt sind „deutschen Ursprungs“, weil im 19. Jahrhundert die „altdeutsche“ Stilistik als „deutsch“ gilt. Springer schreibt 1857 zur Historie des Holzschnitts und des Kupferstichs eines Dürers, Cranachs und Holbeins dieser Logik folgend:

„Die Geschichte des Holzschnittes und Kupferstiches bestätigt im Ganzen die Ansicht, daß die wahre Heimat beider Kunstzweige im Norden gefunden wird. Die Untersuchung, wie frühe man begonnen hatte, in Holz- und Metallplatten die Umrisse einer Zeichnung aufzusparen und [586] über die Grundfläche zu erhöhen oder vertieft sie einzugraben, hat für den vorliegenden Zweck keinen erheblichen Werth. Man kann für den einen wie für den anderen Fall Beispiele aus dem classischen Alterthume anführen [...]. So lange aber die Absicht der Vervielfältigung fehlte, war das Ganze eine todte Erfindung.

Daß der Holzschnitt [...] auf deutschem (süddeutschem?) Boden zuerst geübt wurde, darüber herrscht nicht der geringste Zweifel.“⁶⁷⁰

Springer argumentiert aus einer historischen Perspektive, die sich auf die vervielfältigenden Künste des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts bezieht. Im Hinblick auf die künstlerischen Reproduktionsgrafik Dürers, Holbeins und Cranachs könne es keinen anderen Schluss geben, als jenen, dass die Holzschneidekunst „auf deutschem (süddeutschem?) Boden zuerst geübt wurde“. Sie könne nur im deutschsprachigen Raum zuerst angewandt worden sein, weil es nur „im Norden“ zu einer „Blüte“ der Holzschneidekunst kam. Diese Argumentation wendet Springer auch auf den Kupferstich an, dessen Erfindung dem florentinischen Goldschmied Maso Finiguerra zugeschrieben wurde:

„Gesetzt aber auch, der erste Anstoß zur Erfindung des Kupferstiches wäre von Italien ausgegangen, so bleibt dennoch die Thatsache vollkommen gültig, daß dieser und der ihm verwandte Kunstzweig des Holzschnittes nur im Norden in seiner wahren Bedeutung erkannt und gebührend gewürdigt wurde.“⁶⁷¹

Die bedeutenden grafischen Werke seien „im Norden“ entstanden, daher haben beide Techniken ihre „Heimat“ dort, so Springer. Er verwischt in seinen Aussagen zur Kunst Dürers, Holbeins und Cranachs „deutsch“ und „nordisch“, an einer Ursprungstheorie als solcher hält er nicht fest („hat für den vorliegenden Zweck keinen erheblichen Werth. Man kann für den einen wie für den anderen Fall Beispiele aus dem classischen Alterthume anfüh-

ren“), statt „Ursprung“ spricht er von „Heimat“. Springer bestimmt die künstlerische Gestaltung des Holzschnitts als zentralen Punkt für seine Argumentation. In seiner 1858 verfassten Schrift „Die Geschichte der bildenden Künste des 19. Jahrhunderts“ verteidigt er die Holzschneidekunst vehement gegenüber Ansichten, der Holzschnitt sei eine Art sonderbarer Dialekt. Ganz im Gegenteil, Springer sieht das künstlerisch Neue und Bedeutsame der „altdeutschen“ Kunst am ehesten im Holzschnitt und Kupferstich anschaulich verkörpert. Er spricht sich demzufolge für die kunsthistorische Aufarbeitung der Grafik der Dürer-Zeit aus – und für eine zeitgenössische künstlerische Anwendung der Holzschneidekunst deutscher Künstler.⁶⁷²

Auch in der zehn Jahre später erscheinenden Publikation „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“⁶⁷³ vermeidet Springer Aussagen in Bezug auf den Ursprung des Holzschnitts. Nicht den Ursprung des Holzschnitts, sondern den Anfang der künstlerischen Bedeutung des Holzschnitts streicht er 1867 erneut heraus und erklärt:

„Der Holzschnitt emancipirt sich vom rohen Handwerkerthume, er wird von Künstlern gepflegt und weit entfernt den Gemälden nachzustehen, offenbart er kräftigere Reize, eine tiefere Anziehungs- [185] kraft als die Mehrzahl der letzteren. Diese künstlerische Weihe empfängt er durch Albrecht Dürer, der gewiß einzelne Blätter eigenhändig schnitt, jedenfalls eine neue Schule von Holzschneidern groß zog, dieser Kunstgattung eine bis dahin ungeahnte Bedeutung verlieh.“⁶⁷⁴

D. h. wenn Springer in Bezug auf die grafischen Künste von „deutsch“ spricht, bezieht er sich auf die künstlerischen Zeugnisse, die er in Relation zu denen Albrecht Dürers setzt. Springer schreibt die „altdeutsche“ Kunstgeschichte als eine Geschichte des Holzschnitts und des Kupferstichs der Dürer-Zeit. Er argumentiert hinsichtlich der künstlerischen Anwendung und setzt den Holzschnitt mit „Deutschland“⁶⁷⁵ gleich. Mehr noch, er behauptet, der Holzschnitt wachse aus dem „Volksboden“ und befriedige ein „nationales Bedürfnis“.⁶⁷⁶ Springer spricht aus einer zeitgenössischen Perspektive, die auf eine kunstgeschichtliche Aufwertung des künstlerischen Holzschnitts zielt und die die traditionsreiche Holzschneidekunst der Dürer-Zeit als kulturelles, wertvolles nationales Erbe aufbereitet. Eine nach wissenschaftlichem Standard beantwortbare bzw. quellenbasierte Aufbereitung der Frage nach dem Ursprung der Holzschneidekunst ist dabei zweitrangig. Für Springer ist mit den bedeutenden künstlerischen Holzschnittwerken Dürers der künstlerische Ursprung der Holzschneidekunst einzig in „Deutschland“ denkbar.

5.1.3 Schaslars „Nein“

Anders verhält es sich mit Schaslars „Die Schule der Holzschneidekunst. Geschichte, Technik und Aesthetik der Holzschneidekunst“ von 1866. Hierbei handelt es sich um ein Handbuch, nicht zur Kunst im Allgemeinen, sondern zur Holzschneidekunst. Es bietet aufgrund seiner monothematischen Zielsetzung den Raum, Fragen zu Ursprung, Technik und Anwendung eingehend zu beantworten und ist ein praktisches Handbuch, das Wissen zur Technik vermitteln will und dies mit „erläuternden Illustrationen“ begleitet. Auf die Frage nach dem Ursprung der Holzschneidekunst bietet Schasler in

dialogischer Form folgende Antwort:

„Hat man sichere Nachrichten über den Ursprung der Holzschneidekunst und über die ersten Versuche in derselben?“ „Nein. Die Holzschneidekunst verliert sich mit ihren ersten Anfängen in das Dunkel der Vergangenheit, namentlich wenn man darunter auch die Herstellung solcher Holzschnittplatten begreift, welche nicht zum Farbdruck, sondern zum trockenen Stempeldruck verwandt wurden. Letzterer ist sehr alt und wurde schon im Altertum, bei den Babyloniern, Aegyptern u. s. f., geübt; [...]“⁶⁷⁷

Schasler verneint gesicherte Erkenntnisse in der Frage des Ursprungs und enthält sich Vermutungen. Anders als Springer bezieht er sich hier nicht auf die Anfänge der künstlerischen Holzschneidekunst, die Springer mit Dürers Wirken gleichsetzt, sondern auf die Anfänge der Holzschnitt-Technik im Allgemeinen und spricht die übliche Herleitung der Technik aus dem Stempeldruckverfahren an. Diese Kontextualisierung der Holzschneidekunst im Umfeld des Stempeldruckverfahrens findet sich z. B. auch in Chattos Standardwerk zur Holzschneidekunst von 1839 und wird bereits bei Heller 1823 angeführt.⁶⁷⁸ Je nach Weite der Kontextualisierung wird die Frage nach dem Ursprung der Holzschneidekunst mit Ländern wie China, Ägypten oder mit Zeitangaben wie „Altertum“ oder zur „Zeit des römischen Imperiums“ beantwortet. Schaslars dialogische Form einer Frage-Antwort-Struktur bereitet inhaltlich eben jene Erkenntnisse auf, die zuvor sowohl in einigen populären Zeitungsartikeln als auch in technisch-orientierten Fachbüchern publiziert wurden.

Der Standard im technischen Verfahren wie auch die Erkenntnisse in der Ursprungsdebatte sind keine neuen Ergebnisse der kunsthistorischen Analyse Schaslars. Sie wurden bereits Ende der 1830er-Jahre publiziert. Beispielhaft seien die Zeitungsartikel von Eduard Collow im „Morgenblatt für gebildete Stände“ und die Abhandlung über technische Verfahren von A. W. Rüst vorgestellt, die 1838 und 1839 publiziert wurden, und damit sowohl vor Chattos „Treatise on wood engraving“ (1. Aufl. 1842) als auch vor Kuglers „Kunsthistorischem Handbuch“ (1840) erschienen.⁶⁷⁹ Dieser Wissensstand ist Teil des Kunstdiskurses, auch wenn sich hierfür weder eine breite, allgemeine noch eine fachspezifische Rezeption verifizieren lässt.⁶⁸⁰ Das „Morgenblatt für gebildete Stände“ richtet sich informierend und mit einem bildungsfördernden Auftrag zwar an ein breites Publikum,⁶⁸¹ allerdings spielen diese Zeitungsartikel wie auch genuin technische Anleitungsbücher im kunsthistorischen Fachdiskurs ab 1870 kaum eine Rolle. Dabei entsprechen zensurbedingt die journalistischen Texte im „Morgenblatt für gebildete Stände“ durchaus einigen wissenschaftlichen Voraussetzungen wie der Neutralität des Verfassers. Das „Morgenblatt“ versteht sich laut ihrer „Instructionen“ als eine Zeitung mit dem Motto: die „größte Unparteilichkeit im Lobe und Tadel ist uns Gesetz“.⁶⁸²

Eduard Collow berichtet als Korrespondent aus Paris über die „Geschichte der Holzschneidekunst in Frankreich“.⁶⁸³ Dieser Artikel, der im August und September im „Kunst-Blatt“ des „Morgenblatts für gebildete Stände“⁶⁸⁴ erscheint, benennt aber nicht nur aktuelle französische Xylografen und qualitativ hochwertige, künstlerisch überzeugende Buchillustrationen, sondern handelt die wichtigsten Streitpunkte ab und schätzt neben der Holzschneidekunst in Frankreich die zeitgenössischen englischen und

deutschen *Holzschnittwerke* ein.⁶⁸⁵ Zur Frage nach dem Ursprung der Holzschneidekunst präzisiert Collow lapidar:

„Die Holzschneidekunst hat vielleicht mehr als irgend eine andere Kunst zur Entwicklung der Industrie beigetragen und den Geschmack für's Schöne in der Masse verbreitet. Die Meinungen über den Ursprung der Holzschneidekunst sind sehr verschieden und getheilt: nach dem, was bis jetzt darüber geschrieben worden ist, dürfte es schwer halten, genau zu bestimmen, um welche Zeit diese Kunst in Europa aufgekommen ist. [...] wir bemerken nur so viel, man nimmt gewöhnlich an, daß die Verfertigung der Spielkarten die erste Veranlassung zu den Holzschnitten gegeben habe.“⁶⁸⁶

Collow konstatiert, dass die Meinungen über den Ursprung der Holzschneidekunst auseinandergehen und der Ursprung im Zusammenhang mit der Anfertigung von Spielkarten aktuell vermutet wird. Damit umreißt er den aktuellen Forschungsstand um 1840. Collow nimmt damit im zeitgenössischen Meinungsspektrum keine Einzelposition ein. Ähnliches konstatiert Rüst⁶⁸⁷ in einem technischen Überblickswerk zur Geschichte der Holzschneidekunst, im Abschnitt § 149:

„Die Holzschneidekunst gehört unstreitig den ältesten Zeiten an, denn schon sehr früh schnitt man Figuren, Schriftzeichen etc. so in eine Holplatte [sic] ein, dass alle Züge, die, mit Farbe bestrichen, auf Papier oder Zeug abgedruckt werden sollten, erhaben dastanden; dies geschah von den Chinesen schon im grauesten Alterthume. Später kam diese Kunst nach Europa; doch kann der Ursprung der Holzschneidekunst in Europa und der Erfinder, oder der Einführer derselben nicht ausgeforscht werden. Einige behaupten, daß schon um das Jahr 1285 ein Graf und eine Gräfin *Alberico* und *Isabella Cunio* in *Ravenna* die ersten Holzschnitte, welche die Thaten *Alexanders* vorstellten, gemacht haben. Doch sind hierfür eben so wenig Beweise aufzufinden, als die Deutschen *Rupert Rüst*, *Martin Schön von Kalenbach*, *Michael Wohlgemuth* und Andere, die im funfzehnten Jahrhundert lebten, für die Erfinder der Holzschneidekunst gelten können. – Der älteste bekannte Holzschnitt *mit einer Jahreszahl*, trägt die Zahl 1423; doch ist sehr wahrscheinlich, daß es noch ältere giebt, die uns aber wegen der fehlenden Jahreszahl über ihre Entstehungszeit in Ungewißheit lassen.“⁶⁸⁸

Rüst spricht zumindest die unterschiedlichen Theorien zum Ursprung der Holzschneidekunst an und bemerkt kritisch, dass die Jahreszahl 1423 auf dem bislang ältesten bekannten Blatt des „Heiligen Christophorus“ kein Beweis dafür ist, dass es nicht auch ältere Holzschnitte gebe.

Rüsts, Collows und auch Schaslars Aussagen zum Ursprung der Holzschneidekunst ist gemeinsam, dass sie, im Gegensatz zu Kugler, Stellung zur Frage des Ursprungs beziehen. Sie thematisieren die aktuellen Debatten um das Blatt des „Heiligen Christophorus“, die Spielkarten und die Stempelkunst und weiten damit den Fokus über eine deutsche Holzschneidekunst hinaus.

5.2 Der *Holzschnitt* sollte Holzstich heißen – Historische Abrisse

5.2.1 Historische Abrisse – Betonung der Blütezeit

Kunsthistorische Abhandlungen zum Holzschnitt, die im 19. Jahrhundert verfasst worden sind, enthalten oftmals keine historischen Abrisse der gesamten Holzschneidekunst, sondern thematisieren ausschließlich „alt-deutsche“ Holzschnitte.⁶⁸⁹

Außer Frage steht in kunsthistorischen und buchwissenschaftlichen Aufsätzen die Bedeutung Albrecht Dürers.⁶⁹⁰ Vielmehr noch, „Kunstgeschichte“ heißt im 19. Jahrhundert die Erforschung der Grafik Dürers und Holbeins.⁶⁹¹ Dürer ist auch für die Historisierung und Periodisierung das entscheidende Momentum. Der Schriftsteller und Verleger Rudolf Zacharias Becker benennt einleitend zu seiner 1808 veröffentlichten Sammlung „Holzschnitte alter deutscher Meister“⁶⁹² drei Abschnitte in der Holzschneidegeschichte: 1. eine Zeit vor Dürer, 2. Dürer und seine Zeitgenossen bis Ende des 16. Jahrhunderts und 3. Ende des 16. Jahrhunderts bis in „unsere Zeit“ (bei Becker bis Anfang des 18. Jahrhunderts).⁶⁹³ Der Kunstschriftsteller Joseph Heller setzt in seinem Standardwerk zur Geschichte der Holzschneidekunst von 1823 die Blütezeit der Holzschneidekunst mit der Zeit der Werke von Dürer bis zu Jost Amman (1500–1550) an und widmet sich – in einem Werk, dessen Abschnitte sonst nach Jahrhunderten unterteilt sind – in einem Abschnitt fast ausschließlich Dürer.⁶⁹⁴

Auf lediglich zweieinhalb des insgesamt 917 Seiten umfassenden „Handbuch der Kunstgeschichte“ befasst sich Kugler mit der Historie der Holzschneidekunst, und zwar im 21. Kapitel „Holzschnitt und Kupferstich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.“ Kugler skizziert den Vorläufer dieser Technik mit Ausführungen zur Stempelkunst. Die Anfänge datiert er auf den Beginn des 15. Jahrhunderts und streicht die Werke der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als künstlerisch wertvoll heraus. In der zweiten Hälfte, so Kugler, werden Radierung und Kupferstich zu den bevorzugten Medien, weswegen der Holzschnitt im 17. Jahrhundert – bis auf die Holzschnitte Rubens' von den Holzschneidern van Sichem und Jegher – kaum eine künstlerische Bedeutung habe. Wohlgemuth, Dürer, Burgkmair, Schäufelin, Cranach, Holbein und sein Holzschneider Lützelberger sowie der niederländische Künstler Lucas van Leyden werden namentlich erwähnt. Kuglers kurze Zusammenstellung reicht bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und endet mit der Erwähnung Thomas Bewicks und des neuen Aufschwungs in England.⁶⁹⁵ Im Wesentlichen entspricht das Hellers Ausführungen in dessen „Geschichte der Holzschneidekunst“, in der er die Historie von der Erfindung über „höchster Flor“ bis hin zum Verfall beschreibt.⁶⁹⁶ Kugler ergänzt dieses Schema in dem darauf folgenden Kapitel „Blick auf die Bestrebungen der Gegenwart“ mit der Erwähnung, dass der *Holzschnitt* mittlerweile bei Franzosen, Engländern und Deutschen auf einer Stufe mit dem Holzschnitt des 16. Jahrhunderts stehe, wenn nicht gar übertreffe.⁶⁹⁷ Er spricht somit, wenn auch äußerst knapp, die Holzschneidekunst von ihrem Beginn bis zu ihrer zeitgenössischen Anwendung an.

Springer weist ebenfalls auf den Ursprung der Holzschneidekunst im Stempel- und Zeugdruck-Verfahren hin, fokussiert aber in seinen Abhandlungen entweder auf den Holzschnitt der Dürer-Zeit⁶⁹⁸ oder der Gegenwart.⁶⁹⁹

Schasler,⁷⁰⁰ dessen Überblickswerk alleinig dem *Holzschnitt* gewidmet ist, unterteilt die Historie in zwei Abschnitte. Statt Beginn, Blüte und Verfall unterscheidet er zwischen einer alten und einer neuen Holzschneidekunst, die er in jeweils drei zeitliche Unterkategorien gliedert. In dem Kapitel „Ursprung und Geschichte des Holzschnitts“ erklärt er im Paragrafen 97:

„Die Geschichte des Holzschnitts zerfällt in zwei ganz besondere Abschnitte, wovon der erste die Geschichte der älteren Holzschneidekunst (Formschnitt), etwa von 1400–1700, der zweite die der modernen Holzschneidekunst (Holzstich) von 1700 bis auf die Gegenwart umfasst. Im achtzehnten Jahrhundert war der Holzschnitt so gut wie untergegangen bis zu seinem Wiedererwachen (1770).“⁷⁰¹

Schasler bietet wie kein anderer in den 1850er- und 1860er-Jahren einen ausdifferenzierten Überblick und benennt England, Frankreich und Deutschland als die Hauptrepräsentanten der Holzschneidekunst, auch wenn andere Länder in Europa, Amerika und Asien den Holzstich kultivieren.⁷⁰²

Bereits 1855, in einem Sammlungsführer zu den Kunstwerken der Berliner Museen, weist Schasler darauf hin, dass die zeitgenössische, erst zwei Jahrzehnte alte Holzschneidekunst einen Umfang besitze, der die „Glanzperiode des älteren Holzschnitts hinter sich zurücklässt.“ Zur „5. Periode“ und damit zur neueren Zeit zwischen 1770 und 1833 zählt Schasler die Berliner Holzschneider Unger und Gubitz sowie den Wiener Höfel. Er streicht die Bedeutung des Engländers Charles Thompsons neben Thomas Bewick für die aktuelle, die „6. Periode“ („Neuster Holzschnitt, 1833–jetzt“) heraus und führt abschließend die Namen der wichtigsten Zeichner und Holzschneider für den englischen, französischen und deutschen *Holzschnitt* an.⁷⁰³

Er benennt nicht nur den Unterschied zwischen „alter“ und „neuer“ Holzschneidekunst, zwischen Formschnitt und Holzstich, sondern auch zwei Wendepunkte in der neueren Holzschnitt-Historie. Zum einen setzt er wie alle anderen Kunsthistoriker und *Holzschnitt*-Experten Bewick und seine Schüler an den Beginn des „neueren Holzschnittes“ in England (5. Periode, „Neuerer Holzschnitt; 1770–1830“), zum anderen sieht er mit Charles Thompson, der für den Verlag Didot um 1817 nach Paris ging, einen weiteren Wendepunkt. Er leite zu der sechsten und damit aktuellen Periode über. Denn seine spezifische Holzstich-Technik stehe bereits für die „Blütezeit“ der Holzschneidekunst, die von Frankreich aus ab 1830 beginne. Die nun in großem Maße einsetzende Holzstichmanier ist in Frankreich und Deutschland sowie nun auch in England an der Federzeichnung orientiert.⁷⁰⁴

Nach Bewick um 1800 und der „Blütezeit“ als zweiten Wendepunkt um 1830 beschreibt Schasler 1866 eine weitere einschneidende Veränderung, die mit den Arbeiten der Brüder Dalziel offensichtlich werde. Denn mit ihnen beginne sich das aktualisierte Tonstichverfahren in der englischen Holzschneidekunst durchzusetzen.⁷⁰⁵

Schaslers Schema ist nicht nur 1866 in seiner Publikation „Die Schule der Holzschneidekunst“ enthalten, sondern wird 1873 von Hering in dessen „Anleitung zur Holzschneidekunst“ übernommen.⁷⁰⁶ Diese strikte Trennung zwischen „alter“ und „neuer“ findet sich, wenn auch oftmals nur angedeutet, als Wissen um Neuerungen in der Holzschnitttechnik in Zeitungs- und Buchpublikationen ab 1800. Rouget beschreibt in seiner Abhandlung 1855 explizit den Unterschied wie folgt:

„Das Wort *Holzschneider* nämlich, kann in neuerer Zeit aus dem Grunde nicht mehr genügen, weil man das Bild nicht mehr in das *Holz schneidet*, sondern es *gravirt*. Die Benennung *Holzschneider* rührt daher, daß man das Bild früher mit dem Messer aus dem Holz schnitt, während es jetzt mit dem Stichel gravirt wird. Die Benennung *Holzschnitt* ist also für unsere Zeit eben so unpassend als *Holzschneider*, wir müssen sie vielmehr, wenn wir uns richtig ausdrücken wollen, *Holzgravüre*, und diejenigen, welche sie anfertigen, *Holzgraveure* nennen. Diese Benennung dürfte aber gar häufig Verwechslungen mit unsern *gewöhnlichen Graveuren* herbeiführen, deshalb wollen wir uns der ebenso passenden als bezeichnenden griechischen Benennung *Xylograph*, d.h. *Holzstecher*, und *Xylographie*, d.h. *Holzschneide(stech-)kunst* bedienen. Die Holzplatte selbst, aus welcher das Bild gestochen ist, sowie die Abdrücke davon, nennen wir füglich *Holzstich* als – *Holzschnitt*.“⁷⁰⁷

5.2.2 Die neue Manier und der Grabstichel

Beinahe alle Autoren betonen, dass in England Ende des 18. Jahrhunderts etwas geschieht, das es in dieser Ausprägung noch nicht gab. Joseph Heller, der das Standardwerk zur „Geschichte der Holzschneidekunde“ 1823 verfasste, bemerkt, dass der Holzschnitt eines Dürers, Burgkmairs, da Capri und da Trento eben dem entspreche, was einen Holzschnitt ausmache. Bei den neueren Arbeiten der Engländer hingegen gleiche sich der Holzschnitt dem Kupferstich an und sei ein „unausgebildetes Mittelding“.⁷⁰⁸

In Johann David Passavants Publikation „Kunstreise“, die 1833 erscheint, wird im dritten Kapitel zum „Ueberblick der bildenden Künste in England“⁷⁰⁹ die englische Holzschneidekunst gegenüber dem Kupferstich herausgestellt. Er berichtet von einer neuen Verfahrensart der Engländer, bei der die Oberfläche des Holzstocks unterschiedlich hoch gestaltet sei und beim Abdruck dadurch wenig oder viel Druckerschwärze auf dem Blatt variiert werden können, also dunklere und nur leicht schattierte Partien biete. Diese Gestaltungsform für tonale Effekte (durch stärker und schwächer schwarz abdruckende Stellen) wird bereits in der Enzyklopädie bei Sulzer 1771 beschrieben und ist keine Neuerfindung Bewicks. Auf die Instrumente, wie Grabstichel, oder die Frage, ob Hirn- oder Langholz verwendet wird, geht Passavant 1833 nicht ein. Dennoch vermittelt Passavant, wenn auch diffus und inkorrekt, dass eine neue Verfahrensart von den Engländern entwickelt worden sei.

Selbst in dem 1842 publizierten „Handbuch der Kunstgeschichte“ von Kugler, das weder den Raum noch das Anliegen hat, näher über die Holzschneidekunst zu informieren, findet sich der Hinweis, dass die Holzschneidekunst „neu cultivirt“ und „in jüngster Zeit auch bei den Deutschen mit glücklichstem Erfolg weiter gebildet worden“ sei.⁷¹⁰ Mit diesen wenigen Worten spricht Kugler die Re-Etablierung des *Holzschnitts* an.

Eine begriffliche Unterscheidung findet sich aber weder bei Kugler noch bei Springer. Bei Springer ist das Moment des „Wiederbelebens“ zentral, eine neue Holzschnitttechnik ist in seinem Handbuch „Geschichte des 19. Jahrhunderts“ von 1858 sprachlich nicht gefasst.⁷¹¹ Er spricht von einer „Vervollkommnung“ der Technik,⁷¹² in späteren Publikationen um 1890 von „Wandlung“ und „Fortschritte[n]“.⁷¹³ Sowohl bei den schriftlichen

Äußerungen Kuglers als auch Springers um 1850 bleibt zu fragen, ob „neu kultiviert“ und „Vervollkommnung“ deshalb vage bleiben, weil das neue Verfahren so evident bekannt ist und daher keiner näheren Erläuterung bedarf, oder ob sie beide es nicht als „neu“ oder „anders“ einschätzen.

Kein Zweifel über eine neue Methode besteht bei dem französischen Kartografen Aristide-Michel Perrot.⁷¹⁴ Sein Handbuch „Manuel du Graveur“ von 1830 umfasst Berichte über englische Künstler („portée par les artistes anglais“) und erklärt die Praxis mit Hirnholz und Grabstichel. Frei ins Deutsche übersetzt sind Perrots Ausführungen in dem technischen Handbuch⁷¹⁵ des Naturforschers und Kupferstechers Theodor Thon.⁷¹⁶ Auch in dem 1838 publizierten Überblickswerk von A. W. Rüst zu den mechanisch-technischen Verfahren wird in einem eigenen Kapitel die „Holzschnitt“-Technik mit Hirnholz, Grabstichel, Abklatschverfahren und Liniermaschine erklärt.⁷¹⁷ *Holzschnitt* meint in diesem Fall eindeutig das aktuelle von Holzschneidern angewendete Verfahren des Holzstichs. Ab den 1830er-Jahren wird somit in technischen Anleitungs- und Lehrbüchern eindeutig zwischen älterer und neuerer Holzschneidekunst unterschieden. Diese Unterscheidung ist in Fach- und Künstlerkreisen bekannt,⁷¹⁸ und wird in Form von Zeitungsartikeln, Aufsätzen und technischen Handbüchern publiziert.⁷¹⁹

Prinzipiell kann mit der Veröffentlichung von „A Treatise on wood engraving“ 1839⁷²⁰ und mit der deutschen Übersetzung aus dem Jahr 1842, in denen die Anwendung des Grabstichels im VII. Kapitel „Revival of wood engraving“ beschrieben wird, die Technik des Holzstichs kunsthistorisch als „aufgenommen“ gelten.⁷²¹ Was Kugler in seinem Handbuch 1842 nur andeutet und mit dem Verweis auf das Werk von Chatto und Jackson in einer Fußnote belässt, erklärt Schasler in seinem Standardwerk zur Holzschneidekunst 1866 ausführlich.⁷²² Er benennt drei Merkmale als Antwort auf die Frage, worin sich die ältere und die neuere Holzschneidekunst unterscheiden: Neben der Differenz zwischen realistischer und idealistischer Herangehensweise, ist erstens der Wandel im künstlerischen Verständnis für die Zeichnung, bedingt durch den Wechsel von der Feder zum Bleistift, ein Merkmal; zweitens der Wechsel des Materials (andere Baum- und Holzart) und der Werkzeuge; und drittens hat sich das Druckverfahren erheblich verbessert (vom Papier über die Druckerfarbe bis zu den Druckerpressen).⁷²³

Dieser Wandel im Verfahren veranlasst den Kunsthistoriker Rouget bereits 1855⁷²⁴ zu der Feststellung, dass „Holzschneider“ als Wort nicht mehr genügen könne, weil das Bild nicht mehr geschnitten, sondern „gravirt“ werde. Er erwägt daher, sie „Holzgraveure“ zu nennen. Um aber eine Verwechslung mit den gewerblichen Gravurtechniken zu vermeiden, seien „Xylograph“, „Holzstecher“, „Holzstechkunst“ und für die Abdrücke „Holzstich“ (statt „Holzschnitt“) die passenderen Begriffe.⁷²⁵

Überwog von Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts die Aussage, der *Holzschnitt* werde wieder angewendet, so können um 1850, angesichts der zeitgenössischen Holzstich-Illustrationen, begriffliche Differenzierungsversuche festgestellt werden. Auch der Jurist und Kunsthistoriker Christian Schuchardt äußert 1857 in dem Abdruck seiner Vorlesungen in der Familienzeitschrift „Die Gartenlaube“:

„Die jetzige Technik der Holzschniderei ist freilich eine ganz veränderte, so daß man eigentlich gar nicht mehr von Holzschnitt, sondern nur von Holzstich reden sollte, da man sich nicht mehr, wie früher, seiner Messerchen zum Umschneiden der einzelnen Striche von beiden Seiten, sondern des Grabstichels bedient, wie der Kupferstecher, nur zu umgekehrten Zweck; der Kupferstecher vertieft die Linien, welche das Bild geben, der Holzstecher vertieft die Zwischenräume, welche weiß bleiben sollen. Was dem Kupferstecher die größte Schwierigkeit macht, die tiefsten Schattenmassen, ist für den Holzstecher das Leichteste.“⁷²⁶

Um 1850 kann somit die Kenntnis von zwei verschiedenen Verfahren als allgemein gültiger Wissensstand angenommen werden, auch wenn die begrifflichen Vorschläge Rougets und Schuchardts sich nicht durchsetzen werden. Der Begriff „Holzstich“ ist im Übrigen keine neue Wortschöpfung. Er taucht bereits um 1800 als sprachliches Pendant zum Kupferstich in den Novellen und Romanen von Eichendorff⁷²⁷ und Tieck auf,⁷²⁸ aber auch in theoretischen Abhandlungen.⁷²⁹ Der Begriff wird undifferenziert anstelle von „Holzschnitt“ benutzt. Auf dem Titel der deutschen Ausgabe von „Sinnbilder der Christenheit“ von 1818 taucht der Begriff „Holzstich“ erstmals als präzise Technikangabe im Titel auf, im Vorwort hingegen wird von „Holzschnitten“ gesprochen.⁷³⁰

Kugler, Springer und Schasler kannten den aktuellen Stand der Technik. Kugler verweist in seinem Handbuch 1842 auf die Publikation von Chatto und Jackson, ist mit Verlegern und Künstlern, die mit Holzstich arbeiten, in Kontakt und er schreibt Rezensionen zu den neuesten Illustrationsausgaben. *Holzschnitt* und „Xylographie“ müssen daher als übergeordnete Begriffe verstanden werden,⁷³¹ die semantisch die zeitgenössische Holzstich-Technik einschließen.⁷³²

Part 2

- 621 Siehe SCHOLL 2012, S. 14 u. LOCHER 2001, S. 45. Locher konstatiert eine unmittelbare Nähe von kunstkritischen und kunsthistorischen Diskursen bis 1870.
- 622 Der Fokus liegt in dieser Arbeit auf den Künstlern und deren *Holzschnitt*-Verständnis sowie auf den Äußerungen von Kunsthistorikern, die zusammen mit den Künstlern im künstlerisch-kunswissenschaftlichen Feld den Diskurs bestimmen. Siehe Einleitung, Kap. 1.1 u. 1.5.
- 623 Kunstkritik stellt aktuelle, zeitgenössische Kunst vor, während Kunstgeschichte auf Kunst vergangener Epochen rekurriert. Diese Unterscheidung bildet sich erst nach und nach im 19. Jahrhundert heraus. Kunstkritik als ein eigenständiges Metier nimmt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Konturen an, siehe DRESDNER 1968 [1915], S. 7–9.
- 624 Siehe LICHTWARK: HOLZSCHNITT GEGENWART 1885, S. 376–378, hier S. 376.
- 625 Siehe Kap. 3.1.2 sowie 3.2.1.
- 626 Zur Geschichte der historisch-kritischen Kunstgeschichte siehe BICKENDORF 1991, S. 359–374. Bickendorf widerspricht vehement, dass Kunstgeschichte als Disziplin sich vorrangig in Deutschland etabliert habe, und sieht den historischen Ansatz der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts als eine Fortführung der Ansätze der innovativen Gelehrten des 18. Jahrhunderts. Eine Unterteilung in „vor und nach 1800“ lehnt sie daher für die Historiografie der Kunstgeschichte ab, siehe BICKENDORF 1995, S. 23–32. Die Etablierung kunsthistorischer Forschung als akademisches Fach geschieht dennoch erst im 19. Jahrhundert und zunächst vorrangig im deutschsprachigen Raum, was mehr über den Stellenwert der Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum aussagt und weniger über den Ursprung der „Verwissenschaftlichung“ der Kunstgeschichte als ein typisch deutsches Phänomen, siehe ebd., S. 30–31 u. BICKENDORF 2007, S. 46–61.
- 627 Wolfgang Beyrodt benennt Anton Springer (Professor ab 1860 Bonn, 1872 Straßburg und ab 1873 in Leipzig) und Rudolf Eitelberger (Professor 1852/1864 Wien) als diejenigen, mit denen die Kunstgeschichte als Universitätsfach institutionalisiert wird, siehe BEYRODT 1991, S. 313–333, v. a. S. 318–322. Bis zum Wiener Fachkongress 1873 wurde das Fach Kunstgeschichte akademisch nur an den Polytechnischen Schulen etabliert. Die Debatte um Aufgaben der akademischen Kunstgeschichte setzt laut Beyrodt erst 1871 mit dem Streit um die Echtheit der Dresdner und Darmstädter Holbein-Madonna („Holbein-Streit“) ein, siehe ebd., S. 323–324. Ein weiterer Aufschwung der Institutionalisierung der Kunstgeschichte als akademisches Fach erfolgte durch die Lehrstühle u. a. 1885 in Münster, 1890 in Göttingen, 1896 in Heidelberg und 1898 in Gießen, vgl. ebd., S. 329.
- 628 Beyrodt betont, dass diese Ernennung als „Universitäts-Zeichenmeister“ kein Startpunkt für die Anerkennung der Kunstgeschichte als selbstständiges Universitätsfach darstellt, ganz im Gegensatz zu dem 1826 in Bonn etablierten „kunsthistorischen Ordinariat.“ Vgl. ebd., S. 313–333, hier 314–317.
- 629 Vgl. SÖNTGEN: ORT DER KUNSTKRITIK 2015, S. 9–15. Nach Dilthey ist die Historie des Fachs Kunstgeschichte in drei Disziplinen zu unterteilen: a) in die Geschichte des Fachs als Geschichte seiner Gelehrten, b) in die Geschichte seiner Methoden und c) in die Geschichte der Dokumentation und veränderten Sichtweise von Kunstwerken, einzelnen Künstler und den jeweiligen Epochen, vgl. DILLY 1979, S. 20–22.
- 630 Vgl. WAETZOLDT 1921/1924, Bd. 2.
- 631 HELLER 1823, CHATTO/JACKSON 1861 [1839], ROUGET 1855, SCHASLER 1866, HERING 1878, siehe Kap. 10 im Anhang. Die Handbücher, die zu grafischen Künsten um 1800 gefertigt worden, behandeln hauptsächlich den Kupferstich. Beispielsweise seien hier angeführt: a) QUANDT 1826, b) HUBER 1808, c) FELLNER 1794, d) HELLER 1823, oder auch e) das Standwerk „Le Peintre Graveur“ (BARTSCH 1802–1821), das keine *Holzschnitte* enthält.
- 632 PERROT 1930.
- 633 „Kupferstichkabinett“ ist ein Sammelbegriff, unter dem Schasler die Techniken historisch und als Verfahren vorstellt. Schasler lehnt seine Darstellung des Kupferstichs an die Periodisierung der Holzschneidekunst an, siehe Schaslars Ausführungen zu „3. Ursprung und Geschichte des Kupferstichs. § 103“, SCHASLER 1855, S. 130–137, hier S. 130.
- 634 Franz Theodor Kugler (geb. 18.01.1808 in Stettin, gest. 18.03.1858 in Berlin), deutscher Kunsthistoriker, Kulturreferent und Schriftsteller, siehe Wolfgang Freiherr von Löhneysen: Kugler, Franz, in: NDB, 1982, Bd. 13, S. 245–247.
- 635 Vgl. KUGLER: RICHTER-ALBUM 1848, S. 620–623, hier S. 621.
- 636 Ebd., S. 620–623, hier S. 621.
- 637 Siehe Kap. 3.2.1.
- 638 Kugler schreibt dies einleitend zu einer Rezension zum „Richteralbum“ 1848 im KUNST-BLATT, 1848, Jg. 29, Nr. 24, S. 95–96; wiederabgedruckt in: KUGLER: RICHTER-ALBUM 1848, S. 620–621.
- 639 Brief Kugler an Weber, Febr. 1839, abgedruckt in: Die neue Rundschau 1911, Bd. 2, S. 1725, Angaben nach KOSCHNICK 1984, S. 102, Fn. 41. Siehe Kap. 3.2.1 u. Kap. 3, Fn. 413.
- 640 Siehe ebd., S. 252–257. Kugler kämpfte für einen Realismus, der bestimmte Züge des Idealismus übernehme, aber Pathos und Perfektion ablehne. Bürgerliche Wertvorstellungen und die Förderung des Nationalbewusstseins seien Hauptkomponenten seines Kunstverständnisses.
- 641 Anton Heinrich Springer, geb. 13.07.1825 in Prag, gest. 31.05.1891 in Leipzig, siehe Johannes Rößler: Springer, Anton, in: NDB, 2010, Bd. 24, S. 757–759.
- 642 Vgl. REISENFELD 1993, v. a. S. 27–35. Siehe Kap. 1.1, 1.3, 5.1 u. 7.
- 643 Vgl. ESPAGNE 2009, S. 7. Springer wurde in Prag geboren und besucht dort die Universität, wirkt als Kunsthistoriker u. a. in Leipzig, Bonn, Straßbourg und reist vielfach nach Frankreich, England, Italien und Südosteuropa.
- 644 Zum Wandel im kunswissenschaftlichen Selbstverständnis Springers und der Widerspiegelung dessen in seinen Schriften siehe RÖßLER 2009, S. 13–182.
- 645 Die Nachschrift „Geschichte des Holzschnitts & Kupferstichs“ von Springers Schüler Johann Rudolf Rahn liegt in der Zentralbibliothek Zürich vor, vgl. RÖßLER ZAK 2012, S. 285–290.
- 646 Vgl. RÖßLER 2009, S. 13–19 u. S. 100–103.
- 647 Max(imilian) Alexander Friedrich Schasler, geb. 26.08.1819 in Deutsch Krone, gest. 13.06.1903 in Jena, war Philosoph, Kunstkritiker und Zeitungsherausgeber, siehe Wolfhart Henckmann: Schasler, Max Alexander Friedrich, in: NDB, 2005, Bd. 22, S. 586–587.
- 648 CHATTO/JACKSON 1861 [1839].

- 649 Vgl. SCHASLER: HALBES JAHRHUNDERT 1895, S. 41–43 sowie S. 126.
- 650 Nach Bourdieu, siehe Einleitung, Fn. 22.
- 651 Wie kunstgeschichtliche Forschungen publiziert und diskutiert werden sowie auf welcher (mediale) Grundlage Forschungen erfolg(t)en, siehe u. a. KARLHOLM 2004; SCHWAIGHOFER 2009; LOCHER 1999, S. 69–87 od. LOCHER 2008, S. 555–562.
- 652 Es gehört zum heutigen Wissensbestand, dass Bilder als „ko-konstituierend“ von Ordnungen in Diskursen verstanden werden, deren definitorische Festlegung – was sie sind bzw. was ein „Bild“ ist – selbst diskursiven Praxen unterliegt. Für grundlegende Überlegungen zur Frage von Bilddiskursen sei auf die einleitenden Ausführungen zur „Bild-Diskurs-Analyse“ von Sabine Maasen, Torsten Mayerhausen, Cornelia Renggli verwiesen, in: MAASEN/MAYERHAUSEN/RENGGLI (HRSG.) 2006, S. 7–26. Dieser Ansatz ist abzugrenzen: 1977 veröffentlichte Oskar Bätschmann seine Dissertation mit dem Titel „Bild Diskurs“, dabei handelt es sich nicht um den Forschungs-Auftakt zur diskursiven Macht von Bildern. Vielmehr erörtert Bätschmann, wie das Sprechen über ein Kunstwerk gelingen kann. Der Untertitel lautet daher „Die Schwierigkeit des parler peinture.“ Vgl. BÄTSCHMANN 1977. Siehe hierzu auch Schlink, Wilhelm: „Allein wir müssen von der Kunst sprechen“, SCHLINK 2008. Grundsätzlich wird heute vom „Kunstwerk in Diskursen“ gesprochen. Damit sind die Lesart und die Perspektivierung eines Kunstwerks innerhalb einer kunstwissenschaftlichen Analyse gemeint und gleichzeitig, dass Kunstwerke Gegenstand von (sich z. T. auch widersprechenden) Diskursen sein können, vgl. HELD/SCHNEIDER 2007, S. 380–400.
- 653 Vgl. SCHMIDT-BURKHARDT 2005, S. 65–67.
- 654 Vgl. u. a. VOGT 2010, S. 306–326; LOCHER 2008, S. 555–562.
- 655 Johann Joachim Winckelmann (geb. 9.12.1717 in Stendal, gest. 8.06.1768 bei Triest) gilt als Begründer der wissenschaftlichen Disziplinen Archäologie und Kunstgeschichte. „Ursprung“, „Wachsthum“, „Veränderung“ und „Fall“ sind Begriffsschemata, mit denen Winckelmann seine Geschichte der Altertumskunst strukturiert. Zu Winckelmann und Hegel vgl. DILLY 1979, S. 90–115.
- 656 Der Philosoph des deutschen Idealismus, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (geb. 27.08.1770 in Stuttgart, gest. 14.11.1831 in Berlin) formulierte es folgendermaßen: „Jede Kunst hat ihre Blütezeit vollendeter Ausbildung als Kunst – und diesseits und jenseits ein Vor und Nach dieser Vollendung, [...] ein Anfangen, Fortschreiten, Vollenden und Endigen, ein Wachsen, Blühen und Ausarten.“ Zitiert nach MÖBIUS/SCIURIE 1989, S. 29. Locher zufolge finden sich ähnliche Ansätze bei Friedrich Schlegel (1772–1829) und Johann Gottfried von Herder (1744–1803). So beschreibt Schlegel die Geschichte der griechischen Poesie als einen naturgeschichtlichen Kreislauf, basierend auf Herders Ansatz des Werdens und Vergehens von Künsten, vgl. LOCHER 1999, S. 69–87, hier S. 69.
- 657 Siehe Kap. 5.2 sowie Kap. 10 im Anhang.
- 658 Prinzipiell wird unterschieden zwischen erstens den technischen Vorentwicklungen im Hochdruck, wie Teig- oder Stempeldruck, deren Ursprung im vorderasiatischen Raum vermutet wird, und zweitens dem Holzschnitt als Einblattdruck, der Ende des 14. Jahrhunderts Anwendung findet. Siehe Kap. 5.2 sowie Kap. 10 im Anhang.
- 659 HEINECKEN BD. 2, 1769, siehe Einführung zu Kap. 4.
- 660 Für die Kunst sei es unerheblich, welche Nation die Holzschnidekunst hervorgebracht habe, aber „[...] so ist es doch vor dem Liebhaber nicht einerley, ob er ihn [den Ursprung] in – oder ausser Deutschland suchen soll, und ich glaube, daß diejenigen, welche ihn in einem andern Lande suchen, ihre Mühe und Arbeit verlieren.“ Ebd., S. 108.
- 661 Vgl. Ebd.
- 662 WOODBERRY 1883, S. 13.
- 663 Als Vorläufer für eine nationale Kunstgeschichte gilt das achtbändige Katalogwerk des französischen Malers Alexandre Lenoir, der aus dem Zusammentragen kirchlicher und königlicher Kunstgegenstände im Zuge der Säkularisation ab 1790 ein „Musée des Monuments Français“ einrichtete. Laut Prange wird der zeitgenössische französische Nationalstaat als erneute Antike greifbar; das Katalogwerk wie auch das Museum selbst richtete sich an ein größeres Publikum, vgl. PRANGE 2007, S. 61–65, sowie KAUFMANN 1993, v. a. S. 17–21.
- 664 Vgl. LOCHER 1999, S. 69–87.
- 665 Im 21. Kapitel, „Holzschnitt und Kupferstich, bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts“, lautet es unter „§ 2 Der Holzschnitt“ einleitend: „Der Holzschnitt, der die Zeichnung erhaben ausgeschnitten darstellt, tritt uns von beiden Gattungen der Kunsttechnik zuerst entgegen; sein Ursprung und seine vorzüglichste Ausbildung gehören Deutschland an; doch erscheint er, was seine höhere Bedeutung anbetrifft, dem jüngeren Kupferstich bald untergeordnet.“ KUGLER: HANDBUCH 1842, S. 841.
- 666 Vgl. FIELDING 1841, S. 1–6.
- 667 SCHUCHARDT VORLESUNG GARTENLAUBE 1857, S. 162–4, hier S. 163.
- 668 Ein prägnantes Beispiel ist Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins „Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen im Gefängnis beim Schachspiel ihr Todesurteil“ von 1784. Über das Werk schreibt der Maler Philipp Hackert in der Literaturzeitschrift „Teutscher Merkur“ 1785 in Bezug auf die Wirkungsästhetik von „altdeutscher“ Kleidung, Thema und historischer Faktizität: „[...] so sollte es jeder Nation auch daran liegen, das Merkwürdige der vaterländischen Geschichte vor den Begebenheiten fremder Völker voraus zu wissen. Und was trägt wohl mehr bey sie ausgebreiteter und allgemein bekannt zu machen, als wenn die Künstler sich mit den Schriftstellern vereinigen, die merkwürdigen Thaten des Vaterlandes durch die natürliche Vorstellung derselben zu verewigen?“, zitiert nach VOGT 2010, S. 321; Abb. 18, S. 317.
- 669 SPRINGER 1858, S. 138: „Die nationale Richtung in der Malerei war aber nicht etwa stofflicher Natur. Man kann ausschließlich dem heimischen Kreise die künstlerischen Motive entlehnen, ohne deshalb mit dem Volkstume in nähere Berührung zu treten. Erst die Einkehr in die nationale Formweise stempelt die Kunst zur nationalen.“
- 670 SPRINGER: KUNSTHISTORISCHE BRIEFE 1857, 34. Brief: Die nordische Kunst. Der Holzschnitt und Kupferstich. Dürer, Holbein d.J., Cranach, S. 584–598, hier S. 585–586.
- 671 Ebd., hier S. 586.
- 672 SPRINGER 1858, S. 139–140.
- 673 Im Vorwort zur ersten Ausgabe „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“ 1867 formuliert Springer, dass

Kapitel 5

- er sich an Laien richte: „Die unter den Laien gangbaren Anschauungen von der Kunst, von ihren Aufgaben und ihren Grenzen in einzelnen Punkten zu berichtigen, wo es Noth thut zu verbessern, war die Absicht bei dem Niederschreiben des letzten Essay.“ SPRINGER 1867, o. S.
- 674 Ebd., S. 184–185. In der 2. vermehrten Auflage von 1888 lautet die Passage wie folgt: „Der Holzschnitt emancipirt sich vom rohen Handwerkerthume, er wird von Künstlern gepflegt, wie namentlich die basler Holzschnitte aus den neunziger Jahren [des 15. Jahrhunderts] zeigen, und weit entfernt den Gemälden nachzustehen, offenbart er kräftigere Reize, eine tiefere Anziehungskraft als die Mehrzahl der letzteren. Diese künstlerische Weihe empfängt er durch Albrecht Dürer, der, wenn er auch nicht die Blätter eigenhändig schnitt, jedenfalls eine neue Schule von Holzschnidern groß zog, dieser Kunstgattung eine bis dahin ungeahnte Bedeutung verlieh.“ SPRINGER 1886 [1867], Bd. 2, S. 1–42, hier S. 18
- 675 Springer benutzt den Begriff „Deutschland“ sowohl 1867 als auch in der 2., verm. Ausgabe 1888, auch wenn 1867 Kleinstaaterei und der „Deutsche Bund“ die politisch-kartografische Realität bilden.
- 676 Wörtlich: „Der künstlerische Holzschnitt in Italien besitzt keine Vorgeschichte wie jener in Deutschland. In Italien gibt es keine Einzelblätter, welche sich an die große Masse des Volkes wenden, bei diesem Abnehmer finden; die Blockbücher, in den Niederlanden und Deutschland so beliebt und so häufig nachgeschnitten, gewinnen in Italien keinen Eingang. Hier wächst der Holzschnitt nicht aus dem Volksboden heraus, befriedigt kein nationales Bedürfnis. Nachdem deutsche Buchdrucker denselben in Italien eingeführt hatten, gelangt er sofort in vornehmere Kreise und dient in Florenz und in Oberitalien zum Schmucke von Büchern, welche – Savonarolas Predigten ausgenommen – meist nur für die kleine Gemeinde der Gebildeten bestimmt sind. Wie im Ursprunge erscheint der italienische Holzschnitt in seinen Wirkungen und in seinen Schicksalen von dem altdeutschen Holzschnitte wesentlich verschieden.“ SPRINGER 1886 [1867], Bd. 2, S. 1–42, hier S. 18. In der Ausgabe von 1867 fehlt diese Passage mit dem Hinweis auf den „Volksboden“ (SPRINGER 1867, S. 185), die zwischen „Albrecht Dürer, der [...] dieser Kunstgattung eine bis dahin ungeahnte Bedeutung verlieh“ und „Die Frage nach dem Erfinder des Kupferstiches lassen wir unerörtert“ in der 1886er-Ausgabe eingefügt ist, vgl. SPRINGER 1886 [1867], Bd. 2, S. 1–42, hier S. 18.
- 677 SCHASLER 1866, S. 45.
- 678 Siehe Kap. 10 im Anhang.
- 679 Ebd.
- 680 Die wiederkehrenden markanten Fragen sind, jene: a) nach Ursprung der Holzschnidekunst sowie b) nach den Aufgaben der Holzschnidekunst; c) nach der Benennung der Unterschiede zwischen alter und neuer Technik; d) der Wertschätzung von Holzschnitten des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts; e) aber auch nach der Beziehung von Xylograf und Künstler, f) zum künstlerischen Ausdruck und zur Vergleichbarkeit mit anderen zeitgenössischen Holzstichen; und jene Fragen g) nach der Anwendung des *Holzschnitts* für die Buchillustration und im Druckgewerbe.
- 681 Zwischen 1820 und 1865 hatte das „Morgenblatt für gebildete Stände“ eine Auflage von ca. 1000 bis 1200 Exemplaren, es erschien von 1807 bis 1851 täglich, danach bis 1865 wöchentlich und hielt „enzyklopädisch“ kulturelles Wissen und Neuigkeiten für das aufstrebende Bürgertum bereit, vgl. Vorwort (Ulrich Ott) und Einleitung (Bernhard Fischer) in FISCHER 2000, S. 7–16. Zum „Kunst-Blatt“ vgl. ebd., S. 20–22.
- 682 Das liegt in den Richtlinien begründet, die sich der Herausgeber und Verleger Johann Friedrich Cotta als „Instructionen“ bei Aufnahme neuer Korrespondenten für das „Morgenblatt“ vertraglich zusichern lässt. In ihnen sind u. a. festgelegt, dass eine Nachricht keine politische Tendenz beinhalten darf, wichtige Gegenstände einen „elegant“ geschriebenen Aufsatz erfordern, allgemeine Dinge hingegen nur thematisiert werden, wenn es „zur richtigen Beurtheilung des Gegenstandes“ beiträgt, vgl. ebd., S. 14–15.
- 683 Collow schreibt eine Vielzahl an Artikeln für das „Kunst-Blatt“ des „Morgenblatts für gebildete Stände“ zwischen den Jahren 1834 und 1843 (Auflistung seiner Artikel, siehe ebd., S. 216–217). Über seine Herkunft, Ausbildung und sein Tätigkeitspektrum in Paris ist wenig bekannt. Der Philosoph Friedrich Wilhelm Schelling äußert sich in einem Brief an Georg von Cotta, München, 27.10.1835, ausgiebig und „empörend“ zu dem neuen Korrespondenten in Paris. „Kollow“ übersetzte, so Schelling, unautorisiert die Vorlesung Schellings zur „Philosophie der Mythologie“ ins Französische und versuche diese zu publizieren. Schelling sieht Collow aus demagogischen Gründen nach Paris ausgewandert, in: BRIEFE SCHELLING/COTTA, S. 195–198, Brief Nr. 95.
- 684 Das „Kunst-Blatt“ entstand auf Anregung des Gelehrten Karl August Böttiger 1816, im Jahr 1820 erhielt es einen eigenen ersten Redakteur, Ludwig Schorn, danach folgten die Kunsthistoriker Franz Kugler, Erich Förster und der Theologe Karl Grüneisen. Das „Kunst-Blatt“ mit Artikeln u. a. von dem Sammler Sulpiz Boisserée oder von dem Grafiker und Publizisten Wilhelm Friedrich Gubitz avancierte zur einschlägigen Fachzeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte, obwohl es sich an ein breites, zu unterhaltendes Publikum richtete. Vgl. FISCHER 2000, S. 9–24.
- 685 Dieser Artikel ist über fünf Heftnummern (Nr. 69–73) angelegt, beginnt mit Collows Feststellung eines erstaunlichen Aufschwungs der Formschnidekunst und endet mit der Darstellung des „Polytypirens“, einem Vervielfältigungsverfahren von Holzstöcken mithilfe von Metallmatrizen, vgl. COLLOW: FRZ. HOLZSCHNEIDKUNST MORGENBLATT 1839.
- 686 Ebd., Nr. 70, S. 277.
- 687 Zu Dr. A. W. Rüst sind kaum Informationen bekannt, sein Name lautete vermutl. Wilhelm Karl Amandus Rüst; 1806 geboren und unter „Technologie“ geführt, veröffentlichte er auch eine Abhandlung zur Mechanik, Arithmetik und Geometrie. In der von Brockhaus herausgegebenen „Allgemeinen Bibliografie Deutschlands“ wird Rüst als „Dr. W. A., Privatdozent a. d. Univ. zu Berlin“ angeführt, ALLG. BIBLIOGRAFIE 1840, Nr. 4522, S. 527.
- 688 RÜST 1838, Kap. 14, S. 249, Hervorhebung im Original.
- 689 Siehe u. a. BREITKOPF 1774/1801; RUMOHR 1836; UMBREIT 1840; ELLISSEN (HRSG): TODTENTANZ 1849; SPRINGER: KUNSTHISTORISCHE BRIEFE 1857.
- 690 Siehe Kap. 6.1 sowie 2.3.1 u. 3.1.2.
- 691 Um 1850 entstehen Fachzeitschriften wie das Leipziger „Serapeum“. Diese „Zeitschrift für Bibliothekwissenschaft, Handschriftenkunde und ältere Litteratur“ erschien zwischen 1840 bis 1970 und gilt als Vorgänger der heutigen „Zeitschrift für Bibliothekwissenschaft und Bibliografie“. Es ist ein Mitteilungsblatt für die neuesten Erkenntnisse und Forschungsdiskussionen der Handschriften- und Bücherkunde sowie der Druckgrafik, insbesondere für Fragen der Datierung, Zuschreibung, Bibliotheks- und Sammlungsfunde und Ergänzungen von Druckgrafikverzeichnissen zu den sich etablierenden Katalogen von Bartsch und Maßmann. Artikel zu „altdeutschen“ Holzschnittblättern (1400–1550) veröffentlichten der preußische Staats-

- angestellte und Sammler Johann Daniel Ferdinand Sotzmann, der Kunstschriftsteller und Sammler Joseph Heller, der Germanist Hans Ferdinand Maßmann, der Verleger Theodor Otto Weigel und Bibliothekare wie der Baron de Reissenberg und der Oberstudienrath Dr. Moser zu Stuttgart.
- 692 BECKER 1808/1810/1816.
- 693 Vgl. ebd., 1. Lieferung 1808, S. 9–23.
- 694 Heller beendet seinen historischen Abriss ähnlich wie bereits Becker mit einer Übersicht zur Holzschnede-kunst in England, VIII. Abschnitt, „Die Holzschnede-kunst in England von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, oder von 1400–1823“, HELLER 1823, S. 294–298.
- 695 Vgl. KUGLER: HANDBUCH 1842, Kapitel 21, § 2 Holz-schnitt, S. 841–843.
- 696 Vgl. HELLER 1823.
- 697 Vgl. KUGLER: HANDBUCH 1842, Kapitel 22, S. 859–860.
- 698 Siehe SPRINGER: KUNSTHISTORISCHE BRIEFE 1857, 34. Brief: Die nordische Kunst. Der Holzschnitt und Kupferstich. Dürer, Holbein d.J., Cranach, S. 584–598 oder SPRINGER 1886 [1867], S. 1–42.
- 699 Siehe SPRINGER 1858, S. 137–147 sowie Springer in der 1867er-Ausgabe, Kapitel 10, „Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst“, SPRINGER 1867, S. 317–377.
- 700 Diese Periodisierung findet sich bereits zusammen-gefasst gut zehn Jahre zuvor in Schaslars Handbuch zu den Berliner Kunstschatzen. Darin enthalten ist ein Kapitel zum Kupferstichkabinett, in dem die beiden Hauptzweige, Kupferstich und Holzschnitt, kurz ge-schichtlich umrissen werden. Schasler bleibt bei dieser Einteilung (zwei Hauptabschnitte „Abtheilung“ mit je drei Unterteilungen in „Periode“), vgl. SCHASLER 1855, Kapitel „5. Das Kupferstichkabinett“, S. 122–151.
- 701 SCHASLER 1855, S. 124–125.
- 702 Vgl. ebd., S. 130.
- 703 Ebd., S. 130: „Unter den Zeichnern für den Holzschnitt sind hauptsächlich anzuführen in England: W. Harvey, George Cruikshank u.a., in Frankreich: Grandville, Ga-varni, Tony Johannot, Baron etc., in Deutschland: Neu-reuther, L. Richter, Schnorr, Adolph Menzel u.s.f. Unter den Holzschnidern, deren Zahl gegenwärtig Legion ist, führen wir an in Deutschland: Unzelmann, O. und A. Vogel, Bürckner, Gaber, Flegel u.s.f., in England: John und Mary Beyfield, Thompson, Bramston, Landells u. s. f., in Frankreich: Leloir, Brevière, Graf von la Borde, Chauchefoin u. s. f.“
- 704 Vgl. SCHASLER 1855, S. 129–130. Siehe auch HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 657 und LAUSTER 2007, S. 33–35.
- 705 Vgl. SCHASLER 1866, S. 243–244.
- 706 Vgl. HERING 1873.
- 707 ROUGET 1855, S. 10, Hervorhebung im Original.
- 708 Vgl. HELLER 1823, S. 196.
- 709 PASSAVANT 1833, Kap. „III. Ueberblick der bildenden Künste in England“, S. 279–346, zum Holzschnitt, S. 344–345. Dort lautet es: „Vor Allen ausgezeichnet aber sind die Engländer in der Kunst der Holzschnitte, da sie dieselbe geistreicher und geschickter behan-deln, als es mit Ausnahme weniger Blätter aus dem Anfang des 16ten Jahrhunderts je der Fall war. Die Verbesserung in dieser Kunst verdanken sie haupt-sächlich dem *Thomas Bewick*. Nachdem dieser bei dem Kupferstecher Bielby in Newcastle die Holzschnitte zu Dr. Hutton's Abhandlung über die Schiffahrt verfertigt hatte, concurrirte er im Jahr 1775 um den Preis für den besten Holzschnitt, welchen die Gesellschaft der Künste in London ausgesetzt hatte, und gewann ihn. [...] Der eingesandte Holzschnitt stellt einen Jagdhund vor,
- welchen er nach der Natur mit vieler Wahrheit gezeich-net hatte. Dieses Blatt, welches zuerst auf Th. Bewick's Talent aufmerksam machte, wurde den von Th. Saint in Newcastle herausgegebenen Fabeln von Gay angehef-tet. Die übrigen Holzschnitte sind gleichfalls von ihm und seinem Bruder John. Nachdem er sich in seiner Kunst immer mehr vervollkommen hatte, gab er die Naturgeschichte der vierfüßigen Thiere mit Holzschnit-ten nach seinen eigenen Zeichnungen heraus. Diese erhoben seinen Ruf bedeutend, indem er sich darin als der ausgezeichnetste Holzschnneider und Tierzeichner bewährte. **Er erfand auch die neue Verfahrungsart, wodurch man selbst im Holzschnitt alle Abstufungen der Tinten erreichen kann, indem man der Oberflä- che der Holztafeln verschiedene Höhen giebt.** Th. Bewick starb im Jahr 1828. Zu den ausgezeichnetsten seiner Nachfolger gehören *Th. Hood, Harvey, Sears, Tabagg u. a. m.*“ (Fett: eigene Hervorhebung; kursiv: im Original) Passavant bezieht sich bei seinen Anmer-kungen auf das „Magazin für Literatur des Auslandes“ vom 15.10.1832, in dem ein Artikel über Thomas Bewick abgedruckt ist.
- 710 Vgl. KUGLER: HANDBUCH 1842, S. 859.
- 711 Erst in der zweiten, erweiterten Ausgabe des „Kunst-historischen Bilderbogens“ spezifiziert Springer dies, indem er vom „modernen Holzschnitt“ spricht. Vgl. SPRINGER 1884, v. a. S. 119–121.
- 712 SPRINGER 1858, S. 140–141.
- 713 Vgl. z. B. seinen Artikel in der Kunstchronik, SPRINGER KUNSTCHRONIK 1890/1891, S. 307–312; S. 324–328. Auf S. 312 lautet es: „Seit Bewick in England den halbvergessenen Holzschnitt wieder zu Ehren brachte, hat dieser gar mannigfache Wandlungen erfahren, von welchen die meisten als sichtliche Fortschritte zu begrüßen sind. Die folgerichtige Änderung war der Übergang von dem zeichnenden zum malerischen Stile. Dass dabei mancher Irrtum, selbst grobe Fehler vorkamen, kann nicht geleugnet werden. Ein tumul-tuarisches Treiben zog an unseren Augen vorüber. Niemand darf es namentlich uns Deutschen verargen, dass unser Herz noch immer an der alten einfachen Holzschnittweise hängt. [...] Aber wir müssen auf der andern Seite zugeben, dass der Wechsel sich [...] mit einer gewissen Notwendigkeit vollzogen hat. Auch der reproduzierende Künstler kann sich der gerade herr-schenden Kunstströmung nicht entziehen.“
- 714 Vgl. PERROT 1830.
- 715 THON 1831.
- 716 Theodor Thon (geb. 1792 in Eisenach, gest. 1838 in Jena) ist Naturforscher und Schriftsteller, erlernt nach seinem Umzug nach Weimar 1821 das Kupferstechen und hält ab 1827 in Jena Privatvorlesungen an der Uni-versität u. a. zu Naturgeschichte, Zoologie, Technologie, Architektur, Stenografie und Kupferstichkunde. Er ver-fasst auch ein Lehrbuch zur Reißkunst und Zeichenwis-senschaft (1832). Vgl. Paul Mitzschke: Thon, Theodor, in: ADB, 1908, Bd. 54, S. 700–702.
- 717 Vgl. RÜST 1838, S. 232–326. Rüst unterscheidet begriff-lich nicht zwischen „Holzschnitt“ und „Holzstich“. Auch wird nicht deutlich, ob und inwiefern er Holzschnitte vor 1800 von einer zeitgenössischen Anwendung unter-scheidet. Seine technischen Beschreibungen geben den aktuellen Stand der Holzstich-Technik wieder.
- 718 Siehe Kap. 2.1.2, die brieflichen Äußerungen Friedrichs an seinen Bruder, wie auch Goethes Äußerung an Georg Cotta, Weimar, 16.12.1816, in: BRIEFE GOETHE/COTTA, Bd. 2, Nr. 385, S. 31–32. Darin berich-tet er, dass es eine „neue Art des Holzschnitts“ gäbe, aber die Fertigkeit und Einrichtung für die oftmals schwarzen Flächen im Druck nicht vorhanden seien.

- 719 Siehe Kap. 10 im Anhang. In einem Bericht über den Wiener Xylografen Blasius Höfel 1831 im „Kunst-Blatt“ des Morgenblattes lautet es: „Der Künstler versuchte es, punctirte Manier in Verbindung mit dem Grabstichel nachzuahmen und das Blatt erscheint wie mit Bunzen gearbeitet; eine ganz neue Manier, die von Aeltern nie gewagt wurde und wie wenig sie auch bis jetzt den Stich in Kupfern erreicht, doch das Unglaubliche geleistet hat. (...) Der Stich im Gewande ist mit breiten, kräftigen Strichen, zum Theil mit Kreuz-Schraffirung behandelt.“ HÖFEL MORGENBLATT 1832, S. 83, Nr. 93, S. 369–370.
- 720 CHATTO/JACKSON 1861 [1839].
- 721 U. a. a) in einer „Kunst-Blatt“-Rezension des „Morgenblattes für gebildete Stände“ wird die Publikation „A Treatise on Wood-Engraving“ ausdrücklich als neues Standardwerk anempfohlen: „So entstand das vorliegende Werk, welches durch das überall sichtbare, aber gerade in diesem Fall so seltene Hand in Hand Gehen des ausübenden Meisters mit dem sachkundigen Kenner und Schriftsteller, zu dem besten in seiner Art geworden ist, und neben welchem Heller' Geschichte der Holzschneidekunst, Bamberg 1823 8., kaum noch der Erwähnung werth ist.“ TREATISE MORGENBLATT 1840, Nr. 62–64, S. 262. Im Text gemeint ist HELLER 1823.
b) Chattos und Jacksons „Treatise“ ist das einzige Werk, das Kugler als „Hauptwerk“ in der Fußnote zu seinem 21. Kap., § 2 Holzschnitt, nennt, vgl. KUGLER: HANDBUCH 1842, S. 841.
c) Von dem Städel-Direktor Johann David Passavant ist belegt, dass er das Werk für die Bibliothek des Städelschen Instituts 1842 ankaufte, vgl. DIEKAMP 1994, S. 241–262, hier S. 259. Im Jahr 1861 erscheint die zweite Auflage mit 145 zusätzlichen Holzstichen und einem Kapitel von Henry Bohn zu „On the Artists and Engravers on Wood of the Present Day“.
- 722 Vgl. SCHASLER 1866, S. 114.
- 723 Vgl. ebd., S. 120–121.
- 724 ROUGET 1855. Es folgt 1878 eine neue Ausgabe im Stuttgarter Fischhaber-Verlag: „Kurze Geschichte der Holzschneidekunst mit vielen Abbildungen der Signaturen der berühmtesten älteren Meister: nebst einer gründlichen, durch viele Abbildungen erläuterten Anweisung zur Erlernung der Holzschneidekunst und der Modelstecherei und einer Anleitung zum Zeichnen“.
- 725 Vgl. ROUGET 1855, S. 10.
- 726 SCHUCHARDT VORLESUNG GARTENLAUBE 1857, S. 162–164, hier S. 164.
- 727 „Selbst die ungeschickten Holzstiche dabey waren mir lieb, ja überaus werth. Ich erinnere mich noch jetzt mit Vergnügen, wie ich mich in das Bild, wo der Ritter Peter von seinen Aeltern zieht, vertiefen konnte, wie ich mir den einen Berg im Hintergrunde mit Burgen, Wäldern, Städten und Morgenglanz ausschmückte, und in das Meer dahinter, aus wenigen groben Strichen bestehend, und die Wolken drüber mit ganzer Seele hineinsegelte. Ja, ich glaube wahrhaftig, wenn einmal bey Gedichten Bilder seyn sollen, so sind solche die besten. Jene feinern, sauberen Kupferstiche mit ihren modernen Gesichtern und ihrer, bis zum kleinsten Strauche, ausgeführten und festbegränzten Umgebung verderben und beengen alle Einbildung, anstatt daß diese Holzstiche mit ihren verworrenen Strichen und unkenntlichen Gesichtern der Phantasie, ohne die doch niemand lesen sollte, einen frischen, unendlichen Spielraum eröffnen, ja, sie gleichsam herausfordern.“ EICHENDORFF: AHNUNG UND GEGENWART 1815, S. 80.
- 728 „Und dann begreife ich kaum die mannichfaltigen Arten seiner [Dürers] Arbeiten, von den kleinsten und feinsten Gemälden bis zu den lebensgroßen Bildern, dann seine Holzstiche, seine Kupferarbeiten, seine sauberen Figuren die er auf Holz in erhabener Arbeit geschnitten, und die so leicht so zierlich sind, daß man trotz ihrer Vollendung die Arbeit ganz daran vergißt, und gar nicht an die vielen mühseligen Stunden denkt, die der Künstler darüber zugebracht haben muß.“ TIECK: STERNBALDS WANDERUNG 1798, Bd. 1. S. 181 [In der 1975er-Ausgabe seiner Werke ist im zweiten Kapitel des zweiten Buchs die Stelle im abgeänderten Wortlaut, ohne „Holzstich“ abgedruckt, vgl. TIECK 1975 [1798], S. 759]. „Holzstich“ wird als Überbegriff für Holzschnittblätter auch in dem bei Friedrich Perthes 1799 erschienenen „Phantasien über Kunst. Für Freunde“ verwendet, das von Ludwig Tieck herausgegeben und von Wilhelm Heinrich Wackenroder verfasst wurde: „In seinen Gemälden, Kupferblättern und Holzstichen, welche zum großen Theil geistliche Vorstellungen enthalten, zeigt unser Dürer eine treue, handwerksmäßige Ämsigkeit.“ TIECK: PHANTASIEN ÜBER KUNST 1799, S. 27 bzw. WACKENRODER 1991 [1799], S. 159.
- 729 Der Sammler, Kupferstecher und Benediktinermönch P. Kolomann Fellner (1750–1818) schreibt in den Fußnoten seiner Abhandlung 1794: „Hier ließe sich auch so was von den Holzstichen sagen: allein da sie mehr zur Buchdruckerkunst gehoeren, so wird es genug seyn, wenn ich meine Leser auf jene Schriftsteller anweise, welche von dieser so schönen, und nuetzlichsten Erfindung eigens geschrieben haben./Aus den besten, und seltensten Holzstichen**) laeßt sich nichts anders ersehen, als daß man es damit nie weiter, als auf einen rauhen Umriss, und unreine Ausarbeitung gebracht habe; sie finden jetzt auch wenig Beyfall mehr, und werden selten in kleinen Kupferstichsammlungen, außer einigen Blaettern von Albrecht Dürer, Alltorfer, Scheiferlein, Bink u. angetroffen [...]“ FELLNER 1794, S. 5, Markierung im Original.
- 730 Vgl. SINNBILDER DER CHRISTEN 1818.
- 731 In Anzeigen im „Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer“ werden „Holzstich“ und „Holzschnitt“ als Begriffe für die Beschreibung der aktuellen Reproduktionstechnik benutzt. *Holzschnitt* ist oftmals als Oberkategorie zu verstehen, die Begriffe werden teilweise gleichrangig benutzt, wie z. B. in der Anzeige der Firma Schelter & Giesecke: „Hiermit beehren wir uns, Ihnen ergebenst anzuzeigen, daß wir [...] die Leitung unserer Graviranstalt, bezüglich des Holzstiches, dem Herrn J. C. Beneworth übertragen haben, dessen Name durch die von ihm zu dem Magazin universe! [...] etc. den gelieferten Holzschnitte [sic] in England, Frankreich und Belgien und Holland ein sehr großes Ansehen erlangt hat [...] und bei der diesjährigen Kunstausstellung im Haag zu Theil gewordene Preis-Medaille anerkannt worden sind. [...] bemerken wir zugleich noch, daß wir nicht bloß Holzstiche nach den auf denselben schon befindlichen Zeichnungen ausführen, sondern auch, wenn es gewünscht wird, die zu den Holzstichen nöthigen Zeichnungen selbst in unserer Graviranstalt anfertigen [...]“ ANZEIGE SCHELTER & GIESECKE JFB 1841, Sp. 189–190.
- 732 Zur Problematik der Quellenanalyse und des Begriffsverständnis siehe HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 632–639; in Bezug auf den Begriff der „Manier“ siehe ebd., Sp. 636, Fn. 175.



Italien.

Wie auf mondbeglänzter Welle
Gleitend rinnt der Silbershwan,
Fliege durch die Flut, die helle,
Fliege mein beschwingter Kahn:
Vom Altan winkt Isabelle
Weißgekleidet Dich heran!

Ja sie ist es — an der Schwelle —
Von San Marco kund gethan
Hat ihr Aug' mir heut die Stelle,
Wo nach schlau bedachtem Plan
Ihrem Lieblich Isabelle
Unbeaufsicht gehören kann.

Bög're nicht, o Barke — schnelle
Fliege die beglückte Bahn:
Nah schon sind wir — — Tod und Hölle,
Wer steht dort auf dem Altan?
Welche Taufe — — Isabelle — —

Weißgekleidet ist's ihr Mann!



Deutschland.

Im Vollmondschein
Steh' ich allein
Und sehe zu Dir in die Nacht empor:
Und meine Seufzer lass' ich aufwärts schweben,
Daß sie als Engel leise Dich umgeben,
Und flechten in der Traumgestalten Chor
Mein Bildniß ein.

Der Vollmondschein
Sieht still hinein

In Deines Stübchens fromme Dämmerung,
Ob Du noch wachst: — o möcht' er Dir vertrauen,
Wie hier mich bannt, zu Dir hinauf zu schauen,
Neu jeden Tag und jede Stunde jung
Der Sehnsucht Pein!

Was klingt so fein?
Was mag es sein,
Was diese heil'ge Tempelruhe stört?
Gott — Minna hustet, welches Hochentzücken!
Nun eil' ich gern, die Augen zuzudrücken:
Heil mir — ich habe husten sie gehört
Im Mondenschein!

Abb.80

Moritz von Schwind

Liebeslieder (Italien/Deutschland), 1848

Holzstich 176 mm h × 130 mm b

Zeitungsformat 280 mm h × 230 mm b

in: FLIEGENDE BLÄTTER, 1848, Nr. 183, S. 117

UB Heidelberg, G 5442-2 Folio RES

Digitalisat, unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb8/0121>

Foto/Rechte: UB Heidelberg

6 DIE KULTURELLE DIMENSION: DER ZEITGENÖSSISCHE *HOLZSCHNITT-STIL*

Die Frage nach Holzstich und Holzschnitt des 19. Jahrhunderts ist bis heute mit der Suche nach einer nationalen Identität verknüpft und der Frage, was „deutsch“ heißt.⁷³³

Augenzwinkernd deklinierte Moritz von Schwind für die Illustrationen „Liebeslieder“ (Abb. 80), die 1848 in den unterhaltsam-humoresken „Fliegenden Blättern“ erschienen, was „deutsch“ sein heißt, demnach: Die Minne eines Mannes, der in zeitgenössisch-moderner Ausgehkleidung ausgestattet und mit einer Pistole bereit zum Duellieren ist. Mit seinem Antlitz aus düreresker Bart- und Haartracht steht er ergriffen vor einer mit verschlungener Eisen-Ornamentik verzierten Treppe, die zu seiner Angebeteten führt. Die Dame ist zwar nicht sichtbar, aber es geht hier ja auch um den zutiefst fühlenden Mann, der, so teilen die beigefügten Textzeilen mit, verzückt dem Husten seiner Liebsten lauscht. Die Szene ist in enge Gassen gesetzt, angrenzend zu kleinen Plätzen, neben Häusern mit Fachwerk und Erkern, und im Hintergrund hilft Amor, der als Nachtwächter des Abends durch die Stadt patrouilliert.⁷³⁴

Fachwerk und Erker, die spezielle Bart- und Haartracht – das sind Erkennungszeichen des „Altdeutschen“. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschätzt und zu einer Mode geworden, werden sie ab 1840 humoristisch, in der Tendenz zunehmend auch abwertend eingesetzt.⁷³⁵ Was verbinden Springer, Kugler und Schasler mit „altdeutsch“? Und welche Forderungen stellen sie an die deutsche, zeitgenössische Holzschnitkunst?

6.1 Kunstgeschichtsschreibung und die zeitgenössische Holzschnitkunst

6.1.1 Das „Altdeutsche“ bei Springer, Kugler und Schasler

Anton Springer bezieht sich auf die Lobrede des Straßburgischen Humanisten Walter Rivius auf Albrecht Dürer, wenn er einen längeren Abschnitt daraus zitiert und auch folgenden Satz in seiner Schrift übernimmt: „Apelles müßte dem Dürer weichen, den Platz und Preis lassen.“ Für Springer ist die Rede Rivius' ein Beweis dafür, dass bereits im 16. Jahrhundert die deutsche Kunst gegenüber Giorgio Vasaris Festlegung der italienischen als hohe Kunst verteidigt wurde, und dass dabei Malerei, Kupferstich und Holzschnitt als gleichrangige Kunstzweige galten.⁷³⁶

Dürer als „Ahnherr“ und Lichtgestalt des Goldenen Zeitalters vaterländischer Kunst – diese Sichtweise setzt sich mit den romantischen Schriften Wackenroders durch und anschließend bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts fort.⁷³⁷ Der heute nicht mehr gebräuchliche Begriff „altdeutsch“ wurde im 19. Jahrhundert, so Brunsiek, weder geografisch noch zeitlich einheitlich definiert oder gebraucht.⁷³⁸ Kugler spricht nicht von „altdeutsch“, sondern von „deutsch“ in Bezug auf das 16. sowie 19. Jahrhundert. Der „heitre Himmel des Südens“ wird der „nordische[n] Kunst“ gegenübergestellt und frühmittelalterliche Malerei unter „germanische[r] Styl“ gefasst.⁷³⁹ Dürer ist

bei Kugler nicht „Höhepunkt“ einer vergangenen Epoche, sondern der „Begründer der ‚modernen‘ Kunst“.⁷⁴⁰ Auch Schasler vermeidet „altdeutsch“ als Wort und bespricht die ältere Holzschneidekunst ausschließlich nach geografischen Gesichtspunkten. Dabei unterteilt er regional in die nürnbergische, sächsische, Augsburger und alemannische Holzschneideschule. Seine Wertschätzung gilt Dürer (nürnbergisch) und Holbein (alemannisch) und er konstatiert, dass mit den Werken beider „die ältere Holzschneidekunst ihre höchste Stufe“ erreicht habe.⁷⁴¹

Springer benutzt in seinen Schriften die Wörter „altdeutsch“, „deutsch“ und „alte Meister“ gleichwertig, nachdem er zuvor in den „Kunsthistorischen Briefen“ von 1857, noch geografisch vorgehend, von „nordischer Malerei“ und „süddeutschem Boden“ sprach.⁷⁴² Auch sieht er sich 1867 verpflichtet, Kupferstich und Holzschnitt des 16. Jahrhunderts gegen den „Kunstpöbel“ und einige Fachschriftsteller verteidigen zu müssen.⁷⁴³ Dass beide Techniken mit der Malerei im 16. Jahrhundert gleichberechtigt gewesen seien und den „wahren Kern, den eigenthümlichen Ausdruck der deutschen Phantasie“ besäßen,⁷⁴⁴ äußerte er bereits in den Kunstbriefen 1857. Nichtsdestotrotz schreibt er weiterhin gegen die mögliche Ablehnung des längst zur Modeerscheinung verkommenen und etablierten „altdeutschen“ Kunstprinzips an:

„Die Werthschätzung der altdeutschen Kunst ruht bekanntlich auf schwachem Grunde. [...] insgeheim seufzen wir doch über die peinliche Langweile, welche die Mehrzahl dieser gediegenen Werke erregt.“⁷⁴⁵

Einen markanten Unterschied zu der „peinlichen Langweile“ der „altdeutschen“ Kunst machen für Springer nur die grafischen Techniken, das hätten im 16. Jahrhundert bereits die Italiener erkannt.⁷⁴⁶ Die „altdeutschen“ Holzschnitte und Kupferstiche „offenbaren“ die künstlerische Inventio, sie seien der „unmittelbare Ausdruck der Gedanken des Künstlers“, denn ihre grafischen Arbeiten seien im Verhältnis zur Malerei abstrakt, und daher vermögen sie auch abstrakte Inhalte darzustellen:

„Es gibt keine Gedanken so hochfliegend, keine Empfindung so innerlich, keinen Charakter so eckig, keine Miene so seltsam, daß sie nicht der Holzschnitt und Kupferstich zu verkörpern fähig wäre.“⁷⁴⁷

Mehr noch:

„In keinem Materiale kann der Künstler die poetische Kraft, die Gabe des Erfindens, den Tiefsinn und den Gedankenreichtum so vollkommen zur Geltung bringen wie in diesen beiden Kunstzweigen, in keiner anderen Kunstgattung ist die Persönlichkeit des Künstlers so maßgebend und wird man so unwiderstehlich zu ihrer Betrachtung getrieben wie im Holzschnitt und Kupferstich. Dieser persönliche Zug aber, welcher die Holzschnitte und Kupferstiche durchweht, was ist er anderes als die Offenbarung des RENAISSANCEGEISTES?“⁷⁴⁸

Die Offenbarung dieser Epoche sei nur im Holzschnitt und Kupferstich ansichtig. Das „Altdeutsche“ zeige sich in diesen beiden Medien am deutlichsten. Beide sind diejenigen Kunstgattungen, die Albrecht Dürer epochenmachend künstlerisch nutzte. Diese Blütezeit des deutschen Holzschnitts um 1500 hebe, so Springer, die Deutschen von anderen Nationen ab, denn nur im nordeuropäischen Raum sei der Holzschnitt auf so hohem

künstlerischem Niveau und so häufig angewendet worden.⁷⁴⁹ Springer vertritt diese Ansicht über sein gesamtes kunsthistorisches Schaffen hinweg.

Welche Bedeutung der „altdeutschen“ Kunst innerhalb des sich etablierenden Fachs Kunstgeschichte zukommt, kann exemplarisch anhand der Zeitschrift „Deutsches Kunstblatt“ veranschaulicht werden. Als ein „Organ für deutsche Kunstvereine“⁷⁵⁰ erscheint sie 1850 zum ersten Mal, im Rudolf Weigel-Verlag.⁷⁵¹ Das Blatt wird inhaltlich getragen von Kunsthistorikern wie Franz Kugler, Johann David Passavant, Gustav Friedrich Waagen und Karl Schnaase. Alle zentralen Kunst- und Akademiestädte – Berlin, München, Düsseldorf und Frankfurt – sind aufgrund dieser Korrespondenten-Auswahl beachtet.⁷⁵² Der Schwerpunkt des „Deutschen Kunstblatts“ liegt auf Berichten zu Künstlerfesten, Buch-Neuerscheinungen, Ausstellungen und auf genuinen Informationen zu den einzelnen Kunstvereinen.⁷⁵³

Auch mit ihrer Aufmachung verortet sie sich zugleich in der Kunstgeschichte.⁷⁵⁴ Die Zeitschrift „Deutsches Kunstblatt“ bietet ab 1850 kunstkritische und -theoretische Einblicke in alle aktuellen Forschungsbereiche dieser Fachdisziplin⁷⁵⁵ und ist zugleich auch eine Plattform für den Austausch von Forschungsergebnissen zur Druckgrafik. Der Holzschnitt gilt hier als eine „altdeutsche“ Kunstgattung, die erforscht und vorgestellt gehört. Unter der Rubrik „IX Besprechungen neuer Erscheinungen“, „A Auf dem Gebiet der vervielfältigenden Künste“ wird sie gleichberechtigt unter den vervielfältigenden Künsten aufgelistet. Die Rubrik „5. Holzschnitte und Holzschnittwerke“ ist mit Textholzstichen aus den vorgestellten Neuerscheinungen des Buchmarktes kombiniert (Abb. 81). D. h. neben Reproduktionsholzstichen, die architektonische Details zeigen, sind zeitgenössische Künstler-Holzstiche aus Buchillustrationen drei bis viermal pro Jahr als Textvignetten abgedruckt.

Quantitativ gibt es in den Grafik-Besprechungen keine Bevorzugung des *Holzschnitts*.⁷⁵⁶ Die vordersten Abbildungen im ersten Heft zeigen einen von I. G. Flegel angefertigten Holzstich nach einem Umrissstich Bonaventura Genellis (1798–1868)⁷⁵⁷ und im vierten Heft, als Heftbeilage, eine Lithografie einer spätgotischen Madonna von Tilman Riemenschneider.⁷⁵⁸ Da allerdings ein Heft nur acht Seiten umfasst und teilweise lange Artikel zur Holzschneidekunst abgedruckt werden, entsteht in einigen Heften eine Gewichtung,⁷⁵⁹ die zugunsten der *Holzschnitt*historie ausfällt.⁷⁶⁰ Die Artikel zu den „Holzschnittwerken“ enthalten häufig direkte bildliche und textliche Übernahmen aus den rezensierten Werken (Abb. 82)⁷⁶¹ und vermitteln zugleich einen Einblick in den zeitgenössischen *Holzschnitt*diskurs. Der Kunsthistoriker und Begründer des „Deutschen Kunstblatts“ Friedrich Eggers⁷⁶² leitet den ersten Artikel zu Rudolf Weigels Faksimile-Ausgabe „Holzschnitte berühmter Meister“⁷⁶³ mit dem Hinweis ein, dass nach der Erforschung des Altertums nun die Erforschung des Mittelalters vorrangig sei.⁷⁶⁴ Für Eggers sind diese Faksimile-Ausgaben vergleichbar in der Bedeutung, welche Gipsabgüsse von antiken Statuen haben, d. h. das Nachbilden, Vervielfältigen und das Sammeln sind die zentralen Elemente.⁷⁶⁵ Zusammen mit den zahlreichen Artikeln zur Holzschneidekunst⁷⁶⁶ und vielen Auszügen aus aktuellen wissenschaftlichen Publikationen der Zeitungsmitarbeiter (z. B. Johann David Passavants „Zur Kunde der ältesten Kupferstecher und ihrer Werke“⁷⁶⁷) wird deutlich, dass das „Altdeutsche“ und „Mittelalter“ auch um 1850 zentrale kunsthistorische Forschungsgegenstände sind und daher eine über acht Heftnummern angelegte Rezension zu Weigels „Holzschnitte berühmter Meister“ als zwingend erscheinen lassen.



Abb. 81 (Holzstich/Gesamtansicht)
Carl Gottlieb Merkel

Totentanz, 1850
in Artikel „Abermals Todtentänze und was
daran hängt“ von Hans Ferdinand Maßmann

Holzstich ca. 110 mm h × 100 mm b
Zeitungsformat 2°, 335 mm h × 265 mm b

Bez. u. l.: C. Merkel inv.; u. r.: Flegel sc.

in: DKB 1850, Jg. 1, Heft 34, S. 266

UB Heidelberg, C 4812 Folio

Digitalisat, unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkb1850/0280>

Foto/Rechte: UB Heidelberg

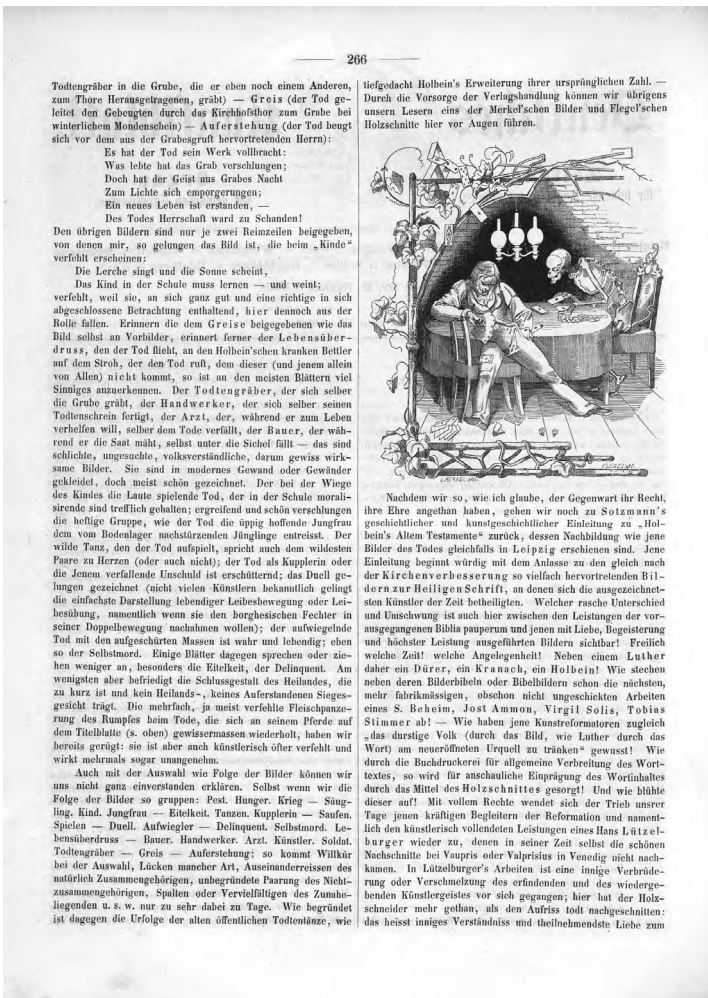




Abb. 82 (Ausschnitt/Gesamtansicht)

Nach Hans Burgkmair

Rezension zu Rudolf Weigels „Holzschnitte berühmter Meister“

Gestochen von H. Krüger, Leipzig

Holzstich 220 mm h × 155 mm b

Zeitungsformat 2°, 335 mm h × 265 mm b

in: DKB 1851, 2. Jg., Heft 11, o. S.

UB Heidelberg, C 4812 Folio

Digitalisiert, unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkb1851/0101>

Foto/Rechte: UB Heidelberg



Kommentar:

Als Beilage ist im elften Heft des DKB 1851 die Probe „Maximilian I. und Maria von Burgund“ eingelegt, das ist der erste Holzstich der Weigelschen Ausgabe. Der Faksimile-Holzstich ist am rechten Rand ca. zwei cm schmaler als die überlieferten Holzschnitte (WEIGEL: HOLZSCHNITTE BERÜHMTER MEISTER 1851–1854, 1. Lieferung, 1851, S. II).

Der Nachstich unterscheidet sich in kleinen Details, die die Stegstruktur betreffen. Die Linien des Blattes von Hermann Krüger sind glatter, gleichförmiger und durchgezogen, wenn in dem Original-Abzug die Linien ungeglättet und ungleichförmig mit leichten Verdickungen (z. B. am Brunnen) oder wie am unteren Mauerrand die Schattierungen der Girlanden teilweise unterbrochen und weniger stark ausformuliert sind.

Ein Original befindet sich in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart (219 mm h × 192 mm b, Inv. Nr. A 70/4922). Es handelt sich dabei um ein Blatt, das nicht in dem Buch „Der Weißkönig“ (Augsburg 1514–1516) aufgenommen wurde, sondern durch den Holzstich „Wie der junge weiße König die burgundische Sprache lernt“ ersetzt wurde. Welche Vorlage für die Weigel'sche Ausgabe benutzt wurde, ist nicht benannt.



Abb. 83

Friedrich Unzelmann

Der fünfte December MDCCCLVIII, 1848

Holzstich u. Tonplatte, nach einer Zeichnung von Ludwig Burger, Buchformat 2°

in: EINBLATT UNZELMANN 1849, o. S.

UB Frankfurt a. M., Sf 25/143

Digitalisat, unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-243976>

Foto/Rechte: UB Frankfurt a. M.

Kommentar:

Der Holzstich ist von Unzelmann gestochen, auch das hinzugefügte Gedicht stammt von ihm. Das Blatt ist Teil einer gebundenen Ausgabe.

Auffällig sind die Funktionsüberschneidungen der Akteure: Sie forschen zum *Holzschnitt*, schreiben über *Holzschnitte*, die eigenen Veröffentlichungen werden wiederum rezensiert, gleichzeitig sind sie Redakteure und Verleger. Auch die Grenzen zwischen genuiner Verlagswerbung und Rezensionen bedeutender Publikationen sind fließend. Weigel als Verleger des „Deutschen Kunstblattes“ und gleichzeitig auch Verfasser von Zeitungsartikeln lässt hier sein Kompendium „Holzschnitte berühmter Meister“ in einem fortsetzenden Artikel über insgesamt acht Hefte in zwei Jahrgängen vorstellen.⁷⁶⁸

Holzschnitt im „Deutschen Kunstblatt“ bedeutet: „altdeutsche“ Holzschnitte und deren Erforschung im europäischen Raum sowie zeitgenössische Holzstich-Grafik, nahezu ausschließlich von Künstlern aus deutschsprachigen Gebieten.⁷⁶⁹

6.1.2 Zeitgenössische Holzstich-Künstler

Das „Altdeutsche“ ist die Referenz zur Einschätzung jeglicher Holzschneidekunst im 19. Jahrhundert. Kugler stellt 1842 in seinem „Handbuch der Kunstgeschichte“ fest:

„Der Holzschnitt [sic], seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts neu cultivirt, ist seitdem bei den Engländern, bei den Franzosen und in jüngster Zeit auch bei den Deutschen mit glücklichstem Erfolge weiter gebildet worden; die Gediegenheit seiner Leistungen, die Verbreitung derselben stellt ihn mit den Holzschnitten der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts auf eine völlig gleiche, zum Theil auf eine höhere Stufe.“⁷⁷⁰

Der zeitgenössische Holzstich ziehe nicht nur gleich mit den Holzschnitten des 16. Jahrhunderts, er sei weiterentwickelt und teilweise besser. Damit spricht Kugler die zeitgenössische Begeisterung über die aktuellen künstlerischen Holzstich-Ausgaben an. Er verzichtet in diesem letzten und knapp gehaltenen Kapitel „Blick auf die Bestrebungen der Gegenwart“ darauf, Künstler, die mit Holzstich arbeiten, und Holzstecher zu benennen.⁷⁷¹ Dafür setzt er sich zwischen 1846 und 1849 im „Kunst-Blatt“ und ab 1850 im mitbegründeten „Deutschen Kunstblatt“ in Form von Rezensionen, u. a. zu Ludwig Richter oder zu einem Holzstich von Friedrich Unzelmann, mit der zeitgenössischen Grafik auseinander.⁷⁷² Die Holzstiche der Dresdner Künstler sieht Kugler an den „besseren“ altdeutschen Holzschnitten orientiert. Ludwig Richter gilt ihm als der eigentliche „Repräsentant“ der künstlerischen, romantischen Buchillustration, und Kugler betont, dass ihm Richter nur aufgrund seiner Holzschnitte bekannt sei.⁷⁷³ Das Blatt „Der fünfte December MDCCCXLVIII“ nach einer Zeichnung von dem zum Berliner Kreis gehörenden Maler Ludwig Burger lobt er für dessen „Feinheit und Leichtigkeit in den Strichlagen“ sowie für die vortrefflich malerische Haltung (Abb. 83).⁷⁷⁴

Anhand von Kuglers Rezensionen von 1848 wird deutlich, dass die künstlerische Buchillustration um die Jahrhundertmitte durch den Holzstich bestimmt ist und sich innerhalb der letzten 15 Jahre radikal gewandelt hat.⁷⁷⁵ Er erkennt neben Holzstichen mit „altdeutschen“ Elementen auch tonale Holzstiche als gelungen an.

Ausführlicher widmet sich Springer 1858 dem Holzstich und zwar in seiner „Geschichte der bildenden Künstler im neunzehnten Jahrhundert“ unter dem Abschnitt „Die Einkehr in das Volksthum in der Malerei“. Wie Kugler

sieht Springer Ludwig Richter als denjenigen Künstler, der wie kein anderer die Deutschen darstelle und das Künstlerische unters Volk bringe.⁷⁷⁶ Erwähnt werden Otto Speckter und Julius Schnorr von Carolsfeld sowie Adolph Menzel. Dass Menzel zu Springers vorgestellter „nationalen Richtung in der Malerei“ gar nicht so recht passen will, erwähnt Springer in einem kurzen Einschub. Denn Menzels Holzstiche zu Friedrich dem Großen seien den Motiven entsprechend „freier, leichter und malerischer“ behandelt „als es der deutsche Holzschnitt sonst gestattet.“⁷⁷⁷

Richter, den er als *Holzschnitt*-Künstler und als Porträtist des deutschen Volkes für unerreichbar einschätzt,⁷⁷⁸ erfährt bei Springer keine Anerkennung als Maler. Mit den Worten, „seine Thätigkeit als Ölmalerei ist qualitativ unbedeutend“, schmettert Springer die kunsthistorische Relevanz der Gemälde Richters ab.⁷⁷⁹ Überhaupt mühten sich etliche Künstler vergeblich mit Farbe:

„Wir erinnern uns, daß einzelne Monumentalwerke, durch den Stich vervielfältigt, den Eindruck der Vollendung erweckten, den man mit dem besten Willen angesichts ihrer malerischen Ausführungen nicht wahrnehmen konnte. Das war nicht zufällig, sondern hatte darin seinen Grund, daß diese Werke unbewußt im Geiste des Kupferstichs gedacht waren, der mit dem Holzschnitt ausschließlich das passende Material für den erfindenden Formensinn abgibt. Das Gesagte gilt namentlich für Moritz Schwind.“⁷⁸⁰

Springer beginnt mit diesen Worten seine Kritik an Schwinds Fresken,⁷⁸¹ empfiehlt ihm, sich gänzlich auf die deutsche Märchen- und Sagenwelt zu konzentrieren und lobt den Münchner Bilderbogen „Der gestiefelte Kater“ als eine seiner „beste[n] Schöpfung[en]“.⁷⁸² Schwinds Fresken sieht Springer „unbewußt“ vom Kupferstich her gedacht und meint zugleich, dessen Ölgemälde „Rübezahl“ wäre besser als Holzschnitt realisiert worden.⁷⁸³ Beide grafischen Techniken seien ausschließlich das „passende Material für den erfindenden Formensinn“.⁷⁸⁴ Was meint Springer damit?

Der entscheidende Punkt ist auch hier der Stellenwert, den Springer der „altdeutschen“ Grafik als Erkenntnismittel und Ausbildung für den „Formensinn“ zuspricht. Erst durch den Verzicht auf Farbwirkungen öffnete sich der *Holzschnitt* dem Fantastischen und Humoresken. Sein Ausdruck finde sich da, wo der erfindende Gedanke des Künstlers nicht durch Effekte und malerische Wirkungen abgelenkt werde.⁷⁸⁵ Nicht nur in der Dürer-Zeit sieht Springer den *Holzschnitt* und den Kupferstich als gleichberechtigt zur Ölmalerei, sondern auch zeitgenössisch im 19. Jahrhundert. Verzicht auf die Farbwirkung reizte die Erfindungskraft, die Reduktion im Ausdrucksgehalt ermögliche erst Tiefe und Empfindung. Daher hätte Schwind nach Springers Meinung besser einen *Holzschnitt* statt eines Ölgemäldes angefertigt.

Für Springer gibt es keine Unterscheidung zwischen alter und neuer Holzschneidekunst. Denn die zeitgenössische Wiederbelebung des *Holzschnitts* geschehe letztlich „bei unverändertem Grunde des deutschen Geistes“;⁷⁸⁶ zumindest dann, wenn sie der „derbkernigen, breiten Weise“ des Holzschnitts entspreche. Damit meint er konkret die Gestaltungsweise im Holzschnitt und Holzstich.⁷⁸⁷ Die derbkernige, breite Art ist die von Springer 1858 postulierte „echtdeutsche Form“, das „Deutsche“⁷⁸⁸ im *Holzschnitt*, das wie eine Naturgewalt „mit sicherem Instinct“ in neuer, vollendeter Weise wiederentdeckt wurde.

Der Kunsthistoriker und Herausgeber des „Deutschen Kunstblatts“ Friedrich Eggers rezensiert unter der Rubrik „Holzschnittwerke“ 1853 sachlicher als Springer und schreibt zu Richters Holzstichen:

„Wir wissen, dass gerade L. Richter die Holzschnitte Dürer's bewundert und mit Fleiss studirt; und der Gewinn davon? – nicht die Grammatik Dürerscher Formen, aber ihre Sprache versteht er, mit uns zu reden. Unter Einfachheit und Schlichtheit der alten Meister ihre Unbeholfenheit verstehen, ist ein beklagenswerther Irrthum und zeigt Mangel an Geist. Das wäre gerade so, als wenn unsere heutigen Dichter auf einmal anfangen wollten, mittelhochdeutsch zu schreiben. Den Geist der Sprache der Nibelungen mögen sie uns bringen, die äussere Form derselben aber liegt uns fern und ist ärmer als unsere heutige.“⁷⁸⁹

Für den Kunstkritiker Eggers, der dem Berliner Rütli-Kreis verbunden ist, ist die gemeinsame Sprache in Dürers Holzschnitten und Richters Werken offensichtlich. Allerdings seien die zeitgenössischen *Holzschnitt*-Werke formal nicht mit den älteren zu vergleichen, denn sie seien komplexer („die äussere Form derselben aber liegt uns fern und ist ärmer als unsere heutige“). Allerdings sind auch für Springer die Verbesserung der Technik und eine „echtdeutsche Form“ kein Widerspruch.⁷⁹⁰ Nach den Städten Berlin, Leipzig, Dresden und München geordnet, nennt Springer 1858 auch jeweils die professionellen und zeitgenössisch anerkanntesten Xylografen, die die künstlerischen Holzstiche anfertigen. „Die echtdeutsche Form“ entspricht somit einem künstlerisch-stilistischen Paradigma,⁷⁹¹ einem Stil, der technisch-verbessert, auf verbessertem, zeitgenössisch angepasstem künstlerisch-xylografischen Niveau seine Umsetzung findet.

Diese Verbindung von moderner Technik und „typischen“ Merkmalen des deutschen, alten Holzschnitts ist grundlegend für die Einschätzung zeitgenössischer Holzstich-Werke zwischen den 1830er- und 1870er-Jahren, selbst bei einem Umrisslinien-Holzstich von August Gaber nach Friedrich Overbecks Darstellung „Die Ehe“ (Abb.84).⁷⁹² Wie modern durften zeitgenössische Künstler-Holzstiche sein?

Die ohnehin nur wie beiläufig und sachte formulierte Kritik Springers von 1858, dass der *Holzschnitt* bei Menzel malerischer und leichter sei als in allen anderen zeitgenössischen deutschen *Holzschnitten*, wiederholt er später nicht mehr. In dem Textband zum „Kunsthistorischen Bilderbogen“ 1884 nennt er, statt wie zuvor Richter und Schwind, nun Menzel und Richter als die beiden prägendsten Künstler, die den *Holzschnitt* wieder zu einem künstlerischen Medium werden ließen.⁷⁹³ Springers Zusammenstellung von 1884 war eine Auftragsarbeit und für Schulen und Universitäten als Studienausgabe gedacht. Alle Künstler beschreibt er in einem versöhnlichen Ton, und betont dabei das „Altdeutsche“ und das künstlerische Wirken auf die Menschen, das Volkstümliche der künstlerischen Werke.⁷⁹⁴ Der Text dient zur Vereinheitlichung einer als „deutsch“ aufgefassten Kunst und beinhaltet keine kunstwissenschaftlich-kritische Auseinandersetzung.

Kritisch verfasst hingegen ist Hermann Lückes Einleitung zum „Bilder-Album zur neueren Geschichte des Holzschnitts in Deutschland“. Das Album erschien allerdings nicht im regulären Buchhandel und wurde in einer Auflage von 2000 Exemplaren vom Dresdner Albertverein, einem 1867 gegründeten Frauenverein des Roten Kreuzes, zur Finanzierung eines



Abb. 84
Friedrich Overbeck

Die Ehe, 1857–1862

Holzstich 292 mm h × 341 mm b

in: J. Fr. Overbeck: Das Sakrament der Ehe, in Holzschnitt ausgeführt und verlegt von August Gaber in Dresden, Druck von C. Grumbach in Leipzig, 2. Aufl. Leipzig: Voigt 1871

SLUB Dresden/Biogr.art.127

Foto/Rechte: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek

Kommentar:

Im Reallexikon der Kunstgeschichte sind zwei der sieben Entwürfe für die Sieben Sakramente abgebildet: „Die Ehe“ u. „Die Firmung“. Beide werden als „Holzschnitte“ von Gaber angegeben und können als Umrissstiche klassifiziert werden. Diese entsprechen der Ausgabe, die nach „neuen Stöcken“ bei Georg Manz in Regensburg erschien, vgl. RDK, EHE 1956, Sp. 777. Abb. 1. Johann Friedrich Overbeck, 1857–1862. Nach der 3. Auflage „Die Sieben Sakramente“, Regensburg o. J., Tafel 6.

Das Holzstich-Blatt „Sakrament der Ehe“ in der Sammlung des Museum Behnhaus der Lübecker Museen variiert um zwei Zentimeter (Blattgröße 367 mm h × 478 mm b, die Darstellung 287 mm h × 336 mm b). Zuvor erscheint bereits eine Holzstich-Ausgabe Gabers mit Erläuterungen Overbecks im Leipziger Gustav Braun Verlag 1870.

Zu den Holzstich-Ausgaben, siehe SEELIGER 1964, S. 156, Fn 8. Zum Werdegang der Publikationen und ihren Stellenwert im historischen Kontext, siehe FASTERT 1996, S. 8–16.

Krankenhauses herausgegeben.⁷⁹⁵ Lücke beschreibt 1877 rückblickend über die unterschiedlichen Holzstich-Künstler um 1850 und zugleich über die jüngste Holzstich-Entwicklung in ihrer koloristischen Ausprägung:⁷⁹⁶ Menzels epochemachende *Holzschnitte*, die sich an die Behandlungsweise der Radiermanier annähere, seien teilweise mit starken malerischen Akzenten versetzt.⁷⁹⁷ Richter nutze die „feinere Technik“ des Holzstichs, um die Stilistik „altdeutscher“ Holzschnitte zu aktualisieren und erreiche in seiner Kunst, dem *Holzschnitt* gemäß, einen natürlich-ursprünglichen⁷⁹⁸ und volksnahen Ausdruck.⁷⁹⁹ Julius Schnorr von Carolsfeld zählt Lücke zu den *Holzschnitt*-Künstlern im historischen Stil, worunter auch die späten *Holzschnitt*-Werke Führichs zu fassen seien. Seine Betrachtungen zu den künstlerischen Impulsen, die zur neuen Holzschneidekunst führten, beendet er mit dem Hinweis auf Oskar Pletsch, einem der wenigen Künstler, die Ludwig Richter stilistisch und technisch nachkämen.⁸⁰⁰ Lücke führt dem Leser in seiner Einleitung das Spektrum zeitgenössischer Holzschneidekunst vor Augen und differenziert bei aller Kürze nach Stilistik (malerisch/altdeutsch/historisch), welche sich aus der technischen und motivischen Bedingtheit der Holzstiche ergebe.⁸⁰¹ Ähnlich differenziert äußert sich 1866 auch Schasler in seinem Werk „Holzschneidekunst“ und 1875 in einem längeren Aufsatz in der Zeitschrift „Die Dioskuren“. Schasler sieht alle „Manieren“ im deutschen *Holzschnitt* umgesetzt. Die Richter'schen Holzstiche, die er unter „deutschen Contourenschnitt“ fasst, sind hierbei nur eine Facette der deutschen Holzschneidekunst. In dem Zeitschriftenaufsatz kategorisiert er nicht nur, wie Lücke, nach stilistischen Gesichtspunkten,⁸⁰² sondern auch in Hinblick auf den Einfluss, den die Künstler auf die Holzschneidekunst und die Xylografen ausübten. Rückblickend unterscheidet Schasler 1875 zwischen denjenigen *Holzschnitt*-Zeichnern, welche durch den Stil ihrer Zeichnungen einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des *Holzschnitts* hatten, und jenen, welche quantitativ zur Hebung und Verbreitung desselben beigetragen haben. Zu der ersteren Gruppe gehören für Schasler Neureuther, Richter, Menzel, Bendemann und Hübner; zu der zweiten Schnorr, Jäger, Burger, Muttenthaler, Löffler, Robert Kretschmer, Adalbert Müller, ferner Schrödter, Camphausen, R. Jordan, Rethel und Hosemann. Er fügt hinzu: „Es liegt auf der Hand, daß die Erstgenannten für uns von besonderem Interesse sind.“⁸⁰³

Als Meister des Holzstichs gelten zweifellos Richter und Menzel,⁸⁰⁴ bei allen anderen variiert je nach Schwerpunktsetzung des jeweiligen Autors die Bewertung. Während in den Werken zur Holzschneidekunst die gesamte technische und gestalterische Bandbreite vorgestellt wird, ist bei Springer die Tendenz zur Vereinheitlichung vorrangig. Seine Betonung der deutschen *Holzschnitt*-Form ist unmittelbar mit der Beschränkung auf Künstler verbunden, die sich einer Kunst „fürs Volk“ widmen.

6.1.3 Das Volkstümliche des *Holzschnitts*

Bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde weniger von einer „staatsfördernden“ oder „staatsgeförderten“ Kunst gesprochen, sondern stattdessen betont, dass Kunst „volkstümlich“ zu sein habe.

„Volkstümlich“ sei das, was dem Charakter eines Volkes entspreche oder zumindest diesem nicht widerspreche, erklärt der Münchner Kunstkritiker Ernst Förster 1872. Er betont weiterhin, dass zu den Bedingungen der Volkstümlichkeit deutscher Kunst unabdingbar erstens die allgemeine

Bildung des Volkes, zweitens eine Übereinstimmung mit dem herrschenden Geist der Zeit und drittens eine Hebung des intellektuellen und moralischen Bildungsniveaus des Volkes gehöre.⁸⁰⁵ Volksbücher sind Bücher, die das „Volk“ informieren und bilden sollen. Ex negativo definiert Förster all jene Kunst nicht als volkstümlich, die nicht zur Bildung des Geistes oder des Herzens beitrage oder nur der „Sinneslust im Auge“ diene.⁸⁰⁶ Spätestens bei der Bildung des Geistes und des Herzens wird deutlich, dass das „Volkstümliche“ von der Idee der „Erziehung“ des Menschen nicht zu trennen ist.⁸⁰⁷

In Rezensionen bedeutet „volkstümlich“ so viel wie „allgemein-menschlich“ und „für alle verständlich“, unabhängig davon, ob es sich um Gemälde oder *Holzschnitte* handelt.⁸⁰⁸ Kunst und Künstler sind Ausdruck und Vermittler ihrer Zeit, sie sind Teil des „Volksgestes“⁸⁰⁹, und mit religiösen Bildern oder Sujets wie dem Totentanz greifen sie „tief in das Volksleben“ ein.⁸¹⁰ Erziehend, moralisch-stärkend und die Sittlichkeit fördernd, so hat Kunst zu sein. „Die Kunst ist für's Volk, was nützt sie sonst?“ soll ein Ausspruch von Ludwig Richter sein.⁸¹¹ Die Malerei sei Luxus, Illustrationen hingegen, so Schasler, seien das „tägliche Brod des künstlerischen Geschmacks des Volkes.“⁸¹² Das Schaffen Dürers wird als „volkstümlich“ bezeichnet, und zwar im Sinne einer „deutschen“ Kunst. Dürer selbst wird als ein schlichter und demütiger Mensch beschrieben, als Sohn des Volkes, der sich mit seiner Kunst dem Volk widmete.⁸¹³ Dürer sei der Prototyp eines Künstlers gewesen, der nicht nur „Sohn“ des eigenen Volkes war, sondern auch „aufrichtig“ teilnahm, d. h. im Bewusstsein und Ausdruck seiner Zeit künstlerisch tätig war und damit Einfluss („ließ sich gern herab zu einer Darstellungsweise“) auf die damaligen gesellschaftlichen, kulturellen Bedingtheiten nahm. Dürer habe daher vorrangig den Holzschnitt genutzt.⁸¹⁴

Die zeitgenössische Forderung an die Künstler, für das Volk zu zeichnen und zu entwerfen, und der nationale Auftrag, der sich bei Springer verschriftlicht findet, erfährt im Kontext der evangelischen Missionierung um 1860 eine zusätzliche Zuspitzung:

„Was ich meine und vermisse, das sagt und bringt ein Blick auf die zwei Darstellungen der Anbetung durch die Weisen und der Kindersegnung durch Jesus, welche von L. Richter in Dresden, dem deutschesten der deutschen Künstler, der aber freilich für die Darstellung des Erhabenen nicht so wie für das Gemüth und Stilleben ausgerüstet ist, zu unserer Bibel beigetragen sind. [...] Hier ist die ganze Einfalt und Innigkeit gut deutscher Art, das sind deutsche Köpfe, deutsche Augen, deutsche Mütter und Kinder. Und Aug. Gaber, sein Schwiegersohn in Dresden, hat wie kaum ein Anderer auch das Körnige, Schlichte und Natürliche der alten Holzschneiderei mit den Errungenschaften neuerer Kunst und Technik vereinigt, so daß wir in einer ganz mit solchen Holzschnitten ausgestatteten Lutherbibel erst uns ganz daheim fühlen und bei gehöriger Wohlfeilheit sie erst als ein Buch für alles deutsche Volk bezeichnen könnten.“⁸¹⁵

Innige, deutsche Figuren, schlichte, körnige Gestaltung, Verknüpfung von neuer Technik mit altem Ausdruck, eine hohe und günstige Auflage („Wohlfeilheit“) und v. a. christliches Bildinventar – diese Mischung ergebe, so der Theologe Heinrich Merz, überhaupt erst ein Buch für das gesamte deutsche Volk. Diese Richtung in der Kunst sei zu fördern. Auch einen Vergleich mit dem

reformatorischen Holzschnitt der Dürer-Zeit müsse der zeitgenössische *Holzschnitt* nicht scheuen. Er trage, so Oldenberg ebenfalls 1860 im „Christlichen Kunstblatt“, diese reformatorische Kraft in sich:

„[...] Der Holzschnitt, diese Waffe der Reformation, schien im achtzehnten Jahrhundert vergessen und verlernt. An seinem Ende und an der Grenzscheide des neuen Jahrhunderts aber, mitten in den Jahren der Revolution, wuchs, und zwar auf dem germanischen Boden des englischen Volkes, der vergessene Holzschnitt mit frischer, neuer Kraft wieder empor. Die reformatorische Kunst fortführend, richtete er sich auf das zwiefache und doch in sich einig Ziel, – auf die heilige Geschichte und das Volksleben. Bibel und Familie wurden Ausgangs- und Endpunkt der zumal im Holzschnitt uns entgegentretenden Kunstbestrebungen.“⁸¹⁶

Um die Bedeutung des *Holzschnitts* für das Volk und den Glauben zu unterstreichen, wird hier kurzerhand die englische Bevölkerung auf „germanischem Boden“ gesehen. Oldenberg verweist damit auf die Entwicklung des Holzstichs durch den Engländer Thomas Bewick und konstatiert die Wichtigkeit des Holzschnitts für die deutsche Kultur, wenn er zusammenfasst:

„Was die Buchdruckerkunst für den Gedanken, das ist der Holzschnitt für das Bild. Beide sind deutscher Fund und deutsches Gut.“⁸¹⁷

Unter den Gesichtspunkten „Glaube“ und „Volk“ werden Richter⁸¹⁸ und Schnorr von Carolsfeld⁸¹⁹ zu den Heroen einer protestantischen Holzschnittekunst. Oldenberg nennt in seinem Artikel „Streifzug durch die Bilderwelt“ kein einziges Mal den Künstler Adolph Menzel.

„Aus allen Namen trefflicher Künstler nennen wir vor allem zwei, die als Repräsentanten jener zwiefachen Kunstrichtung gelten dürfen: der eine Schnorr von Carolsfeld, der andere Ludwig Richter. Schnorr von Carolsfeld, der zeichnende Vertreter der Bibel, Ludwig Richter, der zeichnende Vertreter der deutschen Familie. So lange unsere Kunst und unser Volk solche Männer gebiert, so lang hat es noch eine Zukunft. (...) Schnorr hat die Bibel in deutsche Bilder übersetzt, wie Luther in deutsche Rede.“⁸²⁰

Auch in anderen Artikeln im „Christlichen Kunstblatt“ liegt der Schwerpunkt auf dem derblinigen, reinen *Holzschnitt* und auf Ludwig Richter, der als „deutschester der Deutschen“ Künstler mit Lobeshymnen bedacht wird. Seine Gestaltungsweise wird mit Dresden, dem Ort, an dem er lebt und arbeitet, verbunden.⁸²¹ In christlich-protestantischen Künstlerkreisen wird der linienorientierte Holzschnitt-Ausdruck zu einem volkstümlichen, „deutschen“ *Holzschnitt*, der mit den Themen „Bibel“ und „Familie“ als das entscheidende Medium zur Erbauung und Bildung proklamiert wird.

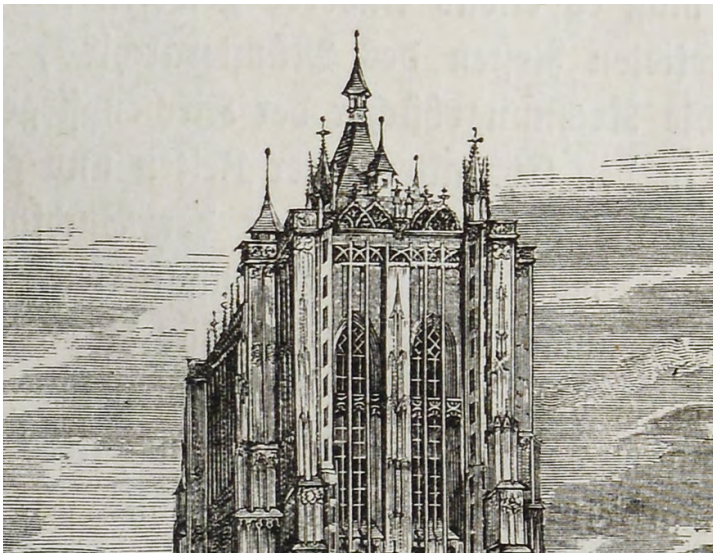


Abb. 85 (Ausschnitt/Gesamtansicht)
Gegenwärtige Fassade des Ulmer Münsters
aus der Xylographischen Anstalt von
A. [?] Beller

Holzstich 100 mm h × 82 mm b
Zeitungsformat 8°, 245 mm h × 160 mm b

Bez.: X. A. v. Beller

in: CKB 1859, Nr. 10, S. 73

UB Heidelberg, C 4822

Digitalisat, unter:
[https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/
christliches_kunstblatt1859/0073](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/christliches_kunstblatt1859/0073)

Foto/Rechte: UB Heidelberg

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

15. Mai 1859.

N^o. 10.

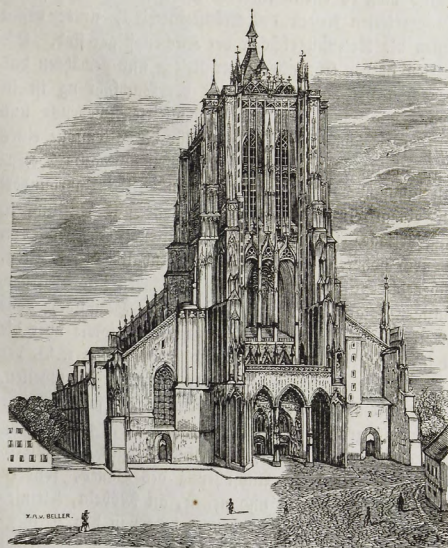
Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, R. Schmaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint alle 14 Tage in einem halben Bogen. Preis vierteljährig 27 fr. oder 7½ Sgr. — Nummernweise zu
bestehen durch alle Postämter, monatweise durch alle Buchhandlungen.

Der Ulmer Münster.

(Schluß.)



Gegenwärtige Fassade des Ulmer Münsters.

Als die Ulmer an-
fingen dies Gotteshaus
zu bauen, vor und in
dem Jahre 1377 u. f. f.,
näherete sich ihre Stadt
allerdings dem Höhe-
punkt ihrer Macht, und
erreichte ihn während
der ununterbrochenen
Fortsetzung des Baues
im ganzen Laufe des
15. Jahrhunderts. Sie
war nach dem im Kampfe
der Welfen und Gibel-
linien über sie gekomme-
nen Gräuel gänzlicher
Verwüstung aus Schutt
und Asche wieder erstan-
den, für ihre Treue
von den dankbaren
Hohenstaufen mit viel-
fachen Freiheiten be-
gabte, welche sie wäh-
rend der kaiserlosen Zeit
flug und kühn zu er-
weitern wußte, bis sie

zur vollen Reichsfreiheit und damit zur äußern Unabhängigkeit gelangt, unter
Ludwig dem Baier auch ihre innere Verfassung umgestaltete, und während

Abb. 86 (Ausschnitt/Gesamtansicht)

Martin Schön's „Die Anbetung der Heiligen Könige“, vergrößert, nach einer Zeichnung von Karl Christian Andreae

Holzstich 117 mm h × 76 mm b
Zeitungsformat 8°, 245 mm h × 160 mm b

in: SCHNAASE: CHRISTLICHE BLÄTTER CKB
1859, Nr. 13, S. 98.

UB Heidelberg, C 4822

Digitalisat, unter:
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/christliches_kunstblatt1859/0098

Foto/Rechte: UB Heidelberg



98

thümlichen genannt hat, wirkt, und dabei aus manchen Gründen die Technik des Holzschnittes verwendet und sich gern an Werke altdeutscher Kunst, bei denen er die Gewähr nationaler Volksthümlichkeit zu haben glaubt, anschließt. In diesem Sinne ist er früher als Mitglied des evangelischen Büchervereines in Berlin bei der bildlichen Ausstattung eines Evangelienbuches und einer Bibel,



Anbetung der Könige.

dann durch Herausgabe kleiner Holzschnitte als Festgaben auf eigene Kosten thätig gewesen, und nun zu einem größern Unternehmen, nämlich zur Herstellung großer Wandbilder in Holzschnitt übergegangen. Von den sieben Blättern, auf die es zunächst abgesehen ist, sind gegenwärtig zwei erschienen,* dieselben, deren Zeichnungen schon dem vorjährigen Kirchentage zu Hamburg vorgelegen haben und bei Gelegenheit desselben in unserer Nr. 2 d. J. erwähnt sind, die Anbetung der Könige und die Auferstehung darstellend, beide so gelungen und so vortrefflich ausgeführt, daß es mir zur wahren Freude gereicht, sie anzuzeigen.

Es sind Blätter von ungewöhnlicher Größe, die Zeichnung selbst 33 Zoll

hoch und 24½ Zoll breit (mit dem Rande 41½ und 31½), in Tondruck und wahre Meisterstücke des Holzschnittes. Die Auffassung der „Anbetung“ ist die gewöhnliche. Unter dem Strohdache einer in eine Ruine hineingebauten Hütte sitzt Maria in herkömmlicher Tracht mit jugendlich anmuthigen Zügen, das liebe, lichtstrahlende Christuskind auf ihrem Schooße; vor ihr kniet der älteste der Könige, mit schlicht gefalteten Händen und ernsten Zügen, das Auge scharf auf das Kind der Verheißung gerichtet, hinter ihm steht der zweite, ebenfalls schon ein Mann reifen Alters, in reichdurchwirkter Tunika mit halbgobogenem

* Im Verlage der Agentur des Rauten Hauses in Horn bei Hamburg. Der Preis jedes Blattes 1 Thlr., für 100 Exemplare 75 Thlr. (131 fl. 15 kr.). Auf Leinwand gespannte Exemplare 1 Thlr. 9 Sg. (2 fl. 18 kr.) und bei Abnahme von 100 nur 100 Thlr. (175 fl.).

6.1.4 Christliche Botschaften

„Das Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus“ (1858–1865) ist als eine Kunstzeitschrift für evangelische Christen gedacht und erschien von 1858 bis 1919 in Stuttgart.⁸²² Neben dem Kunsthistoriker und Juristen Karl Schnaase waren die Gründer und Herausgeber der evangelische Theologe Carl Grüneisen⁸²³ und der Künstler Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Zeitung richtet sich dezidiert an den kunstinteressierten Laien, das wird deutlich im Vorwort zur ersten Ausgabe formuliert. Die Zeitung will lehren, erzieherisch mitteilend und zugleich erbauend sein.⁸²⁴ Ähnlich wie im „Deutschen Kunstblatt“ sind im „Christlichen Kunstblatt“ sowohl künstlerische Holzstiche wie Proben aus illustrierten Büchern als auch Reproduktionsholzstiche von den besprochenen Kunstdenkmälern enthalten. Im Zeitraum von der Gründung der Zeitung im Jahr 1858 bis 1865 werden Bauwerke und Denkmäler durchgängig zu den Artikeln abgebildet (Abb. 85).⁸²⁵ Die Rezensionen zur Buchillustration zeitgenössischer Künstler mit verkleinerten Bildbeispielen sind hingegen vorrangig zu Weihnachten unter der Rubrik „Holzschnitt“ und „Weihnachtsbaum“ abgedruckt.⁸²⁶ Die Verquickung von Kommerz, bürgerlichen Interessen und christlicher Botschaft ist kein genuines Merkmal dieser Kunstzeitung, sondern in nahezu allen (Kunst-)Zeitungen anzutreffen.⁸²⁷

Der Stellenwert des *Holzschnitts* im protestantischen Kontext geht dennoch weit über das Büchergeschäft hinaus. Karl Schnaase bevorzugt den *Holzschnitt* als Vervielfältigungsmedium für religiöse Kunst.⁸²⁸ Als Gründe führt er nicht wie üblich die kostengünstige Herstellung der Holzstiche an,⁸²⁹ sondern seine Eigenschaft in der Gestaltung begrenzt zu sein.⁸³⁰ Seine reduzierte Gestaltungsmöglichkeit führe zu einer gewissen Kantigkeit und Sprödeheit und rege die Fantasie an. Darin läge der eigentliche Wert des *Holzschnitts*, denn er zwinge aufgrund seines Mangels an reicher Formgestaltung zu einer Auseinandersetzung mit dem Inhalt. Schnaase lehnt folglich Holzstiche ab, die weichere Schattierungen oder tonale Abstufungen enthalten. Die Beibehaltung eines „traditionellen“ Holzschnitt-Charakters müsse trotz der „Übersetzung“ „altdeutscher“ Grafik gewahrt bleiben, denn der entspreche christlicher Kunst:

„Es ist eine Lebensfrage des Christenthums und der Kunst, und also gewiß der christlichen Kunst, ob wir dahin kommen werden, uns aus der Verweichlichung, welche überall glatte Uebergänge und feinste Vermittelungen fordert, aus dem Materialismus, der nur eine sinnliche Wahrheit kennt, **wieder zu dem höhern Geistesleben emporzuraffen**, welches kräftigere Gegensätze vertragen kann und eine Wahrheit ahnet, die durch die Erscheinungen nur angedeutet, nicht erschöpft wird. **Der Holzschnitt ist auf seinem Gebiete ein Mittel, uns in solcher Freiheit zu üben. Aber freilich muß er dazu auch Holzschnitt sein, und wenn er, wie es jetzt so häufig geschieht, sich seiner Eigenthümlichkeit schämt und mit Verkennung derselben die weichere Schattirung der Radirnadel nachzuahmen strebt, verfehlt er seine Aufgabe.**“⁸³¹

Der *Holzschnitt* könne Wahrheiten vermitteln und er verliere sich nicht im Oberflächlichen.⁸³² Schnaase unterscheidet zwar zwischen „altdeutscher“ Grafik und modernen Holzstich-Anwendungen, doch insistiert er auf der Eigentümlichkeit des *Holzschnitts* und spricht sich gegen Nachahmung anderer grafischer Techniken aus.⁸³³

Der *Holzschnitt* wird im „Christlichen Kunstblatt“ folglich als christliches Kunstmedium propagiert, auch wenn er gleichzeitig als Reproduktionsmedium eingesetzt wird (Abb.85–86). Grundlegend dafür ist die Rückführung des zeitgenössischen Holzstichs auf den Holzschnitt des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, als Bibeln und religiöse Texte mit Hochdruckgrafiken illustriert wurden. Traditionsanbindung lautet die protestantische Programmatik, die sich im „Christlichen Kunstblatt“ am stärksten niederschlägt.⁸³⁴ Wie bereits aufgezeigt, sieht der Berliner Prediger Friedrich Oldenberg 1860 den Holzschnitt als eine Waffe der Reformation, die nun wieder kulturpolitisch und volksbildend eingesetzt werden könne und müsse.⁸³⁵ Der Holzstich soll ein Holzschnitt sein. Der Verzicht auf Effekte wird als Weg für christliche Erbauung etabliert. Schnaase fungiert mit seinen Artikeln als Theoretiker spätromantischer Holzstiche.

6.1.5 Die organische Verbindung von Text, Buch und *Holzschnitt*

Die Zusammenarbeit von Verleger, Buchdrucker, Zeichner und Holzschneider ist die zentrale Komponente in der künstlerischen Gestaltung von Holzschnitten und Holzstichen. Im Zusammenhang mit der „Werkstatt-Idee“ ist dies in Kap. 2.2 bereits vorgestellt worden. Der in Dresden ansässige Professor für Xylografie, Hugo Bürkner, formulierte 1846 in einem Zeitungsartikel darüberhinausgehend, dass der *Holzschnitt* „die natürlichste und ursprünglichste Verwandtschaft mit dem Buchdruck“ habe.⁸³⁶ Der entscheidende Faktor ist die Eigenschaft des *Holzschnitts*, als Hochdruckverfahren mit dem Letterndruck kombinierbar zu sein, – mit dem Vorteil, hohe Auflagen drucken zu können. Die Technikverwandtschaft der beiden Hochdruckverfahren ist zeitgenössisch als „organisch“ gedacht worden. Das bezieht sich nicht nur auf die Kompatibilität der beiden Hochdruckverfahren, sondern auch auf die inhaltlich-motivische Verbindung von Text und *Holzschnitt*. Nach Schasler sei nur mit dem Hochdruckverfahren in Holz eine „organische Verbindung“ in der Literatur-Illustration möglich, anderen grafischen Künsten bliebe „das so anziehende und mannigfaltende Gebiet der Randverzierung durch Initialen und Arabesken gänzlich verschlossen“.⁸³⁷

„Illustration“ kann im 19. Jahrhundert mehreres bedeuten: 1. Randzeichnungen, die ähnlich der Ornamentik Text und Textkolumnen verzieren; 2. kleinere beigefügte Szenen in Vignettenform, die teilweise in Verbindung mit den Verzierungen, teilweise selbstständig stehen; oder 3. die eigenständige Darstellung, die ganz- oder halbseitig den Text oder Handlungsmomente der Erzählung akzentuiert. Diese dreigliedrige Unterscheidung unternimmt Ernst Förster in der ersten der beiden Rezensionen⁸³⁸ zur Cotta'schen illustrierten Ausgabe des von Gustav Pfizer bearbeiteten Bandes „Der Nibelungen Noth“ im November 1842. „Als Gaben hochgeachteter Künstler“ und zugleich als eine der ersten umfangreichen Holzsticharbeiten aus der Münchner xylografischen Anstalt Caspar Brauns hebt Förster diese „lobenswerthen Bestrebungen“ heraus, um zugleich kritisch zu bemerken:

„Wir dürfen uns allerdings nicht rühmen, bereits auf der Höhe technischer Geschicklichkeit angekommen zu seyn, auf der wir englische und französische Arbeiter in diesem Fache sehen; was hätten wir in dieser Beziehung neben die illustrierte Ausgabe der Fabeln des Lafontaine zu stellen?“⁸³⁹

Die englischen und französischen Holzstich-Ausgaben werden von Förster als Vergleich herangezogen, die technische Raffinesse deutscher Xylografen als weiterhin verbesserungswürdig eingeschätzt. Die Illustration ist eine entscheidende Gattung der Zeit. Es herrscht ein Wettkampf um die besten Ideen und Umsetzungen. Auch der Künstler und Autor Friedrich Pecht hebt die Illustration 1877 rückblickend hervor, als er in seiner Publikation „Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts“ das Kapitel zu Ludwig Richter mit den Worten einleitet:

„Bei allem hochachtbarem Streben ist es den Deutschen doch bis jetzt nicht gelungen, in der monumentalen Sphäre der Malerei die großen Meister der italienischen Renaissance zu erreichen; in *Einem* Zweige der Kunst aber ist unserer Production der aller Nationen und Epochen überlegen: in der *Illustration*. Hier ist die Kunst bei uns wahrhaft volkstümlich, Lehrerin, Erzieherin, beglückende Freundin des Volkes in allen seinen Schichten geworden. Hier ist sie hinabgedrungen bis in die ärmste Hütte und hat mit sich Trost und Erhebung verbreitet. Unserem Volke hat die Illustration einen Spiegel des eigenen Seins vorgehalten, der ihm seinen Werth ohne Schmeichelei lehrte, und ihm seine Fehler mit jener Liebe offenbarte, die allein zur Besserung führt.“⁸⁴⁰

Die Illustration ist bei Pecht volkstümlich und übertreffe in ihrem unnachahmlichen, strengen Stil die aktuelle „naturalistische“ Illustration.⁸⁴¹ Die Holzstiche eines Richters, Schwind und Führich sind deutsche Kunst und nah der Poesie. Denn nicht die flüchtigen Phänomene der Wirklichkeitsaneignung sollen Sujet und den Darstellungsmodus bestimmen, sondern die künstlerische Umsetzung in Form einer Zuspitzung und Charakterisierung seien zentral.⁸⁴² Mehr noch: In vielen Bereichen des öffentlich-kulturellen Lebens ist im 19. Jahrhundert eine Literarisierung zu bemerken.⁸⁴³ Dies ist unmittelbar verbunden mit der sogenannten Lese- und Bücherrevolution.⁸⁴⁴ Die Illustration wird die „Gefährtin der Poesie“⁸⁴⁵ genannt. Äußerungen werden an romantisch-literarischen Sujets ausgerichtet, wie exemplarisch bereits anhand der Künstler-Autobiografien von Führich und Richter gezeigt werden konnte. Literarische Begriffe wie „epischer Gesang“ oder „lyrischer Ton“ verwendet z. B. Springer, um zeitgenössische Kunst zu beschreiben. Das Horaz'sche „Ut pictura poesis“-Diktum, kritisch differenziert und als Debatte neu entfacht durch Lessings „Laokoon“-Aufsatz⁸⁴⁶ 1766, führt im 19. Jahrhundert – getragen durch die romantische Gesamtkunstwerk-Idee⁸⁴⁷ – vielfach zu Vergleichen zwischen Literatur und Kunst, die sinnstiftend und sich gegenseitig erkenntnistheoretisch erhellend eingesetzt werden. Alfred Rethels Holzstich „Der Freund als Tod“ (Abb. 40) wird so zu einem „hochpoetischen Bild“ und ist mit „Der Tod als Erwürger“ (Abb. 39), ähnlich „wie eine Ballade im Volkston.“⁸⁴⁸ „Der poetische Geist“ wird zu einem Synonym für die künstlerische Inventio. Springer schreibt 1886 zur Nähe von Poesie und Grafik:

„In einem gewissen Sinne sind alle Kunstwerke, gleichviel in welchem Material sie verkörpert werden, der Ausfluß eines poetischen Geistes, die Poesie jedoch in der engeren Bedeutung, welche wir in der Gedankenwelt bewundern, die sinnige Verflechtung von Ideen, die Erfindung von Charakteren ist vornehmlich in der deutschen Kunst heimisch und zwar in den beiden Gattungen des Holzschnittes und Kupferstichs.“⁸⁴⁹

Das Ausformulieren von Ideen und das Herausformen von Charakteren in der Literatur beschreibt Springer als typisch für die deutsche Kunst und unmittelbar den beiden grafischen Techniken Holzschnitt und Kupferstich innewohnend.

An die Gattungen Illustration und Grafik werden gänzlich andere Anforderungen gestellt als an Malerei, deren Kriterien unter den Überschriften „Idealismus“ und „Realismus“ im Kontext der belgischen Historienmalerei öffentlich von den Kunsthistorikern Franz Kugler, Ernst Förster und Jacob Burckhardt diskutiert worden sind.⁸⁵⁰ Schasler setzt die „kleine Kunst“ der Illustration der „großen Kunst“ – in dem Fall der Freskenmalerei – gegenüber und streicht drei Besonderheiten der Illustration heraus, und zwar ihre künstlerische, novellistische und didaktische Bedeutung.⁸⁵¹ Ihm zufolge dienen alle Grafikgattungen der künstlerischen Bildung, besitzen eine immense Bedeutung auf dem Gebiet der Didaktik und tragen erzählerische Momente in sich.⁸⁵²

Für Rouget hingegen ist einzig der *Holzschnitt* das Medium, um didaktisch und künstlerisch auf das Volk zu wirken. Unabhängig von der Intention und Funktion der Illustration und der jeweiligen Technik sieht er den *Holzschnitt* für technische Publikationen und Volksschriften geeignet, Stahl- und Kupferstiche sowie Lithografien hingegen für Luxusschriften,⁸⁵³ – auch wenn es zahlreiche Prachtausgaben mit Holzstichen gibt.

Vischer, der den *Holzschnitt* mit dem Buchdruck „naturgemäß“ verbunden einschätzt, differenziert ebenfalls.⁸⁵⁴ Der *Holzschnitt* und die Lithografie seien für die rasche Mitteilung geeignet, in der Karikatur und in der Illustration hingegen zeige sich das Geistreiche und Momenthafte. Der Kupferstich sei eher monumental und „Erinnerungsgleich“, während die Daguerreotypie für Porträts und außerkünstlerische Zwecke anzuwenden sei.

Eines der wenigen Beispiele, in denen mit der Materialität argumentiert wird, ist der Artikel zur Xylografie und Chemotypie im „Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer“ im Jahr 1846:

„Feinere, – kleinlichere Arbeiten erlangen wir dadurch [Stahlstich, Glasätzkunst] allerdings, aber sie sind auch um so kälter und härter und es scheint in der That, als spräche in der Wirkung des Kunstblattes der Stoff der Platte mit. Vergleichen wir Holzschnitt, Kupferstich, Stahlstich und Glasdruck mit einander, so werden wir finden, daß Kraft und Wärme des Abdrucks genau im umgekehrten Verhältnisse der Härte der Platte stehen, auf welcher die Zeichnung gemacht wurde, während Feinheit und Kleinlichkeit mit derselben im geraden Verhältnisse wachsen. Erst in der neueren Zeit war es vorbehalten, den Holzschnitt in seine alten Rechte wieder einzusetzen.“⁸⁵⁵

Dem *Holzschnitt* werden die Eigenschaften „Kraft und Wärme“ zugesprochen und dies dem „kalten“ Metall gegenübergestellt. Noch 1873 schreibt der Kunsthistoriker Rudolf Bergau, dass der Holzschnitt die Mutter des Buchdrucks sei.⁸⁵⁶

In der Mitte des 19. Jahrhunderts drängen neue technische und chemische Verfahren auf den Reproduktionsmarkt.⁸⁵⁷ Mit der Betonung auf die „organischen“, natürlich gewachsenen Eigenschaften des Holzes wird versucht, den Holzstich gegenüber anderen Verfahren abzugrenzen. Diese Argumentation greift auch Leo Bergmann in seiner Anleitung zum Zeichnen,

„Die Schule des Zeichners“, 1855 auf. Er spricht die „Wärme“ und einen besonderen „Effect“ des Holzstichs an:

„Es ist hier nicht der Ort, über den Werth der Holzschneidekunst zu [201] sprechen, indessen leuchtet es Jedem ein, daß, obschon der Holzschnitt nicht die Feinheit und Eleganz in der Ausführung gewährt, wie der Stahl- oder Kupferstich, er dennoch eine eigenthümliche Wärme und einen Effect hat, welchen wiederum jene beiden nicht gewähren, um so mehr, da die Zeichnung des Meisters selbst geschnitten wird, also bei der Uebertragung auf die Platte Nichts verloren geht. Ein großer und sehr bedeutender Vortheil aber, welchen der Holzschnitt gewährt, liegt in dem Umstande, daß einerseits die Platte selbst eine ausreichende große Anzahl guter Abdrücke liefert und daß der Holzschnitt mit dem Typendrucke eines Werkes gleichzeitig gedruckt werden kann, weshalb sich derselbe sehr gut für erklärende Figuren wissenschaftlicher Werke und zur Illustration von Prachtwerken eignet.“⁸⁵⁸

Bergmann benennt die Vorteile des Holzstichs in der Verbindung mit dem Typendruck nicht nur, sondern bietet zugleich selbst ein anschauliches Beispiel davon mit seiner Publikation, die mit zahlreichen zeitgenössischen Holzstichen ausgestattet ist. Wenn Bergmann die Eigenschaften des *Holzschnitts* anspricht, geht er nicht über die Konnotation von Holz als „warmem“ Material hinaus. Baumarten und spezifische Eigenschaften unterschiedlicher Hölzer, wie z.B. von Birnenholz in der alten und von Buchsbaum in der neuen Holzschneidekunst, werden ausschließlich in technischen Abhandlungen oder entsprechenden Fachartikeln diskutiert. Dem Material Holz haftet wie dem *Holzschnitt* „das Einfache“ an, im Sinne von „leicht zu beschaffen“, „gewachsen“, „Natur“ sowie „wenig luxuriös“ bis zur „Massenware“.⁸⁵⁹

Holz ist einer der zentralen Brenn- und Baustoffe im 19. Jahrhundert. Ikonografisch ist „Holz“ häufig als Motiv in Holzstich-Darstellungen zu finden. Oftmals ist die typische Maserung betont, wie in der Holzstich-Vignette nach Overbecks Radierung „Der Mönch“ (Abb. 88), bei Veit in seiner „Atelierstudie“ (Abb. 87) oder in Illustrationen Richters, deren Motive häufig eine ländliche Szenerie aufweisen, mit Holzgeländern und -zäunen, Zweigranken, Wald und Fachwerkhäusern (Abb. 19, 26, 89–90). Holzwaren wie Möbel oder Kinderspielzeug entstanden um 1850 trotz der Industrialisierung v.a. in Familienbetrieben,⁸⁶⁰ sodass hier durchaus ein Bezug zwischen bürgerlich-handwerklichem Ideal und der Holzmotivik in der bildenden Kunst hergestellt werden kann. Um einen Ausblick zu skizzieren, die Zuspitzung und Verdichtung von Holz als ein „deutsches“ Material⁸⁶¹ erfolgt in der Gründerzeit,⁸⁶² insbesondere im Zuge der Ideologie der Nationalsozialisten und spiegelt sich teilweise bis heute in der kulturellen Bedeutung des Waldes für die deutsche Identität wider.⁸⁶³

Die Verfechter der Chemotypie verneinen hingegen um 1850 die Zuschreibungen des typisch Holzschnitthaften. Denn diese spezifischen Eigenschaften von „Wärme“ und „Gefälligkeit“ sehen sie ohnehin viel gelungener durch Metall-Ätzungen und Polierungen erreicht:

„Immer wird es zwar Fälle geben, wo man eben so gut mit dem Holzschnitte, als mit der Chemotypie fortkommt, was namentlich für gröbere Arbeiten in großem Formate gilt: aber so lange es nicht bestritten werden kann, daß man durch Aetzung, Nachgraviren und



Abb. 87

Philipp Veit

Atelierstudie, vor 1850 [vor 1849]

Gestochen von E. Graeff

Holzstich mit Tonplatte, 444 mm h ×
287 mm b (Blatt)

Bez. u. l.: GRAEFF sc.; r. u.: PH.VEIT.

in: MEISTERWERKE DEUTSCHER HOLZ-
SCHNEIDEKUNST 1849, o. S. [S.4]

SLUB Dresden, Art.plast.326

Foto/Rechte: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek

Kommentar:

Einzelblatt (Holzschnitt mit Tonplatte und
Platte für die Lichter) laut Suhr 1991 in
Privatbesitz, vgl. SUHR 1991, Kat. Nr. D 47
„Atelierstudie“ vor 1850.

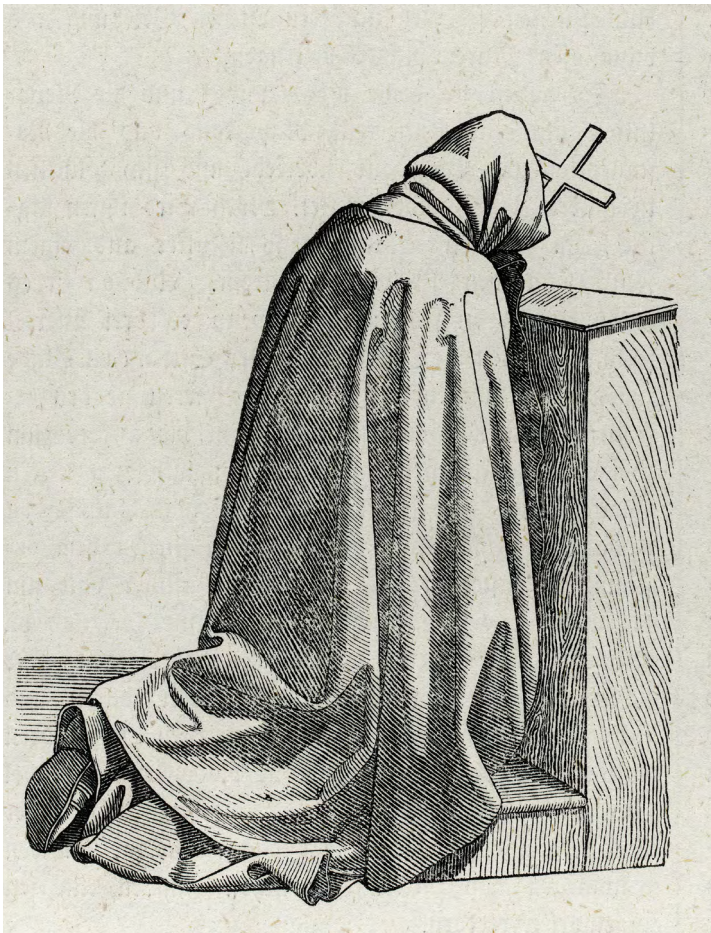


Abb. 88 (Holzstich/Ausschnitt)
Friedrich Overbeck

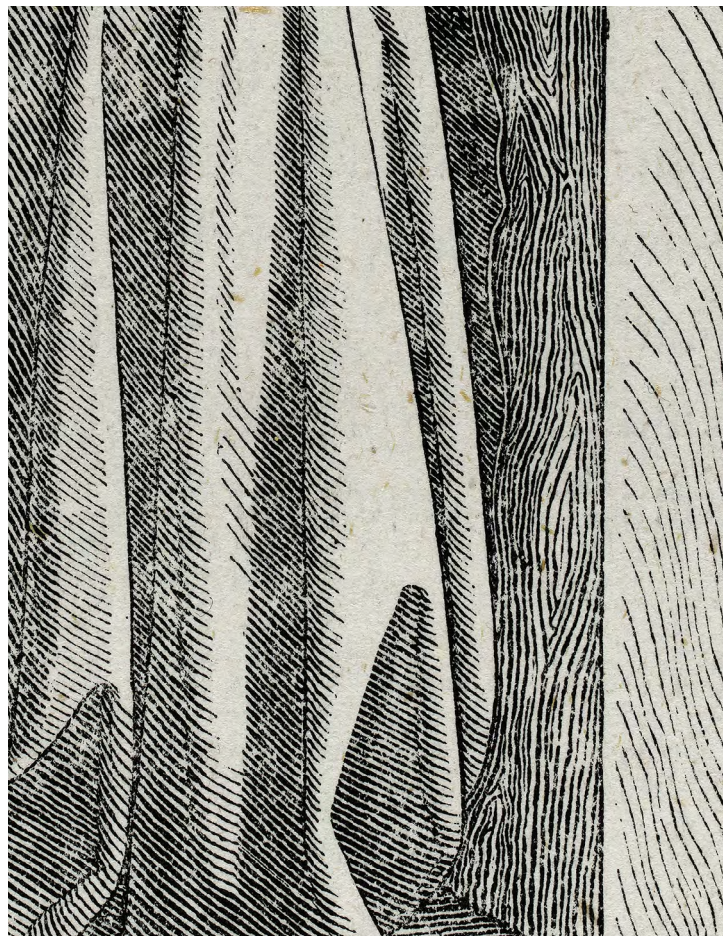
Betender Mönch
Textvignette zum „Advent-Lied“

Holzstich 88 mm h × 75 mm b
Buchformat Groß 4°

in: GÖRRES 1846, Bd. I, S. 16

SLUB Dresden, Eph.lit.238.p

Foto/Rechte: SLUB Dresden



Kommentar:

Der Holzstich entstand ca. 20 Jahre nach der 1826 entstandenen Radierung „Der Mönch“ (siehe AUSSTELLUNGSKAT. UNTER GLAS UND RAHMEN 1993, S. 100, Abb.37). Auflistung der Zustände und Abzüge der Radierung, in: AUSSTELLUNGSKAT. UNTER GLAS UND RAHMEN 1993, Kat. Nr. 37, S.101. Je nach Zustand und Abzug der Radierung ist der Schuh angeschnitten, das Monogramm „OF“ abgedruckt oder wie im Holzstich ausgelassen.



Kunst bringt Günst.

Verlagebuchhandlung von Rudolf Kuntze in Dresden.

Abb. 89

Ludwig Richter

Kunst bringt Günst, 1857

Gestochen von J. Roloffs

Holzstich 194 mm h × 269 mm h

Buchformat 420 mm h × 340 mm b

Bez. u. l.: L. R.; u. M.: J. Roloffs. Sc.

in: Hugo Bürkner's Holzschnittmappe

2. Aufl. Dresden: Kuntze 1857, Heft 1, Abb. 3

ULB Düsseldorf, KW13489(2)

Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-34406-p0010-1>

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf



Abb. 90

Ludwig Richter

Rothkäppchen, Titelillustration zum 2. Kapitel

Holzstich 183 mm h × 118 mm b

Bez. o. M.: Pag. 69

in: Der neue Kinderfreund. Teil 2, Deutscher
Kinderschatz, hrsg. von Hermann Kletke.

Berlin : Duncker [1845], Abb. zu S. 69

ULB Düsseldorf, DLIT29491:2

Digitalisat, unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:061:2-1948-p0083-3>

Foto/Rechte: ULB Düsseldorf

Polieren ein wärmeres und gefälligeres Bild auf einer Metallplatte herstellen kann, als es sich in Holz schneiden läßt, so lange hat die Chemotypie bei Herstellung besserer Illustrationen allerdings viel vor dem Holzschnitte voraus.“⁸⁶⁴

Eine „organische“ Verbindung von Text, Buch und Holzstich-Illustration lehnen sie folglich ebenfalls ab.

Abschließend ist darauf hinzuweisen, dass die meisten Holzstiche um 1850 für den Druck klischiert, galvanisiert oder stereotypisiert werden. Der hier thematisierte „warme“ Holzschnitt-Ausdruck wird in der Buchproduktion metallisch erzeugt. Diese Information ist in Artikeln im „Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer“ nachzulesen und mitunter in Titelangaben von Buchillustrationen benannt. Die Frage nach Materialität und spezifischem Ausdruck müsste daher eigentlich von vorn diskutiert werden.⁸⁶⁵

6.1.6 Das Einfache und das Malerische

Das „Einfache“ ist ein Kunstparadigma, welches Anton Springer als Besonderheit der „neuen“ deutschen Kunst benennt und als das entscheidende Merkmal des künstlerischen Idealismus.⁸⁶⁶ Der Maler Asmus Jacob Carstens (1754–1798), der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844) und der preußische Architekt und Stadtplaner Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) werden von Springer als „Reformatoren unserer Kunst“ vorgestellt. Ihr Interesse an der Schönheit der Linien, an der idealen Form sei entscheidend:

„Wir knüpfen gewöhnlich die Wiedergeburt unserer Kunst erst an die Romantiker an und denken gering von der vorhergehenden Künstlerkraft.“⁸⁶⁷

Mit den drei Künstlerheroen Carstens, Thorvaldsen und Schinkel verbindet Springer 1867 den Paradigmen-Wechsel in der Kunst zu Einfachheit und Formbewusstsein. Sie seien die Vorreiter des „goldenen Zeitalters“ deutscher Kunst zwischen 1800 und 1818, als Rom zum künstlerischen Zentrum deutscher Künstler avancierte. Springer beschreibt Carstens Zeichnungen, die sowohl in Feder, Kreide sowie oftmals farbig gefasst in Rötel und Sepia ausgeführt sind, als „einfach“, in dem Sinne, dass sie auf das Wesentliche der Darstellung konzentriert sind und überflüssige, affektvolle Übertreibungen aussparen.⁸⁶⁸ Mit dem antik-klassizistischen Form-Verständnis, das sich entlang von Motiven zu Homer, Sophokles, Dante aber auch zu Klopstocks „Hermann und Thusnelda“ und Goethes „Faust“ spannt, sieht Springer die notwendige Läuterung des Geschmacks, der aus dem im 18. Jahrhundert rokokohaft-verspielten Repertoire resultierte, vollzogen. Es sei keine Armut, keine Unzulänglichkeit im Wissen und in der Handhabung der künstlerischen Mittel,⁸⁶⁹ die zu dieser Reduktion der Formen führe, sondern das bewusste Anknüpfen und Austarieren eines Ideals, bei dem das „Einfache“ als das Schwerste und Höchste, das in der bildenden Kunst erreicht werden kann, deklariert werde.⁸⁷⁰ Es ist ein Bemühen, aus den „einfachsten Mitteln“, aus einer bewussten Reduktion heraus, die „größten Wirkungen“ zu erzielen.⁸⁷¹ Carstens' Kunst und die durch ihn eingeleitete Reform wirken nur innerhalb der Künstlerkreise. Denn, so konstatiert

Springer, das Verständnis, Kunst habe auf die Nation zu wirken, sei bei Carstens und seiner Generation noch vernachlässigt worden.⁸⁷² Damit ist das Paradigma des „Einfachen“ bereits im Kunstdiskurs zu Beginn des 19. Jahrhunderts eingeschrieben. Der Diskurs zur Holzstich-Stilistik um 1850 entspricht nicht nur in Bezug auf das „Altdeutsche“ diesem Paradigma des „Einfachen“, sondern auch in Bezug auf die reduzierte, an Umrisslinien orientierte Gestaltung, die längst als ein typisches Merkmal einer neuen deutschen Kunst gilt.⁸⁷³

Das Kunstparadigma, das Ende des 18. Jahrhunderts entsteht und im klassizistisch-romantischen Kunstideal aufgeht, führt seitens der Kunsthistoriker und -kritiker zur Ablehnung komplizierter, überbordender oder effektvoller Darstellungsweisen.⁸⁷⁴ Das „Einfache“ des *Holzschnitts* wird nicht nur von den oftmals schlechten Holzschnitt-Erzeugnissen im Buchdruck des 18. Jahrhunderts bestimmt, sondern frühzeitig durch Publikationen wie von Heller 1823 geprägt. Alle seiner beigefügten Abbildungen sind Holzschnitte, die im ausgehenden 14. bis Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden und mit stark reduzierter Gestaltung der Frühzeit der Holzschneidekunst angehören.⁸⁷⁵ Nicht zu unterschätzen ist der Einfluss des Blattes mit dem „Heiligen Christophorus“ (Abb. 77–79), das als Nachweis für den deutschen Ursprung der Holzschneidekunst europaweit besprochen und auch in keiner Publikation zur Holzschneidekunst als schwarz-weiße Beigabe fehlen durfte.⁸⁷⁶ Der visuelle Topos der „alten“ Holzschneidekunst ist somit vielfach von *Holzschnitten* geprägt, die anders als die Dürer'schen breitlinig sind und kaum Hintergrund- oder Kreuzschraffuren enthalten.⁸⁷⁷ Ausnahmen hierzu bilden lediglich die Becker-Ausgaben zwischen 1808 und 1816 und die zahlreichen Dürer-Faksimile-Ausgaben.⁸⁷⁸

Im Kunstdiskurs werden Holzschnitte und Holzstiche mit tonalen Effekten erstmals mit der 1839 in England publizierte Ausgabe „A treatise on wood engraving“ sichtbar.⁸⁷⁹ In Übersetzungen und Auszügen, wie 1842 im „Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer“, finden die Abbildungen der Chatto-Ausgabe Verbreitung. Auch erscheinen auf dem deutschen Buchmarkt Holzstich-Publikationen wie das epochemachende Buch Kuglers „Friedrich der Große“ (1840), mit Menzels Illustrationen, oder auch Raczynskis dreibändiges „Geschichte der neueren Kunst“ (1836–1841), das mit zahlreichen Reproduktionsholzstichen ausgestattet ist. Die bis 1840 weitgehend ausgeblendete tonale, „malerische“ Wirkung von Holzschnitten und Holzstichen, die über das „Einfache“ der Umrissgestaltung und vorrangigen Linienmanier hinausgeht, wird nun in Rezensionen und Fachbüchern thematisiert.⁸⁸⁰

„Malerisch“ meint eine stufenhafte Schattierung, eine tonale Hintergrundgestaltung und das Auffassen der zu druckenden Linien als Licht-Schatten-Volumina. „Malerisch“ ist eine Kategorie der *Holzschnitt*-Historie als ein Pendant zum Linearen. So sieht der Kunsthistoriker Hermann Lücke rückblickend 1877 sowohl bei Richter als auch bei Menzel malerische Tendenzen. Die entscheidende Frage sei, in welchem Maße malerische Effekte eingesetzt werden, ohne den Holzschnitt-Charakter zu verleugnen.⁸⁸¹ Lücke, der den Tonstich als eine „verhängnisvolle Erfindung“ sieht,⁸⁸² setzt diesen keineswegs mit den malerischen Tendenzen in der *Holzschnitt*-Historie gleich:

„Der Holzschnitt beruht zunächst, wie der Kupferstich, auf der Linienzeichnung. Aber schon in der stilrechten Holzschnittzeichnung Dürer's zeigt sich eine gewisse malerische Wirkung, hervorgerufen durch die Verschiedenartigkeit der Strichführung, die etwas den Abstufungen der Farbentöne im Gemälde Analoges hat. Die Steigerung dieser malerischen Wirkung wird nicht ungegerechtfertigt erscheinen, so lange sie den Holzschneider nicht verführt, die künstlerischen Vorzüge aufzugeben, die in der Natur seines Materiales liegen [...].“⁸⁸³

Dürer ist für Lücke der eigentliche Begründer des Holzschnitt-Stils, dessen Schraffuren und Abstufungen in der Licht- und Schatten-Darstellung stets im angemessenen Verhältnis zu der Ausgestaltungsmöglichkeit der Holzschnitt-Technik stehen.⁸⁸⁴ Das „Malerische“ versteht Lücke als eine Ausdrucksmöglichkeit des Holzschnitts und des Holzstichs. Erst mit der Durchsetzung des Tonstichs Ende der 1860er-Jahre wird der Blick auf malerische Effekte, Schraffierung und Dreidimensionalität im Holzschnitt und Holzstich thematisierbar. Der technische Fortschritt perspektiviert die Rezeption zeitgenössischer, aber auch „altdeutscher“ Grafiken. Die von Sammlern wie Becker bereits 1808 getätigte Beobachtung, dass die Holzschnittwerke Dürers eine malerische Wirkung besitzen, wird nun erneut sagbar und zur Richtschnur dessen, was im zeitgenössischen *Holzschnittverfahren* künstlerisch vertretbar ist und was nicht.⁸⁸⁵ Seitens der christlichen Vereinnahmung des *Holzschnitts* bleibt das Malerische im Holzstich allerdings ignoriert.⁸⁸⁶ Selbst feinlinige und teilweise stark schattierte Holzstiche, wie diejenigen Schnorr von Carolsfelds zur „Bilderbibel“, werden als „derb“ und „einfach“ gegenüber anderen grafischen Techniken charakterisiert.⁸⁸⁷

6.1.7 Nachahmung anderer Techniken im *Holzschnitt*

In ihrer grundlegenden Arbeit zum Holzstich im 19. Jahrhundert hat Hanebutt-Benz 1984 bereits darauf hingewiesen, dass die Arbeiten deutscher Holzschneider und Künstler stets mit den englischen Vorbildern, den Bewick'schen Holzstichen, verglichen worden sind.⁸⁸⁸ Diese Vergleiche führten zur Herabsetzung z.B. der Holzschnitt-Leistungen eines Friedrich Wilhelm Gubitz.⁸⁸⁹ Die Annäherung der englischen Holzstiche an den Kupferstich ist zunächst, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, z.B. von Goethe befürwortet worden,⁸⁹⁰ gerade weil das neue Verfahren des Holzstichs – der mit dem Verfahren des Holzschnitts „kaum mehr als das Material gemein hat“⁸⁹¹ – als verwandt mit dem Kupferstich eingeschätzt wurde. Das ändert sich.

Die Beurteilungsparadigmen des „Altdeutschen“ und „Volkstümlichen“ für die Holzschneidekunst führen letztlich zu einer Ablehnung der Nachahmung anderer Techniken. „Einfachheit“ und schlichte Gestaltung bleiben Forderungen an den *Holzschnitt* und werden in allen Kunstzeitschriften genannt. In den deutschen Rezensionen und *Holzschnitt*-Monografien zwischen den 1830er- und den 1870er-Jahren bestimmt die Vorstellung den Diskurs, dass der *Holzschnitt* seine natürliche Grenze überschreite. Einhellig wird dessen stilistisches Angleichen in Richtung anderer grafischer Techniken wie dem Kupfer- oder Stahlstich abgelehnt,⁸⁹² allenfalls die Nähe zur Radierung wird bejaht.⁸⁹³ Im dritten Band seiner „Ästhetik“ formuliert Vischer 1854 diese weitverbreitete Ansicht:

„Er [Der Holzschnitt] läßt eine Steigerung nach dem Malerischen allerdings zu, der Spielraum soll nicht zu enge gezogen werden, aber es ist moderne Verkehrtheit, ihn zum Wetteifer mit Kupfer- und Stahlstich hinaufzuschrauben. Es ist schon viel, wenn der Zeichner verfährt wie mit der Nadel im Radieren und dem Formschneider überläßt, dieser freien Bewegung zu folgen; ein Verfahren, als zeichnete er einem Kupferstecher vor, geht entschieden über die Grenze.“⁸⁹⁴

Auch xylografische Ateliers verpflichten sich werbewirksam, wie im Rundschreiben zur Eröffnung des Ateliers Finckh & Imle im Jahr 1839, der „deutschen“ Form des *Holzschnitts* und sprechen sich gegen die Nachahmung der Kupferstich- und Stahlstichmanier aus.⁸⁹⁵ Es überrascht daher nicht, wenn die Feinheit der Linien in Rezensionen zu Ludwig Richters Holzstichen zwar benannt wird, aber „der alte Stil“ das Kriterium für eine gelungene zeitgenössische Holzstich-Praxis darstellt. Schasler betont zudem in seiner „Schule der Holzschneidekunst“ von 1866 den Unterschied zwischen *Holzschnitt* und Kupferstich. Auf die Frage, „was kann ferner als künstlerisches Unterscheidungsmerkmal des Holzschnittbildes und des Kupferstichbildes betrachtet werden?“, antwortet er, dass das Holzschnittbild einer ‚freien Handzeichnung‘ entsprechen sollte. Das Liniensystem, das im Kupferstich angewendet werde und aus Parallel- und Kreuzschraffuren bestehe, „denaturire“ hingegen den *Holzschnitt*.⁸⁹⁶

Die grafischen Techniken der Hand- bzw. Federzeichnung und der Radierung sind die einzigen beiden positiv konnotierten Vergleichsgrößen des *Holzschnitts*. Wie schon bei der Vorstellung von Menzels Holzstichen angeführt,⁸⁹⁷ soll der Verweis auf die Radierung helfen, die spielerische Behandlung der Linien sprachlich zu fassen. Das Tertium Comparationis ist die leichte, freie Linie.⁸⁹⁸ „Radierung“ als Beschreibungsversuch von Holzstichen ist allerdings zugleich auch ein Indiz dafür, dass im *Holzschnitt* mehr als ein starres Lineament möglich ist.⁸⁹⁹

Angesichts des Tostichs, der sich Ende der 1860er-Jahre auch im deutschsprachigen Raum durchsetzt, ändern sich die Voraussetzungen, unter denen die Ähnlichkeit zur Radierung hervorgehoben wird, erneut. Denn nun sind die Grenzen der mehr oder weniger eng gefassten Holzschnitt-Ästhetik mit der Weiterentwicklung zum Tostich gesprengt. Die bisherige *Holzschnitt*-Diskussion und Einordnung des *Holzschnitts* zwischen Kupferstich und Radierung ist überholt. Der Begriff „Radierung“ wird in den 1870er-Jahren zur Beschreibung des Tostichs und nicht mehr zur Beschreibung einer freien Linienmanier im Holzstich benutzt.⁹⁰⁰ Im Tostich lässt sich nicht mehr ignorieren, was der Holzstich bereits seit 1850 ist: eine grafische Technik, mit der die unterschiedlichsten grafischen Stile angeeignet werden können.

Anders verhält es sich mit der Frage nach dem Verhältnis von Stahl- und Holzstich. Dieser Vergleich ist von vorneherein abgelehnt worden.⁹⁰¹ Im Stahlstich sind die Linien und Schraffierungen kantig scharf, kleinst detailiert, brillant und sauber im Druckbild, auch bei einer Durchbildung der gesamten Platte. Über die künstlerische Anwendung des Stahlstichs in Buchillustrationen wird zwar in Rezensionen berichtet,⁹⁰² eine kritische Auseinandersetzung, eine Debatte vergleichbar mit der des Holzstichs, findet kaum statt.⁹⁰³ Aufgrund der Härte des Materials seien die Linien äußerst

dünn, dennoch sei das Anschwellen der Linie kaum möglich und der Ausdruck sei spröde. Der Stahlstich wirke „wie ein schlecht ausradirter Kupferstich“, so formuliert es der Schriftsteller Max Waldau 1852.⁹⁰⁴ D.h. nicht alles, was technisch möglich sei, sollte auch umgesetzt werden. Der Holzstich sei bereits um 1850 in der immer wiederkehrenden Gefahr, seinen „Charakter“ zu verlieren.

Noch 1881 kritisiert Springer die Überreizung der technischen Möglichkeiten des *Holzschnitts* und spricht sich gegen die Tendenz aus, Naturalismus vor Idealismus zu setzen:

„Dass in England der Holzschnitt um jeden Preis die Stahlstich-technik nachahmen sollte, hat ihm dort aller Entwicklungsfähigkeit beraubt; dass wir seit zwei Jahrzehnten den Holzschnitt in die Bahn absoluter Virtuosität hineinzwingen, jede erdenkliche Wirkung von demselben verlangen, dass unsere Holzschneider bald nach flüchtigen Aquarellen, bald sogar nach Photographien als unmittelbaren Vorlagen arbeiten müssen, bedroht diesen so hoffnungsvoll aufgeblühten Kunstzweig mit nahem Verderben. Noch immer ist die Ueberzeugung, dass der Naturalismus der Auffassung der Tod des dekorativen Stiles sei, nicht bei allen Künstlern lebendig, noch weniger herrscht sie in Laienkreisen. Sonst wären solche Rohheiten, wie das Uebertragen von Steindrucken auf Thongefässe nicht möglich.“⁹⁰⁵

6.2 Stil-Fragen im Vergleich mit französischen und englischen Holzstichen

Die Idee von nationalen Schulen als Ordnungsprinzip setzt sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts für Gemäldesammlungen durch. Hubert Locher leitete dieses Ordnungsprinzip aus dem Geschmacksdiskurs des 18. Jahrhunderts her, in dem Natur und Klima als Ursachen für die Verschiedenheit der Völker gelten.⁹⁰⁶ Kultur wird dabei als „Spiegel ihres Charakters“,⁹⁰⁷ als ein Ausdruck der jeweiligen Nation, verstanden.⁹⁰⁸ Auf dieser Grundlage wird die Beschreibung der unterschiedlichen Kunststile der Nationen im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer Aufgaben der Kunstgeschichte.⁹⁰⁹ In Bezug auf die Holzschneidekunst formulierte es 1868 der Kunsthistoriker Moritz von Thausing wie folgt:

„Der neue englische Holzschnitt fand denn auch im Laufe der letzten Jahrzehnte allgemeine Bewunderung und Nachahmung bei Franzosen wie bei Deutschen. Doch konnte es nicht fehlen, daß zwei künstlerisch so begabte Nationen die wiedergefundene Technik auch in selbständiger Weise fortbildeten nach Richtungen hin, welche dem Inhalte ihrer lebendigen nationalen Kunstthätigkeit entsprechen.“⁹¹⁰

6.2.1 Der englische und französische Holzstich in der deutschen Kunstkritik

In den meisten schriftlichen, kunstkritischen Äußerungen wird die Besonderheit des „deutschen“ *Holzschnitt*-Stils betont und mit dem anderer Nationen verglichen. Springer sprach sich 1858 gegen die „geistreich pointirte flüchtige Manier der Franzosen“ sowie gegen die „malerischen Verirrungen der Engländer“ aus.⁹¹¹ Die Unterschiedlichkeit der Holzstiche je nach Nation wird in Kritiken und Fachartikeln als ein gegebener Fakt festgestellt. Mehr noch, der deutsche *Holzschnitt* habe sich bewusst in Abgrenzung zur englischen Art entwickelt.⁹¹² Weder bei Kugler noch bei Springer finden sich konkrete Namensnennungen englischer oder französischer Künstler und Xylografen. In Analogie zu der Forderung Springers, die Kunst habe auf die Nation zu wirken, bleiben die Ausführungen Springers auf Deutschland beschränkt.⁹¹³ Einzig der Engländer Thomas Bewick wird als Erneuerer und Begründer der neuen Holzschneidekunst, stets auch in Überblicksdarstellungen, genannt.⁹¹⁴

Anders im „Kunst-Blatt“ des „Morgenblatts für gebildete Stände“, in dem über die neuesten Entwicklungen der europäischen Holzschneidekunst kritisch, sachlich und lobend berichtet wird. Das Maß der Beurteilung aller Holzschneidekunst um 1840 ist hier die englische und französische Holzschneidekunst. Leichtigkeit, Zartheit und Brillanz sind zu Beginn der deutschen Holzschneidekunst um 1840 noch beneidete Eigenschaften französischer und englischer Drucke. Ausführlich über die Holzschneidekunst in Frankreich berichtet Eduard Collow im „Berliner Kunstblatt“ 1839. Um über die neusten Entwicklungen zu informieren, greift er den Aufsatz des besten französischen Künstler-Xylografen, Louis-Henri Brévière, auf.⁹¹⁵ Einzig die Arbeiten von den Münchner Xylografen Kaspar Braun und Johann Rehle⁹¹⁶ könnten laut Collow neben den französischen und englischen Xylografen bestehen.⁹¹⁷ Als „Tüchtigste“ unter den modernen Holzschneider

benennt er die zu diesem Zeitpunkt in Frankreich arbeitenden Xylografen John Thomson, Louis-Henri Brévière, John Andrew, Isidore Leloir, Jean-Baptiste Auguste Best, Henri-Désiré Porret.⁹¹⁸

Bereits ein Jahr zuvor informiert das „Kunst-Blatt“ des „Morgenblatts für Gebildete Stände“ über die „bewundernswürdig ausgebildete Technik“ der Engländer. Zugleich werden die französischen Künstler Jean-François Gigoux,⁹¹⁹ Tony Johannot⁹²⁰ und Grandville⁹²¹ als Beispiele für eine gelungene Holzschnidekunst vorgestellt. In Deutschland folgte man ihnen langsam nach, das Kompendium zu Raczynskis „Neue deutsche Kunst“ (1838-1842) gilt hier, im Gegensatz zu Collows Ansicht, als das erste „eigentlich durch [moderne] Holzschnitte verzierte Werk“.⁹²² Durchweg positiv wird im „Kunst-Blatt“ des „Morgenblatts für gebildete Stände“ zwischen 1838 und 1842 die englische und französische Holzschnidekunst besprochen, nur verhalten klingt Kritik an der englischen Stahlstich-Manier an:

„Die englische Xylographie ist berühmt und sie tritt in dem Balladenbuch uns glänzend entgegen; aber gerade in landschaftlichen Blättern übertrifft sie sich selbst dermaßen, daß man oft in Versuchung ist, an eingeschalteten Stahlstich zu glauben.“⁹²³

Die im „Kunst-Blatt“ geäußerte Kritik wird in den darauffolgenden Jahrzehnten stärker. Stahlstich gilt als unkünstlerisch. Und wie die von Springer konstatierten „malerischen Verirrungen“ wird die englische Holzschnidekunst mit der Stahlstich-Technik gleichgesetzt und folglich abgelehnt.⁹²⁴ Als einziger deutscher Rezensent lobt Arthur Hering 1873 die Weichheit im Ton sowie das Vermeiden von schafenen Konturen und unvermittelten Übergängen als eine Besonderheit der englischen Holzstiche und stellt die englische Holzschnidekunst diesbezüglich über die „unsere“. Die Nachahmung von Kupfer- und Stahlstichen als typische Eigenart des englischen Holzstichs bewertet er positiv und erkennt diesen als eigenständige Leistung an.⁹²⁵ Die Besonderheit des englischen Holzstichs liege, so Hering, im unterschiedlichen Stellenwert der Zeichnung begründet:

„Wenn der englische Holzschnitt in der Ungebundenheit rücksichtlich der Zeichnung und demzufolge in der Gleichartigkeit der technischen Manier wurzelt, so schöpft der deutsche Holzschnitt seine unendliche Verschiedenheit in der technischen Behandlung aus der Gewissenhaftigkeit, womit er die Zeichnung reproducirt. Ein gemeinsamer Charakter ist deshalb für die Zeichnung hier schwer anzugeben; es sind eben alle Manieren vertreten. Im Allgemeinen kann man jedoch in der deutschen Holzschnittzeichnung, namentlich im Anfang der neueren Geschichte, eine gewisse Strenge der Lineatur, welche stets auf das Charakteristische der Darstellung, oft mit Aufopferung des Effektivollen, hinzielte, erkennen.“⁹²⁶

Auch Schasler konstatiert 1875 wie Hering, dass in der deutschen Holzschnidekunst eine gewisse „Strenge der Lineatur“ vorherrsche. Das exakte Nachstechen und Nachschneiden seitens der Xylografen sei so nur im deutschsprachigen Raum zu finden. Die Mannigfaltigkeit, die in der Ausführung des Holzstichs möglich sei, trafe man in anderen Ländern nicht an. Nur in den Zeichnungen von deutschen Künstlern seien letztlich alle Manieren vertreten.⁹²⁷ Im Hinblick auf den englischen Holzstich sehen beide, wenn auch unterschiedlich bewertet, eine ähnliche technische Behandlung

fragten, ob wirklich in ihrer Sprache und in diesem Geiste ein ganzes Epos gedichtet worden sei? Doch selbst diejenigen, die im Dürfens als die letzten gestanden hatten, sich der Bescheidenheit erweinten, die ihnen bei mächtiger Obade die Freunde am schlichten Tische verließen? Aber plötzlich erklang eine Stimme und vernichtend drang es zu meinen Ehren: „Ach preise B. Popoff, den großen Dichter! Ach, weiland Biedermaier, dessen gemüthvolle Fiktionen die Voraussetzer der „Ritenden Blätter“ gebildet. Durch die Silber der münchener Künstler ist auf Erden der Glaube entstanden, als seien Biedermaier's Gedichte im überzeitlichen Sinne zu nehmen. Durch „Rufstatts erstes Jahrbuch“ aber ist die Verleumdung, die ich

Alexander's II. auch in Rufstatts nicht zu verantworten ist. Bleiben Sie aber ohne Feyer, so spielen Sie eine lobwürdige Lebenszeit, die Sie in der großen und guten Stadt Döbber gewiss besser zu verwerthen vermöchten. Stehen Sie also ab, Herr Hofrath, und lassen Sie es an sieben Geirängen genug sein, wo siebzig zuviel sind. Der ich verharre, Herr Dorfath

Ihre unerreichste Vorbild
Luis de Camoens.
Am Jenseits Anno Domini 1863.

und scharfsinnige Sainte-Benue in seinem Buche, welches „Chateaubriand und dessen literarischen Giebel“ ausführlich behandelt, die großen Mängel in der Erzählung des Chactas unbarmherzig und unwiderleglich aufgedeckt. Wenn man aber die feststehende Thatsache erwägt, daß Atala trotz großer Schwächen unabhängigemale gedruckt und nachgedruckt, in die meisten lebenden Sprachen überfetzt und nach sechsen wieder von einem der ersten Verleger Frankreichs in wahrhafter Prachtausgabe dem Publikum angeboten, von dem talentvollsten Zeichner in echt künstlerischer Weise illustriert worden ist, so liegt die Frage nahe: worauf denn eigentlich der Reiz der Erzählung beruhe, was sie dem Herzen der



„Ich hab ihren Leichnam auf meine Schulter; der Einsiedler ging voraus, ein Grabhügel tragend.“

Illustration aus der Prachttausgabe von Chateaubriand's „Atala“, componirt und auf Holz gezeichnet von Gustave Doré.

auf Erden betrieben, zur höchsten Blüte und Entfaltung gebracht! Die angländische Welt wird sehen, wie schwerer blutiger Ernst es mit meinen Gedichten war, seit tauzend Jahre des heiligen Rufstatts und alle Selben derselben in meinem Geiste geehrt werden!“ Ganz gewiss, Herr Dorfath, ging Ihre Absicht mehr darauf hin, sich einen Platz neben mir, als neben Biedermaier zu sichern. Sie leben aber, daß, wie so oft auf Erden, Absicht und Erfolg nicht zusammenkommen wollen. Und wenn ich auch im Stande bin, Ihre folgenden Bände zu ertragen, so beschwöre ich Sie doch von Ihrem Vorhaben abzusehen. Denn fände — was freilich unwahrscheinlich ist — „Rufstatts erstes Jahrbuch“ Feyer, so begingten Sie eine Gräueltat an der Menschheit, die im Zeitster

Gustave Doré's Illustrationen zu Chateaubriand's „Atala“.

Neht als sechszig Jahre sind verfloßen, seit der Verfasser des Génie du christianisme in dem französischen „Mercure“ zum ersten mal einen kleinen Roman veröffentlichte, der, von den heftigsten Angriffen begünstigt, nicht bestimmt schien, eines der wenigen Batsbücher zu werden, welche in gutem Sinne diesen Namen verdienen. Was hat man der „Atala“ nicht alles vorgeworfen! Bei jeder neuen Auflage, die von Chateaubriand selbst herausgegeben wurde, enthielt das Vorwort Vertheidigungen und Zurückweisungen des frommen Dichters. Noch neuerdings hat der erste

Menge wie dem Geismade der Geübten so zujagen machte? Am Ende ist der Inhalt nur unbedeutend: Ein junger Widder wird von der Tochter des Häuptlings, der den Geirängen für den Schieferthronen bestimmt hat, nicht ohne eigene Gefahr, wenige Stunden vor Ausföhrung des Ehenarrichts, gerettet. Die beiden jungen Leute flüchten in die Einsamkeit des Urwaldes, welcher im Anfange des vorigen Jahrhunderts noch den größten Theil von der Schönheit der sie umgebenden Natur und der Reizhaft der Liebe, die in ihrem Innern emporgeblüht ist. Aber Atala widersteht dem glühenden Verlangen des Geliebten, obwohl jede ihrer Fibern voll Sehnsucht ihm entgegenhängt. Am Abend des sieb-

Abb. 91

Rezension zu „Atala“ von Gustave Doré, 1863

Tonstich 246 mm h × 198 mm b
Zeitungsformat 400 mm h × 280 mm b

in: G. W.: DORÉ ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1863,
Bd. 40, Nr. 1025, S. 128

Bayerische Staatsbibliothek München,
2 Per. 26

Foto/Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München

Kommentar:

Das illustrierte Werk Doré's (1863) zu Chateaubriand's „Atala“ (1801) ist digitalisiert, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045492f>

des Holzstichs und somit kaum eine stilistische Varianz.⁹²⁸ Schasler geht in einem späteren „Dioskuren“-Artikel aus dem Jahr 1875 noch einen Schritt weiter und erklärt, er sehe prinzipiell keinen Unterschied in der englischen Ausführung zwischen Stahlstich oder Holzstich, denn in beiden Anwendungen herrsche der sogenannte „Silberton“ vor.⁹²⁹

Zwischen den Gegenpolen der englischen malerisch-orientierten und der deutschen am Lineament orientierten Holzschneidekunst werden als „Brücke“ der französische *Holzchnitt* gesetzt.⁹³⁰ Andere Nationen werden in Bezug auf die moderne *Holzchnitt*-Anwendung äußerst selten besprochen.⁹³¹ In französischen Holzstichen werde die Zeichnung stärker getreu umgesetzt als in englischen, wenn auch nicht so exakt wie in deutschen Holzstichen. Auch orientiere sich der französische Holzstich stärker an der Federzeichnung als an der englischen Kupferstich- und Stahlstichmanier, so Hering in seiner 1873 publizierte „Anleitung zur Holzschneidekunst“.⁹³² Das ist eine der üblichen Meinungsäußerung, die bis weit in die 1870er-Jahre in Quellen anzutreffen ist. Begleitet werden diese Äußerungen in Rezensionen und kunsthistorischen Abhandlungen ab den 1850er-Jahren zunehmend mit einer Kritik an der Tonalität und Oberflächigkeit französischer Holzstiche. Springer lehnt den französischen „Formen- und Farbreiz“ prinzipiell ab.⁹³³ Seine Position gegen Kolorismus und kapriziöse Übertreibungen jeglicher Art lässt sich als eine durchgängige, deutsche Kritik im 19. Jahrhunderts begreifen.

Die Betonung nationaler Unterschiede nimmt Mitte der 1860er-Jahre zu. Schasler z. B. schreibt erst in seinem Handbuch zur Holzschneidekunst 1866 – und anders als zuvor in dem bereits vorgestellten „praktischen Handbuch“ für die Königlichen Museen Berlins von 1855 – über die Gefahr der „Englisierung“ in der Holzschneidekunst.⁹³⁴ Erneut knapp 10 Jahre später benennt er in einem „Dioskuren“-Artikel die nationalen Unterschiede unmissverständlich.⁹³⁵ Er kritisiert die französischen Tonstiche, deren Erfolg europaweit nicht aufzuhalten sei, wie auch die Franzosen, weil sie den Einfluss der Holzschneidekunst auf den allgemeinen Geschmack unterschätzten. Sie würden die „Reinheit“ und „Läuterung“ vernachlässigen.⁹³⁶

All das, was die deutsche Kritik beargwöhnte, kommt nach 1860 verstärkt, überwältigend und vom deutschen Publikum geliebt als formvollendete Tonstiche auf den Markt. Mit dem Tonstich als Reproduktionsmedium von Gemälden nivellieren sich die nationalen Unterschiede. Epoche prägend und für die Durchsetzung des Tonstichs entscheidend ist der französische Künstler und Illustrator Gustave Doré. Das künstlerische Geschick in Zeichnung und Ausführung seiner Stiche können weder Schasler noch andere Rezensenten verneinen.⁹³⁷ Ab den 1860er-Jahren werden die Werke Dorés in nahezu allen Zeitungen anempfohlen.⁹³⁸ Der Tonstich überzeugt durch seine malerischen Effekte, die Holzschneidekunst brilliert, bevor sie gänzlich durch fototechnische Verfahren und Zinkografie ersetzt wird. In einer Rezension zu den Doréschen Illustrationen, die zu einer Ausgabe zu Chateaubriands romantischem Roman „Atala“ von 1801 entstanden sind (Abb. 91), heißt es 1863 noch zukunftsicher:

„Und zu welcher Höhe ist die Holzschneidekunst durch Doré hingeführt worden! Die Pisan, Piaud, Pouget, Pannemaker, Hildebrand u. f. w. zeigen mit jedem Tag mehr, welche reiche Zukunft der Holzschnitt noch vor sich hat. Gusikow⁹³⁹ wußte dem Holz Töne zu

entlocken, unsere Graveure verstehen ihm Farbe abzugewinnen, und es wird begreiflich beim Anblick der vorzüglichen Atala-Illustrationen, warum man in Frankreich den Holzschnitt belegt mit dem Namen L'imprimerie des peintres.“⁹⁴⁰

Das technische Vermögen seitens der Holzstecher wird gelobt, die malerischen Effekte in der Reproduktionsgrafik und in der künstlerischen Buchillustration erstaunen. Einzig das „Christliche Kunstblatt“ publiziert anlässlich der Bibelillustrationen von Doré einen Verriss:

„Die moderne französische Lust am Grausigen und Gräuelhaften, wie eine auf das äußerste überreizte Sinnlichkeit sie gebiert, feiert hier ihre wüsten Orgien.“⁹⁴¹

Dieser Verriss ändert nichts an der allgemeinen Wertschätzung der Doré'schen Illustrationen und des hohen technisch-künstlerischen Verständnisses auf Seiten seiner Xylografen. Die Kolorismus-Kontur-Debatte wird letztlich im *Holzschnitt*-Diskurs obsolet; die Illustrationen Dorés sind zu malerisch, zu effektiv und zu gelungen. Nachweisbar nehmen tonale Effekte (Gemäldereproduktion und Künstlergrafik) und flüchtige Manier (humoreske Illustrationen) im Holzstich zu, und das strenge Lineament der Künstlergrafik nimmt ab. Für den deutschsprachigen Raum um 1870 bleibt nur festzustellen: Das Malerische hat gesiegt.

6.2.2 Wie wird das „Deutsche“ in englischen und französischen Artikeln beschrieben?

Die Hauptabsatzmärkte für Buchillustration und Grafik heißen Paris, London und Leipzig. Verlegern und Buchhändlern ist an einem europaweiten Absatzmarkt gelegen. Der Leipziger Buchhändler Georg Wigand hat 1849 ein Exemplar an seinen Agenten in Paris geschickt und 28 nach London, um zu validieren, inwiefern sich dort ein Absatzmarkt für seine Publikation „Auch ein Todtentanz“ anbietet.⁹⁴² Wenn auch mit einigen Jahren Verzögerung, sind ab Mitte der 1850er-Jahre die „Todtentanz“-Blätter Rethels bei Londoner Buchhändlern zu beziehen.⁹⁴³ Der Verleger Rudolf Weigel schaltet Anzeigen in französischen Zeitungen wie auch im belgischen „Journal des Beaux-Arts et de la Littérature“, um z. B. auf den durch ihn durchgeführten Verkauf der Sotzmann'schen Grafiksammlung hinzuweisen.⁹⁴⁴

Auch wenn die Buchhändler untereinander vernetzt sind, Abhängigkeiten in anderen Ländern unterhalten und ihre Publikationen⁹⁴⁵ importiert werden, und auch wenn die besten Xylografen europaweit tätig sind und Künstler sich mit Kunstbestrebungen in Europa auseinandersetzen,⁹⁴⁶ bleibt doch die Rezeption der jeweiligen Buchillustrationen und Holzstichblätter national ausgerichtet.⁹⁴⁷

Deutsche Holzstich-Künstler und -Werke werden außerhalb der deutschsprachigen Gebiete selten besprochen.⁹⁴⁸ Artikel zu den Holzstich-Illustrationen Adolph Menzels erscheinen z. B. erst ab 1880 in der französischen Kunstzeitschrift „Gazette des Beaux-Arts“.⁹⁴⁹ Anlass sind französische Ausgaben der Illustrationen Menzels, wie die Friedrich-Illustrationen von 1882 oder die 1883 bei Firmin-Didot in Paris verlegten, zu Kleists „Der zerbrochene Krug“.⁹⁵⁰ Die öffentliche französische Rezeption setzt somit stark zeitlich versetzt ein.

1883 schreibt der Kunsthistoriker und Chefredakteur der „Gazette des Beaux-Arts“, Louis Gonse, die Illustrationen Menzels müssten erst noch entdeckt werden:

„Entre tout ce que M. Menzel a produit il n’y avait rien qui fut plus inconnu, non seulement du public français, qui se complaît volontiers dans son ignorance des gloires étrangères, ou du public anglais, plus facilement accessible, mais encore de l’Allemagne elle-même; et cependant M. Menzel a mis dans ce travail une somme immense d’invention et d’originalité. Notre regretté collaborateur, Edmond Duranty, dans l’étude si remarquable à tous égards sur Adolphe Menzel qu’a publiée la Gazette des Beaux-Arts, n’a cité que d’un simple mot l’illustration des Œuvres du grand Frédéric. Autant l’Histoire de Frédéric le Grand, par Kugler (1839), est populaire en Allemagne, autant l’œuvre qui nous occupe est ignorée.“⁹⁵¹

Edmond Duranty hatte, wie Gonse in diesem Zitat anmerkt, zuvor auf die Illustrationen zu Kuglers „Geschichte Friedrich des Großen“ hingewiesen, aber auch der Artikel von Duranty erschien erst 1880.⁹⁵² Der geschilderte Eindruck Gonses über die französische Unkenntnis illustrierter Werke anderer Länder scheint durchaus zutreffend.⁹⁵³ Denn der zeitgenössische Rezensenten-Blick geht vorrangig auf die eigene, nationale Produktion und deren Unterstützung.⁹⁵⁴

Die Artikel, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts über deutsche Illustrationen oder deutsche Künstler in französischen und englischen Zeitungen berichten, haben den Charakter von Werbemaßnahmen oder es sind Nachrufe – offenbar von deutschen Verlegern oder Künstlern initiiert. Beispielhaft sei hier auf die Rezension des „Nibelungenliedes“ (Wigand Verlag, 1840)⁹⁵⁵ in der englischen „Art-Union“ 1844 verwiesen,⁹⁵⁶ und auf den Künstler-Nachruf auf Alfred Rethel in der belgischen Zeitung „Journal des beaux arts et de la littérature“ 1859.⁹⁵⁷

Von den deutschen Künstlern wird Alfred Rethel als Ausnahmekünstler sowohl in Frankreich als auch in England besprochen.⁹⁵⁸ Als künstlerisch wird dabei seine Linienmanier positiv hervorgehoben. Rethels „Auch ein Todtentanz“ war in der französisch-bürgerlichen wie auch in der englischen Öffentlichkeit weithin bekannt. Dies findet sich zumindest ansatzweise in den französischen Beiträgen von Jules Champfleury, Charles Baudelaire und in Äußerungen von John Ruskin widergespiegelt.⁹⁵⁹ In dem Beitrag des den englischen Kunstdiskurs prägenden Künstlers und Kunstkritikers John Ruskin wird das „Vereinfachende“ in der Zeichnungsmanier Ludwig Richters und Alfred Rethels benannt.⁹⁶⁰ Rethels „Todtentanz“-Blätter und v. a. die beiden Einzelblätter „Tod als Freund“ und „Tod als Erwärger“ empfiehlt er ausdrücklich für das eigenständige Studium.⁹⁶¹ Diese beiden Blätter werden auch in englischen Zeitungen vorgestellt und beschrieben.⁹⁶² Die spärliche Thematisierung deutscher Holzstich-Werke oder deren Künstler erfolgt in erster Linie unter künstlerischen Aspekten, weniger unter national-stereotypisierenden Gesichtspunkten.

Die wenigen Rezensionen in englischen und französischen Zeitungen und Kunstmagazinen geben keine validierbare Auskunft darüber, wie stark Menzel, Richter, Schwind oder Schnorr von Carolsfeld und ihre Holzstiche dem englischen und französischen Publikum bekannt waren, ebenso

wenig, wie stark sie von englischen oder französischen Künstlern rezipiert worden sind. Glaubt man einem Artikel zu Hugo Bürkner in der Londoner Kunstfachzeitschrift „Art Journal“ 1854,⁹⁶³ so ist er durch seine Arbeiten zum Jugendkalender auch in England bekannt. Der Artikel selbst ist ein Unikat. Auf vier Seiten mit fünf beigefügten Holzstich-Proben wird er als Künstler und Xylograf vorgestellt. Bürkner, so lautet es dort, setze mit seinen Holzstichen den Standard für die Kinderbuch-Ausstattung um 1850, und zwar nicht nur für Deutschland, sondern auch für England.⁹⁶⁴ Der Autor, auf dessen Name und Nationalität aus den Initialen „C. B.“ nicht geschlossen werden kann, ist mit Bürkner und Dresden vertraut.⁹⁶⁵ Bürkner wird als derjenige Holzschneider vorgestellt und gelobt, der sich nicht wie so viele andere in Effekten und Reizen verliere.⁹⁶⁶ Der Rezensent kritisiert, ähnlich wie in den deutschen Kritiken, dass jede Kunstgattung versuche eine andere zu imitieren und der *Holzschnitt* seine typischen Eigenschaften verloren habe.⁹⁶⁷ Auch weist er auf den Widerspruch, der in der Wertschätzung alter Holzschnitte liege. Denn sie werden für Eigenschaften geschätzt, die in den zeitgenössischen *Holzschnitten* nicht mehr zu finden sind. Interessanterweise wird das Pointierte in Bürknerns Arbeiten nicht als typisch „deutsch“ thematisiert, sondern mit dessen Ausbildung als Maler und seiner Tätigkeit als Professor für Holzschneidekunst begründet. Seine linear orientierte Holzstich-Gestaltung wird zu einer Kategorie des „Künstlerischen“.⁹⁶⁸

Es ist ein bemerkenswert positiver Artikel über die Dresdner Holzschneidekunst und Hugo Bürkner. Es sei seine „correctness of outline“⁹⁶⁹, die englische Künstler veranlasse, ebenfalls mehr Wert auf Proportionen und korrekte Darstellung zu legen. Diese werbende Rezension für Hugo Bürkner besitzt zugleich eine kulturpolitische Dimension, sie weist auf die Vorbildfunktion und Wichtigkeit eines deutschen Künstlers für die englische Buchillustration.

Kapitel 6

- 733 Grundlegend zu der kulturellen Bedeutung der Künste in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe CLEVE 1996. Exemplarisch wirft Ingeborg Cleve die Frage nach der kulturellen Bedeutung von Kunst und Industrie am Beispiel Frankreichs und Württembergs für die Zeit von 1805 bis 1845 auf. Sie kann nachweisen, dass Musealisierung und Industrialisierung verflochten sind, wie auch „die schönen Künste“ programmatisch vereinnahmt und sowohl für das nationale Bewusstsein als auch für die heimische Industrie zentral werden.
- 734 Vgl. FLIEGENDE BLÄTTER 1848, Nr. 183, S. 117. In den dazu abgedruckten Liedzeilen lautet es satirisch: „Im Vollmondschein/Steh' ich allein/Und sehe zu Dir in die Nacht empor [...] Was klingt so fein?/Was mag es sein,/Was die heil'ge Tempelruhe stört?/Gott – Minna hustet, welches Hochentzücken!/Nun eil' ich gern, die Augen zuzudrücken:/ Heil mir – ich habe husten sie gehört/Im Mondenschein!“
- 735 Vgl. BRUNSIEK 1994, S. 32.
- 736 Vgl. SPRINGER 1888 [1867], S. 7.
- 737 Siehe LENZ 1977, S. 295–321. Für einen kurzen Überblick zur Dürer-Rezeption des 17. bis 19. Jahrhunderts siehe KUHLMANN-HODICK 1993, Bd. 1, S. 285. Zur Dürer-Darstellung im 19. Jahrhundert siehe ebd., S. 285–303. Eine bibliografische und kommentierte Auflistung der biografischen und wissenschaftlichen Publikationen zu Dürer ab dem 16. Jahrhundert bis zum Jahr 1999, allerdings alphabetisch und nicht chronologisch geordnet, siehe HUTCHISON 2000. Zum Verhältnis von Dürer und Raphael als die beiden Kunstheroen des 19. Jahrhunderts, siehe u. a. THIMANN 2015, S. 8–41.
- 738 „Altdeutsch“ ist kein eindeutig definierter Begriff. Es handelt sich dabei vielmehr um ein Geschichtsbild, das je nach Perspektive und Kunstgattung (Malerei, Architektur, Literatur) verschieden differenziert ist. In der Literatur fand die Formulierung um 1800 Verwendung für die Anfänge deutscher Dichtungen bis zur Barockzeit. In den Schriften von Tieck, Wackenroder und Schlegel stand „altdeutsch“ v. a. für die mittelalterliche deutsche Literatur (MEVES 2011, S. 207–218). „Nach Art der alten Deutschen“ wäre eine mögliche Übersetzung in einer fast ausschließlich positiv gebrauchten Konnotation und umfasst die Zeit von der germanischen Christianisierung bis zur beginnenden Neuzeit, aber auch Minnesang, gotische Baukunst und Druckgrafik der nordalpinen Renaissance, teilweise bis in das 17. Jahrhundert hinein. Religiosität und bescheidene Bürgerlichkeit seien Brunsiek zufolge Kennzeichen dieser Epoche. In Bezug auf die Malerei unterteilt Friedrich Schlegel in eine verständliche „Frühstufe“ mit dem niederländischen Künstler Jan van Eyck; eine gedankenschwere Malerei als mittlere Stufe, die Albrecht Dürer repräsentiere; und in eine Spätstufe, die sich durch äußere Glätte und exakte Gestaltung zeige und der Hans Holbein angehöre. Ab 1840, so Brunsiek weiter, setze allmählich eine prejorative Verwendung des Begriffs ein, das „Altdeutsche“ verkomme zu einer Modeerscheinung. Vgl. BRUNSIEK 1994, S. 19–32.
- 739 KUGLER 1837, Bd. 2, S. 85, zitiert nach PRANGE 2007, S. 85–93.
- 740 Vgl. BRUNSIEK 1994, S. 24.
- 741 Vgl. SCHASLER 1866, S. 96–07.
- 742 Vgl. SPRINGER: KUNSTHISTORISCHE BRIEFE 1857, S. 34. Brief: Die nordische Kunst. Der Holzschnitt und Kupferstich. Dürer, Holbein d.J., Cranach, S. 584–598, hier S. 586 u. 587.
- 743 Vgl. SPRINGER 1867, S. 176; SPRINGER 1886 [1867], S. 8. Bereits 1858 in seiner „Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert“ heißt es: „Man wird ohne Zweifel fragen, wie es möglich sei, an eine Kunstweise anzuknüpfen, die notorisch an sich selbst verzweifelte, mitten in ihrer Entwicklung abbrach und sich widerstandslos einer fremden Bildung unterwarf. Und dann, kann das formelle Ungenügen der altdeutschen Kunst durch ihre gewiß noch einseitigern und schwächern Nachtreter beseitigt werden, können wir einer patriotischen Marotte zu Gefallen auf die wichtige Errungenschaft der neuern Kunst, durch Formenvollendung zu glänzen, verzichten? Dies ist Alles wichtig, sobald an die Ölmalerei gedacht und von dieser die Wiederaufnahme der altdeutschen Art verlangt wird. Dieselbe ist aber nicht hier gemeint, sie kann gar nicht gemeint sein, da die positiven, unsterblichen Erfolge der altdeutschen Kunst einem ganz andern Kunstkreise, nämlich jenem des Holzschnitts (und Kupferstichs) angehören. Zu einer weitern Auseinandersetzung über diesen Punkt ist hier nicht der Ort; der vollständige Beweis [139] dafür, daß und aus welchen Gründen die altdeutschen Holzschnitte und Kupferstiche in erster Reihe betrachtet werden müssen, wenn es sich darum handelt, die wahre Geltung und das Wesen der altdeutschen Kunst zu erkennen, wurde an einem andern Ort von uns niedergelegt. Nur die alltägliche Meinung, der Holzschnitt sei ein bloßes Mittel der Vielfältigung, keine ursprüngliche, selbstgenügende Ausdrucksweise, bedarf der Widerlegung.“ SPRINGER 1858, S. 138–139.
- 744 Vgl. SPRINGER 1886 [1867], S. 8. Zum Fantasie-Konzept der Romantik siehe SCHULTE-SASSE 2002, Bd. 4, S. 778–798.
- 745 SPRINGER 1886 [1867], S. 10. Er fragt weiter: „Und ist es denn schließlich ein so großes Verbrechen, in Cranachs nackten Frauengestalten nicht die höchste ideale Schönheit verkörpert zu sehen, in Altdorfers Alexanderschlacht den historischen Ernst zu vermischen?“ Ebd., S. 10–11.
- 746 „In den Kupferstichen und Holzschnitten erkannten die Italiener den reinsten Ausdruck der deutschen Phantasie, entdeckten sie deutliche Anklänge an das künstlerische Wesen, welchem sie selbst in der sogenannten Renaissance huldigten.“ Ebd., S. 12.
- 747 SPRINGER 1886 [1867], S. 24.
- 748 Ebd., S. 25, Hervorhebung im Original.
- 749 Siehe Kap. 5.1.2.
- 750 Titelblatt erster Jahrgang: „Deutsches Kunstblatt, unter Mitwirkung von Kugler in Berlin, Passavant in Frankfurt, Waagen in Berlin, Wiegmann in Düsseldorf, Schnaase in Berlin, Schulz in Dresden, Förster in München, Eitelberger v. Edelberg in Wien. Herausgegeben von Friedrich Eggers in Berlin. Erster Jahrgang. Leipzig. Verlag von Rudolf und Theodor Oswald Weigel. 1850.“ Die Schriftzüge „Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk“ und „Organ der deutschen Kunstvereine“ sind jeweils dem Kopf der einzelnen Hefte hinzugefügt.
- 751 Gegründet wird „Deutsches Kunstblatt“ im Jahr 1849. Herausgeber ist der in Rostock geborene Kunsthistoriker Friedrich Eggers, der über „Die Kunst als Erziehungsmittel für die Jugend“ 1848 promovierte und ab Oktober 1863 Kunstgeschichte an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin lehrt. Vgl. Alfred Woltmann: Eggers, Hartwig Karl Friedrich, in: ADB, 1877, Bd. 5, S. 671–673.
- 752 Die Themensetzung des „Deutschen Kunstblatts“ ist auf die akademische Kunstgeschichte konzentriert, neueste Forschungen und Aufsätze sind nach Epochen unterteilt. Die Artikel umfassen die Gebiete

- „Allgemeine Kunstgeschichte“, „Altertum“, „Mittelalter“, „Neuere Kunstgeschichte“ und „Kunstgeschichte der Gegenwart“.
- 753 Die Auskunft der Verleger des „Deutschen Kunstblatts“ zum Anliegen der Zeitung:
„Mittheilung der Verleger. Durchdrungen von dem Wunsche, für Deutschland ein Organ für bildende Kunst zu gründen, das den Anforderungen der Jetztzeit entspricht, haben wir uns mit Männern verbunden, welche zur Erreichung des Zieles vom grössten Einflusse sind. Mit anerkannter Bereitwilligkeit sicherten uns sowohl Diese, als viele Kunstfreunde, deren Zahl zu gross ist, sie namentlich aufzuführen, ihre Mitwirkung zu, so dass wir uns in den Stand gesetzt sehen, ein in jeder Hinsicht würdiges ‚Deutsches Kunstblatt‘ mit Anfang dieses Jahres erscheinen zu lassen. Gleich der vorliegenden ersten Nummer erscheint jede Woche ein Bogen von vier Blättern mit gespaltenen Columnen, und werden wir durch artistische Blätter das Interesse an unserem Unternehmen zu erhöhen suchen.
 Der Preis eines Jahrgangs von 52 Nummern ist 6 ½ Thlr. **Alle Buchhandlungen und Postämter Deutschlands nehmen Bestellungen an.**
 Mit dem ‚Deutschen Kunstblatt‘ verbinden wir ein Intelligenzblatt, das für Anzeigen von literarischen Erscheinungen, Kunstblättern, Kunstauktionen, sowie überhaupt für alle Mittheilungen auf dem Gebiete alter und neuer Kunst bestimmt ist. Wir berechnen die Insertionsgebühren für die gespaltene Zeile mit 2 Neugroschen. Die deutschen Kunstvereine und alle Freunde der Kunst ersuchen wir, dieses einzige in Deutschland bestehende Kunstorgan möglichst zu fördern. Leipzig, den 02. Januar 1850.
Rudolph und Theodor Oswald Weigel.
 Briefe, Bestellungen etc. sind an Letzteren zu richten.“
 WEIGEL MITTHEILUNG DKB 1850, S. 8, Hervorhebung im Original.
- 754 Ein Medaillon, das den Namensschriftzug der Zeitung mittig teilt, zeigt im Jahr 1850 ein Porträt von Albrecht Dürer. Im folgenden Jahrgang 1851 ist es ein Bildnis Hans Holbeins. Asmus Carstens (1854) und Gottfried Schadow (1856) werden die modernen Pendants dazu. Das Dürer-Medaillon entstand nach einer Zeichnung von Adolph Menzel, siehe EGGERS: MENZEL DKB 1858, S. 61–62, hier S. 61.
- 755 Als Fachzeitschriften der Kunstgeschichte im engeren Sinne gelten nach Kauffmann erst die ab 1876 veröffentlichte „Repertorium für Kunstwissenschaft“ und das „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlung“, vgl. KAUFFMANN 1993, S. 10. Tatsächlich richtet sich die um 1850 gegründete Kunstzeitung auch an Laien und Liebhaber, unabhängig davon, dass sie zugleich ein Austragungsort für Fachdebatten ist.
- 756 Die Beilagen enthalten Lithografien, Radierungen, Kupferstiche und vereinzelt Holzstiche. Die Bebilderung im Text erfolgt durch Holzstiche, bis einschließlich Jg. 1856, v. a. in Form von Abdrücken neu publizierter *Holzschnitt*vignetten. Bei den ganzseitig beigefügten Abbildungen handelt es sich zumeist um Lithografien und Radierungen.
- 757 Es handelt sich dabei um das neunte Blatt aus der Publikation „Das Leben einer Hexe, in Zeichnungen von Bonaventura Genelli, gestochen von H. Merz und C. Gonzenbach. Auf Kosten von Jul. Buddeus in Düsseldorf und Rudolf Weigel in Leipzig in 5 Lieferungen, jede zu 2 Blättern. Die Lieferungen auf weissem Papier 1 ½ Thlr., auf chinesischem Papier 2 Thlr. 12 Sgr., nebst erläuternden Bemerkungen von Dr. Hermann Ulrici.“ DKB 1850, Heft 1, S. 6.
- 758 Vgl. DKB 1850, Heft 4, o. S.
- 759 So in Heft 29, vgl. Eggers: *Holzschnittwerk*, in: DKB 1853, S. 249–254 (mit 3 Holzstichen).
- 760 Die Artikel zum Thema *Holzschnitt* umfassen sowohl „altdeutsche“ Holzschnitte als auch zeitgenössische Holzstiche und behandeln die dafür entwerfenden Künstler wie auch die ausführenden Holzschneider. Einzelne *Holzschnittwerke* werden in monothematischen Artikelreihen vorgestellt, z. B. zu der „Neueste[n] Todtentanz-Literatur“, die alte und neue Darstellungen sowie Lithografien und Kupferstiche umfasst. Die Zeitschrift „Deutsches Kunstblatt“ fungiert als Forschungsaufbereitung und -austausch, bleibt aber stets auf ein größeres Publikum hin ausgerichtet. Die Artikelreihe zu den Totentänzen wird von dem Schriftsteller und historisch forschenden Ludwig Bechstein begonnen und von dem Basler Kunstsammler Peter Vischer in einem eigenen Artikel kommentiert. Erweitert wird diese Zusammenstellung dann seitens des Mediävisten Hans Ferdinand Maßmann, mit der Beifügung eines zeitgenössischen Holzstichs von dem Leipziger Xylografen I. G. Flegel, nach einer Zeichnung von Carl Gottlieb Merkel (siehe MERKEL: TOTENTANZ 1850; Abb. 81), vgl. DKB 1850, Jg. 1, Heft 34, S. 266. Von einer homogenen Forschergemeinde kann nicht gesprochen werden. Germanisten, Schriftsteller, Kunstsammler, die selbst in unterschiedlichen Metiers arbeiten, forschen zur „altdeutschen“ Grafik. Vgl. „Die neueste Todtentanz-Literatur“ von Ludwig Bechstein, DKB 1850, Nr. 8, S. 57–60 u. Nr. 9, S. 65–69 sowie Nr. 10, S. 74–76. Darauf Bezug nehmend: „In Sachen Hans Holbein's, des Malers. Schreiben an den Redakteur des deutschen Kunstblattes in Berlin“ von Peter Vischer (Basel), in: DKB 1850, Nr. 32, S. 249–251. Erweiterungsartikel zu Bechsteins „Abermals Todtentänze und was daran hängt“ von H. F. Maßmann, in: DKB 1850, Nr. 33, S. 258–260 u. Nr. 34, S. 265–268 sowie Nr. 35, S. 276–277. Kritik an Maßmann: „Erweiterung auf eine Bemerkung des Herrn Prof. in Betreff des Todtentanz-Alphabets“ von A. Ellissen, in: DKB 1850, Nr. 51, S. 406–407. Kurze Stellungnahme Maßmanns, siehe ebd., S. 407.
- 761 Eggers zitiert z. B. in einer Rezension über „Holzschnitte berühmter Meister“ aus dem der Lieferung beigefügten Text und übernimmt damit auch das Lob für den Leipziger Xylografen Hermann Krüger, mit dem Hinweis, dass manche Unvollkommenheiten lediglich aufgrund des Abdrucks entstanden sein könnten. Vgl. EGGERS: HOLZSCHNITTWERKE DKB 1851, S. 86–87, hier S. 87.
- 762 Hartwig Karl Friedrich Eggers, geb. 27.11.1819 in Rostock, gest. 11.08.1872 in Berlin.
- 763 WEIGEL: HOLZSCHNITTE BERÜHMTER MEISTER 1851–1854.
 Anders als die Ausgaben von Becker ab 1808 (siehe BECKER 1808) enthält dieses Holzstich-Kompendium keine Abzüge alter Holzstöcke, sondern es sind Reproduktionen, die u. a. von Kretzschmar (Leipzig), Flegel (Leipzig), Krüger (Leipzig), Lödel (Göttingen) und Bürkner (Dresden) angefertigt wurden.
- 764 Das Interesse und der Wunsch Grafik zu besitzen seien weit größer als der Korpus erhaltener bzw. überlieferter Holzschnitte, daher empfiehlt Eggers die nun rezipierte „Mustersammlung“ Weigels und verweist auf Künstler wie Kaulbach, die stetig und gewinnbringend für die heutige Kunst die Grafik Dürers studieren. Vgl. EGGERS: HOLZSCHNITTWERKE DKB 1851, S. 86–87, hier S. 86.
- 765 Ebd., in der Rezension Eggers' zu Weigels „Holzschnitte berühmter Meister“: „(...) Das Rekapitulieren und Wiederanknüpfen an das Fernliegende, das *Streben nach Zusammenhang* ist eben eine charakteristische Eigenschaft alles geistigen Bemühens und Ringens.

- Mit der Conservation der Kunst des Alterthums ist man so ziemlich fertig, das etwa noch Verborgene an's Licht zu ziehen, es in die Sammlungen einzu-reihn, nachzubilden, zu zeichnen etc., es waltet in Bezug darauf eine überall und vollständig organisirte Thätigkeit. Die übrige Forscherkraft hat sich jetzt auf das Mittelalter geworfen und hier, wie früher dort, erschallen die Klagen über so vieles Untergegangene und es verdoppelt sich die Mühe, das noch Vorhandene zu erhalten. So kann es auch nicht fehlen, dass das Auge des Forschers und Kenners sich auf dem Gebiete der alten *Formschneidekunst* fleissig umthut, um nicht bloß Nichts ununtersucht, sondern auch um Nichts unbekannt und ungenossen zu lassen, von dem, was die Zeit uns aufbewahrt hat. Hier muss nun die bis zur Virtuosität gesteigerte Fertigkeit der heutigen Holzschneidekunst die Stelle versehen, welche der Gypsabguss bei den antiken Bildwerken vertrat. Nach dem Bedürfniss Sammlungen anzulegen, fühlte man das Bedürfniss diese Sammlungen zu vervielfältigen. Nicht jedes Museum konnte mit echtem Fund gefüllt werden und doch wollte jedes seinen vatikanischen Apoll und seine mediceische Venus haben. Aehnlich verhält es sich mit den älteren Werken des Formschnittes. Das Interesse daran, der Wunsch des Besitzes ist grösser, als der vorhandene Vorrath befriedigen kann. Und weil dieser ausserdem durch zahlreiche Privatsammlungen mehr zerstreut und der Anschauung unzugänglich ist, so muss man es einen sehr glücklichen Gedanken nennen, wenn ein Mann von der bewährten Umsicht und Kennerschaft, wie sie der Herausgeber auf dem Gebiet der vervielfältigenden Künste besitzt, sich entschließt, aus dem ganzen Reichthum des Vorhandenen, welcher vor seiner Kenntniss ausgebreitet liegt, eine Auswahl der schönsten und seltensten Blätter zusammenstellen und somit Vielen eine befriedigende Sammlung dazubieten, Andern die ihrige durch treue Nachbildungen zu ergänzen und zu vervollständigen. Und noch ein Gutes vermag solche Mustersammlung zu leisten. Es ist doch Manches in der Technik der alten tüchtigen Formschneider, das von den heutigen Männern des Fachs nur mit Nutzen angeschaut und studirt werden kann. Sahen wir doch hier in Kaulbach's Atelier immer die Werke Albrecht Dürer's aufgeschlagen, an dessen einfachem kräftigem Schnitt sich der berühmte und originale Zeichner schöner Gestalten gern erbaute und dessen Stil ihm so würdig der Nachahmung schien.“ Hervorhebungen im Original.
- 766 Siehe u.a. FISCHER: SEB. BRANT DKB 1851 oder SCHUCHARDT: CRANACH DKB 1850.
- 767 PASSAVANT: KUPFERSTECHE DKB 1850.
- 768 Angaben, vgl. EGGERS: HOLZSCHNITTWERKE DKB 1851, S. 86–87. Anzeigen zu Weigels „Holzschnitte berühmter Meister“ werden u.a. auch abgedruckt in: ILLUSTRIRTE ZEITUNG, 1851, Nr. 11, 17.03.1851, Beilagenblatt; SERAPEUM 1851, Nr. 12, S. 221–223. Es handelt sich dabei um eine ausführliche Darstellung der drei Lieferungen mit Vermerk auf die Holzschneider und Entstehungsbedingungen.
- 769 Hierunter werden Ludwig Richter, Adolph Menzel, Julius Schnorr von Carolsfeld ausführlich in Rezensionen behandelt und als positive Beispiele der Holzschneidekunst angeführt (u.a. Ludwig Richter in: EGGERS: HOLZSCHNITTWERKE DKB 1853), vereinzelt sind über diese Rubrik hinaus Holzschneider wie Otto Vogel mit Einzelartikeln bedacht (vgl. EGGERS DKB 1851, S. 68–70). Das Bildangebot der Zeitung umfasst auch tonale und umrissorientierte Architektur- und Skulptur-Illustrationen.
- 770 KUGLER: HANDBUCH 1842, S. 859. Siehe Kap. 5.2.1. Im Jahr 1829, bevor sich der Holzstich als Reproduktionstechnik im Buch- und Verlagswesen durchsetzt, konstatiert ein Rezensent zu Holzschnitten Gubitz': „[...] ohne Zweifel sind die alten Holzschnitte, deren Technik dem Material weit mehr widerstrebt, geistreicher als die neuern, ja ich möchte zu behaupten wagen, dass wiederum Holzschnitte alter Meister in der Behandlungsart geistreicher sind, als ihre Kupferstiche, wo ihr Fleiss, der hier weniger unmittelbare Schwierigkeit fand, dieselbe in einer übermässig spitzen Ausführung suchte.“ GR.: GUBITZ BERLINER KUNSTBLATT 1829, S. 250–261, hier S. 253.
- 771 Zur Historie der Holzschneidekunst, die mit der Nennung Thomas Bewicks als dem Beginn der „heutigen glänzenden Entwicklung des Holzschnitts“ endet, vgl. KUGLER: HANDBUCH 1842, Kapitel 21, § 2. Holzschnitt, S. 841–843. Siehe Kap. 5, v. a. 5.1.
- 772 Kugler schreibt u.a. über die Buchausgaben „Ammen-Uhr“ und das „Abc-Buch“ (KUNST-BLATT, 1846, Jg. 27, Nr. 1, S. 3); zum „Richter-Album“ (KUNST-BLATT, 1848, Jg. 29, Nr. 24, S. 94–95) und anlässlich Unzelmanns Holzstich „Der fünfte December 1848“ nach einer Zeichnung von Ludwig Burger (KUNST-BLATT, 1849, Jg. 30, Nr. 19, S. 75–76) sowie über „Meisterwerke deutscher Holzschneidekunst“ (DKB 1850, Jg. 1, Nr. 5, S. 35–36), alle abgedruckt in: KUGLER SCHRIFTEN 1853/1854, Bd. 3, 1854, S. 558–560; S. 620–623; S. 695 u. S. 698–699.
- 773 Vgl. KUGLER: RICHTER-ALBUM 1848, S. 620–623, hier S. 622.
- 774 Unzelmann stach den Holzstich und gab ihn heraus, auch verfasste er das hinzugefügte Gedicht anlässlich der verabschiedeten Verfassung mit der Gleichstellung „aller“ Preußen: Der fünfte Dezember MDCCCXLVIII, hrsg. v. Friedrich Unzelmann. Berlin: Verlag der Decker'schen Geh. Ober-Hofbuchdruckerei 1849, vgl. EINZELBLATT UNZELMANN 1849.
- 775 „Vor funfzehn Jahren gab ich mit Robert Reinick das Liederbuch für deutsche Künstler heraus. [...] Wir wählten unter dem Vorrath Gubitz'scher Holzschnitte aus, was für unsern Zweck passend erschien; verschiedene künstlerische Freunde hatten die Güte, unser Vor-[62] haben mit allerlei kleinen Zeichnungen auf Holz zu unterstützen, die sodann bei Gubitz geschnitten wurden. [...] Wie aber hat sich der Charakter der deutschen Bücherausstattung in diesen wenigen Jahren verändert! Welche eine Fülle von Werken, die theils in einfach volksthümlicher, theils in künstlerisch durchgebildeter, selbst prachtvollster Weise mit Holzschnitten überreich ausgestattet sind, ist seitdem ans Licht getreten! [...]“ KUGLER SCHRIFTEN 1853/1854, Bd. 3, 1854, S. 620–623, hier S. 620–621.
- 776 Vgl. SPRINGER 1858, S. 137–147, hier S. 141–144.
- 777 Ebd., hier S. 141. Diese Kritik ist in dem Textbuch zum Bilderbogen 1884 zurückgenommen, dort lautet es zusammenfassend und wohlwollend: „Nächst Ludwig Richter steht Menzel an der Spitze der Maler, welchen der Holzschnitt seine Wiederbelebung und Verwertung im Dienste edler, reiner Kunst verdankt. Auch der Umstand, daß es Menzel unwiderstehlich zum Holzschnitt zog und dieser so eng und doch frei und ungezwungen seiner Phantasie sich anschmiegte, beweist den volksthümlichen Zug in Menzel's Kunst. Er hielt selbstverständlich nicht mechanisch an der überlieferten Holzschnitttechnik fest, lenkte sie vielmehr in neue, seinem Wesen und der Natur der dargestellten Personen zusagende Bahnen. Doch hat er niemals die Schranken des Holzschnittes überschritten. Der Holzschnitt nähert sich mehr dem Charakter der Federzeichnung, strebt stärker auch malerische Wirkungen an. Wie hätte Menzel auch sonst der Tracht und den Uniformen der Zeit Friedrich's des Großen gerecht werden, wie die scharf zugespitzten Physiognomien seiner Helden treu wiedergeben können.“ SPRINGER 1884, S. 122.

- 778 „[...] das wahre deutsche Gemüth findet in Richter seinen treuesten Schilderer“, so Springer. Richter habe mit dem Holzschnitt das für seine Fantasie geeignetste künstlerische Ausdrucksmedium gefunden. Vgl. SPRINGER 1858, S. 142–143.
- 779 Vgl. ebd., S. 143. Siehe hierzu auch Kuglers Rezension des Richter-Albums, KUGLER: RICHTER-ALBUM 1848, S. 620–623.
- 780 SPRINGER 1858, S. 144.
- 781 „Wenn sein Elfenreigen im Städel’schen Museum abstößt – so trockene, platte Leiber sind nur noch selten gemalt worden –, wenn sein Sängerkampf auf der Wartenburg (ebendasselbst) kalt läßt, so muß man dies nicht der ungegnügenden Composition, sondern einzig und allein der Herabsetzung des Colorits zur Färbung zuschreiben. Man übertrage in Gedanken die Bilder in farblose Zeichnungen, und man wird dort über die Zartheit der Empfindung, hier über die lebendigscharfe Charakteristik in Entzücken gerathen.“ Ebd., S. 144.
- 782 Vgl. ebd., S. 144–146.
- 783 Moritz von Schwind: Rubezahl, um 1845 (Öl auf Lw., 64,4 cm x 39,5 cm, München, Bayrische Gemäldesammlung, Schack-Galerie). In Bezug auf Schwinds Ölgemälde „Rubezahl“ schreibt Springer, dass einzig in *Holzschnitt* ausgeführt, das Fantastische dieser Darstellung (das Knorrige, Ästige, Hölzerne in der Körperbildung des Rubezahls) realisierbar gewesen wäre, ohne dass ein „absonderliches Bild zum Vorschein“ gekommen wäre. Vgl. SPRINGER 1884, S. 144.
- 784 Ebd.
- 785 SPRINGER 1858, S. 140: „Durch den Verzicht auf Farbenwirkungen verliert der Holzschnitt die Fähigkeit, die äußere Erscheinung der Dinge bis zur Illusion wiederzugeben und durch den magischen Schein des Colorits zu glänzen; er gewinnt jedoch auf der andern Seite eine mächtige Ausdehnung des Ausdrucks, er setzt der Erfindungskraft, der Phantasie ungleich weitere Grenzen und gestattet auch dem Innerlichen, nur leise an der Oberfläche der Erscheinung Streifenden, die Verkörperung. Der Holzschnitt (und der Kupferstich) eröffnet dem Phantastischen wie dem Humoristischen den Zugang, folgt dem Gedanken des Künstlers unmittelbar bis in die geheimnisvollste Tiefe und versinnlicht die innerlichste Empfindung ebenso treffend als den scharf zugespitzten Charakter. Nun ist es bekannt, wie sehr in der altdeutschen Schule die Erfindungskraft der Künstler den plastischen Formentrieb weit überragte, wie ihre Ausdrucksweise auf das Charakteristische hindrängte und der Reichthum und die Tiefe der Gedanken gewöhnlich dem formellen Schönheitssinne voranlief. Daß sie ein Gestaltungsmaterial willkommenhießen, welches sich so überaus gefügig und anspruchlos erwies und dabei die freiesten Gedankenimprovisationen gestattete, erscheint ebenso begreiflich, als daß auch heutzutage, bei unverändertem Grunde des deutschen Geistes, die tiefere Einkehr in das Volksthum durch die Wiederbelebung des Holzschnitts vor sich ging.“
- 786 Das bedeutet aber nicht, dass der *Holzschnitt* per se „deutsch“ sei, siehe Kap. 5.1, „Der deutsche Ursprung der Holzschnidekunst“.
- 787 „Dieselbe [die Wiederbelebung des Holzschnitts] ist in glänzender Weise erfolgt. Seit dem Anfange des Jahrhunderts, wo der Holzschnitt so gut wie ausgestorben war, erfreut sich derselbe jetzt, von Gubitz und Höfel zuerst wieder angeregt, der reichsten Pflege. Unzelmann in [141] Berlin, Flegel, Kretzschmar, Gaber in Leipzig, Bürckner in Dresden, die xylografische Anstalt von Braun und Schneider in München, dürfen sich mit den besten Holzschnidern des 16. Jahrhunderts messen. Sie haben nicht allein die Technik auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gebracht, sie haben auch mit sicherem Instinct die echtdeutsche Form des Holzschnitts wiedergefunden und, im Gegensatz zu der geistreich pointirten flüchtigen Manier der Franzosen, zu den malerischen Verirrungen der Engländer, an der derbkernigen, breiten Weise unserer Alten festgehalten“. SPRINGER 1858, S. 140–141.
- 788 „[Wir wissen] aus den Steinwerken von Bamberg und Naumburg, aus den Bildern Grünewalds und Altdorfers, den Holzschnitten Dürers sehr wohl [...], was deutsche Art in der Kunst ist [...],“ so lautet es dann noch bei Ludwig Justi in seinem Artikel „Das Deutsche in der Kunst“ (in: Die Woche, 1932, Jg. 34, 16.01.1932), hier zitiert nach KASHAPOVA 2006, S. 33.
- 789 EGGERS: HOLZSCHNITTWERK DKB 1853, S. 249–254, hier S. 253 (Rezension zu „Vierhundert deutsche Männer in Bildnissen [...]“, hrsg. v. Ludwig Bechstein, 1. Lieferung). Siehe SCHOLL 2012, S. 308.
- 790 Siehe EICHLER 1974, S. 27: „Die gedankliche Verbindung des altdeutschen Holzschnitts mit dem neuen Holzstich gedieh bis um die Jahrhundertmitte soweit, daß sich daraus eine typisch historistische Kunstäußerung entwickelte: Viele Künstler suchten Orientierung an der Grafik des 16. Jahrhunderts, ohne sich von den drucktechnischen Errungenschaften der eigenen Zeit freimachen zu können; viele zeichneten ‚altdeutsch‘ und ließen die Entwürfe dann doch im modernen Holzstichverfahren für den Druck herrichten. Man fühlte dabei Stolz über den Fortschritt, welcher gegenüber der Dürer-Zeit erreicht worden war.“
- 791 Zum Paradigmenwechsel von der Betonung der Antike und italienischen Renaissancekunst zur Wertschätzung „Alter Meister“, insbesondere der „altdeutschen“ Kunst, siehe SPRINGER 1867, v. a. S. 360–363.
- 792 In einer Rezension der „Zeitschrift für Bildende Kunst“ lobt 1868 der österreichische Kunsthistoriker Moritz von Thausing den umrisslinigen Holzstich August Gabers und die Bilderfindung Friedrich Overbecks, die bereits durch fotografische Vervielfältigung bekannt war. „Für den reichen Inhalt wie für die fromme Stimmung dieses Werkes bietet der Holzschnitt so recht das geeignete Gewand, und Gaber hat es verstanden, von der modernen Vervollkommnung der Technik Gebrauch zu machen, ohne den guten alten Traditionen des Kunstzweiges untreu zu werden. Kein anderes neueres Holzschnittwerk vereinigt beide Eigenschaften in so hohem Maße.“ THAUSING ZFBK 1868, S. 302–303.
- 793 Siehe Kap. 6, Fn. 777.
- 794 Zu Schwind schreibt Springer, dass in dessen Werken alte, deutsche Städte mit alten Giebeln und Erkern zu sehen seien. Seine Zeichnungen zeigten, dass er frühzeitig Dürer studiert habe, auch habe er mit dem *Holzschnitt* eine „Wahlverwandtschaft mit unseren alten heimischen Meistern“ geschlossen. Schwind habe „eine nationale, echt deutsche Art des Empfindens und Schaffens“ und er schaffe es mit seinen Märchen-Darstellungen, das Volk anzusprechen und gleichsam „die geheimste Sprache des Volksgeistes“ in diesen Illustrationen zu bewahren. Dabei unterscheide Lebenslauf, Charakter und „herrschende Stimmung“ Schwind deutlich von Ludwig Richter, dem Springer anschließend ebenso viele Zeilen widmet, vgl. SPRINGER 1884, zu Schwind S. 112–116, zu Richter S. 116–119.
- 795 Lobend rezensiert in „Die Grenzboten“, HOLZSCHNITTALBUM GRENZBOTEN 1877, S. 413–420.
- 796 Lücke beginnt mit der Geschichte der Holzschnidekunst und bezieht sich in seinen Ausführungen zu Dürer und der „altdeutschen“ Grafik auf Springers „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“ (SPRINGER

- 1867) und auf die Ausgabe von Schriften Dürers von Thausing (THAUSING [HRSG.]: DÜRERS SCHRIFTEN 1872), vgl. LÜCKE 1877, S. II–VI. Unter „Blätter der modernsten Gattung“ nennt Lücke die Xylografen W. Hecht in München, H. Käseberg in Leipzig, A. Cloß in Stuttgart, Brend'amous in Düsseldorf, die Institute von Klitzsch und Rochlitzer in Leipzig, Richard Bong in Berlin und Friedrich Wilhelm Bader in Wien. Vgl. ebd., S. XIII.
- 797 LÜCKE 1877, S. X–XI: „Menzel's geistreiche Originalität, die feine prägnante Schärfe seiner Charakteristik stellt an den Holzschnitt Forderungen, die nicht leicht zu erfüllen sind, aber seine Zeichnung ist von solcher Deutlichkeit und Bestimmtheit, er weiß so genau, wie viel dem xylographischen Material zugemuthet werden darf, daß der Holzschneider den Zügen seiner Hand mit völliger Sicherheit folgen kann. Bis zu einem gewissen Grade nähert sich seine Behandlungsweise der Radirmanier, und zuweilen gibt er der Zeichnung sehr starke malerische Accente von ungemein drastischer Wirkung. Die nach seinen Entwürfen geschnittenen Illustrationen zur Geschichte [XI] Friedrich's des Großen von Kugler, die 1840 erschien, hatten für die moderne Holzschnidekunst epochemachende Bedeutung. Außer Unzelmann waren hauptsächlich Kretzschmar, der vorzüglichste Schüler desselben, und die Gebrüder Otto und Albert Vogel an dem Unternehmen betheiligt. Der Schnitt dieser Illustrationen, von denen das Album mehrere enthält, zeigt eine Freiheit, Sicherheit und Leichtigkeit der Behandlung, die dem Charakter der Menzel'schen Zeichnung auf's vollkommenste entspricht; nur die Eintheillichkeit in der Gesamtwirkung [sic] ist nicht in allen Blättern völlig erreicht.“
- 798 Lücke benutzt den Begriff „Naivität“, der als „kindlich-natürlich-ursprünglich“ verstanden werden sollte. Zur Begriffsproblematik siehe STORFER 1935, S. 255–259.
- 799 LÜCKE 1877, S. XI: „Ludwig Richter's große, nicht hoch genug zu schätzende Bedeutung für die Entwicklung des modernen Holzschnitts liegt darin, daß er ihn anleitete, auf seine einfachsten und reinsten Formen zurückzugehen und mit den feineren Mitteln der modernen Technik die Weise des altdeutschen Holzschnitts wieder aufzunehmen. Der ganze und volle Reiz dieser stilistischen Reinheit ist in dem kostbaren Schatz seiner Holzschnittblätter zu Tage getreten. Viele derselben zeigen den Holzschnitt in seiner schlichtesten Gestalt, andere dagegen liefern den glänzenden Beweis, wie es ihm möglich ist, auch bei reicheren malerischen Wirkungen sich ganz in den Grenzen seines eigensten Gebiets zu halten. Wie sehr dem inneren Wesen der Richter'schen Kunst, der Naivität und Volksthümlichkeit seines künstlerischen Gefühls der Charakter des Holzschnitts gemäß ist, gibt sich auf das unmittelbarste zu empfinden, wenn man sich eine seiner Holzschnittcompositionen in den Kupferstich übersetzt denkt; wie viel würde sie durch eine solche Uebertragung von ihrem eigenthümlichsten Reize verlieren! Unter den Holzschneidern der Richter'schen Schule – denn von einer solchen kann man wohl sprechen – haben sich vornehmlich Gaber und Bürkner in Dresden und Flegel in Leipzig durch feinfühlig und verständnisvolle Wiedergabe der künstlerischen Eigenthümlichkeit des Meisters ausgezeichnet.“
- 800 Ebd., S. XI–XII: „Es konnte nicht fehlen, daß der im Sinne der altdeutschen Meister wiederbelebte Holzschnitt auch der Kunst des historischen Stils dienstbar wurde, die nicht lange vorher, zum Theil unter den unmittelbaren Einwirkungen des neuerwachten Studiums der altdeutschen Kunst, einen mächtigen Aufschwung genommen hatte. Unter den Vertretern derselben hat [XII] namentlich Julius Schnorr dem Holzschnitt, den er als vorzüglichstes Mittel schätzte, dem ernsten Geist der historischen Kunst auch in weiteren Kreisen des Volkes Eingang zu verschaffen, ein dauerndes Interesse gewidmet. Viele, von dem edelsten Gedankengehalt erfüllte Blätter der nach seinen Zeichnungen in Holzschnitt ausgeführten ‚Bibel in Bildern‘ sind durch eine Schlichtheit und markige Kraft der Behandlung ausgezeichnet, die in der That echt volksthümlichen Charakter hat. [...] In ähnlichem Stil, wie Schnorr, hat später besonders Josef Führich für den Holzschnitt gedankenreiche Compositionen entworfen, die von dem Leipziger Oertel vortrefflich reproducirt wurden. Den unmittelbarsten Einfluß Ludwig Richter's, sowohl in der Erfindung und Zeichnung, wie in der Art der technischen Ausführung, bekunden die Holzschnitte nach den liebenswürdigen Compositionen von Oscar Pletsch.“
- 801 Lücke benennt die Unterschiede der Technik und führt auch den Begriff „Holzstich“ an und dessen Weiterentwicklung zum Tonstich, siehe LÜCKE 1877, S. VIII.
- 802 Schasler sieht alle „Manieren“ im deutschen Holzschnitt umgesetzt, die Richter'schen Holzstiche kategorisiert er unter „deutschen Contourenschnitt“, vgl. SCHASLER DIOSKUREN 1875, S. 253.
- 803 Ebd., S. 245.
- 804 LÜCKE 1877, S. X: „Unter den bedeutenden Künstler, die damals wieder anfangen [seit dem Ende der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts], für den Holzschnitt zu erfinden, stehen als die einflußreichsten in erster Linie Ludwig Richter und Adolf Menzel.“ Siehe auch SPRINGER 1884, S. 122.
- 805 Vgl. FÖRSTER: DT. KUNST WESTERMANN 1872, S. 213–219, hier S. 214–215.
- 806 Vgl. ebd.
- 807 Siehe Kap. 7.1.1.
- 808 Z. B. O. A.: SCHRÖDTER DM 1854, S. 105–110, S. 110: „Und weil er [A. Schrödter] im einzelnen Zuge das Allgemeinmenschliche immer so sicher packt, darum ist er ein wirklicher Volksmaler.“
- 809 „Volksgeist“ ist eine „Denkfigur“, die von Winckelmann eingeführt wurde, ein Konzept, das Kunst und Künstler als Vermittler ihrer Zeit versteht. Der Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen versteht „Volksgeist“ als primäres Subjekt der Kunst, vgl. PRANGE 2007, S. 76.
- 810 So ähnlich formuliert es Ludwig Bechstein bei der Vorstellung neuer „Totentanz“-Literatur: „Wir stehen billig davon ab, hier Parteimeinungen zu beförden oder zu verfechten, wir freuen uns aber mit Recht des deutschen Kunstgeistes, der solche Bilder, die in das Volksleben tief eingreifen, hervorruft, und des Aufschwunges, den die Holzschnidekunst in unserer Zeitperiode gewonnen; auf diesem Wege dürfen wir hoffen, besonders wenn hochbegabte Talente es nicht verschmähen, sich ihr mehr als der Lithografie zuzuwenden, den Geist und die Kunst eines A. Dürer, L. Cranach, Holbein, Lucas von Leiden, Burgkmair und anderer Kunstheroen auch auf diesem Gebiete, dem des Holzschnitts, wieder in Deutschland lebendig werden zu sehen.“ BECHSTEIN: TOTENTANZ DKB 1850, S. 69.
- 811 Laut NEIDHART 1976, S. 311; ohne Quellenverweis, aus einem Brief, den Richter 22-jährig aus Rom schrieb. Zitiert und ebenfalls ohne Quellenverweis im Nachwort von Gottfried Knapp, LEBENSERINNERUNGEN (KNAPP) 1980, S. 431.
- 812 KUNSTGESCHICHTL. BDT. DER ILLUSTRATION DIOSKUREN 1866, hier S. 9. Das nimmt bei dem u. a. auch in Dresden ansässigen Maler Julius Schnorr von Carolsfeld missionierenden Charakter an. Er engagiert sich für das 1858 gegründete „Christliche Kunstblatt“ als Herausgeber und unterstützt so eine Zeitung, die „belehrend und erbauend“ sein will und *Holzschnitt* als

- das Medium für religiöse Kunst propagiert, siehe Kap. 6.1.4.
- 813 „In dieser primitiven schlichten, beinahe herben und dabei doch künstlerisch so vollendeten und wirkungsvollen Manier hat vornehmlich Albrecht Dürer den Holzschnitt geübt und angewandt; sein eigener schlichter, keuscher, demüthiger Sinn bediente sich mit Vorliebe einer Kunstgattung, deren Charakter so wesentlich das Gepräge der Keuschheit und züchtigen Abgeschlossenheit trägt; er **selbst ein Sohn des Volks, an Allem, was das deutsche Volk seiner Zeit bewegte, aufrichtig theilnehmend, ließ sich gern herab zu einer Darstellungsweise, welche eben wegen ihrer Einfachheit und Schmucklosigkeit, ihrer Klarheit und Verständigkeit vorzugsweise geeignet war, die Augen des Volks zu erfreuen, seine Phantasie zu beschäftigen und sein Nachdenken anzuregen.**“ DÜRER'SCHE HOLZSCHNITTE DM 1857, Nr. 4, S. 139–141, hier S. 139, eigene Hervorhebung.
- 814 Ebd.
- 815 MERZ: NEUERE BILDERBIBELN CKB 1860, hier: Heft 15/16, S. 122.
- 816 OLDENBERG: BILDERWELT CKB 1860, S. 42, siehe Kap. 6.1.4.
- 817 Ebd., S. 42.
- 818 Richter schloss sich als Katholik protestantischen Gottesdiensten und Gemeinschaften an (LEBENSERINERUNGEN (KNAPP) 1980, Rom 1825, Kap. 15, S. 240–259) und in seinen letzten Lebensjahren habe er wieder katholische Messen besucht, vgl. MOHN 1897, S. 146–147.
- 819 Schnorr von Carolsfeld war Lutheraner und gehörte zu protestantischen Kreisen, vgl. GREWE 2009, S. 292.
- 820 OLDENBERG: BILDERWELT CKB 1860, S. 42.
- 821 C.C.: NEUE HOLZSCHNITTE CKB 1858, S. 51–53, hier S. 52–53: „[...] Während Franzosen und Engländer eine mehr malerische Wirkung anstrebten, griffen die deutschen Holzschnitzer mit reinem Gefühl und Verständniß zu der ursprünglichen, treuerherzigen und derbkernigen Weise des alten Holzschnittes zurück, wie er von den alteutschen Meistern gepflegt worden war. Angeregt durch die illustrative Thätigkeit Schnorr's, Ludwig Richter's und Anderer, schlug diese Richtung ihr Hauptquartier in Dresden auf. Bürckner und Gaber gründeten hier Schulen und ihr Hauptstreben war darauf gerichtet, dem Holzschnitt seinen saftig derben, breiten Charakter zu erhalten, ihn schlicht und rein, ohne Uebergriffe in andere Darstellungsgebiete, das aussprechen zu lassen, was er zu sagen hat. Aus der Werkstatt Gaber's sind kürzlich zwei Blätter hervorgegangen, auf die wir hier die Aufmerksamkeit der Leser lenken möchten: [S. 53] Eine innige Frömmigkeit adelt und stilisirt die Gestalten Ludwig Richters, [...]. Es ist kein gemachtes, künstliches, es ist athmendes Leben in seinen Gestalten, aus denen aber das Ewige der Psyche in seiner unzerstörbaren Einfalt leuchtet. Die Ausführung des Holzschnitts ist trefflich; durch eine Tonplatte sind die Lichtstellen hervorgehoben, womit eine glückliche Gesamtwirkung erzielt wurde. Beide Blätter, durch ihre Billigkeit auch dem Unbemittelten zugänglich (das erste kostet 21 Kr. Oder 6 Sgr., das andere 35 Kr. Oder 10 Sgr.), sind recht dazu geeignet [sic!] als frommer Zimmerschmuck über der Thür unseres Volkes zu prangen, ein Ehrenplatz, der leider nur noch zu häufig von den grobsinnlichsten, buntesten Sudeleien eingenommen wird.“ Die Beschreibung erfolgte anhand „Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen“ von O. Pletsch u. Ludwig Richter: „Christlicher Haussegen“, beide erschienen im Verlag Gaber und Richter.
- 822 Die ersten zwei Jahre des „Christlichen Kunstblattes“ erscheint alle 14 Tage ein Heft, zwischen 1860 und 1862 erscheint monatlich eine Doppelnummer, ab 1863 bis einschließlich 1918 je ein Heft pro Monat.
- 823 Carl Grüneisen, geb. 17.01.1802, gest. 26.02.1878 in Stuttgart, evangelischer Theologe, gründete einen Verein für Christliche Kunst und übernahm zeitweise die Redaktion für das „Kunst-Blatt“ zum „Morgenblatt für gebildete Stände.“ 1858 Mitbegründer und Herausgeber des „Christlichen Kunstblattes.“ Vgl. Julius Hartmann: Grüneisen, Karl, in: ADB, 1879, Bd. 10, S. 36–37.
- 824 „Wir erkennen die höchste Aufgabe der Kunst nicht bloß im freien Bunde mit der Religion, sondern im willigen Dienste des Christenthums und in der demüthigen Anbetung des heiligen Gottes, von dessen Geiste der Spiegel durchleuchtet ist, aus welchem sie ihre Anschauung schöpft, um das urbildliche Wesen der vollkommenen Schönheit in jedem ihrer abbildlichen Werke annähernd zu offenbaren, ob sie dazu die ihr bereitliegenden Werkzeuge der einen oder anderen Darstellungsweise wählt. [...] Dabei stellen wir uns mit dem Antlitz gegen die Gemeinde und beabsichtigen nicht einen Sprechsaal für Kunstphilosophie, Alterthumswissenschaft und Kunstkritik, sondern wollen es einfach mit Gegenständen der religiösen Kunst für das Interesse und Verständnis des christlichen Volkes, insbesondere der geistlichen und weltlichen Gemeindevorsteher, der Lehrer an höheren und niederen Schulen, der Familienväter und der Mütter zu thun haben, also vorwiegend praktisch, belehrend und erbaulich wirken nach dem Maße des Bedürfnisses und der Bildungsstufe, welches auf dem Gebiete vorausgesetzt werden darf und muß, das für Viele um so anziehender, je neuer und fremder es ihnen ist. In dieser praktischen Rücksicht werden wir daher auch so viel immer möglich für bildliche Vergegenwärtigung durch den Holzschnitt besorgt sein.“ GRÜNEISEN: VORWORT, CKB 1858, S. 2.
- 825 Die Holzstiche sind bis auf wenige (ganzseitige) Ausnahmen als Vignetten in den Text gedruckt, es handelt sich dabei häufig um Grundrisse und Vorderansichten von Gebäuden. Die abgedruckten Holzstiche entsprechen denen im „Deutschen Kunstblatt“, von Umrissstichen von Denkmälern bis zu dem überwiegenden Teil der Abbildungen, welche Architektur-Darstellungen umfassen, die oftmals den tonalen Holzstichen der „Illustrierten Zeitung“ entsprechen. Siehe z. B. Ansichten zum Ulmer Münster, CKB 1859, Nr. 9, S. 67 u. 1859, Nr. 10, S. 73 u. S. 75 (Xylografische Anstalt v. Beller). Siehe Abb. 85.
- 826 Es handelt sich dabei um Anfertigungen nach Ludwig Richter, Oskar Pletsch und Neubearbeitungen nach Alten Meistern, wobei häufig die Buchillustrationen aus dem Verlag Gaber und Richter vorgestellt werden. Im Heft 5 „Zum Weihnachtsbaum“ (1858) sind Holzstiche aus folgenden illustrierten Büchern abgedruckt: eine Illustration aus „Engelsgeschichten der heiligen Schrift“, 40 Bilder gezeichnet von Oskar Pletsch, in Holz geschnitten von A. Gaber, Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses (CKB 1858, Nr. 5, S. 39), sowie eine Illustration aus „Dresdner Kinderengel“ von Ludwig Richter und August Gaber, im Verlag Gaber und Richter (ebd., Nr. 5, S. 40); während im sechsten Heft unter der Rubrik „Holzschnitte“ ohne Bildproben zwei Einblattdrucke von Pletsch und von Richter vorgestellt werden (ebd., Nr. 6, S. 51–53 zu: „Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen“ von Oskar Pletsch und Ludwig Richter: Christlicher Haussegen“, beide im Verlag Gaber und Richter).
- 827 Z. B. erscheinen die „Weihnachtsidyllen“, die von dem im 19. Jahrhundert sehr geschätzten Schriftsteller Theodor Storm verfasst und von Otto Speckter und

- Oskar Pletsch illustriert sind, vorab im Oktober, damit bis Weihnachten genügend Absatz erfolgen kann. Rezension unter „Literatur und Kunst“, Zwei Weihnachtsidyllen von Theodor Storm, von R.[obert] P.[rutz], in: DEUTSCHES MUSEUM 1864, Nr. 44, S. 661–663. Siehe hierzu auch „Jugendschriften“ unter der Rubrik „Literatur und Kunst“ vom Autor mit Sigle „ss.“ in: DEUTSCHES MUSEUM 1856, Jg. 6, Nr. 51, S. 916–920, dort heißt es auf S. 917: „Wie gut es doch das neue Geschlecht hat! Wenn uns vor 50 Jahren die Weihnachtslichter angezündet wurden, mußten wir es schon als ein großes Glück betrachten, wenn sie eine goldbeklebte Fidel, einen Kinderfreund von Wilmsen und einige gemalte Husaren, „zu haben bei Kühn in Neuruppin“ beleuchteten, auf denen nur schwer zu unterscheiden war, wo der Mensch anfing und das Pferd aufhörte. Jetzt dagegen ist der Buchhandel von einem wahren Wettereifer entbrannt, die Weihnachtstische unserer Kinder zu schmücken.“
- 828 In dem 13. Heft des Jahres 1859 schreibt Schnaase in dem Artikel zu „Zwei Blätter christlicher Kunst“ in Bezug auf die grafische Technik *Holzschnitt*: „[...] Ich stimme ganz mit Prof. Huber in der Würdigung des Holzschnitts als des vorzüglichsten, ja einzig richtigen Vervielfältigungsmittels christlich-volksthümlicher Kunst überein. Nicht sowohl wegen der größeren Wohlfeilheit, die ihm vielleicht noch streitig gemacht werden könnte, als wegen seiner innern künstlerischen Eigenschaften. Gerade seine Mängel sind seine Vorzüge; daß er nicht so weiche Modellirung, nicht so vollständige Details der ganzen Körperlichkeit geben, nicht mit schmeichelnder Zartheit das Auge so sehr bestechen kann, wie manche andere Technik; daß er genöthigt ist, durch derbe Gegensätze, durch Andeutung die Phantasie des Beschauers aufzuerwecken und zu Hülfe zu rufen, damit sie das Fehlende ergänze, das gibt ihm seine Bedeutung.“ SCHNAASE: CHRISTLICHE BLÄTTER CKB 1859, S. 97–104, hier S. 102. Abgedruckt sind zwei vergrößerte Blätter nach Zeichnungen des Malers Karl Christian Andreae (geb. 1823 in Mühl am Rhein, gest. 1904 in Sinzig), die dem Kupferstich „Die Anbetung der Heiligen Könige“ (Abb. 86) von Martin Schön (Ebd., S. 98) und Albrecht Dürers „Die Auferstehung“ (Ebd., S. 99) nachempfunden sind. Zuvor äußert Schnaase in einer Rezension im „Deutschen Kunstblatt“: „Und hieran schliesst sich denn endlich meine letzte Bemerkung, die nämlich, dass der Holzschnitt bei Gegenständen religiöser Kunst den anderen Vervielfältigungsmitteln auch deshalb weit vorzuziehen ist, weil der Kupferstich, so wie er jetzt ausgebildet ist, und gar der Stahlstich ihrer Natur nach auf jene realistische Aeusserlichkeit hinführen, die sich mit der religiösen Tradition nicht verträgt, während der Holzschnitt in seiner breiten, einfachen Behandlung der Phantasie mehr Spielraum lässt und zugleich jenes Element des Populären und Bescheidenen hat, das hier nicht fehlen darf. Daher ist es denn sehr erfreulich, dass die Technik desselben wieder mehr in Aufnahme kommt und schon so vortrefflich gehandhabt wird, wie es unter Anderm die uns vorliegenden Blätter nach Schnorr von Carolsfelds Zeichnungen beweisen.“ SCHNAASE: RELIGIÖSE KUNST DKB 1852, S. 397–399, hier S. 399 sowie SCHNAASE: HOLZSCHNITTWERKE DKB 1852, S. 414–417, hier S. 417.
- 829 Ganz im Gegenteil, am Ende des Artikels geht Schnaase auf die Notwendigkeit eines hohen Absatzes ein, da die Größe der Abbildungen bei einer Auflage von 4000 Exemplare vermutlich 900 Thaler verursacht und dieses Unternehmen nur zustande kommen konnte, weil „Freunde der Sache“ Geld investierten (gegen 4 % Zinsen), und der Verlag einen Gewinnanteil von 6 % zusicherte. Vgl. SCHNAASE: CHRISTLICHE BLÄTTER CKB 1859, S. 97–104, hier S. 104.
- 830 Siehe hierzu Springers Aussagen, Kap. 6.1.2, S. 204–205.
- 831 SCHNAASE: CHRISTLICHE BLÄTTER CKB 1859, S. 97–104, hier S. 102, eigene Hervorhebung.
- 832 Vgl. ebd., S. 102. Schnaase greift mit den Begriffen „Wahrheit“ und „Nachahmung“ auf Schlüsselbegriffe der Nazarener zurück. Die Wahrheit bemesse sich nicht nur in der stilisierten Nähe zur „Natur“ oder in dem Offenbaren christlich-religiösen Sinngehaltes, sondern auch in der Fähigkeit der Kunst „Gefühlswerte“ zu vermitteln (siehe hierzu auch THIMANN 2014, S. 33–68), so Schnaase zur Erbauung (SCHNAASE: CHRISTLICHE BLÄTTER CKB 1859, S. 97–104, hier S. 104).
- 833 Die Frage des *Holzschnitts* wird in evangelischen Kreisen diskutiert. Schnaase will den *Holzschnitt* als protestantisches Medium verstanden wissen, ohne sich auf Darstellungsdebatten einzulassen, während J. H. C. Koopmann, Professor für Malerei an der Polytechnischen Universität Karlsruhe, die Frage der Darstellung vor die der Technik stellt. Nach Koopmann sollte die protestantische Kunst nur aus der „Altdeutschen Schule“ hervorgehen, denn das „Nationale“ sei in der Kunst wichtig und entspreche am ehesten dem Wesen der protestantischen Kirche. Er lehne Schnorr von Carolsfelds „Bilderbibel“ aufgrund ihrer „poetische[n] Freiheit“ ab und ist gegen die vielen Einflüsse aus Italien, dem Altertum und der Klassik: „Wir wissen nun sehr wohl, daß das Wort ‚altdeutsch‘ heutzutage bei den meisten Künstlern und Kunstfreunden keinen guten Klang hat. Das kommt aber nur daher, daß die Männer, welche durch den Befreiungskampf angeregt, das Bedürfnis nach einer nationalen Kunst empfangen, nachahmten, und zwar vorzugsweise sehr oft die mangelhafte Form. Wir wollen aber hier ebenso wenig eine Nachahmung wie bei der Baukunst, wohl aber eine nur aus der altdeutschen Schule hervorgegangene, sie vervollkommene Kirchenkunst, und nicht eine solche, die Alles sein will, deutsch, italienisch und griechisch; denn die beiden letzteren schließen das erstere geradewegs aus, und ein solches Verfahren führt eben ein Stückwerk herbei, wie wir es heutzutage, bei aller Anerkennung unserer großen Künstler sei es gesagt, an unserer neudeutschen Schule erblicken.“ KOOPMANN 1854, S. 38. Zu Koopmann siehe RACZYNSKI 1840, Bd. 2, Karlsruhe, S. 575–576. Schnaase widerspricht und stellt einen Protestantismus mit Luther, Bach und Schnorr einem „unanschaulichen Protestantismus“ à la Koopmann entgegen.
- 834 Zur Missionierung in Bild und Wort am Beispiel des Vereins für christliche Kunst in Hamburg (1858–1867) siehe HAERTER/STOLT: KIRCHLICHER KUNSTDIENST 1999, S. 63–84, v. a. S. 63–74. Die religiösen Erneuerungen im 19. Jahrhundert, sowohl in Bezug auf den Katholizismus als auch in Form der diversen protestantischen Bewegungen, sind bereits in Bezug auf den „Neuruppiner Bilderbogen“ skizziert bei NIEKE 2008, S. 266–271. Zu Luther und dem Kulturkampf im 19. Jahrhundert siehe u. a. AUSSTELLUNGSKAT. LUTHER 1983.
- 835 Vgl. OLDENBERG: BILDERWELT CKB 1860, S. 42. Siehe hierzu auch Zitat Merz in Kap. 6.1.3, S. 209 u. Kap. 6, Fn. 815.
- 836 Hugo Bürkner: „Seit den Prachtwerken des 16. Jahrhunderts, wie sie durch Holbeins und Dürers wirksame Teilnahme noch jetzt unerreicht dastehen, hat man fast zwei Jahrhunderte lang diese schöne Sitte, einige spärliche Versuche der geschmacklosesten Art ausgenommen, zu beobachten unterlassen. Nach der Wiederbelebung des Holzschnittes, der die natürlichste und ursprünglichste Verwandtschaft mit dem Buchdruck hat, ist jedoch die artistische Ausstattung der Bücher im steten Wachsen geblieben.“ BÜRKNER, JFB 1846, Sp. 252–254, hier Sp. 252. Siehe Kap. 2.2.
- 837 SCHASLER 1866, S. 289–290.

- 838 Erste Rezension in EF.: ILLUSTRITE WERKE MORGENBLATT 1842, S. 366–367; zweite Rezension in EF.: HOLZSCHNITT MORGENBLATT 1843, S. 313–315. Bei der zweiten Vorstellung werden das Titelblatt und die ganzseitigen Darstellungen beschrieben.
- 839 EF.: ILLUSTRITE WERKE MORGENBLATT 1842, S. 366–367. J. J. Grandville schuf über 300 Vignetten für La Fontaines „Fables“, deren künstlerischer Ausdruck von Prägnanz, Skurrilität und Leichtigkeit in der Strichführung geprägt sind, siehe Digitalisat über Gallica der französischen Nationalbibliothek (BnF): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5415556w> [zuletzt abgerufen 09.08.2020].
- 840 PECHT 1877/1879, Bd. 1, S. 57, Hervorhebung im Original.
- 841 Ebd., S. 58: „Man braucht nur mit den naturalistischen Meisterwerken unserer heutigen illustrierten Zeitungen die Illustrationen Schwinds, Führich's oder des populärsten von allen, unseres Ludwig Richter zu vergleichen, und man wird sich über die ungeheure Ueberlegenheit der letzteren in jeder Beziehung sofort klar werden.“
- 842 Vgl. ebd., S. 58.
- 843 Die Schnittstelle von Dichtung und bildender Kunst konnten Stefan Matter und Maria-Christina Boerner 2007 in ihrer Publikation zu Franz Pfaff, Friedrich Overbeck und Philipp Veit deutlich herausarbeiten. Poesie ist Teil des künstlerischen Selbstverständnisses, die Beschäftigung mit Poesie und Malerei ist eine folgerichtige Ergänzung des eigenen künstlerischen Tuns, ohne dabei die Gattungsgrenzen aufzulösen. Poesie und bildende Kunst erhellen sich gegenseitig. Boerner verweist diesbezüglich bereits auf den programmatischen Aufsatz August Wilhelm Schlegels zu Zeichnungen John Flaxmans in der Zeitschrift „Athenaeum“, vgl. MATTER/BOERNER 2007, S. 221–223. Siehe hierzu u. a. das Künstlerroman-Fragment von Franz Pfaff sowie Friedrich Overbecks Gedichte, erstmals vollständig abgedruckt und mit ausführlichen Quellenangaben ergänzt, in: ebd., S. 1–65, Fragment S. 12–43, Gedichte Overbecks S. 100–109. Zur Theorie und Praxis am Beispiel von Philipp Veit und Friedrich Wilhelm von Schadow siehe ebd., S. 216–221; zwei literarische Texte Veits sind abgedruckt in SUHR 1991, S. 222–226.
- 844 Siehe Einleitung, Fn. 28.
- 845 EF.: ILLUSTRITE WERKE MORGENBLATT 1842, S. 366–367, hier S. 366.
- 846 LESSING: LAOKOON 1766.
- 847 Brigitte Heise stellt fest, dass das Werk Overbecks in eine Zeit fällt, in der die Künste verbunden werden und sich die Wortkunst an die Bildkunst annähert, wogegen sich Goethe verwahrte, u. a. indem er schrieb: „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.“ (Zitiert nach HEISE 1999, S. 19). – Nach Heise sei diese Einleitung Goethes zu seiner Zeitschrift „Propyläen“ (1798) ein Indiz dafür, dass der Bruch mit der klassizistischen Sichtweise programmatisch vollzogen worden ist, vgl. ebd.
- 848 „Beide Blätter haben in ihrer ersten Poesie, in Composition und Ausführung etwas von Balladen im Volkston, ein Gebiet, welches anzubauen sowohl Rethel durchaus das Talent, als die vortreffliche Holzschneideanstalt die Mittel der Ausführung hat“ E. F.: HOLZSCHNITTE DKB 1853, S. 78–79, hier S. 79.
- 849 SPRINGER 1886 [1867], S. 28.
- 850 Vgl. SCHOLL 2012, S. 309. Zur Debatte siehe u. a. KOSCHNICK 2010, S. 1–14, insbesondere S. 1–8; SCHOLL 2012, S. 154–162, sowie für die Debatte nach 1850, S. 342–357.
- 851 Vgl. SCHASLER GEGENWART 1881, S. 410–413.
- 852 Ebd., S. 412: „Was aber die populäre Bedeutung der Grafik in der Form der Illustration betrifft, so bedarf es kaum besonders betont zu werden, daß dieselbe ungleich größer ist als die der Künste ersten Ranges: Bauwerke, Statuen, Gemälde sind der Luxus des gebildeten Kunstgefühls [...]“ Schasler schätzt den Einfluss der Illustration gegenüber der Malerei als höher ein, betont ihre Funktion als Anschauung von Dichtung und schätzt ihre Didaktik noch höher als ihre Ästhetik.
- 853 Vgl. ROUGET 1855, S. 34–35.
- 854 Vgl. VISCHER: ÄSTHETIK 1851 (Bd. 3,1), S. 763, 767, 768.
- 855 o. A.: „Xylografie, Glyphographie, Chemitypie“, aus der „Illustrierten Gewerbezeitung“ übernommener Aufsatz mit einer Erklärung von Adolph Menzel; MENZEL JFB 1846, Sp. 137–138 sowie o. A. JFB 1846, Sp. 138–144.
- 856 Vgl. BERGAU: MEISTERWERKE GRENZBOTEN 1873, S. 410–415, hier S. 410.
- 857 Siehe Kap. 4.2.1.
- 858 BERGMANN 1855, 2. AUFL., S. 200–201.
- 859 Andererseits kam es zu Holzengpässen. Holz war ein wertvoller Rohstoff, dessen Nachfrage aufgrund von Urbanisierung und Industrialisierung stieg. Zum Holzengpass des Buchsbaumholzes in der Illustrationsherstellung siehe HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 760–762. Zu den Themen Wald als Mythos und Holz als Rohstoff: „Und nur in Deutschland entstanden neue Wälder, die sogleich für wilde Natur gehalten wurden und in die die wilden Wesen, von der Hexe bis zum Weihnachtsmann ‚einzogen‘.“ KÜSTER 1998, S. 206. Siehe auch LOTZ 2009, S. 79–89, v. a. S. 84 (sowie bibliografischer Überblick zur Waldforschung); LEHMANN 2001, S. 187–200.
- 860 Vgl. KÜSTER 1998, S. 198–200. Küster weist auch auf den Roman „Nachsommer“ von Adalbert Stifter hin, in dem die aus dem Mittelalter stammenden Lindenholzmöbel des Freiherrn von Risach aufwendig restauriert werden, und zwar mit ausschließlich heimischen Hölzern, die zugleich benannt werden. Literatur wie die von Stifter wird in bürgerlichen Kreisen rezipiert und von Künstlern, die sich in diesen Kreisen ebenfalls bewegen, illustriert. Richter zeichnete z. B. die Titelbilder zu Stifters zweibändigem Sammelband „Bunte Steine“ (STIFTER 1853).
- 861 Bäume, insbesondere Eichen, sind als ikonografische Symbole für „Deutschland“ und „Nation“ bereits bei Friedrich Gottlieb Klopstock in seinen empfindsamen Oden im ausgehenden 18. Jahrhundert thematisiert. Als bildliches Motiv prägen zugleich die solitären, knorrigen Bäume Caspar David Friedrichs eine neue romantische Sinnbild-Kunst (vgl. Christian Scholls „Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst“, -SCHOLL 2007), wie der Tannenwald in Friedrichs Gemälde „Der Chasseur im Walde“ (1813/1814, Öl auf Lw., 65,7 cm × 46,7 cm, Privatbesitz). Das Werk wurde 1814 in Dresden ausgestellt und von Zeitgenossen, so Gebhardt, politisch betrachtet. Der Wald sei hier als Bedrohung für die Truppen Napoleons und zugleich als Anspielung auf die Varusschlacht zu verstehen, vgl. GEBHARDT 2006, S. 51–58, hier S. 55.
- 862 Ideengeschichtlich wird der Wald in der mittlerweile viel beachteten Publikation von Heinrich Riehl „Land und Leute“ aus dem Jahr 1854 als zentrales deutsches Kulturmerkmal eingeschrieben. Riehl gilt als Begründer der politisch-nationalistischen Waldideologie, vgl. LEHMANN 1999, S. 27–32; STRELOW: RIEHL 2002, S. 193–206 sowie MOLLENHAUER 2002, S. 155–169. Für Lehmann ist unser heutiges Waldbild ein Resultat der Romantik: „Die bis heute wirkende Symbolgeschichte des Waldes entwickelt sich seit dem napoleonischen

- Zeitalter und ist Ergebnis der deutschen Romantik. In der Literatur des 19. Jahrhunderts wird dazu – quasi in ritualisierter Form als erste und wichtigste Quelle – der große römische Historiker und Ethnograf Tacitus aufgeführt. [...] Dieser Geschichtsmythos wurde bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wissenschaftlich vertreten und politisch instrumentalisiert.“ LEHMANN 1999, S. 25.
- 863 In den Heften der Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg wird 2001 der erste Artikel im Heft „Der deutsche Wald“ zum „Mythos Deutscher Wald. Waldbewusstsein und Waldwissen in Deutschland“ von dem Kultur- und Volkswissenschaftler Albrecht Lehmann mit den Worten eingeleitet: „Die Deutschen sind das ‚Waldvolk‘ schlechthin. Der Wald ist für sie Identitätssymbol. Verständlich so, dass das ‚Waldsterben‘ sie zutiefst treffen musste.“ LEHMANN: MYTHOS WALD 2001, S. 4–9. Die Aufforstung wurde bereits Ende des 18. Jahrhunderts als nationale Aufgabe verstanden, weil der Wald z. B. als Schutzwall an der Grenze zu Frankreich dienen sollte. Der Mythos „Wald“ sei nach Küster um 1800 freiheitlich zu denken und bereits literarisch-romantisch aufbereitet, vgl. KÜSTER 1998, S. 180–184. Preußen ließ u. a. um 1815 aufforsten und förderte ab 1821 Baumschulen, vgl. ebd., S. 185–195. Uwe Eduard Schmidt kommt zu dem Schluss, dass v. a. die Holzversorgung, Holzpreissteigerung sowie die Frage nach dem Jagdrecht die Walddebatten im 19. Jahrhundert sozialgeschichtlich spiegeln, vgl. SCHMIDT: WALDFREVEL 2001, S. 17–23. Die Frage bleibt, wie ein „Waldbild“ um 1850 skizziert werden kann, dass ohne die spätere, nationalsozialistisch-ideologisch überhöhte Gleichsetzung auskommt, „Holz sei ein germanischer Stoff, wie Marmor für die griechische Kunst“. Diese Gleichsetzung von Holz und Deutschsein findet sich bei Alfred Stange 1939 in seiner Publikation „Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst“, Angaben nach RAFF 2008, S. 10.
- 864 O. A. JFB 1846, Sp. 169–174, hier Sp. 172.
- 865 Monika Wagner sieht in der fortschreitenden Industrialisierung den Grund dafür, dass Holz als Werkstoff für die Volkskunst und als künstlerisches Material überhaupt erst entdeckt wurde und, im Gegensatz zu den anderen europäischen Ländern, in Deutschland „eine spezielle Holzideologie“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts entsteht. Der Werkstoff Holz werde letztlich für einen „neuen deutschen Stil“ nach 1900 instrumentalisiert, vgl. WAGNER 2001, S. 61–76.
- 866 Vgl. SPRINGER 1867, S. 322–355.
- 867 Ebd., S. 355.
- 868 Vgl. ebd., S. 328.
- 869 Vgl. ebd.
- 870 Vgl. ebd., S. 330.
- 871 So Springer in Bezug auf Schinkels Vorliebe für die Antike, die nicht nachgeahmt, sondern nachgeschaffen werden müsse, d. h. es bedarf einer genuinen Anschauung und eines spezifischen Formenverständnisses, vgl. ebd., S. 354. Zur Vereinfachung der Komposition und dem Hervortreten des Bildinhalts bzw. dem Ansprechen der Fantasie, u. a. in Bezug auf C. D. Friedrich, siehe SCHOLL 2007, S. 125–134.
- 872 Vgl. SPRINGER 1867, S. 359.
- 873 Grundlegend in dem programmatischen Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ von Goethe benannt, hier stellt er den „männlichen Albrecht Dürer“, die „holzgeschnitzteste Gestalt“ gegen die „geschminkten Puppenmaler.“ Vgl. GOETHE: BAUKUNST 1772, S. 25. Siehe Kap. 2, Fn. 163.
- 874 Parallel zur Stildebatte im Kunstdiskurs wird z. B. in der Architektur Stilpluralität als Modeerscheinung, Übertreibung und als regellos abgelehnt. Gottfried Semper diagnostiziert nach 1850 den Versuch eines einheitlichen Stils, einer „Einfalt“, als gescheitert, vgl. SEMPER: UEBER BAUSTYLE 1869, siehe HERZOG 1998, S. 221–230.
- 875 HELLER 1823; siehe auch RUMOHR 1836.
- 876 Vgl. CHATTO/JACKSON 1861 [1839]; SCHASLER 1866, oder OTTLEY 1816.
- 877 Ursprünglich sind die Holzschnitte des 15. Jahrhunderts linear und mit vielen Weißflächen konzipiert, so Peter Schmidt, da sie für eine Kolorierung vorgesehen waren. Sie verlieren teilweise ohne Kolorierung ihre ikonografische Aussage, vgl. SCHMIDT 2005, S. 37–56 sowie AUSSTELLUNGSKAT. ORIGINS OF EUROPEAN PRINTMAKING 2005, siehe z. B. , Kat. Nr. 43 “The Crucifixion”, S. 173–174 oder Kat. Nr. 53 “Christ Child with a New Year’s Wish”, S. 198–200. Kolorierte Handschriften und kolorierte Einblatt-Holzschnitte werden allerdings bis Ende des 20. Jahrhunderts hauptsächlich auf ihre Linien reduziert publiziert und wahrgenommen, vgl. PARSHALL/SCHOCH 2005, S. 1–17. V. a. am Beispiel des „Heiligen Christophorus“-Blattes wird deutlich, wie stark das Holzschnitt-Bild von dem tatsächlichen Blatt abweicht. Im 19. Jahrhundert erschien meist eine unkolorierte Abbildung, so bezog sich z. B. Heller 1823 bei der Vorstellung dieses Holzschnitts auf die Murr-Ausgabe von 1775, für die der Formschneider Sebastian Roland einen Reproduktionsholzschnitt anfertigte, vgl. HELLER 1823, S. 39–40. Die Vorlage für diesen unkolorierten Nachschnitt ist vermutlich verloren, vgl. AUSSTELLUNGSKAT. ORIGINS OF EUROPEAN PRINTMAKING 2005, Nr. 35, S. 153–156). Eine weitere Zuspitzung zu einem streng-linearen Holzschnittcharakter erfolgt Anfang des 20. Jahrhunderts, als oftmals Linien breiter reproduziert gedruckt werden als sie tatsächlich im Original sind. Auch auf eine kolorierte Wiedergabe wird weiterhin verzichtet. Parshall und Schoch sprechen daher berechtigt von „Lost in the Wood“, vgl. PARSHALL/SCHOCH 2005, S. 1–17, v. a. S. 7–12.
- 878 Siehe BECKER 1808/1810/1816 u. Auflistung Dürer-Faksimile-Ausgaben in HUTCHISON 2000.
- 879 CHATTO/JACKSON 1861 [1839].
- 880 U. a. bei RÜST 1838, ROUGET 1855 oder KUGLER: UNZELMANN 1849, S. 695.
- 881 Vgl. LÜCKE 1877, S. X–XII.
- 882 Statt mit einzelnen Linien wird hier über Enge und Weite, anschwellende und abschwelldenden Linien- und Punktsysteme gearbeitet. Der Tonstich setzt sich nach 1870 weitestgehend in der Reproduktionsgrafik durch und wird von den an der deutschen „Linienmanier“ orientierten *Holzschnitt*-Kennern als „stillos“ bezeichnet. Z. B. kritisiert Bruno Bucher 1883 den „Falschschmuck“, „durch die Schule der von Doré angeführten Kulissenmaler unter den Illustratoren“ und die industrielle Herstellung des *Holzschnitts* als unsachgemäß und als Verlust seines material- und technikbedingten Ausdrucks. Vgl. BUCHER: RICHTER GRENZBOTEN 1883, S. 36–40, v. a. S. 40. Kombiniert wird diese Kritik um die Jahrhundertwende mit Forderungen, in Anlehnung an die englische Buchreform-Bewegung, dass der *Holzschnitt* nach dem „altdeutschen“ Linienschnitt auszusehen habe. Gegen diese Ansicht wendet sich der Kunsthistoriker Konrad Lange (1855–1921) in dem Artikel „Der moderne Holzschnitt und seine Zukunft“. Die „Wiedererweckung des Holzschnitts“ ginge mit der Umsetzung von Feder- und Bleistiftzeichnungen in Umrissen einher und entspreche dem „altdeutschen“ Linienschnitt. Der moderne Faksimile-Schnitt sei malerischer und bilde eine „malerische Federzeichnung“ nach (aus Frank-

- reich und Belgien nach Deutschland ab den 1840er-Jahren implementiert). Der Tonschnitt entspreche den „koloristischen Bestrebungen des modernen Realismus“, sei eine „Nachbildung des Aquarells und der tonig lavierten Zeichnung“ [S. 223–224]. Lange kritisiert die von England ausgehenden Reformbestrebungen, die sich nicht an Dürers Linienholzschnitt („zu entwickelt“), sondern an Grafiken des 15. Jahrhunderts und Inkunabeln orientieren (Félix Vallotton/Otto Eckmann). Der *Holzschnitt* würde mit dieser Reform unrettbar zugrunde gehen, weil man für diese groben Zeichnungen keine guten Holzschnneider mehr bräuchte. Der *Holzschnitt* ist lange zufolge ein Surrogat der Malerei. Vgl. LANGE: MODERNER HOLZSCHNITT GRENZBOTEN 1889, hier S. 223–226.
- 883 LÜCKE 1877, S. VIII.
- 884 „Die Frage, ob Dürer nur für den Holzschnitt gezeichnet oder selbst auch in Holz geschnitten, ist lange Zeit mit großer Lebhaftigkeit verhandelt worden; wahrscheinlich ist, daß er das Schneidmesser nicht oder nur ausnahmsweise geführt hat. Als Zeichner, nicht als Formschneider, gewann er auf die Entwicklung des Holzschnitts epochemachenden Einfluß. Das künstlerische Gewicht der Compositionen, die er für den Zweck xylografischer Ausführung entwarf und mit Stift oder Feder meist direkt auf den Holzstock zeichnete, die innere Bedeutung dieser Arbeiten, in die er so viel vom Besten und Eigenthümlichsten seines Wesens hineinlegte, gab dem Holzschnitt einen ganz neuen Werth. Durch die Aufgaben, die er dem Holzschnneider stellte, erhöhte er die Fähigkeit desselben, wirkte er umgestaltend auf seine Technik. Er verlange von ihm die Wiedergabe einer durchgebildeten Zeichnung, die nicht mehr wie die simple Umrisszeichnung früherer Holzschnitte zur Illuminirung bestimmt war, sondern in die Abstufung der Schraffirungen, in der abgewogenen Vertheilung der Licht- und Schattenmassen eine Art malerischer Wirkung in sich selbst trug. Indem er bei der Zeichnung zugleich auf die Natur des Holzschnitt-Materials die strengste Rücksicht nahm, nach dieser Art der Behandlung bestimmte, war er der Begründer des eigentlichen Holzschnittstils.“ Ebd., Einleitung, S. II.
- 885 Unterschiedliche Schraffurensysteme sind bereits bei Becker beschrieben, vgl. BECKER 1808, S. 7–8. Auch im Nachwort zu Weigels 1851–1854 erschienener Ausgabe „Holzschnitte berühmter Meister“ fällt der Begriff „malerisch-plastisch“ als Ausdruck der Ausgestaltung und Durchbildung der Schnitte, vgl. WEIGEL: HOLZSCHNITTE BERÜHMTER MEISTER 1851–1854, o. S.
- 886 Siehe auch Kap. 6.1.3 u. 6.1.4.
- 887 Das Malerische gehört in den Rezensionen des „Christlichen Kunstblatts“ nicht zur Holzschnide-Historie. Z.B. werden die Holzstiche zu Schnorr von Carolsfelds „Bilderbibel“ als ‚einfach‘ und ‚derb‘ kategorisiert und italienische und koloristische Einflüsse negiert, um den direkten Bezug zum Holzschnitt als traditionelles Medium der Bibel hervorzuheben. Siehe hierzu a) MERZ: NEUERE BILDERBIBELN CKB 1860, HEFT 11/12, S. 81–92, hier S. 91: „Für das gewöhnliche Auge hat ein Holzschnitt es noch besonders schwer, mit seiner Einfachheit und Derbheit gegenüber von schmeichelnden Lithografien oder blendenden Stahl- und Kupferstichen aufzukommen. Es wäre auch sicherlich eine Unbilligkeit, wenn man die Evangelienbilder Overbecks, wie sie als vollendete Kupferstiche uns bezaubern, neben die glanzlosen, schlichten Schnorr’schen Holzschnitte halten wollte. Die Durchbilderung, die feine Abtonung und zarte Modelirung, welche der Stich auf Kupfer zulässt, erlaubt der Buchsbaum von Hause aus nicht. Auf alle jene Feinheiten muß der Zeichner zum Voraus verzichten, welcher für den Holzschnitt und für das Volk arbeiten will. [...] Das entspricht auch ganz der hohen, keuschen Einfalt der Schrift. (...) auf alle Mittel der Bestechung und äußern Reizung verzichtenden Holzschnitt vertraut gemacht hat, so geht ihn ein ganz anderes Licht der Wahrheit und Schönheit auf und der bescheidene Holzschnitt hat es seinen vornehm thueden Nebenbuhlern abgewonnen.“ Und b) siehe Kap. 6, Fn. 828/SCHNAASE: CHRISTLICHE BLÄTTER CKB 1859, S. 102.
- 888 Vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 649.
- 889 Der Berliner Holzschnneider, Künstler und Literat Friedrich Wilhelm Gubitz fällt in einer Kritik von Eduard Collow 1839 durch: „[Er] ist in seinen Arbeiten geistlos und mechanisch.“ Und: „Goethes Ausspruch: ‘Gubitz ist unter den Holzschnidern der beste Dichter und unter den Dichtern der beste Holzschnneider’ charakterisirt hinlänglich, was Gubitz in den beiden Künsten leistet.“ COLLOW: FRZ. HOLZSCHNEIDEKUNST MORGENBLATT 1839, 29.08.1839, Nr. 70, S. 277. Stattdessen lobt Collow die vierbändige Prachtausgabe zu Herders „Cid“ von 1838, wo nicht nur französische und englische Xylografen die Zeichnungen Eugen Neureuthers umgesetzt haben, sondern auch die Münchner Maler und Xylografen Kaspar Braun und Johann Rehle mitwirkten. Ihre Arbeiten ‚erscheinen neben den Arbeiten der französischen und englischen Formschnneider in dem vortheilhaftesten Lichte‘, und Collow spricht zuversichtlich aus, dass die Holzschnidekunst wieder zu Ehren kommen werde, „worin unsere alten vaterländischen Meister so groß und einzig gewesen.“ Ebd., S. 285. Siehe zu Collow Kap. 5.1.3.
- 890 Die Kritik wurde erstmals in dem Propyläen-Aufsatz „Ueber Holzschnitte. Bey Gelegenheit der neuen englischen Arbeiten von Bewick und Anderson“ formuliert, in: GOETHE, PROPYLÄEN 1799, S. 164–174. Siehe Kap. 2, Fn. 189 u. 190. Gelobt wurde die Annäherung an den Kupferstich in den allgemeinen Zeitungen für Literatur, Unterhaltung und Kunst wie dem „Journal des Luxus und der Moden“ (1798), der „Allgemeinen Literatur-Zeitung“ aus Jena (1803) oder der „Zeitung für die elegante Welt“ (1804), vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 650.
- 891 GR.: GUBITZ BERLINER KUNSTBLATT 1829, S. 250–261, S. 252.
- 892 Gegen das „Nachahmen“ eines Kupferstichs, gegen dieses „Feine und Gefällige“, sprach sich bereits Heller aus, in seinem Standardwerk zur „Geschichte der Holzschnidekunst“, vgl. HELLER 1823, S. 294–298.
- 893 Siehe Kap. 3.2.2.
- 894 VISCHER, ÄSTHETIK 1854 (Bd. 3,2,3), § 743, S. 766.
- 895 In der Anzeige von Finckh & Imle wird dies visuell mit einer beigefügten Vignette, die eine Dürer-Büste zeigt, unterstrichen, vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 943–944.
- 896 SCHASLER 1866, S. 36: „68. Was kann ferner als künstlerisches Unterscheidungsmerkmal des Holzschnittbildes und des Kupferstichbildes betrachtet werden? Das Holzschnittbild entspricht oder soll wenigstens Dem entsprechen, was man unter einer ‚freien Handzeichnung‘ versteht, während der Kupferstich durch ein reguläres System von parallelen oder sich kreuzenden, geraden oder geschwungenen Lineament auf eine selbstständigere und in künstlerischer Beziehung plastischere Wirkungen hinarbeitet. Eine Nachahmung des Kupferstichs durch die Holzschnitttechnik – so beliebt sie auch, namentlich früher bei den Engländern, war – wird deshalb immer eine Verirrung bleiben, weil sie Das, worin der Holzschnitt wahrhaft charakteristisch und unersetzbar ist, nämlich die Wiedergabe einer freien Handzeichnung, denaturirt.“
- 897 Siehe Kap. 3.2.2.

- 898 Der Vergleich zur Radierung ist nicht nur in Bezug auf Menzel, sondern u. a. auch in Bezug auf Dürer bemüht worden: „Schon Dürer hat mit dem grössten Fleiss in seinen Holzschnitten mit ausgesparten Strichen die kecken und flüchtigen Züge der vorliegenden Zeichnung nachzuahmen gestrebt, so dass man im Vergleich mit neuern Holzschnitten dieses Umstandes halber versucht seyn kann, seine Holzschneidereien für radirt zu halten.“ GR.: GUBITZ BERLINER KUNSTBLATT 1829, S. 250–261, hier S. 253.
- 899 Das wird in Zeitungsartikeln wie in dem „Kunstblatt“-Artikel „Ueber die neue Holzschneidekunst“ von 1829 deutlich, wenn es heißt: „[...] so hat es doch Jahrhunderte gedauert, ehe man darauf verfallen ist, und alle ältere Holzschnitte streben mit unsäglicher Mühe und oft mit sehr bedeutendem Gelingen die Federzeichnung zu erreichen [...]“ Ebd., S. 252.
- 900 Mit dem Stuttgarter Holzstecher Adolf Cloß werde nun auch in Deutschland, so Bergau 1873, der Tonstich ähnlich dem Gustave Dorés angefertigt. Hierbei verbinde Cloß die Vorzüge deutscher Zeichnungen mit malerischen Wirkungen zu hochwertigen Künstler-Tonstichen, die Dorés „Maler-Radierungen“ gleichstehen und übertreffen. Vgl. BERGAU: MEISTERWERKE GRENZBOTEN 1873, S. 410–415, hier S. 412. Es ist nicht mehr die freie Federzeichnung, die einen Vergleich mit der Radierung nahelegt, sondern die tonale Gestaltung im Tonstich. Während in Deutschland die Vorzüge und Nachteile von Gustave Dorés Tonstichen noch diskutiert werden, bestimmt die amerikanische Holzschneideschule mit ihren ausgefeilten Tonstichen nach 1870 den internationalen Markt, vgl. ROSENBERG GRENZBOTEN 1883, S. 90–98, hier S. 98.
- 901 Ablehnend äußern sich z. B. Vischer, Prutz und Schasler:
- a) „[...] man hat eine Empfindung, wie wenn man Tritte auf gefrorenem Schnee knarren und pfeifen hört.“ VISCHER, ÄSTHETIK 1854 (Bd. 3,2,3), § 743, S. 765.
- b) „[...] Auch bei der ‚Hauschronik‘, die von den in ganz Deutschland bekannten und geschätzten Herausgebern der ‚Fliegenden Blätter‘ ausgeht, spielen die Illustrationen einstweilen noch eine Hauptrolle. Doch haben sie ein Recht dazu, indem sie im Gegensatz zu den zierlich geleckten, augenblenderischen Stahlstichen des ‚Familienbuch‘ durchgängig von solidem, künstlerischem Werthe sind und ganz abgesehen von ihrer Verbindung mit dem Text, schon an sich selbst als höchst interessante Proben von der fortschreitenden Entwicklung unserer Holzschneidekunst dienen können.“ Auszug aus einer Rezension von Robert Prutz zu der von Kaspar Braun und Friedrich Schneider (in mehreren Bänden und Lieferungen 1851–1853) herausgegebenen „Hauschronik“, PRUTZ DM 1853, S. 887–889, hier S. 888.
- c) So schreibt Schasler 1875: „(...) Es wird zwar in dieser Richtung [‚Stahlstichmanier‘] heutigen Tags, Dank der mechanischen Vervollkommnung der technischen Mittel, Außerordentliches geleistet und namentlich erfreut sich der durch die Engländer eingeführte sogenannte ‚Tonschnitt‘ seitens des mehr von malerischer Wirkung als von kompositioneller Gediegenheit angezogenen Publikums einer großen Beliebtheit: der echte Kenner und Verehrer des Holzschnitts jedoch kann mit dieser Vorliebe nicht sympathisieren. Für ihn ist es unzweifelhaft, daß darin eine Gefahr für den Holzschnitt liegt, sofern sein eigentlicher Charakter dadurch verwischt wird.“ SCHASLER DIOSKUREN 1875, Nr. 33, S. 243.
- d) Eine der wenigen Ausnahmen ist der Artikel im „Berliner Kunstblatt“ von 1829. In einer Zeit, in der der Holzstich noch erprobt wird und sich erst als Reproduktionsmedium etabliert, werden hier die Vorzüge des Stahlstichs gegenüber dem Holzstich hervorgehoben: „Eine andere eigenthümliche Misslichkeit des Holzschnittes ist es, dass die schwarzdruckenden Linien niemals so fein ausgehen, als es mit der Nadel oder dem Stift geschehen kann. Im Stahlstich haben es hier in die Engländer bis zum Mikroskopischen gebracht; sie lassen keinen Theil der Platte von Schraffirungen unbedeckt, weil ihnen das völlige Aufhören auch des leisesten Stiches immer noch zu schroff ist. Wie weit steht da der Holzschnitt zurück; denn nicht nur dass es unmöglich ist, des weichern und zugleich unzuverlässigern Materials wegen, eine so feine Kante zu schnitzen, als eine mit der Nadel gezogene Linie ist, sondern die Schwärze, wenn auch noch so fein, hat immer Körper, und indem sie sich beim Auftragen mit dem Ballen oder der Walze um die Kante herum legt, vergrößert sie dieselbe. Und nun gar beim Druck: weit entfernt, dass nur die äusserste Schärfe der Kanten druckte, werden letztere vielmehr ins Papier eingedrückt, das Papier presst und bleibt sich an den Seiten herum und nimmt auch von diesen die Schwärze an, welche sich auf dieselbe Weise von der Walze herumgelegt hat. Je mehr nun einzelne Theile der Zeichnung freistehen, und nicht durch Umgebendes geschützt sind, um so mehr geschieht beides von der schwärzenden Walze und vom Papier. [...]“ GR.: GUBITZ BERLINER KUNSTBLATT 1829, S. 250–261, hier S. 254. Auch Kugler steht dem Stahlstich per se positiv gegenüber und schätzt die hohe Auflagenzahl, die mit dieser Technik möglich ist, vgl. KUGLER: HANDBUCH 1842, S. 842–843. Eine spätere positive Besprechung ist auch zu finden bei HERING 1873, S. 295.
- 902 Z. B. in der Zeitung „Die Grenzboten“ (GRENZBOTEN) wird gleichberechtigt über Stahlstich, Radierung und Lichtdruck berichtet.
- 903 Nach Marsch spielt der Stahlstich in der Kunstgeschichte keine Rolle, die Härte des Stahls liesse zudem „nicht genügend künstlerische Freiheit.“ Über den Karlsruher Kupferstecher Ludwig Frommel kommt 1825 aus England die erste Stahlstichpresse nach Deutschland, auch wird in Karlsruhe die erste Stahlstecherschule gegründet. Das durch Joseph Meyer begründete „Bibliografische Institut“ produzierte künstlerisch ansprechende Klassikerausgaben, Buchillustrationen und Porträtreihen, vgl. MARSCH 1972, S. 5–61. Für eine Zusammenfassung mit Schwerpunkt auf Stahlstiche, Verleger und Kupferstecher und deren Zusammenarbeit mit englischen Stahlstechern, siehe „German steel engraving“ in: HUNNISETT 1997, S. 237–264. V. a. Landschaftsdarstellungen wurden in Stahlstich im deutschsprachigen Raum veröffentlicht, z. B. nach Zeichnungen Ludwig Richters, Ludwig Bechsteins („Das malerische und romantische Deutschland“, 1834–1840) oder nach Wilhelm Kaulbach („Reineke Fuchs“ 1840, 1846 im Stuttgarter Cotta-Verlag), siehe ebd., S. 251–254 sowie 263–264.
- 904 In Bezug auf die Reproduktionsqualitäten des Stahlstichs schreibt Max Waldau in seinem Artikel „Düsseldorfer Kunstverlag“ im „Deutschen Museum“ 1852: „Wir haben ein Unzahl von Stahlstichen aus den berühmtesten Ateliers aller kunstfleißigen Nationen gesehen, aber es war nicht einer unter dieser Masse, der nicht ganz bestimmt zum Beleg dafür hätte dienen können, daß diese Manier in ihrer jetzigen Behandlung ganz und gar untauglich ist für die Nachbildung von Oel- und Frescogemälden. Alle Halbtinten gehen verloren, und damit ist von vorneherein eine gewisse eckige Platttheit gegeben; [...] und wirkt wie ein schlecht ausradirter Kupferstich.“ WALDAU DM 1852, S. 36–49, hier S. 36.
- 905 SPRINGER: STILMUSTER 1881, S. 7–14, hier S. 9.
- 906 Das Sammlungsprinzip fand z. B. in der Kaiserlichen Galerie im Schloß Belvedere in Wien Anwendung, siehe LOCHER 2001, S. 99–109.
- 907 Ebd., S. 107.

- 908 Zur Herleitung und Kontextualisierung der Stil- und Nationen-Modelle u. a. bei Winkelmann und Caylus, siehe ebd., S. 109–132.
- 909 Vgl. ebd., S. 195.
- 910 THAUSING ZFBK 1868, S. 301–304.
- 911 SPRINGER 1858, S. 140–141. Zitat siehe Einleitung, S. 6.
- 912 „Der deutsche Holzschnitt entwickelte sich vielmehr im ausdrücklichen und bestimmtesten Gegensatz zu dieser [den Stahlstich nachahmenden] englischen Art; er hielt dem Tonschnitt gegenüber an der Zeichnungsmanier fest, und hierin v. a. ist seine Eigenthümlichkeit und seine Stärke, sein künstlerischer Werth begründet. Während der englische Holzschnitt das wiederzuebene Vorbild in ein bestimmtes schematisches System von Linien umsetzt, will der deutsche im Wesentlichen nichts anderes sein, als eine möglichst treue Wiedergabe der Handschrift des Zeichners; die vervollkommnete Technik befähigt ihn, mit Genauigkeit auf die charakteristischen Züge derselben einzugehen [...]“ LÜCKE 1877, S. X.
- 913 Vgl. SPRINGER 1867, S. 303–305, S. 342–352. Nach Rößler sind Springers Publikationen, v. a. die Aufsatzsammlung „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“, als „Hausbuch an das deutsche Volk“ gedacht, wobei unter „Volk“ in Analogie zu dem poetischen Realismus-Konzept des Schriftstellers Gustav Freytag das Bildungsbürgertum gemeint sei, vgl. RÖßLER 2009, S. 117–124, v. a. S. 121.
- 914 Siehe Kap. 5.2.2 u. 6.1.2. Wie z. B. in Kuglers Handbuch: „Das achtzehnte Jahrhundert erscheint für den Holzschnitt ebenso ungünstig, bis, in der zweiten Hälfte desselben, in England ein neuer Aufschwung beginnt. Thomas Bewick (1753–1828) gründete hier eine vorzügliche Schule, durch welche die heutige glänzende Entwicklung des Holzschnittes eingeleitet ward.“ KUGLER: HANDBUCH 1842, S. 843.
- 915 Vgl. COLLOW: FRZ. HOLZSCHNEIDEKUNST MORGENBLATT 1839.
- 916 Johann Rehle, geb. 1814 in Neuburg (Donau), gest. 20.12.1846 in München, war Maler, Illustrator und Xylograf, siehe Hyacinth Holland: Rehle, Johann, in: ADB, 1888, Bd. 27, S. 597.
- 917 Vgl. COLLOW: FRZ. HOLZSCHNEIDEKUNST MORGENBLATT 1839, S. 285–286.
- 918 Vgl. ebd., S. 286. In weiteren Artikeln werden außerdem die Xylografen Benworth, Godard, Maurisset, Barrière und Cherrier genannt (HOLZSCHNEIDEKUNST MORGENBLATT 1838, S. 1–4, hier S. 3) sowie Lacoste, Laisne, Guillaume, Lavoignat, Farardo und Léon de Laborde, in: REUMONT MORGENBLATT 1839, hier S. 123.
- 919 Jean-François Gigoux, geb. 08.01.1806, gest. 12.12.1894 in Besançon.
- 920 Tony Johannot, geb. 09.11.1803 in Offenbach a. M., gest. 04.08.1852 in Paris.
- 921 Grandville, geb. als Jean Ignance Isidore Gérard am 13.09.1803 in Nancy, gest. 17.03.1847 bei Paris.
- 922 HOLZSCHNEIDEKUNST MORGENBLATT 1838, S. 1–4, hier S. 3.
- 923 EF: BRITISH BALLADS MORGENBLATT 1845, S. 47.
- 924 Vgl. SPRINGER 1858, S. 140–141. Siehe Kap. 6.1.7.
- 925 Vgl. HERING 1873, S. 63–64. Hering kommt zu dieser Einschätzung, obwohl er, ähnlich zu Collow und Schasler, fast alle englischen Holzstiche gleich aussehend findet. Denn die Zeichnung sei nur knapp als Idee entworfen und werde von den Xylografen stets in dieser weichen tonigen Weise ausgeführt: „Die Nachahmung des Stahl- und Kupferstiches durch die Xylographie ist in England noch Princip wie früher und so legt man ein Hauptaugenmerk auf die Zartheit und Weichheit des Tones; ein Ton geht in den anderen über und scharfe Contouren, wie wir sie bei uns finden, können wir an den englischen Arbeiten seltener bemerken; und in dieser Beziehung müssen wir wohl den englischen Holzschnitt eine Stufe über den unserigen stellen, denn hier finden wir ziemlich häufig, daß die Umrisse etwas zu schroff wiedergegeben sind.“ Ebd., S. 64.
- 926 Ebd., S. 63.
- 927 Vgl. ebd., siehe auch SCHASLER, DIOSKUREN 1875, S. 245.
- 928 Auch Schasler sieht die englischen Holzschnitzer als homogene, kaum zu unterscheidende Nachstecher der englischen Zeichnungsmanier, vgl. SCHASLER 1866, S. 140. Schasler benennt die Xylografen Ebenezer, John und Mary Byfield, Andrew, Best, John Orrin Smith, John Smith, W. J. Linton und E. Dalziel. Andrew und Best siedeln nach Leipzig, W. J. Linton in die USA.
- 929 „Bei den Engländern wird die Zeichnung oftmals gleich behandelt, und ob Stahlstich oder Holzstich, beide besitzen denselben sogenannten ‚Silberton‘.“ SCHASLER DIOSKUREN 1875, S. 244.
- 930 Vgl. LÜCKE 1873, S. 65; SCHASLER DIOSKUREN 1875, S. 253.
- 931 Eine der wenigen Ausnahmen stellt der drei Hefte umfassende Bericht „Das Formschnittwesen in unsern Tagen“ von Alfred Reumont dar. In einem kurzen Absatz wird auf D. Fabris aus Florenz, auf das illustrierte Werk „Il cinque Maggio“ (1838) und die Einrichtung eines Preises für italienische *Holzschnitte* an der Mailänder Akademie der schönen Künste hingewiesen. Reumont ist zuversichtlich, dass der italienische Holzstich nachziehen wird. REUMONT MORGENBLATT 1839, S. 127.
- 932 Vgl. HERING 1873, S. 65.
- 933 Vgl. SPRINGER 1867, S. 304.
- 934 „Wären nicht Künstler wie Ad. Menzel, Ludw. Richter, Eug. Neureuther, Schnorr, Bendemann, Hübner gewesen, so hätte sich der deutsche Holzschnitt im günstigen Falle an die englische Manier der Nachahmung des Stahlstiches, [...] angeschlossen, und die kräftige Einfachheit und künstlerische Feinheit und Freiheit der deutschen Zeichnung wären dem deutschen Holzschnitt vielleicht für immer abhanden gekommen; um so wahrscheinlicher, als durch die Uebersiedelung verschiedener geschickter Holzschnitzer aus England nach Leipzig, wie Allanson, Benworth, Sears u. a., die Gefahr einer Englisirung in der That sehr nahe lag.“ SCHASLER 1866, S. 149. Schasler nennt außerdem Verleger und Buchhändler wie J. J. Weber und das Verlagshaus F. A. Brockhaus, die intensiv an einer eigenständigen Herausbildung des deutschen *Holzschnitts* mitgewirkt haben. Zur „englischen Manier“ siehe auch SORS: MEZZOTINTO 2014, S. 14–35.
- 935 Vgl. SCHASLER DIOSKUREN 1875, S. 243. Nach Schasler gelte der *Holzschnitt* als „Abart“ und zwar immer dann, wenn er ähnlich einem Kupferstich wirke. Das entspreche der sogenannten „Stahlstichmanier“, die nur zu „charakterloser Oberflächlichkeit“ führe. Der *Holzschnitt* sei er v. a. als Reproduktion einer Federzeichnung zu behandeln.
- 936 In Bezug auf die Ausbildung der *Holzschnitt*-Zeichnung seien die französischen Künstler wie Horace Vernet, Grandville, Gavarni, Tony Johannot und Gustave Doré hervorzuheben, allerdings bedenken sie nicht, welchen Einfluss sie auf die „Reinigung und Läuterung des allgemeinen Geschmacks“ hätten. Vgl. ebd., S. 244.

- 937 Z. B. FRENZEL: WEIHNACHTSTISCH DM 1867, S. 762–764: „[...] Die großen und mit Recht bewundernswürdigen Zeichnungen Dorés, die in den französischen Ausgaben einen für deutsche Verhältnisse bedeutenden Preis kosten, sind uns hierdurch zugänglich gemacht worden. An Gegnern fehlt es Doré ebenso wenig wie Kaulbach und Pecht; nachdem er eine Zeit lang von gewissen Kunstrichtern über alles Maß erhoben worden war, soll er jetzt plötzlich ganz talentlos dastehen. Ein Blick auf diese Blätter genügt, um solche Vorwürfe verstummen zu lassen. Die Fülle, der Reichtum dieser Phantasie, die Kraft und Kühnheit dieser Künstlerhand sind erstaunlich und erwecken immer aufs neue unsere [764] Bewunderung. Wie Pecht den Charakter trifft, den der Dichter geschildert, so Doré die allgemeine Stimmung, aus der die heiligen Sagen des Alten und Neuen Testaments, die Volksmärchen gleichsam geboren worden sind. Mitten hinein in jene phantastischen Zustände weiß er uns zu versetzen.“
- 938 Vgl. ebd. sowie FRENZEL: DON QUIXOTE DM 1866, S. 313–316, hier S. 316 (o. Abb.): „Bei all ihren Mängeln sind Dorés Illustrationen zum ‚Don Quixote‘ doch so eigentümlich und original, daß sie die weiteste Verbreitung verdienen“. Vgl. auch DORÉSCHE ILL. WESTERMANN 1868, S. 334–335, hier S. 334: „Es wäre überflüssig, hier zu wiederholen, daß Gustave Doré in Frankreich gegenwärtig als der genialste und populärste Illustrator gilt; auch in Deutschland ist sein Name bereits viel bekannt [...]“
- 939 Michael Joseph Gusikow, geb. 1806, gest. 1837 in Aachen; Musiker, bekannt im 19. Jahrhundert für sein Xylofon-Spiel.
- 940 G. W.: DORÉ ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1863, S. 128–130, hier S. 130.
- 941 WOLTMANN: DORÉ CKB 1870, S. 17–24, hier S. 24. Weiter lautet es bei Woltmann: „Wenn das Buch seinen Weg in das deutsche Haus findet, so kann man dieser Tatsache nur mit Bedauern und mit Widerspruch entgegen treten. Es enthält nichts [...] was fähig wäre, ein Gefühl der Erhebung und Erbauung zu wecken. Wo es hierauf ankommt, wollen wir uns unser gesundes und vortreffliches Hausbuch, Schnorr's Bibel in Bildern, nicht nehmen lassen [...]. Der Sinn für das Echte, Schlichte, Wahre, Kraftvolle wird verkümmern, wenn die Einbildungskraft auf die Dauer sich nur mit dem Effectvollen und phantastischen Reizvollen beschäftigt.“ In weniger polemischen Artikeln wird konkret u. a. die Figurendarstellung Dorés bemängelt, da diese zuweilen zu Staffagen in den überbordenden Landschaftsdarstellungen verkümmere, vgl. G. W.: DORÉ ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1863, S. 128–130.
- 942 Vgl. Brief von Wigand an Reinick, 17.07.1849, in: BRIEFE REINICK 1910, S. 268–270, hier S. 270. Georg Wigand war außerdem Ende der 1820er-Jahre für ein Jahr u. a. in Paris, um sich dort im Verlagsgeschäft ausbilden zu lassen, vgl. BACHLEITNER 1993, S. 155.
- 943 Vgl. RUSKIN 1857, S. 341.
- 944 Vgl. ANZEIGE WEIGEL JBAL 1861, S. 16.
- 945 Der englische Verlag „Williams & Norgate“ bietet z. B. als Importe „Foreign works of art“ an. Unter dieser Überschrift werden im Londoner „Art Journal“ 1855 die ersten Ausgaben der Schnorr'schen Bilderbibel angeboten, wie auch Kupferstiche nach Ramboux und Overbeck, vgl. JOURNAL ADVERTISER, ART JOURNAL 1855, p. ii.
- 946 Die Internationalität von Künstlern und Kunstbestrebungen sind mittlerweile vielfach in den Blick genommen worden, u. a. bei VAUGHAN 1979 und VAUGHAN 1998, S. 73–82; FASTERT 2001, S. 159–184 oder DÜSSELDORFER MALERSCHULE 2011.
- 947 Eine Ausnahme ist z. B. der mehrere Ausgaben umfassende Artikel „Review of new books. Wood Engraving in France“ (REVIEW LITERARY GAZETTE 1840). Als bestes französisches Werk wird im ersten Artikel dieser Serie die Publikation „Gil Blas“ mit den Zeichnungen Gigoux' (Verlag Paulin 1836) vorgestellt, mit Abdruck dreier Holzstiche; im dritten Artikel sind Beispiele aus „Fables de La Fontaine“ und „Voyages de Gulliver“ mit Zeichnungen von Grandville.
- 948 Mit Schwerpunkt auf den Zeitraum 1830 bis 1870 sind folgende französisch- und englischsprachige Zeitungen und Magazine für dieses Unterkapitel von mir gesichtet und ausgewertet worden: Athenaeum (London); Art Journal (London); Art Union; Critic (London); Gazette des Beaux-Arts; Journal des beaux-arts et de la littérature (Belgien); L'Artiste (Paris), Literary Gazette; London Magazine; London and Westminster Review; Monthly Magazin; Penny Magazine. Die zitierten Artikel sind im Literaturverzeichnis aufgeführt.
- 949 Die Wichtigkeit der *Holzchnitt*-Historie, die bisher in dieser Arbeit vorrangig im Kontext des deutschen Kunstdiskurses thematisiert wurde, spiegelt sich daher erst in der 1859 gegründeten „Gazette des Beaux-Arts“ wider. In den ersten Jahrgängen werden zahlreiche Artikel zu Dürer, zum Ursprung der Holzsnittkunst und zu neuen Entdeckungen alter Grafiken veröffentlicht. Unregelmäßig werden außerdem Nachrichten von deutschen Korrespondenten abgedruckt, in der über Neuigkeiten von Professurenbesetzungen an den deutschen Kunstakademien und die aktuell anerkannten deutschen Künstler mit ihren Werken berichtet wird. Vgl., z. B. RENOUVIER GBA 1859, S. 5–22; GALICHON: ÉCOLE ALLEMANDE GBA 1860; RENOUVIER GBA 1860, S. 321–332; GALICHON: L'ORIGINE DE LA GRAVURE GBA 1861, S. 65–80. Außerdem wird ein langer Artikel von dem deutschen Kunsthistoriker Alfred Woltmann zu „Holbein. D'après ses derniers historiens. Holbein und seine Zeit“ abgedruckt, WOLTMANN: HOLBEIN GBA 1869. Zur Zeitschrift „Gazette des Beaux-Arts“ und ihrer Bedeutung für die französische Reproduktionsgrafik siehe BETZ 2016.
- 950 Vgl. GONSE GBA 1882, S. 596–601, sowie LEFORT GBA 1883, S. 532–535, hier S. 534: „Dans ces illustrations, Menzel s'est montré ce que, à vrai dire, il est partout: un dessinateur incomparable et l'un des plus grands et des plus sincères artistes de notre temps.“
- 951 GONSE GBA 1882, S. 596–601, hier S. 596.
- 952 DURANTY GBA 1880, S. 201–217.
- 953 In einem anderen Korrespondenten-Beitrag aus Dresden in der „Gazette“ wird gemutmaßt, dass von den vorgestellten deutschen Malern vielleicht Ludwig Richter am bekanntesten sein könnte, und zwar aufgrund seiner von Gaber gestochenen Holzstiche. Vgl. SIEGMUND GBA 1860, S. 236–239, hier S. 237.
- 954 Die Vergleiche mit anderen Nationen nehmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu. 1872 wird rückblickend die Satire-Bilderschlacht während des Deutsch-Französischen Krieges in einer Artikelreihe vergleichend gegenübergestellt, siehe DURANTY: LA CARICATURE, GBA 1872.
- 955 NIBELUNGENLIED 1840; siehe Kap. 3.1.3.
- 956 THE NIBELUNGENLIED, ART-UNION 1844, S. 15. Abgebildet ist die von Julius Hübner gezeichnete Darstellung „Wie Siegfried mit den Sachsen stritt“, die zum vierten Kapitel von Friedrich Unzelmann gestochen wurde.
- 957 H. B.: RETHEL, JOURNAL 1859, S. 180–181.
- 958 In der Londoner „Athenäum“-Ausgabe von 1854 heißt es: „A preference of such rough noble simplicities as Alfred Rethel's ‚Todtentanz‘ is, however, in my opi-

- nion, a sign of correct artistic judgment. It is for the reason before advanced in favour of line engraving, the definite character of the touch, that, for specific purposes, the inferior integrity of wood engraving is preferable." C.: ART, ATHENAEUM 1854, S. 888.
- Auch in einer weiteren Kritik wird auf Rethels „Todtentanz“ verwiesen, die mit französischen und englischen Übersetzungen europaweit zu beziehen war, C. B. ART JOURNAL 1854, S. 293–296, hier S. 296: „Rethel's 'Dance of Death' is well known in England." In französischen Rezensionen siehe z. B. SAGLIO GBA 1859, S. 98–102.
- 959 Rethels „Todtentanz“ war in Frankreich und England bekannt:
- a) Unter dem Titel „La Danse des Morts De L'Année 1849“ spricht sich Champfleury für die deutsche Holzschnidekunst aus und stellt jedes einzelne Blatt der aus sechs Blättern bestehenden Serie vor, wobei er die beigefügten Unterschriften ins Französische übersetzt zitiert und die Holzstiche als Bildbeilagen mitpubliziert, vgl. CHAMPFLEURY 1869, S. 268–285. Champfleury schreibt hier zu Rethels „Todtentanz“: „L'effet de ces images fut considérable à Paris. Un an auparavant éclataient les journées de juin, et il semblait que l'artiste allemand se fût inspiré des récits de la fatale insurrection; à ce souvenir se joignait pour chacun l'impression produite par un art véritablement sérieux auquel la France n'est pas habituée. Il entre le plus souvent, au milieu d'insultes sarcastique, une sorte de colère violente dans nos compositions qu'enfantent les événements politiques. Plus [269] d'emportement que de durée dans les images populaires parisiennes. Celles qui arrivaient d'Allemagne étaient graves et sévères; la tradition des vieux maîtres qui s'y faisait sentir, les tailles sobres du burin et jusqu'aux ressouvenirs de la Danse macabre étonnaient le Parisien de 1849, qui ne goûtait, pas plus qu'il ne le goûterait aujourd'hui, un enseignement présenté avec l'austérité. Je vis regardant ces images plus d'un homme du peuple méditatif qui, lui-même peut-être, avait pris part à l'insurrection et logeait dans ses yeux la terrible représentation des combats auxquels il avait été mêlé. Pour moi, sans m'attacher à leur sens contre révolutionnaire, l'impression de telles compositions fut profonde et durable. Cachant sous forme symbolique la vive critique des événements contemporains, ces planches appartiennent à un art profondément convaincu. Rethel, l'artiste, est un maître; et si le poète n'atteint pas à la hauteur du peintre, tous deux se montrent graves, concis et terribles. [...]“
- Weniger ausführlich erscheint in der Pariser Ausgabe „L'Artiste“ 1849 bereits eine Beschreibung des „Todtentanzes“ von Champfleury, siehe L'ARTISTE, 15.09.1849, S. 185–186.
- b) Baudelaire plante ursprünglich seinen Gedichtband „Les Fleurs du Mal“ mit Holzstichen Rethels herauszugeben, dieses Vorhaben ist v. a. in literaturwissenschaftlichen Arbeiten erwähnt worden. Vgl. BAUDELAIRE: L'ART PHILOSOPHIQUE, S. 598–605; zu Rethel: „C'est un poème réactionnaire [...]“, S. 599–600, sowie Anmerkungen, ebd., S. 1379.
- Seine Besprechung war erstmals in der Zeitung „Curiosités esthétiques“ 1868/1869 abgedruckt. Zu Baudelaires Einschätzung des Rethel'schen „Todtentanzes“ als konterrevolutionär, siehe ZIEGLER 2003, S. 143–166, v. a. S. 152–159.
- c) Vgl. RUSKIN 1857, S. 341. Zu Ludwig Richter, den Ruskin neben Cruikshank als besten Kinderbuchillustrator hervorhebt, siehe ebd., S. V–VIII u. S. 342.
- 960 Vgl. ebd. Fn. 959 c) RUSKIN 1857, S. 341–342.
- 961 Ebd., S. 341.
- 962 „'Death the Avenger' and 'Death the Friend'. The names of two wonderful wood Engravings by Alfred Rethel, a German, and one to be remembered in the aftertime." DEATH THE AVENGER/DEATH THE FRIEND, OXFORD 1856, S. 477–479. Zu „Der Tod als Freund“ erscheint außerdem ein Gedicht in dem englischen Literaturmagazin „Macmillan's Magazine“ unter „Der Tod als Freund, a translation of the picture by Alfred Rethel“ (TOD ALS FREUND MACMILLAN 1859, S. 129–130), auch sind Nachstiche u. a. von Alfred Rethels „The Massacrer of Saint Boniface“ sowie „Death coming as a friend“ nach Zeichnungen von W. J. Allen und Holzstichen von J. D. Cooper, einem Artikel der Reihe „German Painters of the modern School“ von J. Beavington Atkinson beigefügt, vgl. ATKINSON ART JOURNAL 1865, S. 337–340.
- 963 C. B. ART JOURNAL 1854, S. 293–296.
- 964 Mit Blick auf den Londoner Kinderbuchverlag Cundall & Addey spricht sich der Autor für die Beibehaltung dieses Standards aus. Vgl. ebd., S. 295.
- 965 Der Autor rühmt die Holzschnidekunst der „Dresden School“ mit den Künstlern Ludwig Richter, Ernst Hasse, Alfred Rethel, Julius Schnorr von Carolsfeld und August Gaber. Bürkners Verdienst sei es, die Holzschnidekunst als Dresdner Schule, mit *Holzschnitten* nach Zeichnungen der aufgezählten Künstler, ebenbürtig zu allen anderen Holzschnidezentren zu erheben. Vgl. ebd., S. 296. – Weniger gut vertraut ist der Autor offensichtlich mit der Berliner Holzschnideschule. Der mit Bürkner auf einer Augenhöhe stehende Xylograf Unzelmann, bei dem u. a. die Vogel-Brüder und Eduard Kretzschmar lernten, wird wiederholt als „Ruzelmann“ benannt. Das könnte dafür sprechen, dass der Rezensent nicht aus dem direkten Umfeld Bürkners in Dresden stammt, sondern ein englischer Kritiker ist. Vgl. ebd., S. 294.
- 966 C. B. ART JOURNAL 1854, S. 293–296, hier S. 293: „A German artist [...] carefully avoiding those allurements by which, as we think, so many have been led astray.“
- 967 Ebd., S. 293: „Thus each art, and each department of Art, has its own province assigned it, and there in it should remain. It is as much an encroachment when water-colour tries to work itself up to look like oil painting, as when a temporal potentate invades, in order to annex, the territory of his neighbour.“ Der Autor führt weiter in Bezug auf den *Holzschnitt* aus: „They [the characteristics of woodcuts] are no longer confined to a certain simplicity of subject, representing it with bold lines, clearly and plainly. The drawing is now complicated and it must have ‚effect‘. Those qualities for which wood was chosen instead of metal, are not regarded; and the peculiar features which each one sought in the woodcut we should now look for in vain.“
- 968 Erst seine akademische Ausbildung als Maler befähigte Bürkner, gute *Holzschnitte* anzufertigen, vgl. ebd., S. 294–295.
- 969 Ebd., S. 295.

7 DIE POLITISCHE DIMENSION DER HOLZSCHNEIDEKUNST

Das 19. Jahrhundert wird als das Jahrhundert der Nationalstaatenbildung unter der Prämisse der politisch-gesellschaftlichen Entwicklung betrachtet.⁹⁷⁰ Der Kunstgeschichte wird in der Konstituierung der deutschen Kulturnation eine große Bedeutung zugeschrieben.⁹⁷¹ Auch sahen zeitgenössische Künstler wie Ludwig Richter und Kunsthistoriker wie Anton Springer die wesentliche Aufgabe der Kunst darin, auf die Nation zu wirken. „Einzelne Züge des modernen Kunstlebens wecken in der That einen guten Glauben. Von der sittlich veredelnden Kraft künstlerischer Anschauungen sind wir inniger überzeugt, als die früheren Geschlechter, wenigstens grübeln wir mehr über den wohlthätigen Einfluß der Kunst auf das nationale Dasein. Wir zählen die eifrige Kunstpflge zu den wichtigsten Culturaufgaben des Staates [...]“⁹⁷² so die Einschätzung von Anton Springer 1867.

Wie ist also das Verhältnis von politischem Handeln, künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Tätigkeit im 19. Jahrhundert zueinander zu bestimmen?

Der Kunsthistoriker Friedrich Pecht schreibt rückblickend 1886 in der Zeitung „Kunst für Alle“, dass erst die Künstler und die Poeten die Staatsgründung 1870 ermöglicht hätten. Den Einkaufsetat der Münchner Pinakotheken diskutierend proklamiert Pecht, dass der Staat Einfluss auf die Kunst nehmen müsse, denn es sei die Kunst seit Anfang des 19. Jahrhunderts gewesen, und zwar durch Künstler wie Cornelius, Overbeck und Führich, die die nationalen und religiösen Ideale wiederaufleben ließen. Mehr noch, insbesondere die Schilderung des deutschen Volkes und dessen Leben in den Werken von Schwind, Richter, Lessing, Rethel, Menzel, Meyerheim, Knaus, Defregger, von Werner und Janssen sei es gewesen, die der Nation wieder zur Selbstachtung verholfen habe, ein Bewusstsein für die eigene Stärke und eigenen Wert schuf, und das „nicht nur in ihren eigenen Augen, sondern in der ganzen Welt Augen.“⁹⁷³

Dies ist eine dezidierte und zielgerichtete Beantwortung der Frage nach dem politischen, hier vornehmlich als staatlich-fördernd verstandenen Einfluss von Kunst. Pecht beschreibt keine gesellschaftlichen Strukturen oder künstlerischen Techniken und deren Einfluss, sondern sieht durch eine künstlerische Anknüpfung an nationale und religiöse Ideale die kulturelle und politische Einheit vorbereitet. Stilistisch nicht unterscheidend zwischen (Spät-)Romantikern und Realisten, auch nicht Gattungen spezifizierend, nicht zwischen historisch-staatstragend oder genrehaft-bürgerlich, reiht Pecht Namen von Künstlerpersönlichkeiten aneinander, die sich nun gesellschaftspolitisch auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen, nämlich für die Nation wertvoll zu sein. Nach Pecht ist das keine spezifisch „romantische“ Aufgabe, sondern eine künstlerische im Allgemeinen.

Pecht wirbt in diesem Artikel dezidiert für die Kunst als Instrument von staatlichen Erziehungsmaßnahmen. „Die Kunst“ müsse in die Öffentlichkeit, aber ohne Verlust des dazugehörenden Kontextes. D.h., dass in München doch v.a. Kunst der zeitgenössischen Münchner Schule gesammelt werden sollte.⁹⁷⁴ Und damit ist der eigentliche Themenschwerpunkt seines Artikels benannt, nicht die nationale Frage, sondern die der Ausstellungspraxis und des Sammlungsaufbaus. Dennoch ist in seinen Ausführungen eine

Annahme zu finden, die sich bereits bei Springer findet, nämlich dass Kunst „zu den wichtigsten Culturaufgaben des Staates“ gehöre.⁹⁷⁵

„Staatlich“ stand bis 1870 für den jeweilige Stadt- oder Kleinstaat, von Preußen über das Königreich Sachsen und das Kurfürstentum Hessen bis zum Herzogtum Baden und diversen freien Städten, die vom Wiener Kongress ausgehend zwischen 1815 und 1866 im Deutschen Bund formal bündnisbildend und in Größe und Anzahl über die Jahre variierend gefasst wurden. Die Holzschnidekunst ist ein kleiner Teilbereich der künstlerischen Produktion und unmittelbar an die verlegerischen Produktionsmöglichkeiten und künstlerischen Ausbildungsbedingungen der jeweiligen Städte, Fürstentümer und Landesregierungen gekoppelt.⁹⁷⁶ Der Holzstich als künstlerische Gattung muss politisch gedacht werden bzw. bietet sich als ein politisches Medium an, und zwar im Sinne der folgenden Aspekte:

1. Der Holzstich dient als Vervielfältigungsmedium für Bildung und Information im Allgemeinen.
2. Im Verbund mit Text ermöglicht er Inhalte zu veranschaulichen.
3. In seiner Eigenschaft, an eine überlieferte, alte Technik anzuknüpfen, besitzt der *Holzschnitt* Identitätspotential und kann als ein „common object“⁹⁷⁷ klassifiziert werden.
4. Der *Holzschnitt* gilt als eine „nationale“ Kunst und „deutsche“ Erfindung und bietet zeitgenössisch die Teilnahme am europäischen Kunst-Wettstreit der Nationen.
5. Der *Holzschnitt* ist „Kulturträger“ und zugleich Teil der Industrialisierung.
6. Als Reproduktionsmedium ist der *Holzschnitt* eingebunden in neue kulturelle und wissenschaftliche Praktiken (z. B. in Form von illustrierten Lehrbüchern und Zeitungen).

Damit sind sicherlich noch nicht alle Funktionen der Holzschnidekunst in ihrer politischen Dimension angesprochen. Unter der Prämisse der „politischen Dimension“ ist der *Holzschnitt* nicht nur einschränkend als „staatsfördernd“, sondern allgemeiner als Mittel zur Einflussnahme auf gesellschaftliche und soziokulturelle Prozesse im Sinne der soeben skizzierten Möglichkeiten 1. bis 6. zu beschreiben.

Im Folgenden soll punktuell die Teilhabe der zeitgenössischen Künstler an der „Nationalisierung der Bildung“⁹⁷⁸ im 19. Jahrhundert und die Bedeutung von hohen Auflagen für die Wertschätzung der Holzschnidekunst betrachtet werden.



Abb. 92 (Ausschnitt/Gesamtansicht)

Emblem 62:

Allegorie Holzschnitt und Kupferstich, 1882,
nach einer Federzeichnung von E. Doepler
d.J., Berlin

Druck 210 mm h × 288 mm b

Bez. u. l.: Meisenbach.; u. M.: EDeopler.d.

in: GERLACH 1882, Bd. 2, Nr. 62

UB Heidelberg, 86 G 24-1

Foto/Rechte: UB Heidelberg



7.1 ‚Kunst ist für’s Volk, was nützt sie sonst?‘⁹⁷⁹

7.1.1 Der pädagogische Nutzen der Holzschnidekunst

Die Dresdner künstlerischen Gemeinschaftsarbeiten wie an dem illustrierten Kinderbuch „Die Ammen-Uhr“ (Abb.27) sind eine Antwort auf die oftmals fehlenden oder mangelhaft ausgestatteten Schriften, die zur Bildung und Erziehung Heranwachsender vorlagen.⁹⁸⁰ Ein gewandeltes Bewusstsein in Bezug auf Kinder und Jugendliche im bürgerlichen Umfeld lässt sich an der künstlerisch illustrierten Kinder- und Jugendliteratur ablesen.⁹⁸¹ Zwischen 1830 und 1870 stellt die pädagogische Anwendung der Holzschnidekunst eine der zentralen Forderungen und Aufgaben dar.⁹⁸² Der gesellschaftliche Auftrag, der mit Buchillustrationen einhergeht, wird in einer längeren Rezension zu zeitgenössischen Kinderschriften in der Literaturzeitschrift „Blätter für die literarische Unterhaltung“⁹⁸³ 1849 unmissverständlich benannt. Dort lautet es in einem Abschnitt zu dem positiv besprochenen und mit Holzstichen ausgestatteten Kinderbuch „Alte und neue Kinderlieder“⁹⁸⁴ von Georg Scherer:

„Wir haben in Deutschland noch viel zu thun ehe wir die hohen Vorbilder des 16. Jahrhunderts oder die zum theil sehr vorzüglichen Arbeiten der neuern englischen und französischen Presse erreichen; aber das Uebertragen allein reicht hierzu ebenso wenig aus als die technische Virtuosität und der Glanz der äußern Ausstattung. **Der Holzstock allein ist Keinem nütze, möchten wir sagen, der Geist ist es der lebendig macht; daher verlangen wir nochmals Künstler, die Vermittler zwischen Geist und Form, zur Herstellung solcher Illustrationen, namentlich aber derer welche pädagogischen Zwecken dienen sollen.** Denn nur am Geiste entzündet sich Geist und Leben, und nicht nur von Menschen, sondern auch von Büchern gilt das alte Sprüchwort: ‚Schlechte Gesellschaft verdirbt gute Sitten.‘ Schlechte Gesellschaft sind aber nicht nur die Bücher mit schlechtem Text, sondern auch die mit schlechten Bildern, welche den Sinn für das Schöne eher ertöden als beleben. Daher lieber gar kein Bilderbuch als ein schlechtes, unschönes!“⁹⁸⁵

Künstler zeichneten sich dadurch aus, dass sie das richtige „Verständnis der Illustration zu Pädagogischen Zwecken“⁹⁸⁶ hätten, welches der Rezensent bei vielen anderen Buchausgaben vermisst. Der bildlichen Darstellung kommt hierbei eine gleichrangig-entscheidende Wirkung zu wie dem Text. Der Künstler solle vermitteln, seine Aufgabe läge im pädagogischen Nutzen, es sei sein „Geist“, sein künstlerisches Vermögen, das einen Holzstich pädagogisch wertvoll einsetzbar werden lässt.

Künstler nahmen diese Aufgabe ernst und sie nahmen sie auch an. Das Bild als ein erzieherisches Mittel zu verstehen, dafür stehen insbesondere die Nazarener. Von Overbeck ist frühzeitig belegt, dass er „Das Leben Jesu“ in 36 Blättern darstellen wollte, und zwar insbesondere für Schul-Ausgaben.⁹⁸⁷ Zustimmung fand er bei Johann Heinrich Pestalozzi, dem führenden Reformpädagogen seiner Zeit. Nicht nur Sigrid Metken wies auf dessen bahnbrechende Bedeutung für Grafik hin, sondern zuletzt auch der Kunsthistoriker Vicente Pla Vivas in seiner 2010 erschienenen Publikation.

Pestalozzi beschrieb 1801 „das Bild“ als Vorstufe für den elementaren Spracherwerb. Illustrierte Abc-Bücher entstehen aufgrund seines neuen Bildungsideals. Heute ist die Ansicht zwar überholt, dass Bilder „a priori“ aufgenommen werden können, doch bleibt sie für die Bedeutung der Illustration, und damit auch des Holzstichs, im 19. Jahrhundert maßgebend.⁹⁸⁸

7.1.2 Das Demokratische der Holzschneidekunst

Vorbedingung für die Ausgestaltung pädagogischer Schriften ist die hohe Auflagenzahl,⁹⁸⁹ die der Holzstich bietet. Sie ist neben dem Druck von Bild und Text auf einer Buchseite die zweite stets positiv genannte Eigenschaft der Holzschneidekunst. Hohe Auflagen bieten nicht nur eine große Breitenwirkung von Schriften, sondern eben auch größtmögliche Aufmerksamkeit und Bekanntheit von Bildinventionen und -inhalten. In der Sekundärliteratur ist die öffentlichkeitswirksame Sichtbarkeit, den die Nazarener und Spätromantiker mit ihrer Kunst suchten, längst diagnostiziert,⁹⁹⁰ so dass zu fragen bleibt: Ergibt sich aus einer zahlenmäßig hohen und gesellschaftlich breiten Reichweite per se eine politische Dimension?

Nach den Aussagen des Kunsthistorikers Moritz von Thausing 1868 wäre das zu bejahen. Die Möglichkeit eine große Reichweite durch hohe Auflagen zu erzielen, sei eine „demokratische“ Eigenschaft der Holzschneidekunst und keine, die bei der „aristokratischen“ Tafelmalerei vorzufinden wäre:

„Im Gegensatz zu dem mehr aristokratischen Oelgemälde und Kupferstich, haben das Fresko und der Holzschnitt einen gemeinsamen demokratischen Zug – jenes durch seine räumliche Ausdehnung, diese durch seine Zahl und die dadurch bedingte Wohlfeilheit; sie sind nur zwei verschiedene Wege, den Genuß und die sittigende Kraft der bildenden Kunst dem Volke in allen seinen Schichten gleichmäßig zuzuführen.“⁹⁹¹

Freskomalerei und der Holzstich wirkten mit „sittigende[r] Kraft“ in alle Schichten des Volkes. Anders als das Fresko, das als romantische Kunstgattung zu Beginn des 19. Jahrhunderts etabliert wird, bleibt der *Holzschnitt* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Medium für romantische Ideen.⁹⁹²

Die Vorstellung, die Holzschneidekunst sei für die Nation essentiell, spiegelt sich in einer Federzeichnung von E. Doepler d.J. 1882 wider, die den Berufsstand der Xylografen emblematisch und allegorisch darstellt (Abb.92).⁹⁹³ Ein abgebildeter Reichsadler deutet auf die Aufgaben der Holzschneidekunst, Ideen zu verbreiten und auf die Nation zu wirken: Am offenen Butzenscheiben-Fenster, in der für die Renaissance typischen Kleidung mit weiten, gebauschten Ärmeln, sitzt Hieronymus Resch am Arbeitstisch und schneidet in einen handgroßen Holzstock. Der Formschneider, der die meisten Schnitte für Dürer angefertigt haben soll – so beschreibt es Heller in seiner „Geschichte der Holzschneidekunst“ 1823⁹⁹⁴ – bildet den Bildmittelpunkt dieser Allegorie auf der linken Bildseite, die als Pendant zu einer Kupferstich-Allegorie auf der rechten Bildseite gedacht ist. Beide Darstellungen sind durch einen gleichhohen Rahmen mit einem beschrifteten Mittelsteg und rankender, übergreifender Ornamentik verbunden. Finden sich die Personifikation der Kunst und das Familienwappen Dürers auf dem rechten Bildfeld in der Allegorie auf den Kupferstich, so ist der Reichsadler der Holz-

schneidekunst zugeordnet. Einmal ist ein Reichsadler im Wappen der Holzschneidekunst im modifizierten Halbrund-Schild mit Schnittmesser und Grabstichel am oberen Rand abgebildet, ein zweites Mal ist er auf einem Blatt zu sehen, welches auf dem Arbeitstisch des Xylografen abgelegt ist. Der Adler, eines der häufigsten Wappentiere,⁹⁹⁵ bildet seit 1150 als schwarzer Adler auf goldenem Schild das Wappen des Reiches⁹⁹⁶ und seit 1846 als doppelköpfiger Reichsadler das Wappen des Deutschen Bundes (1815–1866). Im 1871 gegründeten Deutschen Kaiserreich wird er dann wieder als einköpfiger Reichsadler dargestellt.⁹⁹⁷

In der hier beschriebenen Federzeichnung von 1882 ist er Teil einer Allegorie der Xylografie. Bücher, Druckstock, Farbauftragsrolle und Tampons bilden die Instrumentarien der handwerklichen Praxis ab. Mit der zweifachen Darstellung des Wappentieres wird diese Technik in ihrer Aufgabenstellung und kulturellen Funktion greifbar. Anders als der Kupferstich, dessen künstlerisches Potential mit der Personifikation der Kunst akzentuiert wird, wird der *Holzschnitt* als eine handwerkliche, „nationale“ Kunsttechnik präsentiert. Fresko, Glasmalerei und *Holzschnitt* sind „öffentliche“ Kunstgattungen.

Diese bei Thausing als „demokratischer“ Zug beschriebene Vervielfältigungsmöglichkeit beschreibt Springer 1857 als „lehrhaften Zug“: Wandgemälde, Glasmalerei und *Holzschnitt* seien „zum Zweck der Unterweisung des armen Volkes“ da.⁹⁹⁸ Sie besäßen in der Gestaltung Gemeinsamkeiten, die sich aus ihren jeweils spezifischen Eigenschaften ergäben.⁹⁹⁹ Wie könnte der Auftrag, auf die Nation zu wirken, besser erfüllt werden als mit Glasmalerei, Freskomalerei und Holzstichen? Sie werden für Eigenschaften geschätzt, die sie bereits im ausgehenden Mittelalter und in der Renaissance besaßen: Informationsverbreitung, Verdichtung und Pointierung von Inhalt und Gestaltung sowie publikumswirksame Einflussnahme. Diese Techniken werden von Künstlern aufgewertet und neu angewendet. Die Freskomalerei wird dabei bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als patriotische Aufgabe verstanden.¹⁰⁰⁰ Und der Holzstich wirkt nicht nur auf die Nation und ist eines der sprechendsten und am meisten angewandten Bildmedien des 19. Jahrhunderts – mehr noch, in einer banal-konkreten Weise wird das Anfertigen von *Holzschnitt*publikationen zu einem Beitrag zur Bildung einer deutschen Nation.

7.1.3 Der *Holzschnitt* als politische Teilhabe

Das Anfertigen von *Holzschnitt*publikationen als eine bedeutungsvolle, kulturelle Teilhabe¹⁰⁰¹ bezieht sich zunächst auf „altdeutsche“ Holzschnitte und ist im Kontext einer Betonung bedeutender kulturell-politischer Zeitereignisse zu verstehen. Der Publizist und Aufklärer Rudolf Zacharias Becker sieht seine „altdeutsche“ Holzschnitt-Sammlung und deren Veröffentlichung in drei Bänden als eine Maßnahme zur Unterstützung der deutschen „Kunst-Ehre“¹⁰⁰² und arbeitet somit zu Beginn des 19. Jahrhunderts am kulturellen Gedächtnis der Deutschen.¹⁰⁰³ Der Schriftsteller Theodor Mundt begründete 1844 den zurückgewandten Blick auf die Zeit der Reformation, mit den Worten:

„Wenn wir aber heutzutage mit solcher Vorliebe und bei allen Gelegenheiten auf die Zeit der Reformation zurückblicken, so geschieht dies vorzugsweise in dem Gedanken, daß wir gerade in unserer Zeit nichts Dringlicheres und Erwecklicheres vornehmen

können, als diejenigen Quellen unserer nationalen Geschichte aufzusuchen, aus denen noch unser eigenstes heutiges Leben hervorgeflossen kommt, und an denen wir uns erfrischen und stärken müssen zu der wahren geschichtlichen Ergreifung unserer heutigen Zustände, die uns nach allen Seiten hin so Noth thut.“¹⁰⁰⁴

Sich mit Kunst in Form von historischen Artefakten zu beschäftigen ist sowohl in der napoleonischen Besatzungszeit als auch in der Zeit des Wiener Kongresses und später im Vormärz, als Druckzeugnisse vielfach mit Zensur belegt sind, politisch bedeutsam, auch bis weit über die Reichsgründung 1870/1871 hinaus.¹⁰⁰⁵ Mit der ideengeschichtlichen Verknüpfung des Volkstümlichen und des *Holzschnitts*, sowohl im Sinne von hoher Auflage als auch im Sinne „für alle“ geeignet, beginnt nicht nur in Bezug auf die überlieferten Artefakte, sondern auch in Bezug auf die zeitgenössische Holzstich-Praxis die Festschreibung des *Holzschnitts* als ein kulturelles Medium, das zur nationalen Identität beitrage.¹⁰⁰⁶ Publikationen, die die „deutsche“ Historie verfügbar und rezipierbar machen, dienten der Kultur und damit der zu bildenden Nation.

Es sind Verleger wie Wigand, die sich bewusst für den Holzstich entscheiden und ihre ökonomisch-technischen Entscheidungen mit kultureller Teilhabe und Einflussnahme begründen. Auch in der 1903 publizierte Geschichte des Verlags Alphons Dürrs erklärt dessen Sohn, dass der *Holzschnitt* bewusst als Technik für den 1853 gegründeten Verlag ausgewählt worden sei und die Kupferstich-Ausgaben quantitativ überbot.¹⁰⁰⁷ Es sei die bevorzugte Technik seines Vaters gewesen. Der *Holzschnitt*, d.h. der Holzstich, bot eine Teilhabe an der deutschen Kultur.¹⁰⁰⁸ Diese Teilhabe besitzt mit dem Durchsetzen der zeitgenössischen Xylografie und den Buchprojekten ab den 1830er-Jahren eine dezidiert gegenwartsbezogene Ausrichtung. Je nach Akteur überwiegt, z.B. aus ökonomischen Gründen, das Interesse an dem technisch neuen Verfahren (Verleger, Drucker, Xylografen), an dem europäischen, künstlerischen Wettstreit (Xylografen, Künstler) oder an der Ausformung eines Kunst-Ideals (Künstler, Kunsthistoriker, christlich-missionierende Schriftsteller und Journalisten). Verleger, Künstler, Xylografen, Kunsthistoriker und Schriftsteller beeinflussen die gesellschaftlichen Prozesse, unterstützen die Bildungsoffensive oder nationale Einheitsvorstellungen.

Klaus Ries hat 2012 den Begriff des „romantischen Nationalismus“ als eine politische Entsprechung dieser Prozesse neu in die von Historikern geführte Nationalstaaten- und Nationalismus-Debatte eingeführt. Als eine idealtypische Kategorie soll „romantischer Nationalismus“ Begriffe wie „Volk“ und „Kultur“ nicht nur abbilden, sondern ihre genuin politische Dimension beschreiben. Im Gegensatz zu den Konzepten u.a. von Eric Hobsbawm,¹⁰⁰⁹ betont Ries die modernen, fortschrittsfreundlichen Züge und beschreibt den „romantischen Nationalismus“ als einen „liberalen Nationalismus“. Damit kann die Nationsidee in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als ein Anknüpfen an die Tradition und zugleich als eine „Anpassung an die Moderne“ verstanden werden.¹⁰¹⁰ Dieses politische Konzept entspricht am ehesten den in dieser Dissertation bislang präsentierten Forschungsergebnissen zur Holzschnidekunst. Zwischen den Jahren 1830 und 1870 wird sie als Modifikation und Weiterentwicklung einer alten Technik verstanden. Die genuin zeitgenössisch-modernen Tendenzen finden u.a. ihren Ausdruck in den massiven, kulturellen Einschreibungen und Ritualisierungen des neuen



Abb. 93

Franz von Stuck

Xylographie

Tonstich 288 mm h × 215 mm b

Bez. u. r.: F. Stuck.

in: Gerlach 1882, Bd. 2, Nr. 152a.

UB Heidelberg, 86 G-24-2

Foto/Rechte: UB Heidelberg

„Bürgerlichen“. Sagen, Historie, Dürer-Feste, Weihnachtsfest und Kinderliteratur sind Themenbereiche, die durch bildende Künstler eine Bearbeitung erfahren. Diese bürgerliche Kulturbewegung formiert sich durchaus auch in Künstlergruppen und Vereinen.¹⁰¹¹ „Kultur“ ist nach Wolfgang J. Mommsen das Instrument, das zur Legitimation bürgerlicher Hegemonie im sich formierenden „Nationalstaat“ diene.¹⁰¹²

Bereits Caspar David Friedrich kleidet seine Figuren in „altdeutsche“ Tracht und die Grabsteine auf seinem Bild „Gräber gefallener Freiheitskrieger“ tragen Aufschriften wie „Arminius“.¹⁰¹³ Als Prestige-Ausgaben erscheinen mittelhochdeutsche Sagen wie das „Nibelungenlied“ im Wigand-Verlag 1840 oder populär-historische Abhandlungen zur deutschen Geschichte wie Kuglers „Geschichte zu Friedrich dem Großen“.¹⁰¹⁴ Die Beteiligung deutscher Künstler und deutscher Xylografen wird seitens der Verleger und Kritiker betont.¹⁰¹⁵ Die Hinwendung zum eigenen Volk und dessen Historie gilt als demokratisch und nationalbildend. Georg Wigand, der zu den links-liberalen Kräften in der Vormärzzeit gezählt wird und für eine parlamentarische Republik einstand,¹⁰¹⁶ könnten ähnliche Überlegungen dazu bewogen haben, sich für den Holzstich als moderne Variante des Holzschnitts zu entscheiden. Dieses Medium steht in der Tradition der Volkschriften, die bis ins 18. Jahrhundert hinein mit Holzschnitten ausgestattet waren. Auch Julius Schnorr von Carolsfeld bespricht im Vorwort seiner „Bilderbibel“ den *Holzschnitt*. Seine illustrierte Bibelausgabe soll ein „Volksbuch“ sein und sei daher folgerichtig mit *Holzschnitten* ausgestattet.¹⁰¹⁷

Warum der Holzstich als moderne Technik und zugleich als Wiederbelebung des Holzschnitts so populär werden konnte, lässt sich nicht nur mit einer Traditionsfortführung erklären, denn dafür ist er zwischen den 1830er- und 1870er-Jahren eine zu kostengünstige, moderne und vielversprechende Technik. Wie der Schriftsteller Theodor Mundt 1844 formuliert, dient das Zurückgehen in die Vergangenheit der Orientierung in der Gegenwart.¹⁰¹⁸ Es sei ein „erfrischen“ und „stärken“. Künstler greifen „altdeutsche“ Elemente auf, aber modifizieren sie. Das entspricht dem Umgang mit der Holzschnitt-Technik. Von einer Nachahmung oder Ebenbürtigkeit von Holzschnitten des 16. Jahrhunderts mit den Holzstichen des 19. Jahrhunderts kann nicht gesprochen werden. Sotzmann vergleicht im Vorwort zu der Faksimile-Ausgabe des Holbein'schen „Alten Testaments“ von 1850 „altdeutsche“ Holzschnitte mit der Sprache Luthers. Beides sind Artefakte einer anderen Zeit.¹⁰¹⁹

Mehr noch: Die Xylografie, die sich in den 1840er-Jahren als neuer Berufsstand etabliert, führt ihre Arbeit selbstverständlich auf die Holzschneidekunst der Dürer-Zeit zurück. Aber mit einem entscheidenden Unterschied: Sie ist besser.¹⁰²⁰

Dieses Selbstverständnis ist noch Ende des 19. Jahrhunderts, in dem von Franz von Stuck 1882 publizierte Emblem der „Xylographie“ verbildlicht (Abb. 93). Im historisierenden Renaissance-Stil sind dialektisch als alte und neue Holzschneidekunst ein Schild, ritterliche Helm- und Harnischzier einerseits sowie ein Dürer-Siegel und ein Knappe andererseits zueinander gruppiert.¹⁰²¹ Als „Redendes Wappen“, ähnlich einem alten Gildewappen konzipiert, teilen sich auf dem Schild im Vordergrund Grabstichel und Schnittmesser einen Baum, dessen Zweige beim Schnittmesser Früchte tragen und beim Grabstichel Zweige eines Buchsbaumes darstellen. Im Hintergrund links ist der Xylografie, dem Holzstich, ein bürgerliches

Fachwerkstädtchen zugeordnet, auf der rechten Seite schließt im unteren Hintergrund mit dem Dürer-Siegel und dem Knappen eine mittelalterliche Burganlage die Darstellung ab. Unverkennbar entspringen die neue und alte Holzschneidekunst einem gemeinsamen Stamm, auch das Spruchband „Ex ligno frondes“ (aus gedeihendem, blühendem Holz) umspielt beide Techniken. Das Entscheidende der Darstellung ist der mit Ornament und Harnisch verzierte hochgestreckte Arm. Dessen Faust hält einen Grabstichel fest umgegriffen und überragt das Siegelporträt Dürers. Die Schwesterkunst des Holzschnitts, die zeitgenössisch-moderne Xylografie, überragt also Dürer und damit den alten Holzschnitt.

Von der spezifischen Frage nach dem Verhältnis von „altdeutschem“ Holzschnitt und zeitgenössischem Holzstich unberührt, wird das „Einfache“, der lineare Stil, im deutschsprachigen Raum zwischen 1830 und 1870 gattungsübergreifend als ein spezifisch deutscher Kunststil beschrieben.¹⁰²² Zunächst zur stilistischen Unterscheidung der Nationen eingeführt,¹⁰²³ erfahren Kategorien wie „deutsch“ und „volkstümlich“ zunehmend eine kunstkritische Anwendung. Ludwig Richter wird als Künstler in den Kunstdiskurs eingeschrieben, und zwar als ein „deutscher“ und „volkstümlicher“ Maler.¹⁰²⁴ Otto Jahn schreibt 1861 in der überarbeiteten Einleitung zum Richter-Album,¹⁰²⁵ dass das Grundwesen Richters deutsch sei, daher seien auch seine Kunst und seine Holzstiche in einer besonderen Weise „echt deutsch“.¹⁰²⁶ Er sei ein Porträtist, der über das Leben und die Lebensweise seiner Landsleute, v. a. „der unteren Volksschichten“, Auskunft gebe, so Otto Jahn.¹⁰²⁷

Dieser Interpretationsansatz das „Deutsche“ unter soziokulturellen Kategorien wie Sitten und Bräuche zu beschreiben, setzt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein, nimmt rasch zu und führt 1873 zu Aussagen wie der des Rezensenten Obst in der Zeitschrift „Die Gegenwart“, die sich nun direkt auf den *Holzschnitt* beziehen:

„Von allen Kunstformen, welche in Deutschland zur Blüthe gelangt, dürfte keine ein so vorwiegend nationales Gepräge an sich tragen, wie der Holzschnitt. Zwar nicht dem Boden unseres Vaterlandes entsprossen, hat sie sich doch so auf demselben eingebürgert, daß sie daselbst ganz heimisch geworden und die schönsten Früchte ihrer Art hervorgebracht hat. Der Holzschnitt hat etwas dem deutschen Charakter außerordentlich Sympathisches, das auch ganz und gar in dessen innerstem Wesen begründet ist, und darum auch so tiefe und feste Wurzeln in unserer Volke hat treiben können, dieweil er in demselben eine natürliche, gesunde und ihm zusagende Nahrung gefunden, die nirgends für seine spezifische Entwicklung so günstig gewesen, wie bei uns.“¹⁰²⁸

Der *Holzschnitt* wird bei Obst zu einem deutschen Medium. Nur im deutschsprachigen Raum sei der *Holzschnitt* tatsächlich auch ein Holzschnitt, in dem er seine medien-spezifischen Eigenschaften bewahrt habe. Der *Holzschnitt* wird bei Obst ein Element deutscher Identität. Reisenfeld argumentierte, dass für diese Art der Vereinnahmung des *Holzschnitts* die Schriften Springers die Grundlage bildeten.¹⁰²⁹ Die Herleitung erfolgt weder bei Springer noch bei Obst über die Materialität des Holzes,¹⁰³⁰ sondern über die künstlerische Einmaligkeit der grafischen Arbeiten Albrecht Dürers,¹⁰³¹ an die im 19. Jahrhundert wieder angeknüpft wurde.

Zu fragen bleibt: entstand der „deutsche“ *Holzschnitt* als ein künstlerisches Postulat von deutschen Künstlern, Xylografen und Verlegern, welches sich ab 1840 bildhaft formuliert findet und in Form von Buchillustrationen diskursiv wirkt? Oder führte das als „deutsch“ deklarierte linear orientierte Kunstideal ganz unabhängig von den tatsächlich gestalteten Holzstichen zwangsläufig zu einem „deutschen Holzschnitt“?

Der Topos „der deutsche Holzschnitt“ beinhaltet eine Verengung, zum einen auf der technisch-formalen Ebene, zum anderen bezüglich der Wahrnehmung der stilistischen Bandbreite künstlerischer Holzstichproduktion. Das „Volkstümliche“ des *Holzschnitts* entfaltet immer dann seine politische Dimension, wenn Leipzig und Dresden als Orte des linear orientierten bürgerlichen *Holzschnitts* benannt und die zeitgenössischen variantenreichen Holzstichstile ausgeblendet werden.

Die Holzschneidekunst um 1850 ist komplex und beinhaltet weitaus mehr als ein lineares stilistisches Kunstkonzept. Der Xylograf und Künstler Friedrich Unzelmann fertigte zu Ehren der Verfassung von 1848 ein Gedenkblatt an (Abb. 83).¹⁰³² Repräsentativ und themenspezifisch sind in diesem tonalen Holzstich Vorhangmotiv, Kronen, Schwert und eine Personifikation der Verfassung in dem zeitgenössischen, repräsentativen Darstellungsmodus der Historienmalerei umgesetzt. Nur dieser Darstellungsmodus kann den Geltungsanspruch des historischen Ereignisses angemessen vermitteln. Dabei sind gattungs- oder themenbezogene Konventionen von Bedeutung, die über den spezifischen *Holzschnitt*-Diskurs hinausgehen.

Diese Form der künstlerisch-staatlichen Repräsentation, wie auch der zuvor beschriebene Status der zeitgenössischen Xylografie als verbesserte Variante eines tradierten, alten Kunstzweigs, werden im Diskurs der (kunst-)historisch-nationalisierenden Geschichtsschreibung nicht thematisiert.

Die Holzschneidekunst als historisches Artefakt und als ein zeitgenössisch-modernes Medium enthält eine dezidiert politische Implikation, die sich zum besseren Verständnis an das Konzept des „romantischen Nationalismus“ von Ries anknüpfen lässt. Dabei muss der „altdeutsche“ Holzschnitt als Forschungsobjekt und als Bezugspunkt nazarenischer Kunst von der bürgerlich-künstlerischen Holzstich-Illustration, die Holzschnitt-Elemente aufnimmt und modifiziert, unterschieden werden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildet sich mit den Schriften Riehls, Springers und Jahns eine Deutsch-Schreibung von Künstlern aus, die auch auf den zeitgenössischen Holzstich angewendet wird.

Kapitel 7

- 970 Zum Wandel eines zunächst eher gedanklich-intellektuellen Konzepts von einer Nation am Ende des 18. Jahrhunderts zu einem konkreten, von der Bevölkerung getragenen Ideal, vgl. SCHULZE 1985, v.a. S. 58–95; siehe auch „§ 4 Das Jahrhundert der Nationalstaaten“ in: KOCKA 2001, S. 80–97. Zur Nation als ein imaginäres Konzept siehe ANDERSON 1996 sowie HOBSBAWN 1987 [1983], S. 1–4. Der *Holzschnitt* bietet Verleger, Xylografen, Kunsthistoriker und Künstler die Möglichkeit, an die Vergangenheit anzuknüpfen und Kultur zu prägen. Zur Kritik an Hobswbawns Konzept siehe LANGEWIESCHE 2005, S. 225–241.
- 971 Siehe hierzu u.a. Hans Beltings Ausführungen zu Landschaftsbildern: „Nie war die Malerei in der Moderne deutscher als hier“, BELTING 1999, S. 67. Siehe zudem die kritische Einleitung von Matthias Krüger und Isabella Woldts „Die Nationalisierung der Kunst“, KRÜGER/WOLDT 2011, S. 1–8. Nicht relativierend, sondern als einen kritischen Hinweis zu der Frage, was „Nation“ und „Kulturnation“ im 19. Jahrhundert bedeuten können, zeigt Wilhelm Schlink in seinem Artikel zu dem Kunsthistoriker Jacob Burckhardt, dass „Vaterländisch“ und „Nation“ in Bezug auf die kunstgeschichtliche Forschung Burckhardts als „zeittypisch“ und als eine „Leerformel“ betrachtet werden müssen. Schlink in Bezug auf das „Volk“- und „Nation“-Verständnis von Jacob Burckhardt, vgl. SCHLINK 1996, S. 307–312.
- 972 SPRINGER 1867, S. 317.
- 973 PECHT: STAATLICHE KUNSTPFLEGE, KUNST FÜR ALLE 1886, S. 109–111.
- 974 Pecht bemängelt, dass es ja nicht einmal „einen Makart“ in der Münchner Sammlung gäbe, vgl. ebd.
- 975 Vgl. SPRINGER 1867, S. 317.
- 976 Siehe Einleitung zu Kap. 3.
- 977 Nach Antony Easthope: „**National unity**, nation as unity, is an effect. **It is an effect, first of all, of the process of collective identification with a common object** which is accompanied by identification of individuals with each other.“ EASTHOPE 1999, S. 22, Hervorhebung im Original. Dem Autor zufolge bildet sich eine kulturelle Identität durch Institutionen sowohl materiell als auch in Form von Diskursen und Erzählungen immateriell.
- 978 Schul-, Wehr- und Steuerpflicht werden zu Grundpflichten des Bürgers; „Die Schule wird zu einem Ort der Bildung der Nation und des nationalen Bewusstseins“, vgl. SPETH 2011, S. 188–192, hier S. 189. Zu Bildung und Erziehung als zentrale Aspekte für die Erzeugung eines nationalen Gedächtnisses siehe die grundlegenden Ausführungen von A. ASSMANN 1993. Siehe auch Kap. 7, Fn. 1003.
- 979 Ausspruch Ludwig Richters vgl. NEIDHART 1976, S. 311, siehe Kap. 6, Fn. 811.
- 980 Siehe Kap. 3, Fn. 299 u. 301.
- 981 Vgl. HANDBUCH KINDER-JUGENDLITERATUR (BRUNKEN/HURRELMANN) 1998, Bd. 4, S. 14–50, 79–88, 115–166, sowie HANDBUCH KINDER-JUGENDLITERATUR (BRUNKEN/HURRELMANN) 2008, Bd. 5, S. 23–42, 64–75, 99–119.
- 982 Bereits Johann Georg Sulzer formulierte Mitte des 18. Jahrhunderts Bildung als Aufgabe der Kunst und insistierte auf die Vermeidung des Dekorativen, vgl. BÜTTNER 1990, 259–285.
- 983 ESTERMANN 1995–1996, Bd. 9, Teil 3, K–M Blätter für literarische Unterhaltung 1826–1850 [1898], unter K, Kinderschriften. Die Zeitschrift „Blätter für literarische Unterhaltung“ ist eine Leipziger Literaturzeitschrift, die aus dem 1818 von August Friedrich Kotzebue gegründeten „Literarischen Wochenblatt“ hervorgeht und von der Firma Brockhaus zwischen 1826 und 1896 herausgegeben wird.
- 984 ALTE NEUE KINDERLIEDER 1849.
- 985 O. A.: ILLUSTRIRTE KINDERSCHRIFTEN, BFU 1849, hier S. 1163, eigene Hervorhebung. Zu den „Alten und neuen Kinderlieder[n]“ Scherers lautet es hier: „Wir behaupten Dieses von Allem was diesem trefflichen Buche zum Schmucke von der zeichnenden Kunst mitgegeben ist, von den großen meisterhaft ausgeführten Radirungen, wie von der kleinsten xylographischen Vignette zum Schluß oder Anfang der einzelnen Lieder und Fabeln; da ist Nichts ohne Bedeutung, ohne anregende, in den Gegenstand immer tiefer hineinziehende Kraft. Unwillkürlich und unwiderstehlich verkehren wir sofort mit den hier oft in den einfachsten Umrisen dargestellten Kinderfiguren und Gruppen, lauschen ihren frommen Gesängen und kindlichen Gebeten, ergötzen uns an ihren Spielen, schweifen mit ihnen durch Wald und Flur, tummeln uns mit ihnen. [...] Gewiß, wir glauben nicht ungerecht gegen frühere ähnliche Leistungen zu sein, wenn wir behaupten, daß auf diesem Gebiete etwas Besseres, Zweckmäßigeres und Schöneres nicht geboten worden ist, und daß hier zum ersten male die Kunst mit vollem Bewußtsein und aller ihr gebührenden Selbständigkeit in den Dienst der Pädagogik getreten ist, und uns an einer durchaus mustergültigen Probe zeigt, in welcher Weise die Illustration hinfort zur Ausstattung von Kinderschriften zu verwenden sei.“
- 986 Ebd., S. 1162. Dort lautet es zu Scherers „Alte und neue Kinderlieder“: „Das ist einmal ein Werk sinniger, klarer Liebe, und zwar einer Liebe die zu gleichen Theilen den Kindern und der Kunst zugewandt ist! Hier findet sich endlich einmal das **richtige Verständnis der Illustration zu pädagogischen Zwecken**, welches wir selbst bei vielen der prächtigst ausgestatteten Kinderschriften vermissen: die ergänzende Beziehung des Bildes zu dem Worte in echt künstlerischer Weise.“ Eigene Hervorhebung.
- 987 Vgl. METKEN 1977, S. 365–388, hier S. 567, sowie JENSEN 1989, S. 12–19. Jensen sieht Overbecks missionarisches Anliegen bei Schnorr von Carolsfelds Bilderbibel und Richters „Fürs Haus“ fortwirken, vgl. ebd., S. 14.
- 988 Vgl. METKEN 1977, S. 365–388; PLA VIVAS 2010, S. 28–33, insbesondere S. 33 (für die Übersetzung einiger Passagen aus dem Spanischen danke ich Johanna Klute). Zur Verbindung von Overbeck und Pestalozzi siehe BÜTTNER 1979, S. 207–230. Nach Brunken, Hurrelmann und Pech ist der Einfluss Johann Gottfried Herders (1706–1763) wesentlicher als der aller anderen Reformpädagogen, da er grundlegend die neue Auffassung von Erziehung und von der Entwicklung der Menschheit prägte und seine Schriften bis weit ins 19. Jahrhundert wirkten, vgl. HANDBUCH KINDER-JUGENDLITERATUR (BRUNKEN/HURRELMANN) 1998, Bd. 4, S. 58–79.
- 989 Düwert spricht diesbezüglich von einem Topos, so werde z.B. 1843 ein „Verein für die deutsche Volksschule und für die Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse“ gegründet, wie auch im Vorwort zur „Illustrierten Zeitung“ sich eine ähnliche Formulierung findet, vgl. DÜWERT 1997, S. 300.
- 990 Siehe SCHOLL 2009, S. 327–353; DROSTE 1980.
- 991 THAUSING ZfBK 1868, hier S. 304. Thausing äußert dies im Zusammenhang mit der „nationalen Mission“, für die der Holzschnitt aufgrund seiner Vielfältigkeit und Publizität „im Zeitalter der aufblühenden Buchdruckerkunst“ angewendet worden sei.

- 992 Das trifft auch mit Einschränkungen auf die Glasmalerei zu, die im romantischen Kunstverständnis mit Fresko und *Holzschnitt* eine Triade bildet (Schnorr von Carolsfeld entwarf z. B. Zeichnungen für die Glasfenster der Londoner St. Pauls Cathedral, siehe HELLERMANN 1996, S. 132–144; und erhielt einen Auftrag zusammen mit Eduard Bendemann für die Kirche im sächsischen Rüdigsdorf, siehe SCHOLL 2014, S. 171–183). Die industrielle Glasfensterherstellung übernimmt ab 1850 vielfach die nazarenische Gestaltungsweise.
- 993 GERLACH 1882, Bd. 1, Nr. 62.
- 994 Vgl. HELLER 1823, S. 103–104. Heller bezieht sich in seinen biografischen Angaben auf die 1766er-Publikation von Christoph Gottlieb Murr, der den Formschneider unter „Hieronymus Röschen“ führt, siehe MURR 1766, S. 158–161. Siehe auch NAGLER-LEXIKON 1843, Bd. 13, Lemma „Resch oder Rösch, Hieronymus“, S. 40–42, sowie Resch, Hieronymus, in: ADB, 1889, 28, S. 235–237.
- 995 Siehe z. B. „Ein Herold des Reiches“, Wiedergabe nach einem Einblattdruck des Hans Guldenmundt (um 1550), in: HANDBUCH DER HERALDIK, 19. Aufl. 1998, Tafel IV, S. 22. Die Adler-Darstellung entspricht der Renaissancezeit (Vergleichsbeispiele, ebd., S. 107).
- 996 Ursprünglich von dem römischen Reichssymbol stammend, welches der Adler Jupiters zierte; erneuert und wiederbelebt als Zeichen des deutschen Kaisertums, vgl. HANDBUCH DER HERALDIK, 19. Aufl. 1998, S. 176.
- 997 Vgl. ebd., S. 176.
- 998 SPRINGER: KUNSTHISTORISCHE BRIEFE 1857, 34. Brief: Die nordische Kunst. Der Holzschnitt und Kupferstich. Dürer, Holbein d.J., Cranach, S. 584–598, hier S. 587–588: „Ein lehrhafter Zug war der nordischen Malerei seit ihrem Ursprunge nicht fremd geblieben, [...] wie in Wandgemälden und Glasmalereien trat der Zweck der Unterweisung des armen Volkes mit in den Vordergrund. [...] Wie jede Kunstweise, welche wesentlichen [588] Bedürfnissen dient und aus der innersten Seele entspringt, so leih auch der deutsche Holzschnitt einzelne seiner Eigenschaften anderen Kunstgattungen. [...] Es heftet sich ferner der stetige künstlerische Fortschritt an den Holzschnitt.“ In den „Kunsthistorischen Briefen“ stärkt Springer den Begriff des „Nordischen“. Das verbindende von Glasmalerei und Fresko ist der Zweck der Unterweisung und Verbreitung von Bildideen. Sie sind daher Pendants zum Holzschnitt.
- 999 Nach Schnorr von Carolsfeld sind Fresko und Holzschnitt Kunstgattungen, in denen der Gedanke, die Inventio, in besonderer Weise der Materialität und den technischen Bedingtheiten anzupassen ist. Er spezifiziert dies einleitend zu seiner „Bibel in Bildern“: „Was in Beziehung auf Gemälde die Freskomalerei leistet, welche ebenfalls eine gewisse feinere Durchbildung der Ausführung in Farbe und Form zum Theil ausschließt, zum Theil erschwert, das leistet in Beziehung auf Zeichnung der Holzschnitt. Einem wahrhaft schöpferischen Künstlergeist wird das eine, wird das andere Darstellungsmittel nie ein Hinderniß werden, seine bildlichen Gedanken auszudrücken.“ SCHNORR V. CAROLSFELD: BILDERBIBEL 1860, S. X. – Dieser Vergleich findet sich knapp 50 Jahre später in dem Beitrag von A. Burkhardt in den „Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe“ wiederholt: Das Wesentliche müsse entweder „auf einen Wurf“ gelingen oder schrittweise vorbereitet sein, vgl. BURKHARDT: HOLZSTICH, KUNST U. GEWERBE 1905/1906, S. 169–179. „Durch diese Eigenschaften [Sichtbarkeit der Linien; tonale Wirkung] wird der Künstler von selber zu einer gewissen Vereinfachung und Verdichtung dessen, was er in Holzstich geben will, gedrängt (auch hierin ist Aehnlichkeit mit dem Fesko) und so eignet sich diese Technik ihrer ganzen Natur nach nicht für impulsive Künstlernaturen, die rasch auftauchenden Eindrücken oder Einfällen rasch Gestalt geben wollen: er ist für solche, die zur Sammlung und Konzentrierung neigen, die Zusammengefaßtes zu geben haben.“ Ebd., S. 178.
- 1000 Vgl. DROSTE 1980, v. a. S. 15–17. Zu der Bedeutung der nazarenischen Fresken in der Casa Bartholdy für die preußische Identität siehe THIMANN 2014, S. 283–289.
- 1001 „Teilhabe“ soll hier im Sinne eines Mitwirkens und Partizipierens an einer grob umrissenen deutschen (bis zur Reichsgründung 1870/1871) über(klein-)staatlichen Gemeinschaft verstanden werden.
- 1002 BECKER 1808, S. 30. Siehe SIEGERT 1878, S. 847.
- 1003 Die Idee des kulturellen Gedächtnisses ist keine des 19. Jahrhunderts, sondern ein von Aleida Assmann geprägtes Konzept, das aufzeigt, dass „Wissen“ und kulturelle Praktiken zeitlich bedingt sind. Eine Teilhabe an diesem Wissen bedeute zugleich auch Zugehörigkeit zu einer Gruppe, einem Kollektiv, vgl. A. ASSMANN 1993.
- 1004 MUNDT FREIHAFEN 1844, S. 1–13, hier S. 5. Der Schriftsteller und Herausgeber von Literaturzeitschriften Theodor Mundt bezieht sich hierbei v. a. auf die von Luther und dem Protestantismus initiierten, sprachlich-vereinheitlichenden und gesellschaftlich-politischen Erneuerungen. Über den *Holzschnitt* oder die Aufgabe der bildenden Kunst spricht er in diesem Artikel nicht.
- 1005 Dies wird z. B. im Vorwort der Publikation „Holzschnitte Berühmter Meister“ von Rudolf Weigel deutlich, hierin teilt er mit, dass das Werk dem Schutz und der Milde des sächsischen Königs zu verdanken sei, vgl. HOLZSCHNITTE BERÜHMTER MEISTER 1851–1854, o. S. Diese Huldigungsformel ist auch am Ende der dazugehörenden Werbeanzeige in der Zeitung „Serapeum“ zitiert, in der zugleich auf die Beteiligung deutscher und v. a. sächsischer Xylografen verwiesen wird, vgl. ANZEIGE WEIGEL SERAPEUM 1851, S. 221–223.
- 1006 Siehe Kap. 7, Fn. 977. Mit den Worten von Rudolf Speth: „Kollektive, nationale Identität kann begriffen werden als Zugehörigkeitsgefühl zu einem sozialen Verband und als das Bewusstsein seiner Mitglieder, dass diese Gruppe über eine gewisse Dauer in der Zeit und über ein gemeinsames Gedächtnis (kulturelles Gedächtnis) verfügt.“ SPETH 2000, S. 150. Nationale Identität werde im frühen 19. Jahrhundert zu einem revolutionären Projekt mit dem Ziel, so Assmann, aus einer Bevölkerung ein Volk und aus diesem ein autonomes Kollektivsubjekt der Geschichte zu konstruieren, vgl. A. ASSMANN 1993, S. 40. Dabei werde die Vergangenheit durchforstet, um Bezugspunkte nationaler Erinnerung zu finden und Identitätsmerkmale festzuhalten, vgl. SPETH 2000, S. 151.
- 1007 DÜRR 1903, S. 67: „Waren jene Schöpfungen der klassischen Richtung, die sich vorzugsweise an die ästhetisch Gebildeten wandten, am charakteristischsten durch den Linienstich vervielfältigt worden, so konnte sich zur Wiedergabe der Werke dieser echt volkstümlichen Meister [Schwind, Richter, Führich] keine Vervielfältigungsart besser eignen als der Holzschnitt in seiner ursprünglichen schlichten und doch so eindrucksvollen Sprache. Der Holzschnitt, den Alphons Dürr mit besonderer persönlicher Vorliebe pflegte, behielt fortan bei seinen Verlagswerken das Übergewicht über den Kuperstich.“ Dürr bezieht sich auf Anton Springers Begriff der „Einkehr ins Volksthum“, dessen Zuschreibungen zur Romantik als theoretisches Fundament dienen, siehe DÜRR 1903, S. 66–67. Zu Springer siehe Kap. 6.1.2, v. a. Kap. 6, Fn. 785.
- 1008 Keineswegs kann dabei von einer gemeinsamen, politischen Bewegung gesprochen werden. Zudem

ist unklar, wie Düwert in Bezug auf das „Volksbuch“ „Friedrich d. Großen“ bemerkte, wo die Grenze zwischen einer „eher unpolitischen kulturell-historischen Nationalismus“ und einem politisch orientierten Nationalismus verläuft, vgl. DÜWERT 1997, S. 274–303.

- 1009 Siehe Kap. 7, Fn. 970.
- 1010 Vgl. RIES 2012, S. 221–246, 232–234. Zu der romantischen Kunsttheorie und den zwei entgegengesetzten Richtungen siehe u. a. auch SCHOLL 2012, S. 6.
- 1011 Siehe Kap. 3.1.2 u. 3.2.1.
- 1012 Vgl. MOMMSEN 1998, S. 15–29. Haskell legte bereits dar, dass in ganz Europa Maler Sujets aus der Geschichte ihrer Nationen wählen, mit der Absicht, eine sprechendere Ikonografie zu finden als die der Römer und Griechen, und dies sei nicht notwendigerweise einer „Verirrung des romantischen Geistes“ zuzuschreiben, vgl. HASKELL 1990, S. 139–163, v. a. S. 139–140.
- 1013 C. D. Friedrich, „Gräber gefallener Freiheitskrieger“, 1812, Öl auf Lw., 49,5 × 70,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr.: HK-1048. Siehe <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/en/objekt/HK-1048> [zuletzt abgerufen 09.08.2020].
- 1014 NIBELUNGEN 1840; KUGLER: FRIEDRICH 1840.
- 1015 Vgl. z. B. WEIGEL: HOLZSCHNITTE BERÜHMTER MEISTER 1851–1854, Vorwort, o. S.; siehe Ausführungen zu Menzel, Kap. 3.2.2.
- 1016 Vgl. WIDHAMMER 1972, S. 19. Siehe auch Ausführungen zu Wigand in WICKERT 1969, v. a. S. 37–39, 78–83. Das Brüderpaar Wigand wird 1841 die „Reformatoren für Preußen“ genannt, sie waren u. a. in Bezug auf Zensurdruck und Pressefreiheit, teilweise gerichtlich, involviert und engagiert, vgl. BERICHT BERLINER WOCHENBLATT 1841, S. 95–97, v. a. S. 97.
- 1017 Siehe Kap. 2.3.2, v. a. Kap. 2, Fn. 197 u. 209.
- 1018 Vgl. MUNDT FREIHAFEN 1844, S. 1–13, hier S. 5.
- 1019 BÜRKNER: HOLBEINS AT 1850, S. 6–7: „Dürers und Holbeins Werke dieser Art stehen an der Spitze aller Bibel-Illustration und sind noch heute die geschätztesten, theils wegen der unvergleichlichen Meisterschaft und Originalität, die sich in denselben ausspricht, theils weil sie der Wiedereröffnung unserer heiligen Grundbücher am nächsten stehen und das dem Alterthum derselben entsprechendste Gepräge an sich tragen. So wie noch jetzt der [7] Bibelfreund die Sprache der lutherschen Uebersetzung, welche zwar ungehobelter, dafür aber kernhafter ist, als die heutige, der Sprache moderner Uebersetzung vorzieht, so ist ihm auch die rauhe Einfalt der alten Bibelholzschnitte, bei ihrer sonstigen Vortrefflichkeit, lieber, als alle Glätte und Schönthueri der neueren Kunst und ihrer Technik. Es ist der edle Rost von drei darüber hingegangenen Jahrhunderten, der ihnen ihren eigenthümlichen Reiz gibt.“
- 1020 Siehe v. a. Kap. 3.1.2, 3.2.2 u. 6.1.2.
- 1021 Das Blattwerk zu beiden Seiten, die Helmzier und die frontale Abbildung sind typisch für Wappen im Stil der Renaissance, siehe HANDBUCH DER HERALDIK, 19. Aufl. 1998, S. 97–101.
- 1022 Siehe Kap. 6.1.6.
- 1023 Siehe Kap. 6.2 und 6.2.1.
- 1024 Siehe Ausführungen in Kap. 4.2.2. u. 6.1.2, sowie Kap. 6, Fn. 594, 794, 799 u. 840.
- 1025 „In der That muß man den wesentlichen Charakter der Richterschen Kunst, wie er sich auch in diesen Illustrationen unverkennbar bewährt, als den volksthümlichen bezeichnen, und zwar in ganz bestimmter Weise als einen echt deutschen. Deutsche Natur und deutsche Sitte sind der Boden, in welchem Richter wurzelt, aus dem er unerschöpflich frische Nahrung und Kraft saugt, und mit Recht hat ihn Riehl (Die Familie, S. 222 f.) als den volksthümlichen Maler des deutschen Volks- und Familienlebens gepriesen. Diese Richtung ist nicht etwa die Folge eines reflectirten Patriotismus, sie entspringt aus dem grunddeutschen Wesen Richters; er lebt, er fühlt und empfindet mit seinem Volk und gestaltet als Künstler, was er mit ihm erfahren und durchlebt. Daher tritt bei ihm das Nationale nirgend auf Kosten des menschlich Poetischen hervor, so wenig als er das Volksthümliche auf dem in neuerer Zeit beliebt gewordenen Wege zu erreichen sucht, durch Beobachtung einzelner Züge in den Sitten und Gewohnheiten der unteren Volksschichten, wo sie von denen der gebildeten Stände scharf abstecken, gewissermaßen neue Decorationen und Costume zum Vorschein zu bringen. Richter ist volksthümlich, weil er mit voller Unbefangenheit und Wahrheit die menschliche Natur aufzufassen und wiederzugeben weiß, in sofern sie eben als rein menschliche, in sittlicher wie socialer Beziehung, einfach sich ausspricht, und weil er in dieser Richtung mit gleicher Liebe und Treue alle Aeußerungen derselben aufnimmt, mögen sich dieselben individuell noch so verschieden gestalten, zart romantisch oder komisch derb, aber stets gesund und wahr, immer ein Spiegel der nächsten Umgebung.“ Otto Jahn zitiert nach RICHTER-ALBUM, 4. Aufl. 1861, Bd. 1, S. 21, leicht abgewandelt bereits zuvor veröffentlicht in: RICHTER GRENZBOTEN 1852.
- 1026 Vgl. Zitat ebd. Eine ähnliche Argumentation findet sich bei Springer 1884, siehe Kap. 6, Fn. 794.
- 1027 Im Unterschied zum Artikel im Grenzboten 1852 (RICHTER GRENZBOTEN 1852) bezieht sich Jahn 1861 (RICHTER-ALBUM) nun nun direkt auf den heute kritisch zu beurteilenden Kunst- und Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl; knapp zehn Jahre zuvor fehlt dieser direkte Verweis noch. Siehe Zitat Kap. 7, Fn. 1025.
- 1028 OBST GEGENWART 1873, S. 282–284, hier S. 282.
- 1029 REISENFELD 1993, S. 34–35: „Successively from Heller, to Rumohr, to Springer the woodcut's role devolved from a generalized to particular level of meaning. Not only did the medium become a strategy for visualization but, on a deeper lever, it objectified the German character. Springer took Rumohr's social framework for understanding art and embedded it within the medium. [...]“ Das Medium „Holzschnitt“ werde, so Reisenfeld, zu einem Repräsentanten von „deutsch sein“. Zu Springers *Holzschnitt*-Verständnis, Kap. 5.1.2 und Kap. 6.
- 1030 Siehe Kap. 6.1.5.
- 1031 Die Verbindung der Person Dürer und der Zeit, in der Dürer lebte, mit „Deutsch-Sein“ birgt die Grundlage für vielfältige Analogien wie z. B. : „Der Holzschnitt [...] feierte seine Auferstehung, als sich die Räder der Maschinenpresse zu drehen begannen. Dort Johan Gutenberg und Albrecht Dürer, hier Friedrich König und Ludwig Richter“, zitiert nach NEIDHART 2003 [1999], S. 83. Johann Goldfriedrich schreibt dies rückblickend in der 1908/1913 erschienenen „Geschichte des deutschen Buchhandels von Beginn der Fremdherrschaft bis zur Reform des Börsenvereins im neuen Deutschen Reiche.“ Richter und der Schnellpressen-Erfinder König werden hier in Analogie zur Zeit der Entstehung des beweglichen Letterdrucks und Albrecht Dürers gesetzt.
- 1032 KUGLER: UNZELMANN 1849.

8 SCHLUSSBETRACHTUNG: WIE DER HOLZSTICH ZUM „DEUTSCHEN HOLZSCHNITT“ WIRD

Im Jahr 1902 erscheint in den unterhaltsam-satirischen „Fliegenden Blättern“ die Zeichnung „Die alte Eiche“ von Hermann Vogel (Abb. 94).¹⁰³³ In ihr wird das Ende der bisherigen Kunst „dokumentiert“ und zugleich augenzwinkernd ein Deutschlandbild aufgerufen. Es ist eine alte Eiche, die in dieser Zeichnung symbolisch für die romantische Kunst des 19. Jahrhunderts steht. Dieser mächtigen, dicken und reich ausgestatteten Eiche werden nun die ersten Axthiebe versetzt. Sie ist umringt von Tieren und Märchengestalten, die trauernd und erschrocken dasitzen und von denen die ersten bereits fliehen. Der mächtige Stamm ist geschmückt, u. a. mit einem kleinen Altarschrein für die sagenhafte Melusine und einem Blumenkranz mit dem Monogramm „L. R.“ für den beliebtesten Holzstich-Künstler Ludwig Richter. Gut lesbar im Stamm eingekerbt sind außerdem die Künstlernamen „Dürer“, an der obersten Stelle, „Cornel“ (Cornelius), etwas seitlich links, „Rbach“ (Feuerbach) seitlich rechts sowie „Rethel“, „Spitzweg“ und „M. v. Schwind“ an den untereren, ersten üppigen Wüchsen des Stammes. In dem gereimten Vierzeiler erbot sich eine fiktive Stimme über „das Schlagen am heiligen alten Baum“. Diese Art der deutschen Kunst solle erhalten bleiben, denn „Des Eichbaums Schatten brauch' ich für Kinder noch und Kindeskind!“

Satirisch und erzählerisch werden der „heilige alte Baum“ und damit die deutsche Kunst eines Dürers, Cornelius' und Richters mit dem Unzeitgemäßen ihrer Kunst verschränkt. Denn der Zeichner Hermann Vogel ahmt dabei die Richter'sche Gestaltungsweise nach: Die Figuren und Künstler wie Wilhelm Busch sind skizziert, umrissbetont und über ihre Kleidung wie Gehrock, Monokel und Zylinder charakterisiert, viele Details wie eine Kanne mit Froschdeckel laden zum Entdecken der Darstellung ein. Die durch die Eiche symbolisierte deutsche Kunst fällt aus der Zeit (der Baum wird von der nächsten Künstlergeneration gefällt), auch durchbricht ein bekrönter Schwan bereits die Blattgrenze der Darstellung. Vogel idealisiert hier zum letzten Mal die im Verschwinden begriffene Idylle romantischer Kunst.

Der Künstler und Autor Theodor Kutschmann resümiert nicht nur das Ende eines bestimmten Typus' der deutschen Kunst, sondern in dem zweiten Band seiner „Geschichte der deutschen Illustration“ von 1900 beschreibt er das Ende eines spezifischen *Holzchnitt*-Ausdrucks:

„Der deutsche Holzschnitt trägt heute einen durchaus einheitlichen Charakter; die alten Schulunterschiede sind ganz weggefallen. Seine Existenz beruht fast ausschliesslich auf der Illustration der Zeitschriften. Die Zeit der Prachtwerke ist vorüber und die Buchillustration behilft sich mit der Zinkographie.“¹⁰³⁴

Die *Holzchnitt*-Zeit ist vorüber. Eindringlich warnt Kutschmann davor, dass der deutsche *Holzschnitt* „nicht abermals in Verfall gerate“.¹⁰³⁵ Was aber ist denn der „deutsche Holzschnitt“ zwischen 1830 und 1870, dessen Ende um 1900 konstatiert wird?



Abb. 94

Hermann Vogel

Die alte Eiche 1902

Druck 205 mm h × 159 mm b

Zeitungsformat 280 mm h × 230 mm b

Bez. u. r.: H. V. 1902; H. Gedak. X.J.

in: FLIEGENDE BLÄTTER, Bd. 117, 1902,
Nr. 2979, S. 101

UB Heidelberg, G 5442-2 Folio RES

Digitalisat, unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb117/0107>

Foto/Rechte: UB Heidelberg

Kommentar:

Die zum Blatt „Die alte Eiche“ verfassten Zeilen lauten: „Hoihu! Was soll das Schlagen am heiligen alten Baum?!/Lass Eu're Beile rasten! Die Gierde legt in Zaum!/Pflanz' Jeder sein Blümlein, wo frei die Auen sind!/Des Eichbaums Schatten brauch' ich für Kinder noch und Kindeskind!“
Vgl. SCHMIDT-BURKHARDT 2005, S. 95–101, Abb. Nr. 33.

In der vorliegenden Dissertation ist die Bedeutung des *Holzschnitts* von der Zeit „um 1800“ bis zum Deutsch-Französischen Krieg und der Reichsgründung 1870/1871 punktuell nachgezeichnet worden. Der erste Teil galt dem *Holzschnitt* in der künstlerischen Praxis, der zweite Teil der Einschätzung der Holzschneidekunst in der damaligen Kunstgeschichtsschreibung und Kunstkritik. Das *Holzschnitt*-Verständnis von Künstlern und Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts konnte analysiert und dargestellt werden: Der *Holzschnitt* spielt bis 1850 im Gesamtœuvre von Künstlern, also in der künstlerischen Praxis, eine untergeordnete bis zu vernachlässigende Rolle und wird erst als Holzstich und in der Gattung der Illustration für die Künstlergeneration um Menzel, Richter, Schwind und Rethel zu einem wesentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel. Andererseits ist der *Holzschnitt* bereits um 1800 ein aktuelles Thema, das sowohl die „alte“ Holzschneidekunst als auch die „neue“ eines Thomas Bewick umfasst.

Im zweiten Kapitel „Der Holzschnitt – eine (früh-)romantische Kunstgattung?“ konnte die Idee des *Holzschnitts* und dessen Bedeutung für die frühromantische und nazarenische Kunst aufgezeigt werden. Entscheidend ist der Einfluss des Holzschnitts als überliefertes Artefakt für die nazarenische Kunst. Der lineare Stil, die „Einfachheit“ ist ein Kunstparadigma, das bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkt. Im dritten Kapitel standen die bekanntesten Holzstich-Künstler und ihr individuelles, künstlerisches *Holzschnitt*-Verständnis im Mittelpunkt. In den Holzstichen Richters, Schwinds und Menzels zeigen sich eine stilistische Bandbreite, die technische Entwicklung vom Holzstich zum Tonstich sowie der sich wandelnde Zeitgeschmack in den Jahren zwischen 1830 und 1870. In ihren Arbeiten spiegeln sich die zeitgenössischen Debatten um „malerisch“ und „linear“, um „realistisch“ und „idealisiert“ wider.

Der *Holzschnitt* ist eine perfekt passende Kunstgattung für die in zwei Richtungen zielende romantische Kunsttheorie. Er bot eine Anknüpfung an das zeitgenössische, verklärte deutsche Mittelalter-Konzept und ist zugleich Ausdruck des Gestaltungswillens der Gegenwart ab den 1830er-Jahren. Es sind modifizierte, an der zeitgenössischen Kunst orientierte Umsetzungen. Romantische Holzstiche zeigen dabei eine linienbetonte Stilistik, die sich von üblichen, tonalen Holzstichen in illustrierten Zeitungen und Magazinen absetzt. Das Lineare ist nicht nur ein neuer künstlerischer Stil um 1800, sondern gilt als „künstlerisch“ in der Grafik um 1850. Letztlich findet sich diese bildnerische Auffassung in Schriften und Zeitungen wie dem „Christlichen Kunstblatt“ als Holzschnitt-Stil propagiert.

In Handbüchern zur Holzschneidekunst und in allgemein informierenden Kulturzeitungen wird die Bandbreite der Holzstich-Illustration um 1850 dargestellt und besprochen. Der Terminus *Holzschnitt* bezieht sich um 1850 entweder auf die aktuelle Holzstich-Anwendung oder umfasst als Oberbegriff sowohl „altdeutsche“ Holzschnitte als auch die aktuelle Holzstich-Praxis. Der nachträglichen Auffassung, es wäre nicht zwischen Holzschnitt und Holzstich unterschieden worden, muss auf Grundlage des gesichteten Quellenmaterials widersprochen werden. Künstler, Xylografen, Verleger und Kunsthistoriker etablieren die deutsche Holzschneidekunst als eine eigenständige Kunst, die mit anderen Nationen mithalten kann. Das ist nur auf Basis neuester Technik und eines zeitgenössisch aktuellen Kunstverständnisses praktikabel.

In der Quellenanalyse zeigte sich, dass die an ein breites Publikum gerichteten kunsthistorischen Abhandlungen wie Kuglers „Handbuch der Kunstgeschichte“ oder Springers „Kunst des 19. Jahrhunderts“ diejenigen Publikationen waren, in denen der Holzstich, teilweise bedingt durch die Textgattung, als „deutsche“ Kunst etabliert und vorgestellt wird. In technischen Handbüchern und allgemein informierenden Artikeln wird dagegen sachlich-kritisch der damals aktuelle Stand zur Beantwortung der Frage nach Ursprung und aktueller Praxis des *Holzschnitts* aufbereitet. Eine „Deutsch-Schreibung“ des Holzstichs nimmt nach 1850 allmählich zu, v.a. im Zuge der Reichsgründung 1870/1871. Für die Zeit zwischen 1830 und 1870 ist eine semantische Engführung von „Nation“ mit „Holz“ und „deutscher“ Identität nicht zu belegen. Nach Volker Gebhardt oder auch Monika Wagner nimmt die Betonung des „Deutschen“ an der deutschen Kunst sowie der „deutschen“ Holzschneidekunst an Häufigkeit und Brisanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu und erreicht mit der Streitschrift „Was ist Deutsch in der deutschen Kunst“ von Kurt Karl Eberlein 1934 und den Ausführungen Wilhelm Pinders ihren Höhepunkt.¹⁰³⁶ In Bezug auf die Holzschneidekunst beurteilt 1943 Erwin Panofsky grundlegend, dass Deutschland einzig auf dem Gebiet der Grafik und zwar durch Albrecht Dürer herausragend sei.¹⁰³⁷ Wenn Reisenfeld 1993 die kulturelle Bedeutung des Holzschnitts als ein „pattern of continuity“ (Kontinuitätsmuster) beschreibt, das von der Romantik über den Jugendstil bis zum expressionistischen Holzschnitt reiche und als ein „visual icon of German identity“ funktioniere,¹⁰³⁸ dann handelt es sich um eine Engführung und Herleitung aus dem 20. Jahrhundert, die zurück auf das 19. Jahrhundert projiziert wird. Der *Holzschnitt*-Diskurs um 1850 ist, in seiner visuellen und sprachlichen Ausprägung, deutlich komplexer.

8.1 Der deutsche Holzschnitt – ein sprachlicher Topos

Die Frage, wie der Holzstich, die moderne zeitgenössische Variante des Holzschnitts um 1850, zum „deutschen Holzschnitt“ werden konnte, kann auf unterschiedlichen Ebenen beantwortet werden. *Holzschnitt* besitzt um 1850 einen Wissens- und Traditionshorizont, der sowohl die traditionelle als auch die moderne Technik umfasste. Das konnte in den Kapiteln zu den Künstlern und im Kapitel „5.2 Der Holzschnitt sollte Holzstich heißen“ aufgezeigt werden. Eine Unterscheidung zwischen dem Holzschnittverfahren mit Langholz und Schnittmesser sowie dem Holzstichverfahren mit Hirnholz und Grabstichel – auch wenn im 19. Jahrhundert nicht begrifflich determiniert – ist verifiziert. Zwischen 1830 und 1870 muss der Holzstich in Äußerungen zum *Holzschnitt* mitgedacht werden. Zugleich ist damit der Wissenshorizont um 1850 skizziert, den Bornscheuer unter dem Begriff des „Habitualitätsmerkmals“ fasst. Das ist eines der vier Merkmale, die Bornscheuer benannte, um Topoi zu beschreiben und zu analysieren.¹⁰³⁹

Der sprachliche Topos vom „deutschen Holzschnitt“ muss heute als eine nachträgliche Verkürzung angesehen werden, die die modern-technische Komponente des *Holzschnitts* im 19. Jahrhundert ausblendet. Allerdings ist der „deutsche Holzschnitt“ in dieser Engführung nicht nur eine spätere, rückwirkend konstruierende Zuschreibung. Denn tatsächlich

beinhaltet *Holzschnitt* auch im zeitgenössischen Diskurs eine spezifische „Potentialität“,¹⁰⁴⁰ die eine Nationalisierung dieser aktuellen, modernen Technik zwischen 1830 und 1870 ermöglicht: Das ist unmittelbar zum einen mit der Eigenschaft als einem Vervielfältigungsmedium mit hohen Auflagen verbunden, die als „volkstümliche“ Wirkkraft in den Rezensionen betont wird. Zum anderen bietet die *Holzschnitt*-Historie die Möglichkeit, diese Grafikgattung in den nationalen Diskurs zu integrieren und als ein Element der kulturellen Identität zu etablieren.

In den Kapiteln 5.1, 5.2 und 6.1 konnte dargestellt werden, dass Springer, indem er sich auf die Dürer-Zeit bezieht, einen „deutschen Holzschritt“ innerhalb der deutschen Kunst entwirft. Andere, frühere Autoren wie Heineken, Heller und Kugler schreiben einen deutschen Ursprung der Holzschneidekunst als wahrscheinlich in den Kunstdiskurs ein. Die Aufgabe der Kunstgeschichtsschreibung beinhaltet dabei das Formulieren eines deutschen *Holzschnitts* in Abgrenzung zum französischen und englischen (Kap. 6.2). Das erfolgt bis 1870 nicht in Bezug auf die Materialität oder die Technik im Sinne eines deutschen Mediums. Zwischen 1830 und 1870 ist der *Holzschnitt* nicht per se deutsch, sondern wird als eigenständig – gleichrangig zur Holzschneidekunst anderer Nationen – etabliert. Die Ausnahme bilden die Schriften Springers, der von den künstlerisch einmaligen Arbeiten Dürers ausgehend den *Holzschnitt* als „deutsch“ definiert.

In den kunsthistorischen und -kritischen Äußerungen zeigen sich immer dann Divergenzen zwischen den Holzstichen und dem Schreiben über diese, wenn die Bedeutung des *Holzschnitts* für die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert unabhängig von den verschiedenen vorherrschenden stilistischen Einflüssen und Holzstich-Merkmalen betont wird (Kap. 6.1 und Kap. 7). Hierzu gehört auch die Benennungspraxis von Buchillustrationen, die durchaus unter das „Intentionalitätsmerkmal“ von Bornscheuer gefasst werden kann. Denn der Begriff *Holzschnitt* wird nach 1850 werbestrategisch zu einem eigenen Label (Kap. 3.3.3), das keiner visuellen Entsprechung bedarf. Das Label umfasst assoziativ eine Verknüpfung von *Holzschnitt* und „romantischer Kunst“.

8.2 Der deutsche Holzschritt – ein visueller Topos

Der „altdeutsche“ Holzschritt entwickelt sich um 1800 zum integralen Bestandteil eines neuen künstlerischen Verständnisses. Die Reduzierung der Linien und Schattierungen auf eine Konturierung von Figuren und Raum ist nicht ausschließlich einem pädagogischen Zweck geschuldet. Die neue Anschaulichkeit dient auch nicht allein dem Schulen einer größer werdenden bürgerlichen Schicht. Anhand der Äußerungen nazarenischer Künstler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert konnte gezeigt werden, dass der Holzschritt als Prototyp für eine neue Deutlichkeit und Strenge geschätzt wurde – ein Kunstparadigma, das sich an dem „Charakteristischen“ orientiert.

Mit der Wertschätzung „altdeutscher“ Kunst erfuhr der Holzschritt als grafische Kunstgattung eine Aufwertung. Hinzu kommen die Neuerung der

Technik und ihre Anwendung im Buch- und Verlagswesen. Diese beiden Komponenten führen dazu, dass um die Jahrhundertmitte nazarenische Künstler Zeichnungen für den Holzstich entwerfen. Der künstlerisch angewendete Holzstich kann als eine (spät-)romantische Kunstgattung gedeutet werden, die innerhalb eines ökonomisch-kulturellen Bedingungsfeldes angewendet wird. Denn erstens setzt sich der Holzstich als Technik ab 1840 im Verlagswesen durch. Zu diesem Zeitpunkt wird der Kunstdiskurs vom spätromantischen Kunstideal dominiert. Zweitens bleibt das nazarenische Prinzip des Einfachen ein Kunstparadigma, das in der künstlerischen *Holzschnitt*-Praxis weiterhin Gültigkeit erfährt und sich im Kunstdiskurs als Forderung auch dann noch formuliert findet, wenn sich die malerischen, tonalen Holzstich-Grafiken in den allgemeinen und üblichen Illustrationsmedien durchsetzen. Und drittens zeigt sich in den (spät)romantischen Holzstichen oftmals eine bildliche Verdichtung, die sich als ein visueller Topos beschreiben lässt.

Hypermedial präsent zwischen 1830 und 1870 sind Motive und Themen aus Märchen, Historie und Sagen, zu denen Künstler wie Rethel, Richter und Schwind Zeichnungen entwarfen. Sigrun Brunsiek hat bereits herausgearbeitet, dass Merkmale „altdeutscher“ Kunst zu einem Stilmerkmal in der Kunst des 19. Jahrhunderts werden.¹⁰⁴¹ Den Holzstichen spätromantischer Künstler ist das Wissen um den Holzschnitt, die bewusste Einsetzung von „altdeutschen“ Bildelementen und die Reduzierung der technischen Ausdrucksmittel gemeinsam. Sie bestehen aus einem „altdeutschen“ Formen- und Kompositionsvokabular, das als ein visueller Topos beschrieben werden kann, und zwar immer dann, wenn in ihren Holzstichen vorrangig größere weiße Flächen zu klar umrissenen Figuren gesetzt sind, das Lineament betont wird und Kreuzschraffuren sowie tonale Abstufungen zurückgenommen sind. Dazu gehören auch oftmals eine Betonung der Holzmaserung, eine reduzierte Schattierung und ein Bildaufbau durch zwei bis drei deutlich voneinander getrennte Bildzonen. Dabei wird die inhaltliche Gestaltung mit einem „altdeutschen“ oder traditionellen Motivrepertoire aus Burgen, Fachwerkhäusern und entsprechender Renaissance-Kleidung ergänzt.

Menzels Holzstiche fallen aus diesem Holzschnitt-Topos in Bezug auf Motiv und Stilistik heraus. Bereits Ulrike Eichler kam in ihrer wissenschaftlichen Arbeit zum Münchner Bilderbogen aus dem Jahr 1974 zu dem Schluss, dass es um 1850 zwei Gruppen von Künstlern gibt: die romantischen mit der Reduktion der Gestaltungsmöglichkeiten im Holzstich und die, die in der Art Menzels gestalteten.¹⁰⁴² Allerdings lassen sich auch die Holzstiche spätromantischer Künstler nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen: Rethels Holzstiche bestechen durch dicke, breite Linienmanier, Schwinds durch komplexe Arabesken und horizontal geschichtete Bildkompositionen und Richters Holzstiche durch einen zeitgenössischen, zarten Gesamtausdruck, der oftmals zeittypische tonale Effekte beinhaltet. Unabhängig von den Unterschieden in den Holzstichen spätromantischer Künstler wird diese Gestaltungsweise um 1850, die hier als ein Bestandteil eines visuellen Topos definiert wird, mit Leipziger und Dresdner Künstlern verbunden (Kap. 4.2.3, 6.1.3). Der linienbetonte Holzstich wird mehrfach als „deutscher Holzschnitt“ im Kunstdiskurs etabliert. Dabei treten oftmals die Holzstiche Menzels und die gestalterische Vielfältigkeit in der Holzstich-Illustration in den Hintergrund.

Abschließend sei auf die diskursive Verbindung von Holzschnitten und Holzstichen der Frühromantiker und Nazarener und dem Holzstich der 1850er-Jahre hingewiesen. Diese Verbindung ist fest verankert, zum einen durch die Ausbildung der Künstler anhand „altdeutscher“ Grafik und zum anderen aufgrund der besonderen Bedeutung Albrecht Dürers für die im dritten Kapitel vorgestellten Künstler. Dürer ist zugleich der argumentative Ausweis für die hohe künstlerische Fertigkeit, die in „Deutschland“ historisch möglich war. Die deutsche Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts ist bemüht, „deutsch sein“ kulturell zu definieren, und der *Holzschnitt* ist ein Baustein dazu. Inwiefern die Beibehaltung des Begriffs *Holzschnitt* im Kunstdiskurs zu dem Zeitpunkt, als J. M. Rouget in seinem Fachbuch von 1855 für „Holzstich“ als den zutreffenderen Begriff plädiert, bereits als Ausdruck (Symbolizitätsmerkmal) für den Topos des „deutschen Holzschnitts“ gelten muss, ist nicht zu entscheiden. Aber eine weitere Antwort auf die Frage, wie der Holzstich zum „deutschen Holzschnitt“ werden konnte, lautet für die Zeit zwischen 1830 und 1870 ganz grundlegend: Der Begriff *Holzschnitt* ist semantisch weitreichender als der Begriff des „Holzstichs“.

Darüber hinaus bleibt zu fragen, inwiefern die Art und Weise, wie die Institutionalisierung des Fachs Kunstgeschichte erfolgte, einen Vorschub zum Topos des „deutschen Holzschnitts“ nach 1870 leistete. In welchem Ausmaß sind Wissen und Erkenntnisse aus dem Bereich künstlerische Techniken und Buchwesen kunstwissenschaftlich nicht tradiert wie auch in populär ausgerichteten Handbüchern nicht genutzt wurden? Das betrifft konkret die Frage, wie sich welches Wissen in welcher Weise innerhalb des Fachs Kunstgeschichte etablierte und durchsetzte.

Unabhängig vom kunstgeschichtlichen Fachdiskurs des 19. Jahrhunderts bietet die Erschließung bislang unveröffentlichter Quellen Potential für weitere Analysen, z.B. hinsichtlich der Bedeutung des Xylografen Hugo Bürkner und des Wigand-Verlags für die Propagierung eines bürgerlichen „deutschen“ *Holzschnitts*. Nicht zuletzt wären Einzelstudien zu Holzstich-Künstlern für den Zeitraum nach 1870 sinnvoll, da die Holzschneidekunst und die Holzstich-Anwendung u.a. eines Max Slevogts wesentlich andere Merkmale aufweist als die Holzstich-Buchillustrationen um 1850. Diese Ansätze würden das Anliegen dieser vorliegenden Dissertation, das *Holzschnitt*-Verständnis von Künstlern und Kunsthistorikern im 19. Jahrhundert für die heutige Forschung zu präzisieren, sinnvoll ergänzen.

Kapitel 8

- 1033 Hermann Vogel, „Die alte Eiche“, in: FLIEGENDE BLÄTTER, Bd. 117, 1902, Nr. 2979, Monogramm datiert „H.V.1902“, S. 101. Siehe SCHMIDT-BURKHARDT 2005, S. 95–101, Abb. Nr. 33.
- 1034 KUTSCHMANN, Bd. 2, 1900, S. 365–366.
- 1035 Ebd.
- 1036 Vgl. GEBHARDT 2006, S. 51–58, hier S. 51, sowie WAGNER 2001, S. 61–76. Siehe Kap. 6, Fn. 862, 863 u. 865. Diese enge Verknüpfung bleibt auch in den 1950er- und 1960er-Jahren bestehen. Z. B. bei Walter Schürmeyer lautet es in der sechsten durchgesehenen und erweiterten Auflage von 1959 weiterhin: „[...] Der Holzschnitt, der seinem innersten Wesen nach deutscher Natur ist, empfing von diesem Meister, dessen Kunst mit allen Fasern im Deutschtum wurzelt, seine endgültige Form. Dürer, der auf allen graphischen Gebieten das Material restlos auszunützen verstand, gewann auch dem spröden Holz seine letzten Ausdrucksmöglichkeiten ab.“ SCHÜRMEYER 1959, S. 15.
- 1037 Dies äußert Erwin Panofsky einleitend in seiner Dürer-Monografie 1943, vgl. PANOFSKY 1943. Panofsky nimmt hier die enge Verknüpfung von Nation und künstlerischer Technik auf, die sich dezidiert für den Holzschnitt bereits in den 1920er-Jahren in den Schriften der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer und Max Osborn formuliert zeigt, vgl. SCHMIDT 2012, S. 146–159, v. a. S. 146–147. Im 19. Jahrhundert findet sich bei Friedrich Pecht 1877 die Aussage, dass in Bezug auf die zeitgenössische Illustration „unsere Nation“ allen anderen Nationen und Epochen überlegen sei, vgl. PECHT 1877/1879, Bd. 1, S. 57. Siehe Kap. 6.1.5, S. 215, Kap. 6, Fn. 840.
- 1038 REISENFELD 1993, S. 4. Siehe auch Einleitung, Fn. 5.
- 1039 Vgl. BORNSCHEUER 1976, S. 96–104: Habitualitätsmerkmal bezieht sich auf den Wissens- und Traditionshorizont einer Gesellschaft. Das Potentialitätsmerkmal zielt auf die Beschreibung der Anwendbarkeit eines Topos', seine Verbreitung und Aufrufbarkeit. Als Intentionalitätsmerkmal gilt der Umstand, dass Individuen mit ihren Interessen und Intentionen die vorhandenen Denkmuster bewusst wählen und diese von anderen wiedererkannt werden. Das Symbolizitätsmerkmal ist die sprachliche oder symbolische Realisierung, die wiedererkennbar und abgrenzbar sein muss. Siehe Kap. 1.6.
- 1040 Ebd.
- 1041 Vgl. BRUNSIEK 1992, S. 125–140; BRUNSIEK 1994, S. 19–32. Siehe Kap. 3.1.1, 3.3.2, 6.1.1 sowie Einleitung, Fn. 46; Kap. 3, Fn. 295 u. Kap. 6, Fn. 738.
- 1042 Vgl. EICHLER 1974, S. 30.

9 SCHNITT- UND STICHMARKEN IM HOLZSCHNITT DES 19. JAHRHUNDERTS

9.1 Holzschnitt

Holz: Langholz (traditionell u. a. Birne, Nuss, Erle, Kirsche; 18./19. Jahrhundert auch Buchsbaumholz)

Werkzeug: Holzschneidemesser, Geißfüße, Hohleisen, Beitel

Auswahl Schnittmarken 18. und 19. Jahrhundert:



Abb. 95 (Ausschnitt/vergrößert)
Jean-Michel Papillon

Titelvignette
Holzschnitt 68 mm h × 110 mm b
Buchformat 8°, 200 mm h × 130 mm b

Bez. I.: Papillon 1766

in: PAPIILLON 1766, Bd. 1, S. 5

SLUB Dresden, Art.plast.2522-1

Foto/Rechte: SLUB Dresden



Abb. 9 (Ausschnitt/vergrößert)

Caspar David Friedrich

Schlafender Junge neben Kreuz, um 1803



Abb. 10 (Ausschnitt/vergrößert)
Caspar David Friedrich

Bildnis Friedrich, Caspar David Friedrich
nach einem Selbstbildnis, von Christian
Friedrich geschnitten, um 1802



Abb. 7 (Ausschnitt/vergrößert)
Caspar David Friedrich

Die Frau mit dem Spinnennetz zwischen
kahlen Bäumen, von Christian Friedrich
geschnitten, um 1804



Abb. 41 (Ausschnitt/vergrößert)
Johann Georg Unger, d. Ä.

Ohne Titel, 3. von „Fünf in Holz
geschnittene Figuren“, 1799

9.2 Holzstich

Holz: Hirnholz (v. a. Buchsbaum)

Werkzeug: Grabstichel, Flach-, Rund-, Spitz- u. Tonstichel; Beitel

Ausstattung: Sandkissen, Glaslinse oder mit Wasser gefüllte Glaskugel zur Lichtbündelung, Lampe, Schirmmütze

Auswahl Stichmarken 18. und 19. Jahrhundert:

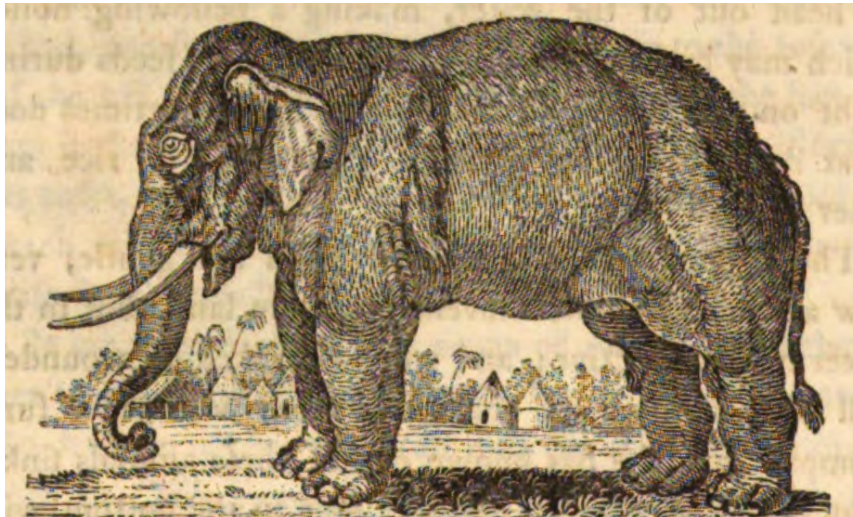


Abb.1 (Ausschnitt/vergrößert)

Thomas Bewick

The Elephant, 1792



Abb.61 (Ausschnitt/vergrößert)

Moritz von Schwind

Freund Hein am Krankenbett, 1833



Abb. 13 (Ausschnitt/vergrößert)
Julius Schnorr von Carolsfeld
Joseph und Potiphars Weib,
Die Bibel in Bildern, 1860



Abb. 25 (Ausschnitt/vergrößert)
Ludwig Richter
Richilde (Madonna nach Holbein), 1842



Abb. 47 (Ausschnitt/vergrößert)
Fruchstück von Lance auf der Kunst-
ausstellung in London
Tonstich, Illustrierte Zeitung, 1846

Übersichten zu Werkzeugen, Schnitt- u.
Stichmarken siehe historisch u. a. PERROT
1830; ROUGET 1855/1878; SCHASLER 1860
und allgemein u. a. BIGGS 1988; HAND-
BUCH HOLZSCHNITT 1990

10 ÜBERBLICK ZUR HISTORIOGRAFIE UND ZU TECHNISCHEN VERFAHREN IN *HOLZSCHNITT-PUBLIKATIONEN* DES 19. JAHRHUNDERTS

Für diese Zusammenstellung sind Publikationen ausgewählt worden, die die Holzschnittgeschichte behandeln. Dabei kann es sich sowohl um technische Beschreibungen handeln, die einen geschichtlichen Abriss beinhalten, als auch um historische Darstellungen mit technischen Beschreibungen. Ausschlaggebend bei der Auswahl war die Historisierungstendenz im Text und ob Aussagen zu Ursprung und Geschichte der Holzschneidekunst getroffen wurden. Zur Beantwortung der Frage, welcher technische Kenntnisstand zwischen 1830 und 1870 anzunehmen ist, wurden auch Zeitungsartikel einbezogen.

Den Anfangspunkt bildet das Standardwerk „*Traité historique*“ von Jean-Michel Papillon aus dem Jahr 1766, den Endpunkt Hermann Lückes Einleitung zum „*Bilder-Album*“ von 1877. Der zeitliche Rahmen ist mit diesen beiden Übersichten größer gefasst als der eigentliche Untersuchungsrahmen dieser Dissertation: zum einen, weil sich Autoren im 19. Jahrhundert gezielt auf die Schriften von Papillon (1766), Heinrich von Heineken (1768/1769) und Joseph Heller (1823) beziehen, zum anderen, damit die Veränderung in der Holzschnitt-Debatte ansichtig werden kann.

Abkürzungen:

Abb. = Abbildung

Histor. Handbuch = Historisches Handbuch

HS = Holzschnitt(e), Holzschneidekunst

Ill. = Illustration

Jh. = Jahrhundert

Kunsthist. Überblickswerk = Kunsthistorisches Überblickswerk

KS = Kupferstich(e)

Litho. = Lithografie(n)

Techn. Handbuch = Technisches Handbuch

Unterscheid. = Unterscheidung

QUELLE	Textgattung	Ursprung des Holzschnitts	Historischer Überblick	Periodisierung	Technische Begriffe	Unterscheidung Holzschnitt und Holzstich	Abbildungen
PAPILLON 1766	Techn./ Histor. Handbuch HS	unbekannt; HS in Ägypten entstanden; HS entstammt frz. Spielkartendruck 14. Jh.	ja	-	„gravure sur bois“, „gravure en bois“, „avec le burin sur bois debout“ (Bd. 2, S. 126)	ja, Papillon unterscheidet und lehnt Holzstich ab (hierzu: Blachon 2001, S. 19–20)	ja, HS-Vignetten (Abb. 95); techn. Abb; Chiaroscuro-HS
HEINECKEN, BD. 2, 1769	Kunsthist. Überblickswerk	vermutlich deutsch	-	-	„Formschneider“, „in Holz geschnitten“	nein	linearer HS aus Blockbüchern; Monogramme
SULZER 1771	Lexikon-eintrag	unbekannt	15./16. Jh.	-	„Formschneiden“, „Holzschnitt“	nein	-
UNGER/WIPPEL 1779	Holzschnitt-Publikation	-	ja	ja	„Formschneidekunst“, „Holzschnitt“	nein	HS; nach Zeichnungen von J. W. Meils (Abb. 43)
GOETHE, PROPYLÄEN 1799	Zeitschriften-Aufsatz	-	ja	-	„Holzschnitt“, „Hochschneiden“, „Formschneiden“, „neue Manier“	ja	-
BREITKOPF 1801	Kunsthist. Monografie zum Spielkartendruck	HS-Ursprung im Spielkartendruck	ja	-	„Holzschneidekunst“, „Holzschnitt“	nein	14 KS, 4 HS-Vignetten im Text; Allegorie der Künste auch in: UNGER D.Ä. 1779; UNGER/WIPPEL 1779 (Abb. 45)
BECKER 1808/ 1810/ 1816	Holzschnitt-Publikation	HS-Ursprung deutsch	ja	ja	„Holzschnitt“, „xylographische Blätter“	nein	HS 15./16. Jh.
OTTLEY 1816	Kunsthist. Monografie zur Frühzeit KS/HS	HS-Ursprung vermutlich in China	ja	-	„wood engraving“ (bedeutet hier: Prozess des Herstellens eines Holzschnitts!), „wood-cuts“	nein	Frontispiz Hlg. Christophorus 1423 (Abb. 78); Abb. aus Blockbüchern sowie 4 Abdrücke nach Holzstöcken Dürers
BARTSCH: KUPFERSTICH-KUNDE 1821	Kunsthist. Monografie KS	es gibt keine sicheren Erkenntnisse zum HS-Ursprung	ja	ja	„Formschnitt“, „Formschneidekunst“, „Holzschnitt“, „Messerchen“, „in Holz stach“ in Bezug auf HS von Hans Burgkmaier (1473-1531)	nein	schematische KS-Tafeln am Ende von Bd. 2
HELLER 1823	Kunsthist. Monografie HS	HS-Ursprung in deutschen Klöstern	ja	ja	„Formschneidekunst“, „xylographische Werke“, „bei den Neueren (...) ein unausgebildetes Mittelding“	nein	Monogramme; Hlg. Christophorus (Abb. 77); v. a. HS 14./15. Jh.

QUELLE	Textgattung	Ursprung des Holzschnitts	Historischer Überblick	Periodisierung	Technische Begriffe	Unterscheidung Holzschnitt und Holzstich	Abbildungen
GR.: GUBITZ BERLINER KUNSTBLATT 1829	Rezension in Zeitung	-	-	-	„Holzschnidekunst“, „Holzschnitt“, „Grabstichel“, „Hirnholz“, „ältere Holzschnitte“, „neuere Holzschnidekunst	ja	-
PERROT 1830	Techn. Handbuch Grafik	Ursprung HS in China	ja	-	„Taille d'épargne“, „gravure sur bois“, „la taille de bois“ (Holzschnitt), „le bois debout“ (Holzstich)	ja	schematische Darstellungen mit Instrumenten u. Schraffuren-muster
THON 1831	Techn. Handbuch Grafik	China	-	-	„Holzschnidekunst nach der älteren und neueren Methode“, „Bei dem Holzschnitt kommen zwei Manieren in Betracht, die einander fast ganz fremd sind.“ „Grabstichel“ (...)	ja	schematische Darstellungen mit Instrumenten u. Schraffuren-muster
PASSAVANT 1833	Kunsthist. Reisebeschreibung	-	-	-	„neue Verfahrensart, wodurch man selbst im Holzschnitt alle Abstufungen der Tinten erreichen kann“	nein	-
RUMOHR 1838	Kunsthist. Monografie zu HS der Dürer-Zeit	-	15./16. Jh	-	„Formschnidekunst“, „Formschnitt“, „Holzschnitt“, „xylographisch“	nein	HS 15. Jh. Abklatschverfahren
RÜST 1838	Techn. Handbuch zur Grafik	China; europäischer Ursprung unbekannt	ja	ja	„Holzschnitt“, „Xylographie“, „Hirnholz“, „Grabstichel“, „Stereotypie“	ja	6 Lithos zur techn. Details
COLLOW: FRZ. HOLZSCHNEIDEKUNST, MORGENBLATT 1839	Zeitschriften-Aufsatz	Meinungen zum Ursprung HS sehr verschieden; vermutlich Ursprung im Spielkartendruck, wo und wann als erstes wird diskutiert	ja	-	„Formschneider“, „Holzschnidekunst“, „Hirnholz“, „Grabstichel“	ja	-

QUELLE	Textgattung	Ursprung des Holzschnitts	Historischer Überblick	Periodisierung	Technische Begriffe	Unterscheidung Holzschnitt und Holzstich	Abbildungen
CHATTO/JACKSON 1861 [1839]	Techn./ Histor. Handbuch	HS Ursprung in Ägypten	ja	ja	„wood engraving in the time of Albert Durer“, „long way of wood“, „subjects on the cross-sec- tion of the wood“, „box“, „gravers“, „tint-tools“, „scoopers“	ja	Holzstich von William Linton nach William Blake; Hlg. Christophorus (Abb. 79); Abb. zeitgenössische engl. Holzstich
FIELDING 1841	Techn. Handbuch Grafik	-	ja	-	„art of engraving with the burin“	ausschließlich Holzstich	2 kleinere Text- Vignetten in Holzstich, Abb. Grabstichel
KUGLER: HANDBUCH 1842	Kunsthist. Überblicks- werk	deutsch	ja	-	„Holzscheider“, „Holzschnitt“, „xylographische Bilderbücher“ (hier: für Illustrationen 15. Jh.)	nein	BILDATLAS 1851/1856
HENZE 1844	Techn. Handbuch Buchdruck HS	deutsch	-	-	„Holzschnitt“, „Messer“, „Stichel“, „Längeholz“, „Hirnholz“	ja	-
BILDER- ATLAS 1849	Lexikon	-	ja	-	„Holzschneide- kunst“, „Hirnholz“, „Grabstichel“	ja	techn. Abb.
BERGMANN 1855	Techn. Handbuch Zeichnen	China	ja	-	„Holzschnitt“, „Hirnholz“, „Grabstichel“	ja	techn. Abb.
ROGUET 1855/1878	Techn. Handbuch HS	deutsch	ja	ja	„Holzschneide- kunst“, „Holzgravüre“, „Holzstich“, „Holzschnitt- manier“, „Holzstich- manier“	ja	Monogramme; techn. Abb.
SPRINGER 1858	Kunsthist. Überblicks- werk	-	ja	-	„moderner Holz- schnitt“, „echt- deutsche Form des Holzschnitts“	nein	-
FIRMIN- DIDOT 1863	Histor. Handbuch HS	Ursprungs- frage wird diskutiert	ja	-	„gravure sur bois debout“ (Holz- stich), „la xylogra- phie“	ja	-

QUELLE	Textgattung	Ursprung des Holzschnitts	Historischer Überblick	Periodisierung	Technische Begriffe	Unterscheidung Holzschnitt und Holzstich	Abbildungen
SCHASLER 1866	Handbuch HS	es gibt keine sicheren Erkenntnisse zum Ursprung HS	ja	ja	„ältere Holzschnidekunst“, „neuere Holzschnidekunst“, „Hirnholz“, „Stichel“	ja	einige Ausgaben mit Titelvignette u. mit Hlg. Christophorus auf Vorblatt; Kapitelvignetten nach CHATTO/JACKSON 1861 [1839] sowie zahlreiche HS 14–19. Jh.
HERING 1873	Techn. Handbuch HS	Ursprung in China; Farbkattendruck	ja	ja	„Xylographie“, „Holzschnidekunst“, „Xylograph“, „Holzschnneider“, „Stichel“	ja	techn. Abb., teils nach CHATTO/JACKSON 1861 [1839]; Hlg. Christophorus als Einlegeblatt
LÜCKE 1877	Holzschnitt-Publikation	-	ja	-	„Holzschnitt“, „Holzstich“, „Tonstich“	ja	Holzstiche, Tonstiche

11 QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Unter „11.1 Gedruckte Quellen und Bildwerke“ sind alle Buchillustrationen und schriftlichen Äußerungen der Künstler und Kunsthistoriker gefasst, die bis 1905 veröffentlicht wurden. Alle Kurzzitierformen, die mit „Briefe“, „Lebenserinnerungen“ oder „Hinterlassene Schriften“ (HS) beginnen, sind unabhängig von dem tatsächlichen Publikationsjahr ebenfalls im ersten Unterpunkt aufgelistet.

11.1 Gedruckte Quellen und Bildwerke (entstanden bis 1905)

Abc-Buch 1845	Abc-Buch für kleine und große Kinder. Gezeichnet von Dresdner Künstlern mit Erzählungen und Liedern von Robert Reinick und Singweisen von Ferdinand Hiller. Leipzig: Wigand Verlag 1845.
Allanson: Anzeige JfB 1845, Sp. 88	Anzeige v. John Allanson, unter „P.P.“, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1845, Nr. 6, Sp. 88.
Allg. Bibliographie 1840	Allgemeine Bibliographie für Deutschland. Eine Uebersicht der Literatur Deutschlands, wie der bedeutenden Schriften des Auslandes, nebst Angaben künftig erscheinender Werke und andern auf den literarischen Verkehr bezüglichen Mittheilungen und Notizen. Jg. 5. Leipzig: F.A. Brockhaus 1840.
Alte neue Kinderlieder 1849	Scherer, Georg: Alte und Neue Kinderlieder, Fabeln, Sprüche und Rätsel. Mit Bildern nach Originalzeichnungen von C. v. Heideck, W. v. Kaulbach, A. Kreling, E. Neureuther, Fr. Graf von Pocci, L. Richter, C.H. Schmolze, M. v. Schwind, C. Stauber und A. Strähuber. Leipzig: Gustav Mayer 1849.
Ammen-Uhr 1843	Ammen-Uhr. Leipzig: Verlag von Mayer und Wigand [1843].
Anzeige Schelter & Giesecke JfB 1841	Anzeige v. J. C. Schelter & Giesecke, Leipzig, 29.11.1841, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1841, Nr. 12, Sp. 189–190.
Anzeige Weigel Jbal 1861, S. 16	Anzeige Weigel: Verkauf der Sotzmann'schen Sammlung, in: Journal des Beaux-Arts et de la Litterature, 1861, S. 16.
Anzeige Weigel Serapeum 1851, S. 221–223	Anzeige Weigel: Meisterwerke der Holzschnidekunst [...], in: Serapeum 1851, Jg. 12, Nr. 14, S. 221–223.
Archiv für zeichnende Künste	Archiv für zeichnende Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschnidekunst und ihre Geschichte, hrsg. v. Robert Neumann. Jg. 1–16, je 4 Hefte. Leipzig: Weigel 1855–1870.
Aschenbrödel 1873	Aschenbrödel. Bilder-Cyclus von Moritz von Schwind. Mit specieller Erlaubniss der Königl. Bayr. Priv. Kunstanstalt von Piloty & Loehle zu München nach den Thaeter'schen Kupferstichen in Holzschnitt ausgeführt von H. Günther, H. Käseberg, K. Oertel, O. Roth und C. Zimmermann. Mit einem erläuternden Text von Dr. Hermann Luecke. Mit gesetzlichem Schutz gegen Nachbildung. Leipzig: Verlagshandlung von Alphons Dürr 1873.
Atkinson Art Journal 1865, S. 337–340	Atkinson, J. Beavington: German Painters of the modern School, in: Art Journal, Nov. 1865, S. 337–340.
Auerbach 1858–1869	Berthold Auerbach's deutscher Volkskalender auf das Jahr [...], hrsg. v. Berthold Auerbach. 12 Bde. Stuttgart, Augsburg: Cotta; Leipzig: Keil; Berlin: Hoffmann & Com., Ferd. Dümmler 1858–1869.
Bartsch 1802–1821	Bartsch, Adam von: Le peintre graveur. 21 Bände. Wien 1802–1821.
Bartsch: Kupferstichkunde 1821	Bartsch, Adam von: Anleitung zur Kupferstichkunde. 2 Bde. Wien: J. B. Wallishausser 1821.
Baudelaire: L'art philosophique, S. 598–605	Baudelaire, Charles: L'art philosophique, in: Baudelaire. Œuvres complètes. 2 Bde., hrsg. v. Claude Pichois. Gallimard 1976, Bd. 2, S. 598–605.

- Bechstein: Todtentanz DKB 1850
Bechstein, Ludwig: Neueste Todtentanz-Literatur, in: Deutsches Kunstblatt, 1850, Nr. 8, S. 57–60; Nr. 9, S. 65–69; Nr. 10, S. 74–76.
- Becker 1808/1810/1816
Becker, Rudolph Zacharias (Hrsg.): Holzschnitte alter deutscher Meister in den Original-Platten gesammelt von Hans Albrecht von Derschau. Als einen Beytrag zur Kunstgeschichte herausgegeben und mit einer Abhandlung über die Holzschnidekunst und deren Schicksale begleitet von Rudolph Zacharias Becker. 3 Bde. Gotha: Becker'sche Buchhandlung, 1. Lieferung 1808, 2. Lieferung 1810, 3. Lieferung 1816.
- Becker 1814
Becker, Rudolph Zacharias: Rudolph Zacharias Beckers Leiden und Freuden in siebzehnmonatlicher französischer Gefangenschaft von ihm selbst beschrieben. Ein Beytrag zur Charakteristik des Despotismus. Gotha: Becker'sche Buchhandlung 1814.
- Becker 1821
Becker, Rudolph Zacharias: Hans Sachs im Gewande seiner Zeit oder Gedichte dieses Meistersängers in derselben Gestalt, wie sie zuerst auf einzelne, mit Holzschnitten verzierte Bogen gedruckt, vom Bürger und Landmann und etliche Kreuzer gekauft, an die Wände und Thüren der Wohnstuben geklebt, und auf diese Weise überall unter dem deutschen Volke verbreitet worden sind. Dem Andenken der um deutsche Kunst und Betriebsamkeit hochverdienten, weiland kaiserlichen freyen Reichstadt Nürnberg gewidmet. Gotha: Becker'sche Buchhandlung 1821.
- Bergau: Meisterwerke Grenzboten 1873, S. 410–415
Bergau, R.: Meisterwerke moderner Holzschnidekunst, in: Die Grenzboten, 1873, Jg. 32, S. 410–415.
- Bergmann 1846
Bergmann, Karl: Lehrbuch der Medicina Forensis für Juristen mit 39 erläuternden Abbildungen in Holzstich. Braunschweig 1846.
- Bergmann 1855
Bergmann, Leo: Die Schule des Zeichners. Praktische Methode zur Erlernung des Zeichnens für Schulen, so wie zum Selbstunterricht. Insbesondere für ausübende Künstler im Fache des Stahl- und Kupferstichs, der Lithographie und des Holzschnittes. Mit mehr als 300 Abbildungen als Vorlegeblätter und zur Veranschaulichung. 2. Aufl. Leipzig: Spamer 1855.
- Bericht Berliner Wochenblatt 1841, S. 95–97
o. A.: Bericht über die neuesten Zeitereignisse. Berlin, 29.04.1841, in: Berliner politisches Wochenblatt, Nr.18, Berlin 01.05.1841, S. 95–97.
- Berliner Kunstblatt
Berliner Kunstblatt, hrsg. v. Ernst Heinrich Toelken. Jg. 1828/1829, je 12 Hefte. Berlin: Schlesinger 1828, 1829.
- Bewick 1862
Bewick, Thomas: A memoir of Thomas Bewick. Ed. with an Introduction by Ian Bain. London: Oxford University Press 1975 [1862].
- Bewick: Holbein 1789
Bewick, John/Bewick, Thomas: The dance of death, from the original designs of Hans Holbein. Illustrated with fifty-two wood cuts, engraved by Thomas and John Bewick. Newcastle 1789.
- Bewick: quadrupeds 1792
Beilby, Ralph: A general history of quadrupeds. The figures engraved on wood by T. Bewick. 3th Ed. Newcastle upon Tyne: Hodgson [u. a.] 1792.
- Bilder-Atlas 1849
Bilder-Atlas zum Conversations-Lexikon. Ikonographische Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. Entworfen und nach den vorzüglichsten Quellen bearbeitet von Johann Georg Heck. Neunte Abtheilung: Schöne Künste. Mit 26 Tafeln. Leipzig: F.A. Brockhaus 1849.
- Bilderbogen 1880
Kunsthistorische Bilderbogen: für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real- und höheren Töchterschulen zusammengestellt. Erstes Supplement: Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. Leipzig: E.A. Seemann 1880.
- Blätter für literarische Unterhaltung
Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig: Brockhaus 1826–1898.
- Börsenblatt f. d. dt. Buchhandel
Wigand, Georg: Cliché, Anzeige in: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, 1873, Leipzig, Montag, 15.12.1873, Nr. 289, unter „Vermischte Anzeigen“, S. 4712, Anzeigennummer 47546, Digitalisat unter: <http://digital.slub-dresden.de/id39946221X-18731215> [zuletzt abgerufen 09.08.2020]
- Braun & Schneider JfB 1843, Sp. 71–72
Anzeige v. Kaspar Braun und Friedrich Schneider, unter „P.P.“, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer 1843, Nr. 5, Sp. 71–72.
- Braun & Schneider: Anzeige JfB 1856
Anzeige der Xylographischen Anstalt und Verlagshandlung Braun & Schneider, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1856, Nr. 12, Sp. 176.

- Braun u. Dessauer JfB 1840, Sp. 151–152
Braun, K./v. Dessauer: Bekanntmachung, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1840, Nr. 10, Sp. 151–152. (Erneut abgedruckt: JfB 1840, Nr. 11, Sp. 230–231)
- Breitkopf 1801
Breitkopf, Joh. Gottl. Imman.: Versuch, den Ursprung der Spielkarten, die Einfuehrung des Leinenpapieres und den Anfang der Holzschnaidekunst in Europa zu erforschen. Erster Theil, welcher die Spielkarten und das Leinenpapier enthaelt. Mit vierzehn Kupfertafeln. Zweyter Theil, welcher eine Geschichte der Schreibe – so wie der Schönschreibekunst, und der Kinder der Zeichenkunst, Bildschnitzerey, Mahlerey und Mosaik, sowohl an den Decken und Fußboeden, als auch an den Waenden und Fenstern, nebst einer Geschichte der Mahlerey in den Handschriften u.s.w. enthaelt. Leipzig: Joh. Gottl. Imman. Breitkopf [1784] 1801.
- Brévière 1833
Brévière, L[ouis]-H[enri].: De la xilographie, ou gravure sur bois: notice lue à l'académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen: N. Périaux 1833.
- Brief Richter/Wigand 1838
Brief des Dresdner Künstlers Ludwig Richter an den Leipziger Verleger Georg Wigand vom 07.01.1838, in: Von Delacroix bis Munch. Künstlergraphik im 19ten Jahrhundert, hrsg. v. Eckhard Schaar. Ausstellungskat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 22.01.–19.03.1978. Hamburg: Hans Christian Verlag, S. 160–161.
- Briefe Böhmer 1868
Janssen, Johannes (Hrsg.): Böhmer's Leben, Briefe und kleinere Schriften. 3 Bde. Freiburg i. Br.: Herder 1868, Bd. 2, Briefe 1815–1849.
- Briefe Friedrich 2005
Zschoche, Herrmann (Hrsg.): Caspar David Friedrich. Die Briefe. Kommentiert. Hamburg: ConferencePoint Verlag 2005.
- Briefe Goethe/Cotta
Kuhn, Dorothea (Hrsg.): Goethe und Cotta. Briefwechsel 1797–1832. Textkritische und Kommentierte Ausgabe. 3 Bde. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung 1979 (Bd. 1, 2), 1983 (Bd. 3).
- Briefe Hebel 1957
Hebel, Johann Peter: Briefe . Gesamtausgabe. Hrsg. u. erläutert v. Wilhelm Zentner. 2 Bde. Karlsruhe: Müller 1957.
- Briefe Hoff/Richter 1903
Hoff, Joh. Friedrich: Amt und Muse. Ludwig Richter als Freund. Frankfurt a. M.: Johannes Alt 1903.
- Briefe Menzel
Adolph von Menzel. Briefe. Hrsg. v. Claude Keisch. 4 Bde. Berlin; München: Dt. Kunstverlag 2009. (Bd. 1 1830–1855; Bd. 2 1856–1880; Bd. 3 1881–1905; Bd. 4 Verzeichnisse)
- Briefe Reinick 1910
Höffner, Johannes (Hrsg.): Aus Biedermeiertagen. Briefe Robert Reinicks und seiner Freunde. Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klafing 1910.
- Briefe Rethel 1912
Alfred Rethel. Briefe in Auswahl, hrsg. v. Josef Ponten. Berlin: Cassirer 1912.
- Briefe Richter/Wigand
Kalkschmidt, Eugen (Hrsg.): Ludwig Richter an Georg Wigand. Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1836–1858. Leipzig: Georg Wigand 1903.
- Briefe Runge 1940
Degner, Karl Friedrich (Hrsg.): Philipp Otto Runge. Briefe in der Urfassung. Berlin: Nicolai 1940.
- Briefe Runge 1944
Feldmann, Wilhelm (Hrsg.): Philipp Otto Runge und die Seinen, mit ungedruckten Briefen. Leipzig: Koehler & Amelang [1944].
- Briefe Runge u. Brentano 1974
Feilchenfeldt, Konrad (Hrsg.): Briefwechsel. Clemens Brentano und Philipp Otto Runge. Kommentiert. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1974.
- Briefe Runge u. Goethe 1940
Maltzahn, Hellmuth von: Philipp Otto Runges Briefwechsel mit Goethe. Weimar: Verlag der Goethe-Ges. 1940. (Schriften der Goethe-Gesellschaft ; Bd. 51)
- Briefe Runge 2010
Betthausen, Peter (Hrsg.): Philipp Otto Runge. Briefwechsel, eine Auswahl. Leipzig: E.A. Seemann 2010.
- Briefe Schelling/Cotta
Schelling und Cotta. Briefwechsel 1803–1849. Hrsg. v. Horst Fuhrmann. Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft. Bd. 27. Stuttgart: Klett 1965.
- Briefe Schwind (Stoessl) 1924
Stoessl, Otto (Hrsg.): Moritz von Schwind. Briefe. Leipzig 1924.
- Briefe Steinle 1897
Bernus, Alexander von/Steinle, Alphons Maria von (Hrsg.): Edward von Steinle's Briefwechsel mit Freunden. 2 Bde. Freiburg i. Br.: Herder'sche Verlagsbuchhandlung 1897.
- Briefe Unger/Goethe
Johann Friedrich Unger im Verkehr mit Goethe und Schiller. Briefe und Nachrichten. Mit einer einleitenden Übersicht über Ungers Verlegertätigkeit von Flodoard Freiherrn von Biedermann. Berlin: Schriftgießerei H. Berthold 1927.

- Bucher Grenzboten 1883, S. 36–40
- Bucher, Bruno: Zum achtzigsten Geburtstage Ludwig Richters, in: Die Grenzboten, 1883, Jg. 42, Bd. 4, S. 36–40.
- Burkhardt: Holzstich, Kunst u. Gewerbe 1905/1906, S. 169–179
- Burkhardt, A.: Der Holzstich, in: Stuttgarter Mittheilungen über Kunst und Gewerbe, Jg. 1905/1906, Heft 4, S. 169–179.
- Bürkner, JfB 1846
- Bürkner, Hugo: Circular, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1846, Nr. 21, Sp. 252–254.
- Bürkner: Holbeins AT 1850
- Hans Holbeins Altes Testament in funfzig Holzschnitten, getreu nach den Originalen copirt. Hrsg. v. Hugo Bürkner. Mit einer Einleitung v. D. F. Sotzmann. Leipzig: Wigand Verlag 1850.
- C.: Art, Athenaeum 1854, S. 888
- C.: Art in wood and stone, in: Athenaeum (London), 1854, Nr. 1394, 15.07., S. 888.
- C. B. Art Journal 1854, S. 293–296
- C. B.: Wood Engraving. F. Bürkner, of Dresden, in: Art Journal (London), 1854, October, S. 293–296.
- C. C.: Neue Holzschnitte CKB 1858, S. 51–53
- C. C.: Neue Holzschnitte, in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, 1858, Heft 6, S. 51–53.
- Cervantes 1884
- Cervantes Saavedra, Miguel de: Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von der Mancha. Aus dem Span. neu bearb. v. Ernst von Wolzogen. Ill. v. Gustave Doré. 2 Bde. Berlin: Schmidt & Sternaux 1884.
- Chamisso 1839
- Chamisso, Adelbert von: Peter Schlemihl's wundersame Geschichte. Nach des Dichters Tode neu hrsg. v. Julius Eduard Hitzig. [Steoreotypausg. mit Holzschnitten]. Nürnberg: Schrag [1839].
- Champfleury 1869, S. 268–285
- Champfleury: Histoire de l'imagerie populaire. Fac-similé de l'édition de 1869. Ville de Lyon. Lyon [Paris]: [Librairie de la société des gens de lettres] 2004, S. 268–285.
- Chatto/Jackson 1861 [1839]
- A Treatise on Wood Engraving. Historical and practical by William Andrew Chatto. With upwards of four hundred illustrations engraved on wood by John Jackson. A new edition, with an additional chapter by Henry G. Bohn. London, Chatto and Windus, Piccadilly [1861].
(First edition: A Treatise on Wood engraving. Historical and practical. With upwards of three hundred illustrations, engraved on wood, by John Jackson. London: Charles Knight & Co. 1839)
- Auszüge des Traktats sind in der Athenäum-Ausgabe August/September 1839 abgedruckt. Die erste Auflage wird um das Kapitel „artists and engravers of the present day“ von Henry G. Bohn für die zweite Ausgabe 1861 erweitert und erneut ausführlich rezensiert (z. B. im „Kunst-Blatt“ des „Morgenblatt für gebildete Stände“, 1840, Nr. 62, S. 261–263; Nr. 63, S. 265–267, Nr. 64, S. 269–272; sowie in der Londoner „Athenaeum“, 1839, 04.05., S. 323–326).
Außerdem erscheinen deutsche Übersetzungen 1842 und 1843 in langen Artikelserien im Journal für Buchdruckerkunst a) JACKSON: HOLZSCHNEIDEKUNST JfB 1842–1844, b) CHATTO: HOLZSCHNEIDEKUNST JfB 1849.
- Chatto: Holzschneidekunst JfB 1849
- Chatto, William A.: Geschichte der Holzschneidekunst, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1849, Nr. 2, Sp. 17–30; Nr. 3, Sp. 36–39; Nr. 4, Sp. 56–61; Nr. 5, Sp. 72–77; Nr. 6, Sp. 84–95; Nr. 7, Sp. 101–110; Nr. 8, Sp. 113–125; Nr. 9, Sp. 129–138.
- CKB
- Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, hrsg. v. C. Grüneisen, K. Schnaase, J. Schnorr v. Carolsfeld u.a., Jg. 1–61, je 24 Hefte. Stuttgart: Ebner u. Seubert 1858–1919.
- Collow: frz. Holzschneidekunst Morgenblatt 1839
- Collow, Eduard: Geschichte der Holzschneidekunst in Frankreich, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, 1839, Jg. 20, Nr. 69, S. 270–271; Nr. 70, S. 277–279; Nr. 71, S. 281–283; Nr. 72, S. 285–286; Nr. 73, S. 291–292.
- Cornelius 1817
- Cornelius, Peter von: Aventure von den Nibelungen. Gestochen von Johann Heinrich Lips. 6 Blätter. Berlin: Prêtre 1817.
- Corvin-Wiersbitzki JfB 1846, Sp. 70–71
- Corvin-Wiersbitzki, von: Antwort für Herrn C. Dittmarsch in Stuttgart, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1846, Nr. 6, Sp. 70–71.
- Cotta-Bibel 1850
- Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Uebersetzung von Dr. Martin Luther. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen der ersten Künstler Deutschlands. Stuttgart, München: Bibelanstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung 1850.

- Death the Avenger / Death the Friend, Oxford 1856, S. 477-479
- o. A.: „Death the Avenger“ and „Death the Friend,“ in: Oxford and Cambridge magazine, Aug. 1856, S. 477-479.
- Delaborde 1884
- Delaborde, Henri: La gravure. Précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire. Nouv. Paris: Quantin 1884.
- Deutsches Museum
- Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, hrsg. v. Robert Prutz und Karl Frenzel. Jg. 1-17. Leipzig: Brockhaus 1851-1867.
- Deutsche Volkslieder 1867
- Scherer, Georg: Deutsche Volkslieder. 2. erw. Aufl. Leipzig: Alphons Dürr Verlag 1867. (2. Aufl. erw. mit 14 zusätzl. Holzstichen)
- Die Gegenwart
- Die Gegenwart. Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst, hrsg. v. Theophil Zolling. Berlin: Stilke 1872-1891.
- Dioskuren
- Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben, redakt. Max Schasler. Jg. 1-20. Berlin: Nicolai in Comm. 1856-1875.
- Dittmarsch: Antwort JfB 1846, Sp. 111-112
- Dittmarsch, C.: An das glyphographische Institut des Herrn von Corvin-Wiersbitzki in Leipzig, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1846, Nr. 9, Sp. 111-112.
- Dittmarsch: Anzeige JfB 1846, Sp. 61-62.
- Anzeige v. C. Dittmarsch, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1846, Nr. 5, Sp. 61-62.
- DKB
- Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk. Organ der deutschen Kunstvereine, hrsg. v. Friedrich Eggers. Jg. 1-9. Stuttgart, Leipzig, Berlin: Ebner u. Seubert 1850-1858.
- Dorésche Ill. Westermann 1868, S. 334-335
- [o. A.]: Die Doréschen Ill. zur Bibel, in: Westermanns Monatshefte, Rubrik Kunstnotiz, 1868, Bd. 25, Nr. 147, S. 334-335.
- Doré-Bibel 1866
- Le Sainte Bible selon la Vulgate. Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré. 2 Bde. Tours: Alfred Mame et Fils 1866.
- Dresdner Geschichtsblätter
- Dresdner Geschichtsblätter, hrsg. v. Verein für Geschichte Dresdens, Dresden 1895-1901.
- Duller 1840
- Duller, Eduard: Die Geschichte des deutschen Volkes. Mit 100 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter und J[ohann Jakob]. Kirchhoff. 2 Bde. Leipzig: Wigand 1840.
- Duller 1847
- Duller, Eduard: Erzherzog Carl von Oesterreich. Mit Ill. v. M. von Schwind, Rieder, J.N:P. Geiger [...]. Wien: Kaulfuß u. Prandel [u. a.] 1847.
- Duller: Freund Hein 1833
- Duller, Eduard: Freund Hein. Grotosken und Phantasmagorieen. Mit Holzschnitten von Moritz von Schwind. 2 Bde. Hallberger, Stuttgart 1833.
- Duranty GBA 1880, S. 201-217
- Duranty, Edmont : Adolphe Menzel, in: Gazette des Beaux-Arts, 1880, 2. Pér. 21, Heft 3, S. 201-217.
- Duranty : La caricature, GBA 1872
- Duranty, Edmond : La caricature et l'imagerie en Europe pendant la guerre de 1870-1871, in : Gazette des Beaux-Arts, 1872, 2. Pér. 5., Jg. 1872, Heft 2, S. 155-172 ; 2. Pér. 5., Jg. 1872, Heft 4, S. 322-343 u. 2. Pér. 6., Jg. 1872, Heft 5, S. 393-408.
- Dürer'sche Holzsnitte DM 1857
- tt [?]: Die Dürer'schen Holzsnitte, in: Deutsches Museum, 1857, Jg. 7, Nr. 4, S. 139-141.
- Dürr 1903
- Dürr, Alphons Friedrich: Alphons Dürr in Leipzig. Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Geschäfts-Jubiläums. Als Handschrift für Freunde. Leipzig: Alphons Dürr 1903.
- E. F.: Holzsnitte DKB 1853, S. 78-79
- F., E.: Holzsnitte. Tod als Freund. Der Tod als Erwärger (...), in: Deutsches Kunstblatt, 1853, Jg. 4, Heft 9, S. 78-79.
- Ef.: Holzsnitt Morgenblatt 1843, S. 313-315
- ef.[Förster, Ernst]: Holzsnitt, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, 1843, Nr. 76, S. 313-315.
- Ef.: Illustrierte Werke Morgenblatt 1842, S. 366-367
- Ef.[Förster, Ernst]: Illustrierte Werke. Der Nibelungen Noth, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, 1842, Nr. 92, Donnerstag, 17.11.1842, S. 366-367.
- Ef: British Ballads Morgenblatt 1845, S. 47
- ef.-: Xylographie. The Book of British Ballads, edided [sic] by S. H. Hall. London 1842. Mit vielen Holzsnitten illustriert. Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, 1845, Nr. 12, Dienstag, 11.02.1845, S. 47.
- Eggers DKB 1851, S. 68-70
- Eggers, Friedrich: Nekrolog. Otto Vogel, in: Deutsches Kunstblatt, 1851. Nr. 9, S. 68-70.

- Eggers: Holzschnittwerk
DKB 1853, S. 249–254
- Eggers, Friedrich: Holzschnittwerk, in: Deutsches Kunstblatt, 1853, Heft 29, Jg. 4, S. 249–254.
- Eggers: Holzschnittwerke
DKB 1851, S. 86–87
- Eggers, Friedrich: Holzschnittwerk. Holzschnitte berühmter Meister (...), in: Deutsches Kunstblatt, 1851, Jg. 2, Heft 11, S. 86–87.
- [Alle Besprechungen: Friedrich Eggers: Holzschnittwerk. Holzschnitte berühmte Meister [...], in: Deutsches Kunstblatt, 1851, Jg. 2, Heft 11, S. 86–87; Heft 12, S. 94–95; Heft 29, S. 229–230; Heft 30, S. 238–239; Heft 50, S. 406–407; Heft 51, S. 416–417 sowie 1852, Jg. 3, Heft 19, S. 166–167; Heft 49, S. 418; Beiblatt Nr. 6, S. 429–430.]
- Eggers: Holzschnittwerke
DKB 1853
- Eggers, Fr.: Holzschnittwerke, in: Deutsches Kunstblatt, 1853, Jg. 4, Nr. 29, 16.07.1853, S. 249–254.
- Eggers: Menzel DKB
1858, S. 61–62
- E[ggers], F[riedrich]: Meister Albrecht. Original-Steinzeichnung von Adolf Menzel, in: Deutsches Kunstblatt, 1858, Jg. 9, Heft Februar, S. 61–62.
- Eichendorff: Ahnungen
und Gegenwart 1815
- Eichendorff, Joseph von: Ahnungen und Gegenwart. Nürnberg: Leonhard Schrag 1815. (Zugl. Digitalisat unter: https://www.deutschestextarchiv.de/eichendorff_ahnung_1815 [zuletzt abgerufen 09.08.2020])
- Einblatt Unzelmann 1849
- Unzelmann, Friedrich: Der fünfte Dezember MDCCCXLVIII. Berlin: Verlag der Decker'schen Geh. Ober-Hofbuchdruckerei 1849.
- Ellissen (Hrsg.):
Todtentanz 1849
- Ellissen, Adolf (Hrsg.): Hans Holbein's Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz nach Hans Lutzelburger's Original-Holzschnitten im Dresdner Kabinet. Zum ersten Mal treu copirt von Heinrich Loedel. Mit erläuternden Denkversen und einer geschichtlichen Abhandlung über die Todtentänze von Dr. Adolf Ellissen. Der Reinertrag ist für die deutsche Kriegsflotte bestimmt. Göttingen: Dieterich'sche Buchhandlung 1849.
- Fellner 1794
- Fellner, Koloman P.: Kleine Kupferstichkunde fuer Kupferstichfreunde. Wien: Ignaz Alberti 1794.
- Fielding 1841
- Fielding, Theodore Henry: The art of engraving, with the various modes of operation. Under the following different divisions: etching. Soft-ground etching. Line engraving. Chalk and stipple. Aquatint. Mezzotint. Lithography. Wood engraving. Medallie engraving. Electrography. And photography. London: Ackermann & Co. 1841, Wood Engraving, S. 66–76.
- Firmin-Didot 1863
- Firmin-Didot, Ambroise: Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois; pour faire suite aux costumes anciens et modernes de César Vecellio. Paris: Ambrosius F.-Didot 1863.
- Fischer: Seb. Brant
DKB 1851
- Fischer, F. (Basel): Dr. Seb. Brant's Betheiligung bei dem Holzschnitt seiner Zeit, in: Deutsches Kunstblatt, 1851, Jg. 2, Heft 28, S. 218–220; Heft 29, S. 227–229.
- Fliegende Blätter
- Fliegende Blätter, [1.]1845–100.1944. München: Braun & Schneider 1845–1944.
- Förster 1851–1860
- Förster, Ernst: Geschichte der deutschen Kunst. 5 Bde., mit Stahlstichen. Leipzig: Otto Weigel 1851, 1853, 1855, 1860.
- Förster: Dt. Kunst
Westermann 1872,
S. 213–219
- Förster, Ernst: Die deutsche Kunst in ihrer volksthümlichen Bedeutung, in: Westermanns Monatshefte, 1872, Bd. 33, Nr. 194, S. 213–219.
- Freihafen
- Mundt, Theodor: Der Freihafen. Galerie von Unterhaltungsbildern aus den Kreisen der Literatur, Gesellschaft und Wissenschaft. Altona: Hammerich 1838–1844.
- Frenzel: Don Quixote DM
1866, S. 313–316
- Fr[enzel], K[arl]: Literatur und Kunst. Eine illustrierte Ausgabe des „Don Quixote“, in: Deutsches Museum, 1866, Nr. 36, S. 313–316.
- Frenzel: Weihnachtstisch
DM 1867, S. 762–764
- Fr [enzel], K[arl]: Literatur und Kunst. Für den Weihnachtstisch, in: Deutsches Museum, 1867, Jg. 7, Juli–Dezember, Nr. 50, 12.12.1867, S. 762–764.
- Führich 1875
- Führich, Joseph Ritter von: Lebensskizze: zusammengestellt aus dessen im Jahrgange 1844 des Almanachs „Libussa“ erschienen Selbstbiographie und der wichtigsten von Freundeshand gesammelten bis zur Gegenwart reichenden Daten. Wien: Sartori 1875.
- Führich 1883
- Führich, Lukas von (Hrsg.): Josef von Führich's Briefe aus Italien an seine Eltern (1827–1829). Herder'sche Verlagsbuchhandlung 1883.
- Führich: Armer Heinrich
1878
- Der arme Heinrich. Sieben Zeichnungen von Joseph Ritter von Führich. In Holz geschnitten von K. Oertel. Mit Text nach Hartmann von Aue. Leipzig: Verlag v. Alphons Dürr 1878.

- Führich:
Lebenserinnerungen
1926 [1844]
- Führich, Joseph von (1926): Lebenserinnerungen. Mit fünfzig Zeichnungen und einem Bildnis des Künstlers. Hrsg. v. Cajetan Oßwald. Höchst-Brezenz: Schneider 1926 [1844].
- G. W.: Doré Illustrierte
Zeitung 1863, S. 128–130
- W., G.: Gustave Dore's Illustrationen zu Chateaubriand's „Atala“, in: Illustrierte Zeitung, 1863, Bd. 40, Nr. 1025, S. 128–130.
- Galichon : École Allemande
GBA 1860
- Galichon, Émile: École Allemande. Albert Dürer. Sa vie et ses œuvres, in : Gazette des Beaux-Arts, 1860, Bd. 6, Heft 4, S. 193–213, Bd. 7, Nr. 1, S. 24–32, Nr. 2, S. 74–96.
- Galichon: l'origine de
la Gravure GBA 1861
- Galichon, Émile: De l'origine de la Gravure et de ses progrès dans les Pay-Bas et en Allemagne pendant le quinzième siècle, in : Gazette des Beaux-Arts, 1861, Bd. 10, Heft 2, S. 65–80.
- Gartenlaube
- Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt. Jg. 1–52. Berlin : Scherl 1853–1937.
- Gerlach 1882
- Gerlach, Martin: Allegorien und Embleme. 2 Bde. Wien: Verlag Gerlach & Schenk 1882.
- Goethe 1828
- Goethe, Johann Wolfgang von: Tausendundeine Nacht. Deutsch. Breslau 1827, Zweite Auflage – Über Kunst und Altertum, 6. Bd., 2. Heft, 1828, in: Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. v. Ernst Beutler. Zürich: Artemis-Verlag 1954, Bd. 13, Schriften zur Kunst, S. 1023.
- Goethe, Propyläen 1799
- Goethe, Johann Wolfgang von: IV Ueber Holzschnitt. Bey Gelegenheit der neuen englischen Arbeiten von Bewik und Anderson, in: Propyläen. Eine periodische Schrift, hrsg. v. Goethe. Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1799, Bd. 1, 2. Stück, S. 164–174.
- Goethe: Baukunst 1772
- Goethe, Johann Wolfgang von: Von deutscher Baukunst (1772), in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe. Hamburg 1960, Bd. 12, S. 7–15.
- Goethe: Baukunst 1772
- Goethe, Johann Wolfgang von: Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach 1773 [November 1772], in: Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. v. Ernst Beutler. Zürich: Artemis-Verlag 1954, Bd. 13, Schriften zur Kunst, S. 16–26.
- Goethe: Wahlverwandtschaften 1809
- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandtschaften. Bd. 2. Tübingen 1809, S. 22–23.
- Goethe: Wahlverwandtschaft 1809
- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandtschaften [1809], in: Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. v. Ernst Beutler. Zürich: Artemis-Verlag 1949, Bd. 9, Die Wahlverwandtschaften. Die Novellen. Die Maximen und Reflexionen, S.7–275.
- Gonse GBA 1882,
S. 596–601
- Gonse, Louis: Illustrations des œuvres de Frédéric le Grand par Adolphe Menzel, in : Gazette des Beaux-Arts, 1882, 2. Pér.25, Heft 6, S. 596–601.
- Görres 1846/1847
- Görres, Guido: Deutsches Hausbuch. 2 Bde. München: Literar.-artist. Anstalt, Bd. 1 1846, Bd. 2 1847.
- Gr.: Gubitz Berliner
Kunstblatt 1829, S. 250–261
- Gr. [?]: Ueber die neuere Holzschnidekunst insonderheit über die Arbeiten des Herrn Professors Gubitz in Berlin“, in: Berliner Kunstblatt, hrsg. v. Ernst Heinrich Toelken, 1829, S. 250–261.
- Grautoff Bayr. Kunstgewerbe-
verein 1903–1904
- Grautoff, Otto: Moritz von Schwind zum 100. Geburtstag, in: Bayerischer Kunstgewerbe-Verein, Kunst und Handwerk seit 1851, 1903–1904.
- Grenzboten
- Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst.
Berlin: Deutscher Verlag 1841–1922.
- Grüneisen: Vorwort,
CKB 1858
- G[rüneisen], C[arl]: Vorwort, in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, 1858, Jg. 1, Nr. 1, S. 1–5.
- Gubitz 1841
- Blätter und Blüten. Taschenbuch in einem einzigen Jahrgang. Hrsg. v. Friedrich Wilhelm Gubitz. Berlin: Vereins-Buchhandlung 1841.
- Gubitz Volkskalender
1835–1870
- Gubitz Deutscher Volks-Kalender. Jahrbuch des nützlichen und Unterhaltenden, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Gubitz. Vereins-Buchhandlung Berlin 1835–1870.
- H. B.: Rethel, Journal
1859, S. 180–181
- B[ürkner?], H[ugo?]: Düsseldorf. Alfred Rethel, in : Journal des beaux-arts et de la littérature, 1859, I, S. 180–181.
- Hagen 1857
- Hagen, August: Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Eine Reihe von Vorlesungen mit erläuternden Beischriften. 2 Bde. Berlin: Schindler 1857.
- Hamburgischer
Liederkrantz 1838
- Runge, Johann Daniel (Hrsg): Hamburgischer Liederkrantz. Hamburg: Perthes-Besser & Mauke Verlag 1838.

- Heinecken Bd. 2, 1769 Heinecken, Karl Heinrich von: Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen. Bd. 2, Kurze Abhandlung von der Erfindung Figurinen in Holz zu schneiden und von den ersten in Holz geschnittenen und gedruckten Büchern. Leipzig: Verlag Johann Paul Krauß 1769, S. 85–240.
- Heller 1823 Heller, Joseph: Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, oder Lexicon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher, Formschneider und Lithographen. Nebst Angabe ihrer besten und gesuchtesten Blätter, des Maaßes und der Preise derselben in den bedeutendsten Auctionen des In- und Auslandes. 1. Bändchen, A–I. Bamberg: C. F. Kunz 1823.
- Henze 1844 Henze, Adolph: Handbuch der Schriftgießerei. Weimar 1844.
- Hering 1873 Anleitung zur Holzschneide-Kunst. Bearbeitet von Arthur Hering. Separatabdruck, aus: Waldow, Archiv für Buchdruckerkunst, Heft 15. Leipzig, Druck und Verlag von Alexander Waldow 1873.
- Höfel Morgenblatt 1832, S. 83 E. [?]: Zusätze zu der Nachricht über Bl. Höfels Leistungen in der Holzschneidekunst, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, 1832, Nr. 21, S. 83.
- Holzschneidekunst Morgenblatt 1838, S. 1–4 o. A.: Holzschneidekunst. I Einfacher Holzschnitt, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, 1838, Nr. 1, Dienstag, 2. Januar 1838, S. 1–4.
- Holzschnittalbum Grenzboten 1877, S. 413–420 o. A.: Das Holzschnittalbum des Albertvereins,“ in: Die Grenzboten, 1877, Jg. 36, S. 413–420.
- Horn's Schriften 1873/1874 Ludwig Richter's Illustration zu W.O. v. Horn's Schriften. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Sauerländer 1873, 1874.
- Howitt: Overbeck 1886 Howitt, Margaret: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen, nach seinen Briefen u. a. Documenten des handschriftlichen Nachlasses, hrsg. v. Franz Binder, geschildert von M. Howitt. 2 Bde. Freiburg i. Br.: Herder 1886.
- HS Runge 1965 [1840, 1841] Philipp Otto Runge. Hinterlassene Schriften, hrsg. v. dessen ältestem Bruder. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840–1841. 2 Bde. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965. (Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 19. Jahrhunderts)
- Huber 1808 Huber, M.: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. Vom Anfange der Kunst bis auf gegenwärtige Zeit. Chronologisch und in Schulen geordnet, nach der französischen Handschrift des Herrn M. Huber von C. G. Martini. Englische Schule. Zürich: bey Drell, Füllli und Compagnie 1808.
- Hübner 1869 Hübner, Julius: Schadow und seine Schule. Festrede, gesprochen von Professor Dr. Julius Hübner bei der Enthüllung des Schadow-Denkmal's am zweiten Tage der Semi-Saecular-Feier der Königl. Kunstakademie zu Düsseldorf den 24. Juni 1869. Bonn: Max Cohen & Sohn 1869.
- Illustrierte Zeitung Illustrierte Zeitung: Leipzig, Berlin, Wien, Budapest, New York. Bd. 1. 01.07.1843–1944 (Sept.). Leipzig: J. J. Weber 1843–1944.
- Illustrierte Zeitung JfB 1846 M.: Das Institut der Illustrierten Zeitung zu Leipzig, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer 1846, Nr. 1, Sp. 1–4; Nr. 2, Sp. 22.
- Insel Capri 1868 Die Insel Capri von F. Gregorovius mit Bildern und Skizzen von K. Lindemann-Frommel. Holzschnitte aus den Xylographischen Anstalten von R. Brend'amour, F. A. Brockhaus, Gebrüder Dalziel und G. Flegel. Leipzig: Alphons Dürr 1868.
- Jackson: Holzschneidekunst JfB 1842–1844 Jackson, John: Anleitung zur Holzschneidekunst, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer 1842, Nr. 8, Sp. 113–120; Nr. 9, Sp. 137–143; Nr. 12, Sp. 177–182; 1843, Nr. 2, Sp. 17–20; Nr. 7, Sp. 81–88; 1844, Nr. 1, Sp. 4–11.
- Journal Advertiser, Art Journal 1855, p. ii. o. A.: The Art –Journal Advertiser“ in: Art Journal, Feb. 1855, Nr. 200.
- JfB Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und verwandte Fächer. Jg. 1. 1834 (Juli)–86. 1919 (Dez.). Berlin-Lichterfelde [u. a.]: Unverdorben 1834–1919.
- Kleist: Zerbrochener Krug 1877 Kleist, Heinrich von: Der zerbrochene Krug. Eingeleitet von Franz Freiherr von Dingelstedt. Mit Illustrationen von Adolph Menzel. Berlin: Hofmann & Co. [ca. 1877].
- Knight 1860/1872 Knight's pictorial gallery of arts. London: London Printing and Publ. Company, Bd. 1 Useful arts 1860, Bd. 2 Fine arts 1872.
- Koenig Daheim 1870 Koenig, Robert: Ein Förderer des deutschen Holzschnittes, in: Daheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen 1870, Jg. 6, Nr. 30, 23.04.1870, S. 468–471.

- König Friedrichs Zeit 1856
Aus König Friedrichs Zeit. Kriegs- und Friedenshelden gezeichnet von Adolph Menzel. In Holz geschnitten von Eduard Kretzschmar. Berlin: Alexander Duncker 1856.
- Koopmann 1854
Koopmann, J.H.C.: Der evangelische Kultus und die evangelische Kunst. Darmstadt: Leske 1854.
- Kretzschmar JfB 1845, Sp. 159–160
Anzeige v. Eduard Kretzschmar, unter „P.P.“, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1845, Nr. 12, Sp. 159–160.
- Kretzschmar JfB 1846, Sp. 77
Kretzschmar, Eduard: o. T. [Nachwort zum offenen Sendschreiben], in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, Jg. 1846, Nr. 7, Sp. 77.
- Kugler 1837
Kugler, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei. Bd. 1: in Italien seit Constantin dem Grossen; Bd. 2: in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England seit Constantin dem Grossen. Berlin: Duncker und Humblot 1837.
- Kugler Schriften 1853/1854
Kugler, Franz: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen. 3 Bde. Stuttgart: Ebner & Seubert 1853, 1854.
- Kugler: Friedrich 1840
Kugler, Franz: Geschichte Friedrichs des Großen. Geschrieben von Franz Kugler, gezeichnet von Adolph Menzel, Leipzig: Verlag der J. J. Weber'sche Buchhandlung 1840.
- Kugler: Handbuch 1842
Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart: Ebner & Seubert 1842.

Ein ergänzender, dreibändiger Bilderatlas wird in den Jahren 1851 bis 1856 im Stuttgarter Ebner & Seubert Verlag veröffentlicht. Dieser Bildatlas „Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges [...]“ ist von Ernst Guhl und Joseph Caspar herausgegeben und enthält Übersichtstafel der besprochenen Kunstwerke (siehe LOCHER 1999, S. 69–87, hier S. 77, Abb. 3). Bereits ab 1845 erscheint der Bilderatlas in einzelnen Lieferungen. Nach Angaben Kuglers im Vorwort ist ein Bilderatlas zum Handbuch mitgedacht gewesen.
- Kugler: Richter-Album 1848
Kugler, Franz: Richter-Album. Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von Ludwig Richter in Dresden. Leipzig 1848, in: Kunst-Blatt, 1848, Jg. 29, Nr. 24, S. 95–96, wiederabgedruckt, in: von Kugler, Franz: Kleine Schriften über neuere Kunst und deren Angelegenheiten. 3 Bde. Stuttgart: Ebner & Seubert 1854, Bd. 3, S. 620–623.
- Kugler: Unzelmann 1849
Kugler, Franz: Der fünfte December MDCCCXLVIII. Hrsg. v. Friedrich Unzelmann. Berlin: Verlag der Decker'schen Geh. Ober-Hofbuchdruckerei 1849, in: Kunst-Blatt, 1849, Jg. 30, Nr. 19, S. 75–76, wiederabgedruckt in: von Kugler, Franz: Kleine Schriften über neuere Kunst und deren Angelegenheiten. 3 Bde. Stuttgart: Ebner & Seubert, Bd. 3, S. 695.
- Künstlerbriefe 1919
Künstlerbriefe des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Else Cassierer. 2. Aufl. Berlin: Bruno Cassierer 1919.
- Kunst-Blatt
Morgenblatt für gebildete Leser. Kunst-Blatt (Beilage). Jg. 18–30. Tübingen: Cotta 1837–1849. (siehe Morgenblatt für gebildete Stände)
- Kunstchronik
Kunstchronik : Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 1 1866–24 1889. Leipzig: Seemann 1866–1889.
- Kunst für alle
Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Jg. 1 1885/1886–58 1943. München: Bruckmann, 1886–1943.
- Kunstgeschichtl. Bdt. der Illustration Dioskuren 1866
Sr [Schasler], M. [ax]: Die Illustration in ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung. Aus dem bei J. J. Weber in Leipzig erschienenen Werke: Die Schule der Holzschnidekunst, in: Die Dioskuren, 1866, Jg. 11, Nr. 1, S. 2; Nr. 2, S. 9–11; Nr. 3, S. 17–18.
- Kutschmann 1899/1900
Kutschmann, Theodor: Geschichte der deutschen Illustration vom ersten Auftreten des Formschnittes bis auf die Gegenwart. Goslar, Berlin: Jäger Bd. 1 1899, Bd. 2 1900.
- L'Évangile Illustré 1851
L'Évangile Illustré : Quarante Compositions de Frédéric Overbeck. Gravées par les Meilleurs Artistes de l'France. A. W. Schulgen, Paris 1851. (Texte in Latein, Deutsch, Englisch und Französisch)
- Lange Grenzböten 1900, S. 198–205
Lange, Konrad: Die Autotypitis, eine moderne Illustrationskrankheit, in: Die Grenzböten, 1900, Jg. 59, S. 198–205.
- Lange: moderner Holzschnitt Grenzböten 1889
Lange, Konrad: Der moderne Holzschnitt und seine Zukunft, in: Die Grenzböten, 1889, Jg. 58, 3. Quartal, S. 220–226, 270–277.
- Lavater 1775–1778
Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Leipzig: Weidmann und Reich, 1775–1778.

- Le Sage: hinkender Teufel 1840
Le Sage, Alain Réne: Der hinkende Teufel. Neue sorgfältige Uebersetzung. Mit Holzstichen nach Tony Johannot. Pforzheim: Denning Fink & Co 1840.
- Lebenserinnerungen (Heinrich Richter) 1885
Richter, Ludwig: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers: Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen, hrsg. v. Heinrich Richter. Frankfurt a. M.: Alt 1885.
- Lebenserinnerungen (Knapp) 1980
Richter, Ludwig: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Mit einem Nachwort v. Gottfried Knapp. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1980.
- Lebenserinnerungen (Lehr) 1922
Richter, Ludwig: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. v. Max Lehr. Berlin: Propyläen [1922].
- Lefort GBA 1883, S. 532-535
Lefort, Paul: Bibliographie. La Cruche cassée, in : Gazette des Beaux-Arts, 1883, 2. Pér., Jg. 28, Heft 6, S. 532-535.
- Leserbrief JfB 1847, S. 98-101
R., D.: Fragen und Antworten, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer 1847, Nr. 8, Sp. 98-101.
- Lessing: Laokoon 1766
Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Teil 1. Berlin: Voß 1766.
- Lichtwark: Holzschnitt Gegenwart 1885, S. 376-378
Lichtwark, Alfred: Unser Holzschnitt, in: Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben 1885, Nr. 29, S. 376-378.
- Linton: Wood-engraving 1884
Linton, William J.: Wood-engraving. A manual of instruction. London: Bell 1884.
- Lithographie Kunst-Blatt 1820, S. 184
o. A.: Lithographie, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, 1820, Nr. 46, S. 184.
- Lorck Gartenlaube 1882, S. 688-691
Lorck, Carl Berend von: Etwas über die Holzschneidekunst, in: Die Gartenlaube 1882, Nr. 41, S. 688-691.
- Lostalot 1884
Lostalot, Alfred de : Les procédés de la gravure. Paris : Quantin 1884.
- Lücke 1877
Lücke, Hermann (Hrsg.): Bilder-Album zur neueren Geschichte des Holzschnitts in Deutschland, hrsg. v. Albertverein. Mit einem Text von Herm. Lücke. Leipzig: E. A. Seemann 1877.
Dieses Buch ist nicht im regulären Buchhandel erschienen. Die gedruckten 2000 Exemplare waren Teil einer Verlosung zur Finanzierung eines Krankenhaus Neubaus in Dresden.
- Lützwow 1887
Lützwow, Carl von: Die Vervielfältigende Kunst der Gegenwart. Bd. 1 Der Holzschnitt der Gegenwart in Europa und Nord-Amerika. Wien: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst 1887.
- Lützwow 1891
Lützwow, Carl von: Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin: Grote 1891.
- Meisterwerke der Holzschneidekunst 1879
Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem Gebiete der Architektur, Sculptur und Malerei. 18 [?] Bde. Leipzig: J. J. Weber 1879-1900 [?].
- Meisterwerke deutscher Holzschneidekunst 1849
Meisterwerke deutscher Holzschneidekunst, Heft 1, 4 Blätter mit 5 Bildern. In Holz ausgeführt v. E. Graeff in Frankfurt. Leipzig: Georg Wigand's Verlag 1849
- Menzel
Menzel, Adolph: Xylographie, Glyphographie, Chemitypie. Berlin, im April 1846, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1846, Nr. 12, Sp. 137-138.
- JfB 1846, Sp. 137-138
siehe o. A. JfB 1846, Sp. 138-144
- Merkel: Totentanz 1850
Merkel, Carl Gottlieb: Bilder des Todes oder Totentanz für alle Stände. Erfunden und gezeichnet von Carl Gottlieb Merkel. In Holz geschnitten von I. G. Flegel. Leipzig: Engelmann, Weigel 1850.
- Merz: neuere Bilderbibeln CKB 1860
Merz, H: Die neueren Bilderbibeln und Bibelbilder. Eine Ueberschau, in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, 1860, Nr. 11/12, 01.06.1860, S. 81-92; Nr. 13/14, 01.07.1860, S. 105-111; Nr.15/16, 01.08.1860, S. 120-125; Nr.17/18, 01.09.1860, S. 132-144; Nr. 21/22, 01.11.1860, S. 167-174.
- Miscellen JfB 1838
Miscellen, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1838, Nr. 11, Sp. 174-175.
- Mogridge: Anzeige, JfB 1849, Sp. 111
Anzeige v. M. Mogridge, Zeichner und Xylograph aus London, der Zeit in Reudnitz bei Leipzig [...], in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1849, Nr. 7, Sp. 111.

- Mohn 1897 Mohn, Viktor Paul: Ludwig Richter. Mit 187 Abb. nach Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Holzschnitten. 2. Aufl. Bielefeld [u. a.]: Velhagen & Klasing 1897 [1896].
- Morgenblatt für gebildete Stände Morgenblatt für gebildete Stände. Jg. 1 1820–Jg. 18. 1837.
Stuttgart, Tübingen: Cotta 1816–1837. (siehe Kunst-Blatt)
- Mundt Freihafen 1844, S. 1–13 Theodor Mundt: Ueber die Vergleichung unserer Zeit mit der Zeit der Reformation, in: Freihafen, 1844, Nr. 1, S. 1–13.
- Murr 1766 Murr, Christoph Gottlieb von: Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur, zweyter Theil. Mit Kupfern. Nürnberg: Johann Eberhard Zeh 1766, S. 158–161.
- Musäus 1842 Musäus, J. K. A.: Volksmärchen der Deutschen. Prachtausgabe in einem Bande, hrsg. v. Julius Ludwig Klee. Mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von R. Jordan (Düsseldorf), G. Osterwald (Hannover), L. Richter (Dresden) und A. Schrödter (Düsseldorf). Leipzig: Verlag von Mayer und Wigand 1842.
- Nibelungenlied 1840 Das Nibelungenlied. Übers. v. Gotthard Oswald Marbach. Mit Holzschnitten nach Orig.-Zeichnungen v. Eduard Bendemann und Julius Hübner. Leipzig: Wigand 1840.
- o. A. JfB 1841 o. A.: Festschriften zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunst, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1841, Jg. 8, Sp. 113–124.
- o. A. JfB 1846, Sp. 138–144 o. A.: Xylographie, Glyphographie, Chemitypie, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1846, Nr. 12, Sp. 138–144.
- o. A. JfB 1846, Sp. 169–174 o. A.: Die Chemitypie, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1846, Nr. 15, Sp. 169–174.
- o. A.: Anweisung Glyphographie 1846, Sp. 65–70 o. A.: Anweisung zur Glyphographie. Für Zeichner und Kupferstecher, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1846, Nr. 6, Sp. 65–70.
- o. A.: Artistischer Mitarbeiter, Illustrierte Zeitung 1861 o. A.: Leiden und Freuden eines artistischen Mitarbeiters der Illustrierten Zeitung. Stoßseufzer eines weißen Sklaven, in: Illustrierte Zeitung, 1861, Nr. 927, 06.04.1861, S. 243–246.
- o. A.: Chemitypie JfB 1847, Sp. 163–164 o. A.: Zur Chemitypie. In: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1847, Nr. 14, Sp. 163–164.
- o. A.: illustrierte Kinderschriften, BfU 1849 o. A.: Ueber illustrierte Kinderschriften, in: Blätter für literarische Unterhaltung, 1849, Bd. 2; Nr. 291, 5.12.1849, S. 1162–1164; Nr. 312, 29.12.1849, S. 1246–1248.
- o. A.: Schrödter DM 1854, S. 105–110 o. A.: Adolf Schrödter's neuestes Bild, von Aurelio Buddeus, in: Deutsches Museum, 1854, Jg. 4, Januar bis Juli, Leipzig: Brockhaus 1854, Nr. 3, 12.01.1854, S. 105–110.
- Obst Gegenwart 1873, S. 282–284 Obst, H.: Der moderne Holzschnitt, in: Die Gegenwart, 1873 (18), S. 282–284.
- Offene Stellen JfB 1838, Sp. 98. Anzeige v. Verlag der Classiker in Stuttgart: Offene Stelle für Holzschneider, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1838, Nr. 6, Sp. 98.
- Oldenberg: Bilderwelt CKB 1860 Oldenberg, F.: Streifzug in die Bilderwelt, in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, 1860, Heft 3/4 S. 28–31; Heft 5/6, S. 38–46; Heft 7/8, S. 56–63.
- Osborn 1905 Osborn, Max: Der Holzschnitt. Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing 1905.
- Ottley 1816 Ottley, William Young: An inquiry into the origin and early history of engraving. 2 Bde. London 1816.
- Papillon 1766 Papillon, Jean-Michel : Traité Historique Et Pratique De La Gravure En Bois. 3 Tomes. Paris : Simon 1766.
- Pariser Adressen JfB 1838 o. A.: Pariser Adressen, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1838, Nr. 9, Sp. 143–145, Holzschneider Sp. 145.
- Passavant 1833 Passavant, Johann David: Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt a.M. 1833
- Passavant: Kupferstecher DKB 1850 Passavant, Johann David: Zur Kunde der ältesten Kupferstecher und ihrer Werke, in: Deutsches Kunstblatt, 1850, Jg. 1, Heft 21, S. 162–164; Heft 22, S. 172–174; Heft 23, S. 180–182; Heft 28, S. 220–221; Heft 29, S. 227–228; Heft 37, S. 291–293; Heft 38, S. 300–303; Heft 45, S. 356–358; Heft 46, S. 363–365.

- Pecht 1877/1879 Pecht, Friedrich: Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. 2 Bde. Nördlingen: C. H. Beck'sche Buchhandlung, erste Reihe 1877; zweite Reihe 1879.
- Pecht: staatliche Kunstpflege, Kunst für Alle 1886, S. 109–111 Pecht, Friedrich: Über die staatliche Kunstpflege in Bayern, in: Die Kunst für Alle, 1886, Jg. 1, Heft 8, S. 109–111.
- Perrot 1830 Perrot, A. M. : Manuel du Graveur ou Traité complet de l'art de la gravure en tous genres, d'après les renseignements fournis par plusieurs artistes. Paris : Librairie Encyclopedique de Roret 1830. („Une réédition“ im Verlag émotion primitive, Saint Egreve, 2007)
- Pfennig Magazin, Bd. 1 1833/1834 Das Pfennig-Magazin für Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse. Leipzig: Exped. des Pfennig-Magazins (Brockhaus), Bd. 1. 1833–34; Repr.-Ausgabe 1985.
- Piil: Antwort, JfB 1846, Sp. 78–80 Piil, C.: Herr Professor Friedrich Unzelmann in Berlin, Herren Xylographen Albert Vogel ebendasselbst und Eduard Kretzschmar in Leipzig in Antwort auf deren ‚Offenes Sendschreiben an die Chemitypie‘, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1846, Nr. 7, Sp. 78–80. (siehe Nachsatz an Eduard Kretzschmar Sp. 79–80)
- Piil: Chemitypie JfB 1846, Sp. 49–55 Die Chemitypie von deren Erfinder C. Piil aus Kopenhagen, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1846, Nr. 5, Sp. 49–55.
- Prutz DM 1853, S. 887–889 Prutz, Robert: Literatur und Kunst. Hauschronik, in: Deutsches Museum, 1853, Nr. 24, S. 887–889.
- Prutz, DM, 1864, S. 944–947 R.[obert] Pr.[utz]: [Rubrik] Literatur und Kunst. Illustrierte Zeitschriften, in: Deutsches Museum, 1864, Nr. 26, S. 944–947.
- Quandt 1826 Quandt, Johann Gottlob von: Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkungen mit andern zeichnenden Künsten. Mit zwei Beilagen. Leipzig: F. A. Brockhaus 1826. .
- Raczynski 1836, 1840, 1841 Raczynski, Athanasius Grafen von (Hrsg.): Geschichte der neueren deutschen Kunst. Aus dem Französischen v. Friedrich Heiner von Hagen. Berlin 1836 (Bd. 1), 1840 (Bd. 2), 1841 (Bd. 3).
- Reinick 1838 Reinick, Robert: Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde. Düsseldorf: Buddeus [1838].
- Renouvier GBA 1860, S. 321–332 Renouvier, Jules : Des Découvertes nouvelles. D'estampes sur bois et sur métal de l'France, in : Gazette des Beaux-Arts, 1860, Bd. 7, Heft 6, S. 321–332.
- Renouvier GBA 1859, S. 5–22 Renouvier, Jules : Les Origines de la gravure en Œuvres, in : Gazette des Beaux-Arts, 1859, Bd. 2, Heft 1, S. 5–22.
- Rethel Lutherlied [o. J.] Rethel, Alfred: Das Luther-Lied. Ein' feste Burg ist unser Gott. Bildlich dargestellt von Alfred Rethel (Des Künstler's letzte Arbeit). In Holz geschnitten v. August Gaber. Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Dresden: Rudolf Kuntze [o. J.].
- Reumont Morgenblatt 1839 Reumont, Alfred v.: Das Formschnittwesen in unsern Tagen, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, 1839, Nr. 31, Dienstag, 16.04.1839, S. 121–124; Nr. 32, Donnerstag, 18.04.1839, S. 126–127.
- Review Literary Gazette 1840 o. A.: Review of new books. Wood Engraving in France, in: The Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, London, Saturday, 04.01.1840, Nr. 1198, S. 1–3; 11.01.1840, S. 22–25; 18.01.1840, S. 36–38 u. 25.01.1840, S. 56–57.
- Rez. Abc-Buch, Illustrierte Zeitung 1846, S. 257 o. A.: Literatur. Abc-Buch für kleine und große Kinder, gezeichnet von Dresdner Künstlern. Mit Erzählungen und Liedern von R. Reinick und Singweisen von Ferd. Hiller. Leipzig, Georg Wigand's Verlag. 1 1/3 Thlr., in: Illustrierte Zeitung, 1846, Bd. 6, Nr. 146, S. 257.
- Rheinischer Sagenkreis 1835 Der Rheinische Sagenkreis. Ein Ciclus von Romanzen, Balladen und Legenden des Rheins nach historischen Quellen bearbeitet von Adelheid v. Stolterfoth. Mit Ein und Zwanzig Umrissen, nach Zeichnungen von A. Rethel in Düsseldorf, lithographirt von Dielmann. Frankfurt a. M.: Karl Jügel 1835.
- Richter Grenzboten 1852 N.N. [Jahn, Otto]: Ludwig Richter. Separatdruck aus dem Grenzboten, in: Die Grenzboten, 1852, Bd. 1, 1.Semester (Jg. 11), Nr. 5, S. 201–216. Entspricht „Mittheilung“ von Otto Jahn als Einleitung der 3. von Ludwig Richter ausgewählter und beaufsichtigter Auflage des Richter-Albums, 2 Bde. Leipzig: Wigand 1855. 4. Aufl. 1861.
- Richter-Album 1848 Richter-Album. Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von Ludwig Richter in Dresden. Leipzig: Georg Wigand 1848.

- Rosenberg Grenzboten 1883, S. 90–98
Rosenberg, Adolf: Die internationale Kunstausstellung in München, in: Die Grenzboten, 1883, Jg. 42, 4. Quartal, S. 90–98.
- Rouget 1855
Rouget, J. M.: Populäre Anleitung zur Xylographie oder Holzschnidekunst, sowie zur Modelstecherei. Nebst Anweisung zur Erlernung des Zeichnens. Ein nothwendiges Hilfsbuch für Künstler, Xylographen, Modelstecher, Buch- Drucker und Freunde dieser Kunst. Mit vielen Abbildungen. Ulm: Ebner 1855.
Zweite Auflage: Rouget, J. M.: Populäre Anleitung zur Xylographie oder Holzschnidekunst sowie zur Modelstecherei. Nebst Anweisung zur Erlernung des Zeichnens. Ein nothwendiges Hilfsbuch für Künstler, Xylographen, Modelstecher, Buchdrucker und Freunde dieser Kunst. Kurze Geschichte der Holzschnidekunst mit vielen Abbildungen der Signaturen der berühmtesten älteren Meister. Nebst einer gründlichen, durch viele Abbildungen erläuterten Anweisung zur Erlernung der Holzschnidekunst und der Modelstecherei und einer Anleitung zum Zeichnen. Stuttgart, Reutlingen: Eduard Fischhaber 1878.
- Rumohr 1836
Rumohr, Carl Friedrich von: Hans Holbein der jüngere, in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig: In der Anstalt für Kunst und Literatur (R. Weigel) 1836.
- Runge: Hinterlassene Schriften 1965 [1841]
Philipp Otto Runge. Hinterlassene Schriften. Hrsg. v. dessen ältestem Bruder. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840. 2 Bde. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965 [1841].
- Ruskin 1857
Ruskin, John: The elements of drawings, in three letters for beginners. London: Smith, Elder 1857.
- Rüst 1838
Rüst, A. W.: Die mechanische Technologie. Als Handbuch für den technologischen Unterricht an technischen Bildungsanstalten und zum Gebrauch akademischer Vorlesungen, sowie zur Selbstbelehrung für angehende Staatsdiener, Kameralbeamte, Landwirthe, Fabrikanten, Manufakturisten, Architekten, Gewerbsleute und Liebhaber der mechanischen Künste. Dritte Abtheilung. Das Papier und die technische Anwendung desselben. Berlin: Nicolai'sche Buchhandlung 1838.
- Saglio GBA 1859, S. 98–102
Saglio, E. : De nos relations avec L'art allemand, in : Gazette des Beaux-Arts, 1859, Jg. 1, Heft 2, S. 98–102.
- Schasler 1855
Schasler, Max: Berlin's Kunstschatze. Ein praktisches Handbuch. Berlin: Nicolai'schen Buchhandlung 1855.
- Schasler 1866
Schasler, Max: Die Schule der Holzschnidekunst. Geschichte, Technik und Aesthetik der Holzschnidekunst. Leipzig: J. J. Weber 1866.
- Schasler Dioskuren 1875
Schasler, Max: Ueber die nationalen Unterschiede in der Graphik, in: Die Dioskuren 1875, Jg. 20, Nr. 31 u. 32, 05.09. 1875, S. 231–233; Nr. 33, 12.09.1875, S. 244–245; Nr. 34, 19.09.1875, S. 251–253; Nr. 35, 26.09.1875, S. 259–261.
- Schasler Gegenwart 1881
Schasler, Max: Die culturgeschichtliche Bedeutung der Illustration, in: Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, 1881 (19), S. 410–413
- Schasler: halbes Jahrhundert 1895
Schasler, Max: Ueber ein halbes Jahrhundert. Erinnerungsbilder aus dem Leben eines alten Burschenschafters. Jena: Verlag v. Bernhard Vopelius 1895.
- Schlotthauer 1832
Hans Holbein's Todtentanz in 53 getreu nach den Holzschnitten lithographirten Blättern, hrsg. v. J. Schlotthauer. Mit erklärendem Text. München: Schlotthauer 1832.
- Schmidt/Burger 1863
Schmidt, Ferdinand; Burger, Ludwig: Der siebenjährige Krieg von Ferdinand Schmidt. Illustriert von Ludwig Burger. Mit dreizehn Illustrationen in Holzstich. Im Jahre der Säcularfeier des Hubertsburger Friedens. Abgedruckt aus: Preussens Geschichte in Wort und Bild. Berlin: Franz Lobeck 1863.
- Schnaase: christliche Blätter CKB 1859, S. 97–104
Schnaase, Karl: Zwei christliche Blätter, in Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, 1859, Nr. 13, S. 97–104.
- Schnaase: Holzschnittwerke DKB 1852, S. 414–417
Schnaase, C[arl].: Holzschnittwerke. Rez. zu Schnorrs „Bibel in Bildern“ (Leipzig, Wigand 1852) und zu „Episteln und Evangelien“ (hrsg. v. Evangelischen Bücherverein, Berlin 1852), in: Deutsches Kunstblatt, 1852, Jg. 3, Heft 49, S. 414–417.
- Schnaase: religiöse Kunst DKB 1852, S. 397–399
Schnaase, C[arl].: Die religiöse Kunst und die Kritik, in: Deutsches Kunstblatt, 1852, Jg. 3, S. 397–399.
- Schneider/Trost, GK 1910, S. 71–78
Schneider, Richard/Trost, Alois: Zum hundertsten Geburtstag Steinles, in: Graphische Künste, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1910, Jg. 33, S. 71–78.
- Schnorr v. Carolsfeld: Bilderbibel 1860
Schnorr von Carolsfeld, Julius: Die Bibel in Bildern. 240 Darstellungen, erfunden und auf Holz gezeichnet von J. S. v. C. Betrachtungen. Leipzig: Georg Wigand Verlag 1860. (Lieferungen in Einzelausgaben zwischen Okt. 1852– Dez. 1860)

- Schnorr v. Carolsfeld:
künstlerische Wege 1909
- Schnorr v. Carolsfeld, Franz (Hrsg.): Julius Schnorr v. Carolsfeld. Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld. Leipzig: Wigand 1909.
- Schreiber.
Dt. Wehrstand 1851
- Schreiber, Guido: Bilder des deutschen Wehrstandes. Baden und der schwäbische Kreis 1500–1800. Mit Illustrationen v. Feodor Dietz, Lucian Reich und Moritz von Schwind. Karlsruhe: Herder'sche Buchhandlung 1851.
- Schuchardt Vorlesung
Gartenlaube 1857
- Schuchardt, Christian: Vorlesungen über Kunst. 1. Ueber die vervielfältigenden Künste In: Die Gartenlaube, 1857, Nr. 12, S. 162–164.
- Schuchardt:
Cranach DKB 1850
- Schuchardt, Christian: Ueber die Eigenhändigkeit der Formschnitte, über Holzschnitte mit Tonplatten (Helldunkel) und über Erfindung des Golddrucks durch Lucas Cranach, in: Deutsches Kunstblatt, 1850, Jg. 2, Heft 52, S. 419–420.
- Sears: Anzeige JfB
1842, Sp. 79–80.
- Anzeige v. M. U. Sears, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1842, Nr. 5, Sp. 79–80.
- Selbmann 1982
- Selbmann, Rolf: Dichterberuf im bürgerlichen Zeitalter. Joseph Viktor von Scheffel und seine Literatur. Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag 1982.
- Semper:
Ueber Baustyle 1869
- Semper, Gottfried: Ueber Baustyle. Ein Vortrag gehalten auf dem Rathaus in Zürich am 4. März 1869. Zürich: Schulthess 1869.
- Serapeum
- Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekwissenschaft, Handschriftenkunde und ältere Literatur. Jg. 1–31. Leipzig: Weigel 1840–1870.
- Shakespeare 1837
- The complete works of William Shakespeare. Printed from the text of the most renowned editors, with nearly 270 engravings, accounts historical and explanatory of each play, a copious and elaborate glossary, and the author's life. Leipzig: Printed for Baumgärtner 1837.
- Sieben Raben 1874
- Schwind, Moritz von: Das Maerchen von den sieben Raben und der treuen Schwester. Holzschnitt-Ausgabe. Bilder-Cyclus von Moritz von Schwind. Aufgezeichnet von Julius Naue. In Holzschnitt ausgeführt von H. Günther, H. Kaeseberg, I. Mebold, K. Oertel, H. Werdmüller und J. Wolf. Mit Text von Gustav Floerke. Leipzig: Alphons Dürr 1874.
- Siegmund GBA 1860,
S. 236–239
- Siegmund, [?] : Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts, in : Gazette des Beaux-Arts, 1860, Jg. 5, Heft 4, S. 236–339.
- Sinnbilder der
Christen 1818
- Sinnbilder der Christen. Erklärt von Arthur vom Nordstern. Mit ein und zwanzig Holzsichen. Leipzig: F. A. Brockhaus 1818.
- Sotzmann
Morgenblatt 1836
- Sotzmann [, Ferdinand]: Kunstgeschichte. Auf Veranlassung und in Erwiderung von Einwüfen eines Sachkundigen gegen die Schrift: Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen, von C. F. R. v. Rumohr. Leipzig, 1836. °8. 37 Seiten, in: Morgenblatt für gebildete Stände, 18.10.1836, Nr. 83, S. 341–343.
- Speth Kunst-Blatt 1821,
S. 49–51
- Speth, [?]: Ueber einige der neuesten lithographischen Blätter aus Stuttgart, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, 1821, Nr. 13, S. 49–51.
- Springer 1858
- Springer, Anton: Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig: Brockhaus 1858.
- Springer 1867
- Springer, Anton: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Bonn: Marcus 1867.
- Springer 1884
- Springer, Anton : Die Kunst des 19. Jahrhundert. Kunsthistorische Bilderbogen: für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real- und höheren Töchterschulen zusammengestellt (Suppl. 1, Textbuch). 2., verm. Aufl. Leipzig: Seemann 1884.
- Der dazugehörnde Bildatlas: Kunsthistorische Bilderbogen: für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real- und höheren Töchterschulen zusammengestellt (Suppl. 1): Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. 2. Abdr. Leipzig, 1881 [1880].
- Springer 1886 [1867]
- Springer, Anton: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 2. verm. u. verb. Aufl. 2 Bde. Bonn: Marcus 1886 [1867].
- Springer 1886 [1867],
S. 1–42
- Springer, Anton: Der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich, in: ders: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 2. verm. u. verb. Aufl., 2 Bde. Bonn: Marcus 1886 [1867], Bd. 2, S. 1–42.
- Springer Kunstchronik
1871, S. 164–165
- Springer, Anton: „J. Keller's Stich der Sixtinischen Madonna“, in: Kunstchronik, 1871, Heft 20, 04.08.1871, S. 164–165.

- Springer Kunstchronik 1890/1891, S. 307–312; S. 324–328
- Springer, Anton: Die Aufgaben der Graphischen Künste, in: Kunstchronik, 1890/1891, Jg. 2, Nr. 18, S. 307–312; S. 324–328.
- Springer: Kunsthistorische Briefe 1857
- Springer, Anton: Kunsthistorische Briefe. Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung. Von Dr. Anton Heinrich Springer, an der Universität zu Bonn. Prag: Friedrich Ehrlich 1857.
- Springer: Stilmuster 1881, S. 7–14
- Springer, Anton: Ueber die Stellung des modernen Künstlers zu den Stilmustern, in: Die Königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig. Amtlicher Bericht des Directors der Akademie. Mit einundreissig Abbildungen. Neben einem wissenschaftlichen Vortrage über die Stellung des modernen Künstlers zu den Stilmustern von Professor Dr. A. Springer. Leipzig: W. Drugulin's Buch- und Kunstdruckerei 1881, S. 7–14.
- Stifter 1853
- Stifter, Adelbert: Bunte Steine. 2 Bde. Bd. 1, Pest: Heckenast 1853; Bd. 2 Leipzig: Wigand 1853.
- Sulzer: Schöne Künste 1771
- Sulzer, Johann George: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Leipzig: M.G. Weidmanns Erben und Reich; Bd. 1 1771; Bd. 2 1774. (Digitale Neuauflage: Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik. Digitale Bibliothek, Bd. 67; Berlin: Directmedia 2002).
- Thausing (Hrsg.): Dürers Schriften 1872
- Dürer, Albrecht: Briefe, Tagebücher und Reime. Übers. u. mit Einl., Anm., Personenverz. u. e. Reisekarte versehen v. Moriz Thausing. Wien: Braumüller 1872.
- Thausing ZfBK 1868
- Thausing, M[oritz]: Ein Meisterwerk deutscher Holzschnidekunst. „Die Ehe“ von J. Fr. Overbeck, in Holzschnitt ausgeführt und verlegt v. August Gaber in Dresden, Druck v. C. Grumbach in Leipzig, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 1868, Nr. 3, S. 301–304.
- Thausing: Dürer 1876
- Thausing, Moritz: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Mit Titelkupfer und mit Illustrationen. Gezeichnet v. Joseph Schönbrunner, Holzschnitt v. F. W. Bader. Leipzig: E.A. Seemann 1876.
- The Nibelungenlied, Art-Union 1844, S. 15
- o. A.: The Nibelungenlied, in: The Art-Union, 1844 (Jan), Jg. 61, S. 15.
- Thon 1831
- Thon, Theodor: Lehrbuch der Kupferstecherkunst, der Kunst in Stahl zu stechen und in Holz zu schneiden. Theoretisch-praktische Anweisung zur Verfertigung von allen Arten von Kupferstichen in allen Manieren, zum Stahlstich, zum Zeichnen, Radiren und zum Stechen auf Zink, so wie zum chemischen Abdruck solcher Platten, und zur Holzschnidekunst nach der ältern und neuern Methode. Frei nach dem Französischen bearbeitet. Illmenau: Bernh. Friedrich Voigt 1831. (Neuer Schauplatz der Künste und Handwerker, 54)
- Dieses Lehrbuch ist eine Bearbeitung für die Reihe „Neuer Schauplatz der Künste und Handwerker“ und eine Übersetzung und Bearbeitung von Aristide Michel Perrots „Manuel du Graveur“ (PERROT 1830).
- Tieck: Phantasien über Kunst 1799
- Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, hrsg. v. Ludwig Tieck. Hamburg: Perthes 1799.
- Tieck: Sternbalds Wanderung 1798
- Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Bd. 1. Berlin: Unger 1798.
- Tod als Freund Macmillan 1859, S. 129–130
- o. A.: Der Tod als Freund, a translation of the picture by Alfred Rethel, in: Macmillan's Magazine, 1859 (Nov.), S. 129–130.
- Todtentanz 1848/1849
- Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848. Erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel. Mit erklärendem Texte von R. Reinick. Leipzig: Wigand, [1848/1849].
- Erschienen, z. B. als: Edition von 6 Einzelholzstichen: Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848. Erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel. Mit erklärenden Text von R. Reinick. Ausgeführt im Akademischen Atelier für Holzschnidekunst zu Dresden unter Leitung von Professor H. Bürkner. Leipzig: Wigand (Druck Leipzig: Breitkopf und Härtel) o. J. [1849].
- Oder als: Edition von 3 Einzelblättern mit 6 Holzstichen: Ein Todtentanz aus dem Jahre 1848. Erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel. Mit erklärendem Text von R. Reinick. Leipzig: Wigand (Druck Leipzig Brockhaus) o. J. [1849].
- Treatise Morgenblatt 1840, Nr. 62–64
- o. A.: Kunstgeschichte. A Treatise on Wood Engraving, historical and practical, illustrated by John Jackson (...), in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, 1840, Nr. 62, S. 261–263; Nr. 63, S. 265–267; Nr. 64, S. 269–272.

- Umbreit 1840
Umbreit, August Ernst: Ueber die Eigenhändigkeit der Malerformschnitte. Leipzig: In der Anstalt für Kunst und Literatur (R. Weigel) 1840.
- Unger d.Ä. 1779
Unger, dem Ältern: Fünf in Holz geschnittene Figuren, nach der Zeichnung J. W. Meil, wobey zugleich eine Untersuchung der Frage – Ob Albrecht Dürer jemals Bilder in Holz geschnitten? Berlin: Lange 1779.
- Unger d.J. 1791
Unger, Johann Friedrich Gottlieb der Jüngere: Vorschlag, wie Landkarten auf eine sehr wohlfeile Art können gemeinnütziger gemacht werden. Mit einem Versuche, dies durch die Holzschnidekunst zu bewirken. Berlin 1791.
- Unger/Wippel 1779
Unger, Johann Friedrich Gottlieb der Jüngere; Wippel, Johann Jakob: Sechs Figuren für die Liebhaber der schönen Künste in Holz geschnitten, von Johann Gottlieb Unger, den Jüngeren, Formschneider zu Berlin und mit einer Abhandlung begleitet, worinn etwas von märkischen Formschneidern und in der Mark gedruckten Büchern, in welchen sich Holzschnitte befinden, gesagt wird. Breslau: Johann Friedrich Korn, d.Ä. 1779.
- Unzelmann: Offenes Sendschreiben JfB 1846, Sp. 76–77
Unzelmann, Friedrich/Vogel, Albert/Kretzschmar, Eduard: Offenes Sendschreiben an die Chemotypie. Aus Nr. 103 des Leipziger Tageblattes, in: Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, 1846, Nr. 7, Sp. 76–77.
- Vischer: Ästhetik 1851 (Bd. 3,1)
Vischer, Friedrich Theodor von: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 10 Bde., 1846–1858. Reutlingen, Leipzig: Mäcken 1851, Bd. 3,1.
- Vischer: Ästhetik 1854 (Bd. 3,2,3)
Vischer, Friedrich Theodor von: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, 10 Bde., 1846–1858. Stuttgart 1854, Bd. 3,2,3.
- Vogt 1854
Vogt, Carl: Lehrbuch der Geologie und Petrefactenkunde. Zum Gebrauch bei Vorlesungen und zum Selbstunterrichte. Mit 2 Kupfertafeln und 625 Illustrationen in Holzstich; 2. verm. und gänzlich umgearbeitete Aufl. 2 Bde. Braunschweig: Vieweg und Sohn 1854.
- Volksbücher Marbach
Volksbücher, hrsg. v. Gotthard Oswald Marbach. Mit Illustrationen u. a. von Ludwig Richter. 53 Bände. Leipzig: Wigand 1838–[1860?].
- Volkspoesie Gartenlaube 1867, S. 549
o. A.: Illustrierte Volkspoesie, in: Die Gartenlaube, 1867, Nr. 35, S. 549.
- Waldau DM 1852, S. 36–49
Waldau, Max: Düsseldorf Kunstverlag, in: Deutsches Museum, 1852, Nr. 1, S. 36–49.
- Wandgemälde Wartburg 1868
Die Wandgemälde des Landgrafensaales auf der Wartburg von Moritz von Schwind. In Holzschnitt ausgeführt von August Gaber. Mit acht Tafeln. Leipzig, Dürr 1868.
- Weigel Mittheilung DKB 1850, S. 8.
Weigel, Rudolf/Weigel, Theobald Oswald: Mittheilungen der Verleger, in: Deutsches Kunstblatt, 1850, Heft 1, S. 8.
- Weigel: Holzschnitte berühmter Meister 1851–1854
Weigel, Rudolph (Hrsg.): Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Original-Formschnitten oder Blättern, welche von den Erfindern, Malern und Zeichnern eigenhändig geschnitten worden sind. In treuen Copien von bewährten Künstlern unserer Zeit als Bildwerk zur Geschichte der Holzschnidekunst. Leipzig: Weigel 1851–1854.
- Woltmann: Doré CKB 1870, S. 17–24
Woltmann, Alfred: Gustave Doré's Bilderbibel, in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, 1870, Bd. 2, S. 17–24.
- Woltmann: Holbein GBA 1869
Woltmann, Alfred: Holbein. D'après ses derniers historiens. Holbein und seine Zeit, in: GBA 1869, Bd. 25, Heft 4 [Tombe 1, Periode 2], S. 366–389.
- Woodberry 1883
Woodberry, George Edward: A History of Wood-Engraving. Illustrated. New York: Franklin Square 1883.

11.2 Literaturverzeichnis

- A. Assmann 1993 Assmann, Aleida: Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee. Frankfurt a.M., New York: Campus Verlag 1993.
- Achenbach 2007 Achenbach, Sigrid: Eduard Bendemann (1811–1889). Die Werke in den Staatlichen Museen zu Berlin und im Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin. Berlin: G + H Verlag 2007.
- Achenbach 2014 Peiffer, Wolfgang: Andreas Achenbach. Das druckgraphische Werk. Oberhausen: Athena-Verlag 2014.
- Achterberg 2001 Achterberg, Raphael: Schlagworte kontra Gestaltungsprinzipien. Einige Bemerkungen zur Erforschung des deutschen Holzschnittes, in: Die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren – Festschrift für Nobert Knopp zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Matthias Bunge. Wolnzach: Universitätsverlag Kastner 2001, S. 183–186.
- ADB Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. v. d. Historischen Kommission b. d. Bayer. Akademie d. Wissenschaften, 55 Bde. u. 1 Registerbd., 1875–1912, Nachdr. 1967–1971.
- Akker 2010 Akker, Paul van den: Looking for lines. Theories on the essence of art and the problem of mannerism. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.
- Anderson 1996 Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. 3. Aufl. Frankfurt a.M., New York 1996.
- Andrews 1964 Andrews, Keith: The Nazarenes. A brotherhood of German painters in Rome. Oxford: Clarendon Press 1964.
- Ansorg 2012 Ansorg, Robert-Alexander: Dokufiction? Living History? Histotainment? Die Archäologie im Fernsehen zwischen Reenactment und Computer Animation. Hamburg: Diplom Verlag 2012.
- Assel 1982, S. 25–40 Assel, Jutta: Deutsche Bilderbibel im 19. Jahrhundert. Insbesondere nazarenische Bilderfolgen zum Alten und/oder Neuen Testament, in: Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener. Clemens-Sels-Museum Neuss, 28.11.1982–27.02.1983. Bearb. v. Irmgard Feldhaus. Neuss: Clemens-Sels-Museum 1982, S. 25–40.
- Auktionskat. Boerner 1930 Das fast vollständige graphische Werk von Adolph von Menzel, darunter zahlreiche Probedrucke und Seltenheiten, Originalzeichnungen und Aquarellen, Autographen, illustrierte Bücher aus dem Besitz des Herrn Ginsberg, Berlin. Versteigerung in Berlin am 5. Dezember 1930 durch C. G. Boerner u. Paul Graupe. Leipzig: Boerner 1930.
- Auktionskat. Boerner 2008 C. G. Boerner. The Romantic Era. Prints, Drawings, and Paintings 1765–1852, hrsg. v. Catherine Bindman. Düsseldorf [u.a.]: C. G. Boerner 2008, Nr. 18, S. 24–25.
- Ausstellungskat. Chodowiecki 2000 „Die Natur ist meine einzige Lehrerin, meine Wohltäterin.“ Zeichnungen von Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801), hrsg. v. Rebecca Müller. Berliner Kupferstichkabinett, 21.07.2000–29.10.2000. Staatliche Museen zu Berlin 2000.
- Ausstellungskat. Achim von Arnim 1981 Achim von Arnim (1781–1831). Ausstellungskat. hrsg. v. Detlev Lüders. Bearb. v. Renate Moering und Hartwig Schultz Freies Deutsches Hochstift, 30.06.–31.12.1981. Frankfurt a.M.: Frankfurter Goethe Museum 1981.
- Ausstellungskat. Arabeske 2013 Busch, Werner (Hrsg.): Verwandlung der Welt – die romantische Arabeske. Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, 01.12.2013–28. 02.2014; Hamburger Kunsthalle, 21.03.2014–15. 06. 2014. Petersberg: Imhof 2013.
- Ausstellungskat. Barth 2003 „... weil ich nun einmal ein Kupferstecher bin ...!“ Carl Barth (1787–1853), hrsg. v. Friederike Kotouc und Michael Römhild. Ausstellungskat. Stadtmuseum Hildburghausen, 15.06.–03.08.2003; Städtische Sammlungen Schweinfurt, 26.09.–16.11.2003. Schweinfurt: Städt. Sammlungen 2003.
- Ausstellungskat. Biedermeier. Einfachheit 2006 Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit. Hrsg. v. Hans Ottomeyer, Klaus Abrecht Schröder und Laurie Winters. Ausstellungskat. Milwaukee Art Museum, 16.09.2006–01.01.2007; Albertina Wien, 02.02.– 15.05.2007; Deutsches Historisches Museum, Berlin, 05.06.– 02.09.2007; Musée du Louvre, Paris, 15.10.2007–15.01.2008. Ostfildern: Hatje Cantz 2006.
- Ausstellungskat. Biedermeiers Glück und Ende 1987 Biedermeiers Glück und Ende. Die gestörte Idylle 1815–1848, hrsg. v. Hans Ottomeyer in Zusammenarbeit mit Ulrike Laufer. Münchner Stadtmuseum, 10.05.–30.09.1987. München: Hugendubel 1987.

- Ausstellungskat.
Bilderlust und
Lesefrüchte 2005
Krause, Katharina/Niehr, Klaus/Hanebutt-Benz, Eva-Maria (Hrsg.): Bilderlust und Lesefrüchte: das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig: Seemann 2005.
- Ausstellungskat.
C. C. Vogel v.
Vogelstein 1988
Carl Christian Vogel von Vogelstein. (26.06.1788–04.03.1868). Dresden Albertinum, 26.06.–31.08.1988. Katalog v. Rainer Richter. Dresden: Staatliche Kunstsammlung Dresden 1988.
- Ausstellungskat.
C'est une image
d'Épinal 2013
C'est une image d'Épinal. Édité à l'occasion de l'exposition. Musée de l'Image à Épinal du 18.05.2013 au 16.03.2014. Suivi catalogue : Aurélie Cuny et Essy Erfani. Épinal: Musée de l'Image d'Épinal 2013.
- Ausstellungskat.
Dürerfeiern 1971
Nürnberger Dürerfeiern 1828–1928. Ausstellungskat. bearb. v. Matthias Mende. Dürerhaus, 30.07.–31.12.1971. Nürnberg: Museen d. Stadt 1971.
- Ausstellungskat.
Kleine Bilder, große
Wirkung 1997
Kleine Bilder – grosse Wirkung. Religiöse Druckgraphik des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Max Tauch. Clemens-Sels-Museum Neuss, 26.09.–16.11.1997. Neuss: Clemens-Sels-Museum 1997.
- Ausstellungskat.
Kosmos Runge 2010
Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik, hrsg. v. Markus Bertsch. Hamburger Kunsthalle, 03.12.2010–13.03.2011. München: Hirmer. 2010.
- Ausstellungskat.
Luther 1983
Luther und die Folgen für die Kunst, hrsg. v. Werner Hofmann. Hamburger Kunsthalle, 10.11.1983–08.01.1984. München: Prestel 1983.
- Ausstellungskat.
Menzel und Berlin 2005
Menzel und Berlin. Eine Hommage. Ausstellungskat. bearb. v. Sigrid Achenbach. Kulturforum Potsdamer Platz, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 11.03.–05.06.2005. Berlin: G + H-Verlag 2005.
- Ausstellungskat.
Menzel
und Friedrich 2012
Keisch, Claude: So malerisch! Menzel und Friedrich der Zweite. Publikation anlässlich der Ausstellung „...den alten Fritz, der im Volke lebt!“ Alte Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 23.03.–24.06.2012. Leipzig: Seemann Verlag 2012.
- Ausstellungskat.
Michels März 1998
1848. Das Europa der Bilder. Bd. 2: Michels März. Germanisches Nationalmuseum, 08.10.1998–10.01.1999. Ausstellung und Katalog v. Yasmin Doosry und Rainer Schoch. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 1998.
- Ausstellungskat.
Nazarener 1977
Gallwitz, Klaus (Hrsg.): Die Nazarener. Ausstellungskat. Städelmuseum Frankfurt, 28.04.–28.08.1977. Frankfurt a.M.: 1977.
- Ausstellungskat.
Nazarener 2005
Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener, hrsg. v. Max Hollein und Christa Steinle. Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 15.04.–24.07.2005. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2005.
- Ausstellungskat.
Nazarener in
Österreich 1979
Steinle, Christa (Hrsg.): Die Nazarener in Österreich 1809–1939. Zeichnungen und Grafiken. Ausstellungskat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 06.07.–26.8.1979. Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum 1979.
- Ausstellungskat.
Nazarener vom Tiber
an den Rhein 2012
Die Nazarener. Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts, bearb. v. Norbert Suhr. Landesmuseum Mainz, 10.06.–25.11.2012. Regensburg: Schnell + Steiner 2012.
- Ausstellungskat.
Neuruppiner Bilder-
bogen 1981
Kohlmann, Theodor (Hrsg.): Neuruppiner Bilderbogen. Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 23.08.–31.01.1982; Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Bonn-Bad Godesberg, Wiss.-Zentrum, 10.03.1983–01.05.1983. Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin 1981.
- Ausstellungskat.
Origins of European
printmaking 2005
Parshall, Peter W./Schoch, Rainer (Hrsg.): Origins of European printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public. National Gallery of Art, Washington, 04.09.–27.11.2005, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 14.12.2005–19.03.2006. New Haven: Yale University Press 2005.
- Ausstellungskat.
Overbeck 1989 (Lübeck)
Blühm, Andreas/Gerkens, Gerhard (Hrsg.): Johann Friedrich Overbeck. 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, 25.06.–03.09.1989. Lübeck: Museum für Kunst und Kulturgeschichte Behnhaus 1989.
- Ausstellungskat.
Pffor 1991
Franz Pffor, der Drachenkampf des hl. Georg. Bearbeit. v. Hans-Joachim Ziemke. Städelmuseum, Frankfurt a.M., 10.04.–12.05.1991. Frankfurt a.M.: 1991.
- Ausstellungskat.
Politische Karikatur
Vormärz 1984
Politische Karikaturen des Vormärz. Bearb. v. Remigius Brückmann. Ausstellung, Badischer Kunstverein e. V., 21.03.–23.04.1984. Europ. Kulturtag Karlsruhe 1984. Karlsruhe: Bad. Kunstverein 1984.
- Ausstellungskat.
Prachtausgaben 1991
Prachtausgaben. Literaturdenkmale in Quart und Folio. Bearb. v. Ira Diana Mazzoni. Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, 10.1991–01.1992. Mit einem Verzeichnis der ausgestellten Stücke als Beilage. Marbach am Neckar: Dt. Schillerges. 1991.

- Ausstellungskat.
Rethel Ölstudien
[ca. 1991] Alfred Rethel (1816–1859). Zeichnungen und Ölstudien; bearb. v. Dagmar Preisling. Suermondt-Ludwig-Museum, 02.08.–15.09.1991. Aachen: Museen der Stadt Aachen [ca. 1991].
- Ausstellungskat.
Richter und sein Kreis
1984 Ludwig Richter und sein Kreis. Albertinum zu Dresden, 01.03.–30.06.1984, Landesmuseum Hannover, 01.09.–31.11. Königstein im Taunus: Langewiesche 1984.
- Ausstellungskat.
Richter/Folkwang 1984 Ludwig Richter (1803–1884). Zeichnungen und Graphik. Bearb. v. Hubertus Froning. Ausstellungskat. Museum Folkwang, Essen, 26.08.–14.10.1984. Essen: Museum Folkwang 1984.
- Ausstellungskat.
Schnorr v. Carolsfeld
1982. Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener. Bearb. v. Irmgard Feldhaus. Clemens-Sels-Museum Neuss, 28.11.1982–27.02.1983. Neuss: Clemens-Sels-Museum 1982.
- Ausstellungskat.
Schnorr v. Carolsfeld:
Zeichnungen 1994 Julius Schnorr von Carolsfeld. Zeichnungen. Mit Beiträgen u. a. von Stephan Seeliger. Landesmuseum Mainz, 20.11.1994–08.01.1995; Bayerische Vereinsbank, München, Palais Preysing, 09.02.–08.04.1995. München, New York: Prestel 1994.
- Ausstellungskat.
Schwind 1996 Holsten, Siegm (Hrsg.): Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 12.10.1996–06.01.1997, Museum der Bildenden Künste Leipzig, 27.02.–20.04.1997. Ostfildern: Gerd Hatje 1996.
- Ausstellungskat.
Timm (Hrsg.) 1986 Timm, Regine (Hrsg.): Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustrationen des 19. Jahrhunderts. Ausstellung im Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 12.11.1986–22.03.1987. Weinheim: VCH Acta Humaniora [u. a.] 1986.
- Ausstellungskat.
Unter Glas und
Rahmen 1993 Unter Glas und Rahmen. Druckgraphik der Romantik. Bearb. v. Stephan Seeliger. Landesmuseum Mainz, 09.05.–20.06.1993; Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg, 02.07.–26.09.1993; Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 23.01.–27.03.1994. Mainz 1993.
- Ausstellungskat. v.
Napoleon zu Bismarck 1995 Von Napoleon zu Bismarck. Geschichte in der deutschen Druckgraphik. Bearb. v. David Klemm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 03.02.–19.03.1995. Hamburg 1995.
- Baas 1982–1983,
S. 13–28 Baas, Jacquelynn: The Origins of L'Estampe originale, in: Bulletin, Museum of Art and Archeology, The University of Michigan 1982–1983, Bd. 5, S. 13–28.
- Bachleitner 1993 Bachleitner, Norbert: Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland. Amsterdam [u. a.]: Rodopi 1993.
- Bann 2001 Bann, Stephen: Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France. New Haven, Conn. [u. a.]: Yale Univ. Press 2001.
- Baridon/Guédrón
2009 Baridon, Laurent/Guédrón, Martial : L'art et l'histoire de la caricature. Éd. Révisée. Paris: Ed. Citadelles & Mazenod 2009.
- Bätschmann 1977 Bätschmann, Oskar: Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des parler peinture. Bern: Benteli 1977.
- Behrndt 2003 Behrndt, Karsten: Die Nationskonzeptionen in deutschen und britischen Enzyklopädien und Lexika im 18. Und 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. [u. a.]: Peter Lang 2003.
- Belting 1999 Belting, Hans: Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst. Köln: DuMont 1999.
- Bernus/Steinle 1909 Bernus, Alexander von/Steinle, Alphons M. von (Hrsg.): Dichtungen und Bilder. Clemens Brentano und Edward von Steinle. Dichtungen und Bilder. Kempten, München: Jos. Kösel'sche Buchhandlung 1909.
- Beyrodt 1991,
S. 313–333 Beyrodt, Wolfgang: Kunstgeschichte als Universitätsfach, in: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, hrsg. v. Peter Ganz, Nikolaus Meier und Martin Warnke. 22. Wolfenbütteler Symposions, 01.–05.12.1987 und 24. Wolfenbütteler Symposions, 27.11.–01.12.1988. Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 313–333. (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 48)
- Betz 2016 Betz, Juliane: Le Chant du cygne. Die Gazette des Beaux-Arts und die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Merzhausen: ad picturam Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K. 2016. (Zugl. Diss. Univ. Heidelberg, Digitalisat unter: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.149.187> [zuletzt abgerufen 08.08.2020])

- Bibliographie der
Illustratoren des Kinder-
und Jugendbuchs 1992
- Ries, Hans: Bibliographie der Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871–1914. Das Bildangebot der Wilhelminischen Zeit. Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken. Hrsg. v. Theodor Brüggemann. Internationales Lexikon der Illustratoren, Bibliographie ihrer Arbeiten in deutschsprachigen Büchern und Zeitschriften, auf Bilderbogen und Wandtafeln. Osnabrück: Wenner 1992.
- Bickendorf 1991,
S. 359–374
- Bickendorf, Gabriele: Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, hrsg. v. Peter Ganz, Nikolaus Meier und Martin Warnke. 22. Wolfenbütteler Symposions, 01.–05.12.1987 und 24. Wolfenbütteler Symposions, 27.11.–01.12.1988. Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 359–374. (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 48)
- Bickendorf 1995,
S. 23–32
- Bickendorf, Gabriele: Gustav Friedrich Waagen und der Historismus in der Kunstgeschichte, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 37 NF, 1995, S. 23–32.
- Bickendorf 2007,
S. 46–61
- Bickendorf, Gabriele: Die „Berliner Schule“, in: Klassiker der Kunstgeschichte, hrsg. v. Ulrich Pfisterer. 2. Bde. München: C. H. Beck 2007, Bd. 1 Von Winckelmann bis Warburg, S. 46–61.
- Biggs 1988
- Biggs, John R.: Classic woodcut art and engraving. An international collection and practical handbook. Woodcuts, wood-engraving, linocuts and prints by related methods of relief print making. 2. Aufl. London: Blandford press 1988 [1958].
- Biggs 1988 [1958]
- Biggs, John R.: Classic woodcut art and engraving. An international collection and practical handbook. [2. Ed.]. London [u. a.]: Blandford Pr. 1988 [1958].
- Bindman 2005,
S. 287–295
- Bindman, David: ‚eine große Musik in einer kleinen Stadt‘. A comic print attributed to Caspar David Friedrich, in: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Margit Kern, Thomas Kirchner, Hubertus Kohle und Werner Busch. München: Dt. Kunstverlag 2005, S. 287–295.
- Blachon 2001
- Blachon, Remi; Remy, Pierre-Jean: La Gravure sur bois au XIXe siècle. L'Âge du bois debout: 1. Histoire de la gravure sur bois d'illustration au XIXe siècle. 2. Dictionnaire des graveurs sur bois du XIXe siècle. Paris: Les Éditions de l'Amateur 2001.
- Blumenthal 2001
- Blumenthal, Margot: Die Dürer-Feiern 1828. Kunst und Gesellschaft im Vormärz. Egelsbach, Frankfurt a.M., München, New York: Hänsel-Hohenhausen 2001. (Zugl. Diss. Univ. Hamburg 2000)
- Bochow Sächsische
Biografie 2004
- Bochow, Fedor: Pletsch, Oscar (Oskar), in: Sächsische Biografie, hrsg. v. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. Bearb. v. Martina Schattkowsky. Artikel v. 07.06.2004, Digitalisat unter: <http://www.isgv.de/saebi/> [zuletzt abgerufen 09.08.2020]
- Bock 1991 [1923]
- Bock, Elfried: Adolph Menzel. Verzeichnis seines graphischen Werkes. 2. Aufl. San Francisco: Wofsy Fine Arts 1991 [1923].
- Boime 2007
- Boime, Albert: Art in an age of civil struggle. 1848–1871. Chicago, Ill. [u. a.]: The Univ. of Chicago Press 2007.
- Boime Art Bulletin 1991
- Boime, Albert: Rethels conterrevolutionary Dance, in: Art Bulletin 1991, 73 (4), S. 577–599.
- Bornscheuer 1976
- Bornscheuer, Lothar: Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Börsch-Supan 1973
- Börsch-Supan, Helmut/Jähniß, Karl Wilhelm: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München: Prestel-Verlag 1973.
- Börsch-Supan 1990
- Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich. 4. erw. u. überarb. Aufl. [Nachdr.] München: Prestel 1990.
- Bourdieu 1986
- Bourdieu, Pierre: L'illusion biographique, in: Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 1986, Nr. 62–63, S. 69–72.
- Bourdieu: Lit. Feld 1997
- Bourdieu, Pierre: Das literarische Feld, in: Streifzüge durch das literarische Feld, hrsg. v. Louis Pinto. Konstanz: UVK Univ-Verlag 1997, S. 33–147.
- Bourdieu: Regeln d.
Kunst 1999
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. v. Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999 [frz. Ausgabe 1992].
- Brakensiek/Krull
/ Rockel (Hrsg.) 1993
- Brakensiek, Stephan/Krull, Regine/Rockel, Irina (Hrsg.): Neuruppiner Bilderbogen. Alltag, Klatsch und Weltgeschehen. Ein Massenmedium des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskat. Widukind-Museums Enger des Heimatmuseums Neuruppin und der Fakultät für Geschichtswissenschaft an der Universität Bielefeld. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1993.

- Brand 1993
Brand, Joachim: Der Text zum Bild. Untersuchungen zu den Erscheinungsformen und paratextuellen Funktionen von sprachlichen Bestandteilen zu deutschen graphischen Folgen und Zyklen des Neunzehnten Jahrhunderts. Diss. Univ. Marburg 1993.
- Brand 1998
Brand, Joachim: Geschichten von Liebe und Tod. Graphische Bilderzählungen des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Ausstellungskat. Berlin, Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik, 27.03.–01.06.1998. Berlin: Kupferstichkabinett 1998.
- Brandt 1913
Brandt, Hermann: Goethe und die graphischen Künste. Heidelberg: Winter 1913.
- Brandt: Germania 2010
Brandt, Bettina: Germania und ihre Söhne. Repräsentationen von Nation, Geschlecht und Politik in der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010. (Historische Semantik, Bd. 10)
- Breitbach 2013, S. 238–248
Breitbach, Michael: Die eigentliche sichtbare Musik sind die Arabesken' (Novalis). Zur Arabeske in der Musik, in: *Verwandlung der Welt – die romantische Arabeske*, hrsg. v. Werner Busch. Anlässlich der Ausstellung *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, 01.12.2013–28.02.2014; Hamburger Kunsthalle, 21.03.2014–15.06.2014. Petersberg: Imhof 2013, S. 238–248.
- Brunsiek 1992, S. 125–140
Brunsiek, Sigrun: Buchillustration im Stil der Neorenaissance, in: *Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Georg Ulrich Großmann. München: Dt. Kunstverlag 1992, S. 125–140.
- Brunsiek 1994
Brunsiek, Sigrun: Auf dem Weg der alten Kunst. Der ‚altdeutsche‘ Stil in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts. Marburg: Jonas Verlag 1994. (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, 11)
- Buchanan-Brown 2005
Buchanan-Brown, John: *Early Victorian illustrated books: Britain, France and Germany 1820–1860*. London: British Library, 2005.
- Budde 1909
Budde, Karl: Ludwig Richters Volkskunst. Sein Holzschnitt vom Keim bis zur Blüte. In planmäßiger Auswahl zusammengestellt und erläutert, 2. verb. Aufl. Leipzig: Georg Wigand 1909.
- Burchard 2015, S. 250–265
Burchard, Christian: Fotografie oder Stich – der Wettstreit der Drucktechniken in Firmenschriften zwischen 1890–1930, in: *Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format*, hrsg. v. Irene Ziehe und Ulrich Hägele. Münster, New York: Waxmann 2015, S. 250–265. (Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 10)
- Busch 1984, S. 177–192
Busch, Werner: Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign. Zur Auffassung der Linie und der Zeichnung im 18. Jahrhundert, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Herbert Beck. Berlin: Mann 1984, S. 177–192.
- Busch 1985
Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985.
- Busch 1988, S. 117–148
Busch, Werner: Umrißzeichnungen und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts, in: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Regine Timm. Vorträge, gehalten anlässlich eines Arbeitsgespräches in der Herzog-August-Bibliothek. Wiesbaden: Harrassowitz 1988, S. 117–148.
- Busch 1990, S. 286–316
Busch, Werner: Die fehlende Gegenwart, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 2: Bildungsgüter und Bildungswissen, hrsg. v. Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta 1990, S. 286–316.
- Busch 1998, S. 263–280
Busch, Werner: Caspar David Friedrichs „Tetschener Altar“, in: *Natur, Kunst, Freiheit. Deutsche Klassik und Romantik aus gegenwärtiger Sicht*, hrsg. v. Marek J. Siemek. Deutsch-Polnische Tagung der Universität Warschau und des Collegium Europaeum Jenense, Oktober 1995. Amsterdam [u. a.]: Rodopi 1998, S. 263–280.
- Busch 2004
Busch, Werner: Adolph Menzel. Leben und Werk. München: Beck 2004.
- Busch: Arabeske 2013, S. 13–27
Busch, Werner: Die Arabeske. Ornament als Bedeutungsträger. Eine Einführung, In: *Verwandlung der Welt – die romantische Arabeske*, hrsg. v. ders. Anlässlich der Ausstellung *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, 01.12.2013–28.02.2014; Hamburger Kunsthalle, 21.03.2014–15.06.2014. Petersberg: Imhof 2013, S. 13–27.
- Busch: Schwind 1998, S. 252–267
Busch, Werner: Conservatism and innovation in Moritz von Schwind, in: *Art in bourgeois society, 1790–1850*. Hrsg. v. Andrew Hemingway. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 252–267.

- Büttner 1979, S. 207–230
Büttner, Frank: Die klugen und törichten Jungfrauen im 19. Jahrhundert. Zur religiösen Bildkunst der Nazarener, in: Städel-Jahrbuch, hrsg. v. Klaus Gallwitz und Herbert Beck. München: Prestel Verlag 1979, Bd. 7, S. 207–230.
- Büttner 1980
Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. 2 Bde. Wiesbaden: Steiner 1980.
- Büttner 1981
Büttner, Eva: Zur humoristischen Graphik der Düsseldorfer Malerschule. Die Veröffentlichungen von 1830–1850. Diss. Univ. Nürnberg 1981.
- Büttner 1989, S. 20–33
Büttner, Frank: Overbecks Ansichten von der Ausbildung zum Künstler. Anmerkungen zu zwei Texten Friedrich Overbecks, in: Ausstellungskat. Overbeck, hrsg. v. Andreas Blühm und Gerhard Gerkens, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck-Behnhaus, 15.06.–03.09.1989, Lübeck 1989, S. 20–33.
- Büttner 1990, S. 259–285
Büttner, Frank: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen, hrsg. v. Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta 1990, S. 259–285.
- Büttner 2004, S. 95–109
Büttner, Frank: John Flaxmans Illustrationen zu Dantes „Divina Commedia“. Die ersten Skizzen und die Herausbildung des „Umrißlinienstils“, in: Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos, hrsg. v. Hildegard Wiegel. München; Berlin: Dt. Kunstverlag 2004, S. 95–109.
- Büttner: Dürer 1997, S. 27–36
Büttner, Nils: Künstlern und Kunstliebhabern wohlbekannt – Albrecht Dürer und seine Sammler, in: Dürers Dinge, hrsg. v. Gerd Unverfehrt. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen. Göttingen 1997, S. 27–36.
- Büttner: Freundschaft 2002, S. 15–36
Büttner, Frank: Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland, in: Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania. Ausstellungskat. Italia und Germania, Staatliche Graphische Sammlung München, Neue Pinakothek, 20.02.–14.04.2002. Berlin: Kulturstiftung der Länder [u. a.] 2002 S. 15–36.
- Büttner: Nibelungen 2003, S. 561–582
Büttner, Frank: Nibelungen-Bilder der deutschen Romantik, in: Die Nibelungen. Sage, Epos, Mythos, hrsg. v. Joachim Heinzle, Klaus Klein und Ute Obhof. Wiesbaden: Reichert 2003, S. 561–582.
- Büttner: Pforr 2002, S. 9–38
Büttner, Frank: Ein konservativer Rebell. Franz Pforrs Zeichnungen zu Goethes „Goetz von Berlichingen“, in: Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, hrsg. v. der Stadt Regensburg. Regensburg 2002, S. 9–38.
- Cervenka 2012
Cervenka, Anja: Zwischen Krieg und Nation. Die deutschen Einigungskriege in der Bildregie der Leipziger „Illustrierten Zeitung“, Magister Univ. Wien 2012.
- Chapeaurouge 1990, S. 213–227
Chapeaurouge, Donat de: Menzels Friedrichsbilder im ‚Historischen Genre‘, in: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, hrsg. v. Ekkehard Mai. Mainz am Rhein: Zabern 1990, S. 213–227.
- Christoffel 1920
Christoffel, Ulrich: Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind. München: Hanfstaengl 1920.
- Cleve 1996
Cleve, Ingeborg: Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805–1845) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996. (Zugl. Diss. Univ. Göttingen 1992)
- Czech 1993
Czech, Alfred: Reineke-Fuchs-Illustrationen im 19. Jahrhundert. München: tuduv-Verlag-Ges. 1993. (Zugl. Diss. Univ. München 1991)
- Demisch 2003
Demisch, Heinz: Ludwig Richter 1803–1884. Eine Revision. Berlin: Gebr. Mann 2003.
- Diehl 1935, S. 53–74.
Robert Diehl: Philipp Otto Runge und Clemens Brentano. Ein Beitrag zur Buchillustration der Romantik, in: Imprimatur, 1935, Jg. 6, S. 53–74.
- Diekamp 1994, S. 241–262
Diekamp, Busso: Johann David Passavant und die Bibliothek des Städelischen Kunstinstituts, in: Von Kunst und Kennerschaft. Die Graphische Sammlung im Städelischen Kunstinstitut unter Johann David Passavant 1840–1861. Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Graphische Sammlung, 24.11.1994 –05.02.1995. Frankfurt a. M.: Städel 1994, S. 241–262.
- Dilly 1979
Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- Dörr 1997
Dörr, Cornelia: ‚Eine schöne Vereinigung der Meriten Krähwinkels mit den Prätenssionen von wenigstens Berlin.‘ Adolph Menzel in Hessen. Diss. Univ. Marburg 1997.

- Dreger 1912 Dreger, Moriz: Josef Führich. Textband. Wien: Artaria & Co 1912.
- Drescher 2003, S. 72–97 Drescher, Georg: Bemerkungen zum druckgraphischen Œuvre Carl Barths, in: „... weil ich nun einmal ein Kupferstecher bin ...!“. Carl Barth (1787–1853), hrsg. v. Friedericke Kotouc und Michael Römhild. Stadtmuseums Hildburghausen, 15.06.–03.08.2003; Städtische Sammlungen Schweinfurt, 26.09.–16.11.2003. Schweinfurt: Städt. Sammlungen 2003, S. 72–97.
- Dresdner 1968 [1915] Dresdner, Albert: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München: Bruckmann 1968 [1915].
- Droste 1980 Droste, Magdalena Hedwig: Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert. Münster: LIT Verlag 1980. (Zugl. Diss. Univ. Marburg 1977; Kunstgeschichte, Form und Interesse, Bd. 2)
- Dt. Buchhändler 1902–1908 Rudolf Schmidt (Hrsg.): Deutsche Buchhändler. Deutsche Buchdrucker. Beiträge zu einer Firmengeschichte des deutschen Buchgewerbes. 6 Bde. Berlin, Eberswalde: Weber 1902–1908.
- Duden 2011 Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Hrsg. v. d. Dudenredaktion. 7. überarb. u. erw. Aufl. Mannheim, Zürich: Dudenverlag 2011.
- Düsseldorfer Malerschule 2011 Baumgärtel, Bettina (Hrsg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918. Tagungsband zur Ausstellung „Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1918“, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 24.09.2011–22.01.2012. 2 Bde. Petersberg: Imhof [u. a.] 2011.
- Düwert 1997 Düwert, Viola: Geschichte als Bildergeschichte? Napoleon und Friedrich der Große in der Buchillustration um 1840. Weimar, Bonn: VDG 1997. (Zugl. Diss. Univ. Bonn 1994)
- Easthope 1999 Easthope, Antony: Englishness and National Culture. London: Routledge 1999.
- Eberhardt 1998, S. 2–14 Eberhardt, Otto: Ältere Bibelillustrationen als Quellen für die Bilderbibel des Julius Schnorr von Carolsfeld, in: Das Münster, 1998, Jg. 51, Nr. 1, S. 2–14.
- Eggebrecht 2010 Philipp Otto Runge. Scherenschnitte. Mit einem Text v. Harald Eggebrecht. München: Schirmer Mosel 2010.
- Eich 1977, S. 27–35 Eich, Paul: Über das Verhältnis der Nazarener zum Mittelalter, in: Die Nazarener, hrsg. v. Klaus Gallwitz. Ausstellungskat. Städelmuseum Frankfurt, 28.04.–28.08.1977. Frankfurt a. M.: 1977, S. 27–35.
- Eichler 1974 Eichler, Ulrike: Münchener Bilderbogen. Abgedruckt, in: Oberbayrisches Archiv, Bd. 99. München: Verlag d. Histor. Vereins von Oberbayern 1974. (Zugl. Diss. Univ. Karlsruhe 1972)
- Entrup 1995 Entrup, Dorothee: Adolph Menzels Illustrationen zu Franz Kuglers 'Geschichte Friedrichs des Grossen'. Beitrag zur stilistischen und historischen Bewertung der Kunst des jungen Menzel. Weimar: VDG 1995. (Zugl. Diss. Univ. Göttingen 1994)
- Espagne 2009 France, Michel: L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer. Paris: Belin 2009.
- Estermann 1995–1996 Estermann, Alfred: Inhaltsanalytische Bibliographien deutscher Kulturzeitschriften des 19. Jahrhunderts (IBDK). München [u. a.]: Saur 1995–1996.
- Fastert 1996 Fastert, Sabine: Die sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck. Ein nazarenisches Kunstprojekt im Kontext seiner Zeit. München: tuduv-Verlag-Ges. 1996. (Zugl. Magister Univ. Kiel 1995)
- Fastert 2000 Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts. Berlin, München: Dt. Kunstverlag 2000. (Zugl. Diss. Univ. Kiel 1998; Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 86)
- Fastert 2001, S. 159–184 Fastert, Sabine: Deutsch-französischer Kulturaustausch im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel der Nazarener, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Hrsg. v. den Staatlichen Kunstsammlungen und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. München: 2001, 3. Folge, Bd. 52, S. 159–184.
- Fastert 2003, S. 373–403 Fastert, Sabine: Rom, lieu de rencontre. La réception de l'art nazaréen en France, in: De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIXe siècle. Hrsg. v. Uwe Fleckner. Paris: Éd. De la Maison des Sciences de l'Homme 2003, S. 373–403.
- Feilchenfeldt 1979 Feilchenfeldt, Konrad: Runge, der patriotische Künstler, in: Runge, Fragen und Antworten. Symposium der Hamburger Kunsthalle. München: Prestel-Verlag 1979, S. 31–47.

- Feilchenfeldt 2005 Feilchenfeldt, Konrad: Briefwechsel zwischen Perthes und Schorn über Runges „Hinterlassenen Schriften“, in: Geschichte und Ästhetik. Festschrift Werner Busch. Hrsg. v. Margit Kern. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 2005, S. 264–272.
- Fischer 1933 Fischer, Anita: Die Buchillustration der deutschen Romantik. Berlin: Dr. Emil Ebering 1933. (Germanische Studien, Heft 145)
- Fischer 2000 Bernhard Fischer: Morgenblatt für gebildete Stände, gebildete Leser, 1807–1865. Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta-Archiv (Stiftung „Stuttgarter Zeitung“). Register der Honorarempfänger, Autoren und Kollationsprotokolle. München: Saur 2000.
- Florack 2007 Florack, Ruth: Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007.
- Foitzik 2001, S. 154–168 Foitzik, Doris: Weihnachten, in: Deutsche Erinnerungsorte, hrsg. v. H. Schulze und E. Francois. 3 Bde. München: Beck 2001, Bd. 3, S. 154–168.
- Frank 1997 Frank, Mitchell Benjamin: Friedrich Overbeck. Playing the role of the monk-artist. Diss. Univ. Toronto 1997.
- Frank 2001, S. 58–79 Mitchell Benjamin Frank: German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism. Burlington Magazine 2001, S. 58–79.
- Franke [ca. 1920] Franke, Willibald (Hrsg.): Alfred Rethels Zeichnungen. Berlin, Wien: Benjamin Harz [ca. 1920].
- Freyberger 2009 Freyberger, Regina: Märchenbilder - Bildermärchen. Illustrationen zu Grimms Märchen 1819–1945. Über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst. Oberhausen: Athena 2009. (Zugl. Diss. Univ. München 2008; Artificium, Bd. 31)
- Friedrich: Graph. Werk 1978 Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk. Nachwort v. Hans H. Hofstätter. 2. neu durchges. Aufl. München: Rogner & Bernhard 1978.
- Fuchs 1986 Fuchs, Hildegard: Bibelillustration des 19. Jahrhunderts. Erlangen: Druckladen 1986. (Zugl. Diss. Univ. Erlangen-Nürnberg 1986)
- Gebhardt 2006, S. 51–58 Gebhardt, Volker: Die Suche nach dem Deutschen in der Kunst. Spurensicherung in der Romantik, in: Was ist deutsch? Aspekte zum Selbstverständnis einer grübelnden Nation, hrsg. v. Thomas Brehm, Matthias Hamann und Katja Happe. Tagungsband Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg: 2006, S. 51–58.
- Geck 1982 Geck, Elisabeth: Grundzüge der Geschichte der Buchillustration. Darmstadt: Wiss. Buchgesell. 1982. (Grundzüge, 46)
- Genette 1993 [1982] Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Dt. Erstausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 [1982].
- Giesen (Hrsg.) 1991 Giesen, Bernhard (Hrsg.): Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Giesen: Faust 1998 Giesen, Sebastian: ‚Den Faust, dächt‘ ich, gäben wir ohne Holzschnitte und Bildwerk‘. Goethes „Faust“ in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Diss. Rheinisch-Westfäl. Techn. Hochschule Aachen 1998.
- Goldman 1994 Goldman, Paul: Victorian Illustrated Books. 1850–1870. The Heyday of Wood-engraving. London: British Museum Press 1994.
- Gotttdang 2004 Gotttdang, Andrea: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915. Berlin, München: Dt. Kunstverlag 2004.
- Gramaccini 1997 Gramaccini, Norberto (Hrsg.): Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie. Frankfurt a. M. [u. a.]: Peter Lang 1997.
- Gramaccini 2009 Gramaccini, Norberto/Meier, Hans Jakob: Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 2009.
- Gramaccini: Interpretation, in: Reproduktionsgraphik 2003, S. 55–63 Gramaccini, Noberto: Reproduktion als Interpretation. Die Quellen des 18. Und 19. Jahrhunderts, in: Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792, hrsg. v. Noberto Gramaccini und Hans Jakob Meier. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 2003, S. 55–63.
- Gramaccini: Wiederholung, in: Reproduktionsgraphik 2003, S. 11–15 Gramaccini, Noberto: Die Kunst der Wiederholung, in: Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792, hrsg. ders. und Hans Jakob Meier. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 2003, S. 11–15.

- Grave 2006
Grave, Johannes: Der „ideale Kunstkörper“. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Grewe 2009
Grewe, Cordula: Painting the sacred in the age of Romanticism. Farnham: Ashgate 2009.
- Griesbach 1986
Griesbach, Dieter: Illustrationen zur deutschsprachigen Lyrik von der Romanik bis zum Expressionismus. Eine Untersuchung über das Verhältnis von Wort und Bild. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 1986. (Zugl. Diss. Univ. Heidelberg 1986; Manuskripte zur Kunstwissenschaft, Bd. 9)
- Groll-Jörger 1989
Groll-Jörger, Karin: Alfred Rethel. ‚Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848‘. Messkirch: Gmeiner 1989.
- Gross 1996, S. 33–53
Gross, Friedrich: Zum Nutzen oder Nachteil der Gegenwart? Geschichte in Bildern Schwinds, in: Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik, hrsg. v. Siegmund Holsten. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 12.10.1996–06.01.1997; Museum der Bildenden Künste Leipzig, 27.02.–20.04.1997. Ostfildern: Gerd Hatje 1996, S. 33–53.
- Großmann (Hrsg.) 1992
Großmann, Georg Ulrich (Hrsg.): Renaissance der Renaissance: ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. München [u. a.]: Dt. Kunstverlag 1992.
- Grote 1972
Grote, Ludwig: Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke. München: Prestel Verlag 1972.
- Grummt 2005, S. 273–286
Grummt, Christina: Die Kunst der Wahrnehmung. Caspar David Friedrich als Zeichner, in: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Margit Kern, Thomas Kirchner, Hubertus Kohle und Werner Busch. München: Dt. Kunstverlag 2005, S. 273–286.
- Grummt 2011
Grummt, Christina: Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk. 2 Bde. München: C. H. Beck 2011.
- Grund 2006
Grund, Michelle: Die neuen Evangelisten. Bilderbibeln und andere christlich-religiöse Graphikfolgen des späten 19. Jahrhunderts. Berlin: dissertation.de 2006. (Zugl. Diss. Univ. Hamburg 2004)
- Gusmann 1916
Gusman, Pierre : La gravure sur bois et d'épargne sur métal du XIVE au XXe siècle. Paris: Roger et Chernoviz 1916.
- Haack 1898
Haack, Friedrich: Moritz von Schwind. Bielefeld [u. a.]: Velhagen & Klasing 1898.
- Hackel 2015, S. 266–280
Hackel, Christiane: Der Holzstich als drucktechnisches Reproduktionsmedium in der Frühzeit der Fotografie. Leben und Werk des Xylographen und Radierers Hugo Bürkner (1818–1897), in: Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format, hrsg. v. Irene Ziehe und Ulrich Hägele. Münster, New York: Waxmann 2015, S. 266–280. (Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 10)
- Haerter/Stolt: Kirchlicher Kunst dient 1999, S. 63–84
Haerter, Berthold W./Stolt, Peter: Die Vorgänger des Kirchlichen Kunstdienstes in Hamburg, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte, 1999, Bd. 85, S. [63]–84.
- Hahn 2008
Hahn, Hans Henning: Stereotyp, Geschichte, Mythos. Überlegungen zur historischen Stereotypenforschung, in: Erinnerungsorte, Mythen und Stereotypen in Europa. Hrsg. v. ders., Heidi Hein-Kircher und Jarosław Suchoptes. Wrocław: ATUT 2008, S. 237–255.
- Handbuch der Heraldik, 19. Aufl. 1998
Handbuch der Heraldik. Wappenfibel. Begr. durch Adolf Matthias Hildebrandt, hrsg. v. Herold, Verein für Heraldik, Genealogie und Verwandte Wissenschaften. Bearb. im Auftr. des Herolds-Ausschusses der Deutschen Wappenrolle von Ludwig Biewer. 19. verb. u. erw. Aufl. Neustadt a. d. Aisch: Degener & Co. 1998.
- Handbuch Holzschnitt 1990
Simmons, Rosemary/Clemson, Katie: Dumont's Handbuch. Holz- und Linolschnitt. Aus dem Engl. v. Dieter Kuhaupt. Köln: Dumont Buchverlag 1990.
- Handbuch Kinder- Jugendliteratur (Brunken/Hurrelmann) 1998, Bd. 4
Brunken, Otto; Hurrelmann, Bettina (Hrsg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. 7 Bde. Stuttgart: Metzler 1987–2006, Bd. 4 Von 1800 bis 1850 (1998).
- Handbuch Kinder- Jugendliteratur (Brunken/Hurrelmann) 2008, Bd. 5
Brunken, Otto; Hurrelmann, Bettina (Hrsg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. 7 Bde. Stuttgart: Metzler 1987–2006, Bd. 5 Von 1850 bis 1900 (2008).
- Hanebutt-Benz 1984
Hanebutt-Benz, Eva-Maria: Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert. Sonderdr. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung 1984.

- Hanebutt-Benz 2008,
S. 511–533
- Hanebutt-Benz, Eva-Maria: Stiefkinder und Geschwister des Gewerbefleißes. Ursprünge der graphischen Verfahren im 19. Jahrhundert, in: Parallelwelten des Buches. Beiträge zu Buchpolitik, Verlagsgeschichte, Bibliophilie und Buchkunst. Festschrift für Wulf D. v. Lucius, hrsg. v. Monika Estermann, Ernst Fischer und Reinhard Wittmann. Wiesbaden: Harrassowitz 2008, S. 511–533.
- Hartwig/Riha (Hrsg.)
1974
- Hartwig, Helmut/Riha, Karl (Hrsg.): Politische Ästhetik und Öffentlichkeit 1848 im Spaltungsprozeß des historischen Bewußtseins. Fernwald: Anabas-Verlag 1974.
- Haskell 1990
- Haskell, Francis: Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Übers. a. d. Engl. v. Gerhard Ammelburger. Dt. Erstveröffentl. Köln: DuMont 1990 [Engl. Ausgabe Yale University 1987].
- Heim 2003, S. 78–87
- Heim, Dorothee: Ludwig Richter als Baudekorateur. Die Wandbilder für die ‚Villa Feodora‘ in Bad Liebenstein, in: Ausstellungskat. Ludwig Richter. Der Maler, hrsg. v. Gerd Spitzer und Ulrich Bischoff. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 27.09.2003–04.01.2004; Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek 22.01.–25.04.2004. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 2003, S. 78–87.
- Heinzle/Klein/
Obhof 2003
- Heinzle, Joachim/Klein, Klaus/Obhof, Ute (Hrsg.): Die Nibelungen. Sage, Epos, Mythos. Wiesbaden: Reichert 2003.
- Heise 1999
- Heise, Brigitte: J. F. Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen. Köln: Böhlau 1999. (Pictura et Poesis, Bd. 11)
- Heise 2013, S. 89–104
- Heise, Brigitte: Richter als Lehrer, in: Ausstellungskat. Adrian Ludwig Richter. Zeichnungen aus der Sammlung Dräger. Bearb. v. ders. München: Hirmer 2013, S. 89–104.
- Held/Schneider 2007
- Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft : Gegenstands-bereiche, Institutionen, Problemfelder. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007.
- Hellermann 1996,
S. 132–144.
- Hellermann, Dorothee v.: Julius Schnorr v. Carolsfeld. Die Glasentwürfe für die St. Paulskirche in London, in: Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik, hrsg. v. Gerd-Helge Vogel. Publikation der Beiträge zur VII. Greifswalder Romantik-Konferenz in Schneeberg, 30.09.–03.10.1994. Greifswald: Steinbecker Verlag Ulrich Rose 1996, S. 132–144.
- Hempel 2008
- Hempel, Dirk: Literarische Vereine in Dresden. Kulturelle Praxis und politische Orientierung des Bürgertums im 19. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 2008. (Zugl. Habil. Univ. Hamburg 2005/2006)
- Herles 1994
- Herles, Diethard: Cranach und der Holzschnitt. Mit Anregungen für die bildnerische Praxis. Hrsg. v. MPZ München. München: MPZ 1994.
- Herrmann 1984,
S. 68–75
- Christa Herrmann: Lebensdaten Ludwig Richter, in: Ausstellungskat. Ludwig Richter und sein Kreis. Albertinum zu Dresden, 01.03.–30.06.1984, Landesmuseum Hannover, 01.09.–31.11.1984. Königstein im Taunus: Langewiesche 1984, S. 68–75.
- Herzog 1998
- Herzog, Günter: Kunst und kulturelle Identität. Materialien und Untersuchungen zur Geschichte der europäischen Auseinandersetzung mit fremder Kunst 1550–1850. Habil. Univ. Köln 1998.
- Hildebrand-Schat 2004
- Hildebrand-Schat, Viola: Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverstehens. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. (Zugl. Diss. Freie Univ. Berlin)
- Hilscher 1977
- Hilscher, Elke: Die Bilderbogen im 19. Jahrhundert. 1. Aufl. München: Verlag Dokumentation 1977. (Studien zur Publizistik : Bremer Reihe, Dt. Presseforschung, Bd. 22)
- Hobsbawm 2005 [1990]
- Hobsbawm, Eric J.: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Mit einem Nachwort v. Dieter Langewiesche. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Campus-Verlag 2005 [1990].
- Hobsbawm 1987 [1983]
- Hobsbawm, Eric: Introduction. Inventing tradition, in: The invention of tradition, hrsg. v. ders. und Terence Ranger: Nachdruck. Cambridge: Univ. Press 1987 [1983], S. 1–4.
- Hoff/Budde 1922
- Hoff, Johann Friedrich: Adrian Ludwig Richter: Maler und Radierer. Verzeichnis seines gesamten graphischen Werkes. 2., neu bearb. u. erw. Aufl., hrsg. v. Karl Budde. Freiburg i. Br.: G. Ragočzy's Universitätsbuchhandlung 1922.
- Hoffmann:
Kartenspiel Edition 1977
- Runge, Philipp Otto. Die Kartenspiele. Einf. v. Detlef Hoffmann. Faks., lim. Aufl. München: Heimeran 1977.
- Holsten 1996, S. 25–32
- Siegmar, Holsten: Einführung, in: Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik, hrsg. v. ders. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 12.10.1996–06.01.1997; Museum der Bildenden Künste Leipzig, 27.02.–20.04.1997. Ostfildern: Gerd Hatje 1996, S. 25–32.

- Holsten 1996, S. 9–24
Holsten, Siegmund: Moritz von Schwinds Leben, in: Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik, hrsg. v. ders. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 12.10.1996–06.01.1997; Museum der Bildenden Künste Leipzig, 27.02.–20.04.1997. Ostfildern: Gerd Hatje 1996, S. 9–24.
- Huber 1997
Huber, Hans Dieter: Kommunikation in Abwesenheit. Zur Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien, in: Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute, hrsg. v. René Hirner. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997, S.19–36.
- Hunnisett 1997
Hunnisett, Basil: Engraved on steel. The history of picture production using steel plates. Ashgate Publishing Company 1997.
- Hutchison 2000
Hutchison, Jane Campbell: Albrecht Dürer. A guide to research. New York: Garland 2000.
- Hütt 2008 [1981]
Hütt, Wolfgang: Adolph Menzel. Überarbeitete und aktualisierte Aufl. Leipzig: Seemann Verlag 2008 [1981].
- Ihring 2002, S. 377–403
Ihring, Peter: National/Nation, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bde. Hrsg. v. u.a. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, Bd. 4, S. 377–403.
- Imiela 1973
Imiela, Hans-Jürgen: Romantik und Realismus. Wien, München: Schroll, 1973.
- Imiela 1978, S. 112–119
Imiela, Hans-Jürgen: Alfred Rethel und der Tod, in: Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, hrsg. v. Hans Helmut Jansen. Darmstadt: Steinkopff 1978, S. 112–119.
- Ivins 1969 [1953]
Ivins, William M.: Prints and visual communication. New York: Da Capo Press 1969 [1953].
- Jäger (Hrsg.), Bd. 1, 2001
Jäger, Georg (Hrsg.): Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. 3 Bde. Frankfurt a.M.: Buchhändler-Vereinigung GmbH 2001, 2003, 2010. Bd. 1 Das Kaiserreich 1871–1918 (2001).
- Jäger 1998
Jäger, Thomas: Die Bildererzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts – von Tiepolo und Goya bis Rethel. Petersberg: Imhof 1998. (Zugl. Diss. Univ. Marburg 1997)
- Jansen 2002
Jansen, Christian: Deutsches Volk und Deutsches Reich. Zur Pathologie der Nationalstaatsidee im 19. Jahrhundert, in: Die nationale Identität der Deutschen. Philosophische Imaginationen und historische Mentalitäten, hrsg. v. Wolfgang Bialas. Frankfurt a.M. [u. a.]: Peter Lang 2002, S. 167–194.
- Janzin/Güntner 2007
Janzin, Marion/Güntner, Joachim (Hrsg.): Das Buch vom Buch, 3. überarb. u. erw. Aufl. Hannover: Schlüter 2007.
- Jensen 1966, S. 46–52
Jensen, Jens Christian: I Nazareni – Das Wort, der Stil, in: Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 01.07.–02.10.1966. Schweinfurt 1966, S. 46–52.
- Jensen 1976
Jensen, Jens Christian: Vorwort, in: Menzel. Das graphische Werk (Auswahl), hrsg. v. Heidi Ebertshäuser, Bd. 1, München: Rogner & Bernhard 1976, S. 1–24.
- Jensen 1989, S. 12–19
Jensen, Jens Christian: Bemerkungen zu Friedrich Overbeck, in: Ausstellungskat. Johann Friedrich Overbeck, hrsg. v. Andreas Blühm und Gerhard Gerkens. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck-Behnhäuser, 25.06.–03.09.1989. Lübeck 1989, S. 12–19.
- Jureit/Wildt 2005
Jureit, Ulrike/Wildt, Michael: Generationen, in: Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs, hrsg. v. dies. Hamburg: Hamburger Editionen 2005, S. 7–26.
- Justi 1919
Justi, Ludwig: Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der National-Galerie. Berlin: Julius Bard 1919.
- Kaenel 2005
Kaenel, Philippe: Le métier d'illustrateur 1830–1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré. 2. Éd. Genève: Droz 2005.
- Kainen 1959, S. 186–201
Kainen, Jacob: Why Bewick succeeded: A note in the history of wood engraving, in: Contributions from the Museum of History and Technology, Washington, D. C.: Smithsonian Institution 1959, S. 186–201.
- Kaiser 2017
Kaiser, Uta: Sammler, Kenner, Kunstschriftsteller. Studien zur „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ (1836–1841) des Athanasius Graf Raczyński. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2017. (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 207)

- Karlholm 2004 Karlholm, Dan: Art of Illusion. The Representation of Art History in Nineteenth-Century Germany and beyond. Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang 2004.
- Kashapova 2006 Kashapova, Dina: Kunst, Diskurs und Nationalsozialismus. Semantische und pragmatische Studien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2006.
- Kauffmann 1993 Kauffmann, Georg: Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. Gerda Henkel Vorlesung, 24.01.1992 in Düsseldorf. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.
- Kaufhold:
Sektreklame 2002 Kaufhold, Barbara: Deutsche Sektreklame von 1879–1918. Ihre Entwicklung unter wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und künstlerischen Aspekten. Diss. Univ. Bochum 2002, Digitalisat unter: <https://hss-opus.ub.ruhr-uni-bochum.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/935> [zuletzt abgerufen 09.08.2020].
- Keiderling 2000,
S. 3–78 Keiderling, Thomas: Leipzig als Vermittlungs- und Produktionszentrum englischsprachiger Literatur zwischen 1815 und 1914, in: Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Hrsg. v. Norbert Bachleitner. Amsterdam, Atlanta: GA 2000, S. 3–78.
- Keller 2011 Keller, Reiner: Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms. 3. Aufl. Wiesbaden: Springer VS Fachmedien 2011 [2005].
- Klar 1911 Klar, Martin: Johann Gottfried Quistorp und die Kunst in Greifswald. Diss. Univ. Greifswald 1911.
- Klingenschmitt 1982 Klingenschmitt, Klaus-Peter: Vivat! Hoch! – die freie Republik! Friedrich Hecker – ein deutscher Mythos. Stuttgart: Ed Cordeliers 1982.
- Knittel 2002 Knittel, Anton Philipp: Zwischen Idylle und Tabu. Die Autobiographien von Carl Gustav Carus, Wilhelm von Kügelgen und Ludwig Richter. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2002.
- Kocka 2001 Kocka, Jürgen: Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft. 10. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2001. (Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, 13)
- Koetschau 1929 Koetschau, Karl: Alfred Rethels Kunst vor dem Hintergrund der Historienmalerei seiner Zeit. Düsseldorf: Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1929.
- Kohle 2001 Kohle, Hubertus: Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 2001.
- Kohle 2010, S. 31–43 Kohle, Hubertus: Adolph Menzel und Franz Kugler, in: Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter, hrsg. v. Michel Espagne, Bénédicte Savoy und Céline Trautmann-Waller. Konferenz, im Rahmen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am Gendarmenmarkt, Dez. 2008. Berlin: Akad.-Verlag 2010, S. 31–43.
- Kohler 2003, S. 88–98 Kohler, Werner: Ludwig Richters ‚Lebenslauf eines deutschen Malers‘, ein Glaubensbekenntnis, in: Ausstellungskat. Ludwig Richter. Der Maler, hrsg. v. Gerd Spitzer und Ulrich Bischoff. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 27.09.2003–04.01.2004; Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek 22.01.–25.04.2004. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 2003, S. 88–98.
- Koschatzky 2003 [1972] Koschatzky: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. 14. Aufl. München: Dt. Taschenbuchverlag 2003 [1972].
- Koschnick 1984 Koschnick, Leonore: Franz Kugler als Kunstkritiker und Kulturpolitiker. Diss. Freie Univ. Berlin 1984.
- Koschnick 2010,
S. 1–14 Koschnick, Leonore: Kugler als Chronist der Kunst und Preußischer Kulturpolitiker, in: Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter, hrsg. v. Michel Espagne, Bénédicte Savoy und Céline Trautmann-Waller. Konferenz, im Rahmen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am Gendarmenmarkt, Dez. 2008. Berlin: Akad.-Verlag 2010, S. 1–14.
- Kosfeld 1992, S. 3–20 Kosfeld, Anne G.: Bürgertum und Dürerkult. Die bürgerliche Gesellschaft im Spiegel ihrer Feiern, in: Renaissance der Renaissance: ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert, hrsg. v. Georg Ulrich Großmann. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 1992, S. 3–20.
- Krenzlin 1979,
S. 231–250 Krenzlin, Ulrike: Zu einigen Problemen nazarenischer Kunst, in: Städel-Jahrbuch, hrsg. v. Klaus Gallwitz und Herbert Beck. München: Prestel Verlag 1979, Bd. 7, S. 231–250.

- Krenzlin 2001,
S. 321–329
- Krenzlin, Ulrike: „Ein Weihnachtstraum“ – Erbaulichkeit des Elends? Überlegungen zu Ludwig Richters Holzschnitten nach 1848, in: Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann. Festschrift für Franz Zelger, hrsg. v. Matthias Wohlgenuth. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2001, S. 321–329.
- Kroll 1998
- Kroll, Renate: Holzstöcke des 16. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, in: Arbeitskreis Bild, Druck, Papier. Tagungsband Kassel 1998, hrsg. v. Christa Pieske. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann 1999, Bd. 3, S. 29–35.
- Krüger/Woldt 2011,
S. 1–8
- Krüger, Matthias/Woldt, Isabella: Die Nationalisierung der Kunst, in: Im Dienst der Nation. Identitätsstiftung und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst, hrsg. dies., Akademie Verlag 2011, S. 1–8.
- Kuhlmann-Hodick
1993
- Kuhlmann-Hodick, Petra: Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Frankfurt a. M. [u. a.]: Peter Lang 1993. (Zugl. Diss. Univ. Bonn 1989)
- Küster 1998
- Küster, Hansjörg: Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart. München: Beck 1998.
- Küster 1999
- Küster, Ulf: Der junge Adolph Menzel. Münster: LIT 1999. (Zugl. Diss. Univ. Freiburg 1996)
- Kwon 2003
- Knwon, Chung-Sun: Studie zur Idee des Gesamtkunstwerks in der Frühromantik. Zur Utopie einer Musikanschauung von Wackenroder bis Schopenhauer. Frankfurt a. M. [u. a.]: Peter Lang 2003.
- Lammel 1993
- Lammel, Gisold: Adolph Menzel und seine Kreise. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1993.
- Lammel 1995
- Lammel, Gisold: Preussens Künstlerrepublik von Blechen bis Liebermann. Berliner Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin: Verlag für Bauwesen 1995.
- Lammel:
Karikaturen 1995
- Lammel, Gisold: Deutsche Karikaturen. Vom Mittelalter bis heute. Stuttgart [u. a.]: Metzler 1995.
- Lammel:
Menzel Schriften 1995
- Lammel, Gisold (Hrsg.): Adolph Menzel. Schriften und Aufzeichnungen. Münster: LIT 1995.
- Landwehr 2008
- Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2008.
- Lang 1922
- Lang, Oskar: Die romantische Illustration. Die volkstümlichen Zeichner der deutschen Romantik. München: Einhorn, Danham 1922.
- Langewiesche 2000
- Langewiesche, Dieter: Nation, Nationalismus, Nationalstaat. In Deutschland und Europa. München: Beck 2000.
- Langewiesche 2005,
S. 225–241
- Langewiesche, Dieter: Nachwort zur Neuauflage [2004] Eric J. Hobsbawms Blick auf Nationen, Nationalismus und Nationalstaaten, in: Hobsbawm, Eric J.: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Mit einem Nachwort von Dieter Langewiesche. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Campus-Verlag 2005 [1990], S. 225–241.
- Lankheit 1987 [1953]
- Lankheit, Klaus: Nibelungen – Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung Christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 1953, Bd. 7 (1/2), S. 95–112.
Wiederabgedruckt: Lankheit, Klaus (1987): Nibelungen-Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert, in: Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang, hrsg. v. Wolfgang Storch. München: Prestel-Verlag 1987, S. 77–84.
- Lauster 2007
- Lauster, Martina: Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830–50. Palgrave Macmillan UK 2007.
- Lehmann 2001,
S. 187–200
- Lehmann, Albert.: Der deutsche Wald, in: Deutsche Erinnerungsorte. Hrsg. v. H. Schulze und E. Francois. 3 Bde. München: Beck 2001, Bd. 3, S. 187–200.
- Lehmann: Mythos
Wald 2001, S. 4–9
- Lehmann, Albrecht: Mythos Deutscher Wald. Waldbewusstsein und Waldwissen in Deutschland, in: Der deutsche Wald, hrsg. v. Hans-Georg Wehling. Landeszentrale für Politische Bildung Baden-Württemberg. Stuttgart: Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg 2001, Der Bürger im Staat, 2001, Jg. 51, Heft 1, S. 4–9.
- Lehmann: Wald 1999
- Lehmann, Albrecht: Von Menschen und Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald. Hamburg: Rowohlt 1999.

- Lehmstedt 1996,
S. 451–483
- Lehmstedt, Mark: Die Herausbildung des Kommissionsbuchhandels in Deutschland im 18. Jahrhundert, in: *L'Europe et le livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie, XVIe–XIXe siècles. Sous la direction de Frédéric Barbier.* Paris: Ed. Klincksieck 1996, S. 451–483.
- Lenz 1977, S. 295–321
- Lenz, Christian: Goethe und die Nazarener, in: *Die Nazarener*, hrsg. v. Klaus Gallwitz. Ausstellungskat. Städelmuseum Frankfurt, 28.04.–28.08.1977. Frankfurt a. M.: 1977, S. 295–321.
- Lenz 2004, S. 98–112
- Lenz, Christian: Alte und neue Nazarener. Von Overbeck bis Beuys. Eine Skizze, in: *Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt*, hrsg. v. Claudia Christophersen und Ursula Hudson-Wiedermann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 98–112.
- Lintel 2010
- Lintel, Amy M. von: *Surveying the field: the popular origins of art history in nineteenth-century Britain and France.* Diss. Univ. Southern California: UMI Dissertation Publishing 2010.
- Lippuner 1965
- Lippuner, Heinz: *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Aesthetik.* Zürich: Juris Verlag 1965.
- Locher 1999,
S. 69–87
- Locher, Hubert: Das ‚Handbuch der Kunstgeschichte‘: Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum ästhetischen Urteil, in: *Memory and Oblivion*, hrsg. v. Wessel Reink and Jeroen Stumpel. Tagungsband XXIXth International Congress of the History of Art, Amsterdam, 01.–07.09.1996. Kluwer Academic Publishers 1999, S. 69–87.
- Locher 2001
- Locher, Hubert: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950.* München: Fink 2001.
- Locher 2007
- Locher, Hubert: ‚Musée imaginaire‘ und historische Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte, in: *Kunstwerk-Abbild-Buch*, hrsg. v. Katharina Kraus, Klaus Niehr, Berlin: Dt. Kunstverlag, 2007, S. 53–83.
- Locher 2008,
S. 555–562
- Locher, Hubert: Eine neue Wissenschaft der Kunst. Kunstpublizistik und Kunstgeschichte, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7 Vom Biedermeier zum Impressionismus*, hrsg. v. Hubertus Kohle. München, Berlin, London, New York: Prestel 2008, S. 555–562.
- Lotz 2009, S. 79–89
- Lotz, Christian: Konflikte um Wald und Holz in Nordwesteuropa während des 19. Jahrhunderts. Vorüberlegungen zu einem Forschungsprojekt, in: *Natur als Grenzerfahrung. Europäische Perspektiven der Mensch-Natur-Beziehung in Mittelalter und Neuzeit. Ressourcennutzung, Entdeckungen, Naturkatastrophen*, hrsg. v. Lars Kreye, Carsten Stühning und Tanja Zwingelberg, Graduiertenkolleg Interdisziplinäre Umweltgeschichte. Göttingen: Universitätsverlag 2009, S. 79–89.
- Lühmann 1981
- Lühmann, Frithjof: *Buchgestaltung in Deutschland 1770–1800.* Diss. Univ. München 1981.
- Maasen/
Mayerhausen/Renggli
(Hrsg.) 2006
- Maasen, Sabine/Mayerhausen, Torsten/Renggli, Cornelia: *Bilder als Diskurse – Bilderdiskurse.* Göttingen: Velbrück Wissenschaft 2006.
- Machalíková/
Tomášek 2014
- Machalíková, Pavla/Tomášek, Petr: *Josef Führich (1800–1876). Z Chrastavy do Vídně (Von Kratzau nach Wien).* Nationalgalerie Prag 2014.
- Mai (Hrsg.) 1990
- Mai, Ekkehard: *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie.* Unter Mitarbeit v. Anke Repp-Eckert. Mainz am Rhein: Zabern 1990.
- Mai 2010
- Mai, Ekkehard: *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2010.
- Marsch 1972
- Marsch, Angelika: *Meyer's Universum. Ein Beitrag zur Geschichte des Stahlstiches und des Verlagswesens im 19. Jahrhundert.* Lüneburg: nordostdeutsches Kulturwerk 1972.
- Marx 1955
- Marx, Eberhard: *Friedrich Wilhelm Gubitz und die Wiederbelebung des deutschen Holzschnitts im 19. Jahrhundert.* Diss. Uni. Berlin 1955.
- Matter/Boerner 2007
- Matter, Stefan/Boerner, Maria-Christiana: *... kann ich vielleicht nur dichtend mahlen? Franz Pforrs Fragment eines Künstlerromans und das Verhältnis von Poesie und Malerei bei den Nazarenern.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007.
- Mayer 1984
- Mayer, Rudolf: *Gedruckte Kunst. Wesen Wirkung Wandel.* Stuttgart, Dresden: Hatje, VEB 1984.

- Mayr 1997, S. 33–44
Mayr, Peter: Der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf, in: Kleine Bilder – grosse Wirkung. Religiöse Druckgraphik des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Max Tauch. Clemens-Sels-Museum Neuss, 26.09.–16.11.1997. Neuss: Clemens-Sels-Museum 1997, S. 33–44.
- Meier 1994
Meier, Hans Jakob: Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes. München: Dt. Kunstverlag 1994.
- Mertens/Wortmann 2009
Mertens, Mathias/Wortmann, Volker: MedienDiskursGeschichte. Festschrift für Jan Berg. Blumenkamp Verlag 2009.
- Metken 1977, S. 365–388
Metken, Sigrid: Nazarener und „nazarenisch“. Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Die Nazarener, hrsg. v. Klaus Gallwitz. Ausstellungskat. Städtelmuseum Frankfurt, 28.04.–28.08.1977. Frankfurt a.M.: 1977, S. 365–388.
- Meves 2011, S. 207–218
Meves, Uwe: 'Altdeutsche' Literatur, in: Ludwig Tieck – Leben. Werk. Wirkung, hrsg. v. Claudia Stockinger. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2011, S. 207–218.
- Möbius/Sciurie 1989
Möbius, Friedrich/Sciurie, Helga (Hrsg.): Stil und Epoche. Periodisierungsfragen. Dresden: Verlag der Kunst 1989.
- Mollenhauer 2002, S. 155–169
Mollenhauer, Daniel: ‚Den Volksgeist beschwören‘: Wilhelm Heinrich Riehls ‚Wissenschaft vom Volke‘ und die Konstruktion eines deutschen ‚Nationalcharakters‘, in: Konstrukte nationaler Identität. Deutschland, Frankreich und Großbritannien (19. und 20. Jahrhundert), hrsg. v. Michael Einfalt, Joseph Jurt und Erick Pelzer. Würzburg: Ergon-Verlag 2002, S. 155–169.
- Mommsen 1998, S. 15–29
Mommsen, Wolfgang J.: Kultur als Instrument der Legitimation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat, in: 'Der deutschen Kunst ...': Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998, hrsg. v. Claudia Rückert. Amsterdam [u. a.]: Verlag der Kunst 1998, S. 15–29.
- Monschau-Schmittmann 1993
Monschau-Schmittmann, Birgid: Julius Hübner 1806–1882. Leben und Werk eines Malers der Spätromantik. Münster [u. a.]: Lit 1993.
- Morison 1981 [1967]
Morison, Stanley: John Fell, the University Press, and the 'Fell' types. New York: Garland Pub 1981 [1967].
- Musper 1964
Musper, Heinrich Theodor: Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten. Stuttgart: Kohlhammer 1964.
- Muther 1909
Muther, Richard: Geschichte der Malerei. Band 3, 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig: Konrad Grethlein's Verlag 1909.
- Nagy 1999
Nagy, Sigrid: Julius Schnorr von Carolsfelds „Bibel in Bildern“ und ihre Popularisierung. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 70. Würzburg: Bayerische Blätter für Volkskunde 1999.
- NDB
Neue Deutsche Biographie, hrsg. v. d. Historischen Kommission bei d. Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1953–1955.
- Neidhardt 1976
Neidhardt, Hans Joachim: Die Malerei der Romantik in Dresden. Wiesbaden, Leipzig: Ebeling Verlag, VEB E.A. Seemann 1976.
- Neidhardt 1984, S. 35–40
Neidhart, Hans Joachim: Ludwig Richters Holzschnitte, in: Ausstellungskat. Ludwig Richter und sein Kreis. Albertinum zu Dresden, 01.03.–30.06.1984, Landesmuseum Hannover, 01.09.–31.11. Königstein im Taunus: Langewiesche 1984, S. 35–40. (Zugleich gekürzte u. überarb. Fassung des Nachworts Neidhardts zu: Das Ludwig Richter-Album. Henschel-Verlag Berlin 1974)
- Neidhardt 2003 [1991]
Neidhardt, Hans Joachim: Ludwig Richter. Unveränd., 2. Aufl. Leipzig: Seemann 2003 [1991].
- Nieke 2008
Nieke, Erdmute: Religiöse Bilderbogen aus Neuruppin. Eine Untersuchung zur Frömmigkeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M. [u. a.]: Peter Lang 2008.
- Nipperdey 1993 [1983]
Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. 6. durchges. Aufl. München: C. H. Beck 1993 [1983].
- Novotny (GK) 1942, S. 78–86
Novotny, Fritz: Holzschnitt und Strichätzung im Werk Wilhelm Buschs, in: Die graphischen Künste, 1942/1843, Bd. 7, S. 78–86.
- Olbrich 1996, S. 76–84
Olbrich, Ulrike: Moritz von Schwind und die musikalische Bilddichtung, in: Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik, hrsg. v. Siegmur Holsten. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 12.10.1996–06.01.1997, Museum der Bildenden Künste Leipzig, 27.02.–20.04.1997. Ostfildern: Gerd Hatje 1996, S. 76–84.

- Oßwald 2012 Oßwald, Elsa: Die Karikatur des Künstlers. Ein kulturwissenschaftlicher Beitrag zur Künstlerdarstellung in der Satirezeitschrift ‚Fliegende Blätter‘ bis zur Reichsgründung, Magister Univ. Trier 2012. Digitalisat unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2254/>
- Palmer 1992, S. 310–336 Palmer, Nigel F.: Latein und Deutsch in den Blockbüchern, in: Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter 1100–1500, hrsg. v. Nikolaus Henkel. Tagungsband. Tübingen: Niemeyer 1992, S. 310–336.
- Panofsky 1943 Panofsky, Erwin: Albrecht Dürer. Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1943, Bd. 1.
- Paret 1990 Paret, Peter: Kunst als Geschichte – Kultur und Politik von Menzel bis Fontane. Aus d. Englischen von Holger Fliessbach. München: Beck 1990.
- Parshall/Schoch 2005, S. 1–17 Parshall, Peter/Schoch, Rainer: Early Woodcuts and the Reception of the Primitive, in: Origins of European printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public, hrsg. v. dies. National Gallery of Art, Washington, 04.09.–27.11.2005, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 14.12.2005–19.03.2006. New Haven: Yale University Press 2005, S. 1–17.
- Pevsner 1940 Pevsner, Nikolaus: Academies of art, past and present. Cambridge: Univ. Press 1940.
- Pfisterer 2003 Pfisterer, Ulrich: Die Bildwissenschaft ist mühelos, in: Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, hrsg. v. ders und Max Seidel. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 2003, S. 21–47.
- Plessner 1974 Plessner, Helmuth: Die verspätete Nation (1934/1935). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Pommeranz-Liedtke 1974 Pommeranz-Liedtke, Gerhard: Moritz von Schwind. Maler und Poet. Wien, München: Schroll 1974.
- Pommerin 2003 Pommerin, Reiner: 175 Jahre TU Dresden. Geschichte der TU Dresden 1828–2003. Köln: Böhlau 2003.
- Ponten 1911 Ponten, Josef: Alfred Rethel: des Meisters Werke in 300 Abbildungen. Stuttgart [u. a.]: Dt. Verlags-Anstalt. 1911.
- Prange 2007 Prange, Regine (Hrsg.): Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2007.
- Pütz 2011 Pütz, Saskia: Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters. Berlin: Mann 2011. (Zugl. Diss. Freie Univ. Berlin 2008)
- Raabe (Hrsg.) 1980 Raabe, Paul (Hrsg.): Buchgestaltung in Deutschland 1740 bis 1890. Vorträge des dritten Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchwesens in der Herzog August Bibliothek. Hamburg: Hauswedell 1980.
- Raabe 1984 Raabe, Paul: Bücherlust und Lesefreuden: Beiträge zur Geschichte des Buchwesens im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1984.
- Raff 2008 Raff, Thomas: Sprache der Materialien, Forschungsgeschichte. Münster [u. a.]: Waxmann 2008.
- Rarisch 1976 Rarisch, Ilse: Industrialisierung und Literatur. Buchproduktion, Verlagswesen und Buchhandel in Deutschland im 19. Jahrhundert in ihrem statistischen Zusammenhang. Berlin: Colloquium Verlag 1976.
- Rautenberg 1985 Rautenberg, Ursula: Das ‚Volksbuch vom armen Heinrich‘. Studien zur Rezeption Hartmanns von Aue im 19. Jahrhundert und zur Wirkungsgeschichte der Übersetzung Wilhelm Grimms. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1985.
- RDK, Ehe 1956, Sp. 775–786 Karl-August Wirth: Ehe, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4 (1956), Sp. 775–786.
- Reisenfeld 1993 Reisenfeld, Robin: Cultural identity and artistic practice. The revival of the German woodcut. Diss. Univ. Chicago 1993.
- Reisenfeld 1997, S. 289–312 Reisenfeld, Robin: Cultural Nationalism, Brücke and the German Woodcut. The Formation of a Collective Identity, in: Art History 20, Juni 1997 (2), S. 289–312.
- Renger 1984, S. 369–386 Renger, Konrad: „Weil ich ein Maler bin soll ich nicht dichten...“. Zu Julius Hübner als Buchillustrator und Poet, in: De Arte et Libris. Festschrift Erasmus 1934–1984. Amsterdam: Erasmus Antiquariaat En Boekhandel 1984, S. 369–386.
- Rethel Briefe und Akten (Ponten) 1913 Ponten, Josef: Briefe und Akten. Zur Geschichte der Aachener Fresken Alfred Rethels, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe 1913, S. 610–618.

- Richter: Runge 1981
Richter, Cornelia: Philipp Otto Runge. „Ich weiß eine schöne Blume“. Werkverzeichnis der Scherenschnitte. München: Schirmer-Mosel 1981.
- Ries 2012, S. 221–246
Ries, Klaus: ‚Romantischer Nationalismus‘. Anmerkungen zu einem vernachlässigten Idealtypus, in: Romantik und Revolution. Zum politischen Reformpotential einer unpolitischen Bewegung, hrsg. v. ders. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012, S. 221–246.
- Rössig 2010, S. 203–220
Rössig, Anike: Lessing oder Literatur und Künste. Franz Kugler im (literarisch-) kulturellen Vereinsleben Berlins, in: Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter, hrsg. v. Michel Espagne, Bénédicte Savoy und Céline Trautmann-Waller. Konferenz, im Rahmen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am Gendarmenmarkt, Dez. 2008. Berlin: Akad.-Verlag 2010, S. 203–220.
- Rößler 2009
Rößler, Johannes: Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft. Berlin: Akad.-Verlag 2009.
- Rößler ZAK 2012, S. 285–290
Rössler, Johannes: Universitäre Kunstgeschichte um 1864. Anton Springer als Lehrer Johann Rudolf Rahns, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK), 2012, Bd. 69, Heft 3/4, S. 285–290.
- Rosen 2003
Rosen, Valeska von: ‚Der stumme Diskurs der Bilder‘. Einleitende Überlegungen, in: Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger. München: Dt. Kunstverlag 2003, S. 9–16.
- Rümann 1926
Rümann, Arthur: Die illustrierten deutschen Bücher des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Julius Hoffmann 1926.
- Rümann 1930
Rümann, Arthur: Das illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland. 1790–1860. Leipzig: Insel-Verlag 1930.
- Ruppert 2000 [1998]
Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000 [1998].
- Sachs 2015, S. 32–44
Sachs, Melanie: Die Gegenwart als zukünftige Vergangenheit. Zur Rechtfertigung des kunstkritischen Urteils in Geschichten der Kunst um 1900, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2015, Jg. 78, Heft 1, S. 32–44.
- Schahl 1936
Schahl, Adolf: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld. Leipzig: Gerhardt 1936.
- Schanze (Hrsg.): Romantik-Handbuch 1994
Schanze, Helmut (Hrsg.): Romantik-Handbuch. Zeit, Literarische Formen, Künste und Wissenschaften, Romantische Lebensläufe. Stuttgart: Kröner 1994.
- Schauer 1961, S. 1443–1479
Schauer, Georg Kurt: Der deutsche Buchhandel im Vormärz und das bürgerliche Bildungsbedürfnis. Vorwiegend nach dem Börsenblatt für den deutschen Buchhandel dargestellt. AGB, 1961, Bd. 4, S. 1443–1479, S. 1466.
- Scheitler 1999
Scheitler, Irmgard: Guido Görres als Volksschriftsteller, in: Görres-Studien. Festschrift zum 150. Todesjahr von Joseph von Görres, hrsg. v. Harald Dickerhof. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh 1999, S. 170–213.
- Schemuth 1975
Schemuth, Ute: Die Krankheit Alfred Rethels. Düsseldorf: Tritsch 1975.
- Schlink 1996, S. 307–312
Schlink, Wilhelm: Der Charakter ganzer Nationen in den Künsten. Jacob Burckhardt über das Verhältnis von Volk und Nation zur Kunst, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 1996, Bd. 53, S. 307–312.
- Schlink 1997
Schlink, Wilhelm: Jacob Burckhardt über das Amt des Kunsthistorikers, Sonderdruck der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Freiburg 2002, S. 1–19. Digitalisat unter: <https://www.freidok.uni-freiburg.de/data/452> [zuletzt abgerufen 09.08.2020]. Frz. Erstveröffentlichung: ‚J. Burckhardt et le ‚rôle‘ de l‘historien de l‘art‘, in: Relire Burckhardt, hrsg. v. u. a. Maurizio Ghelardi. Paris 1997, S. 21–53.
- Schlink 2008
Schlink, Wilhelm: „Allein wir müssen von der Kunst sprechen“ – Jacob Burckhardts ‚parler peinture‘, in: Grammatik der Kunst. Sprachproblem und Regelwerk im ‚Bild-Diskurs‘. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, hrsg. v. H. Locher und P. J. Schneemann. Zürich, Emsdetten: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) 2008, S. 368–378.
- Schmidt 1984, S. 21–34
Schmidt, Werner: Das weite Feld der Zeichnung in Ludwig Richters Kunst, in: Ausstellungskat. Ludwig Richter und sein Kreis. Albertinum zu Dresden, 01.03.–30.06.1984, Landesmuseum Hannover, 01.09.–31.11. Königstein im Taunus: Langewiesche 1984, S. 21–34.

- Schmidt 1985, S. 17–22 Schmidt, Werner: Ludwig Richter und das politische Geschehen um 1848/1849, in: Adrian Ludwig Richter, deutsche Spätromantik. 4. Greifswalder Romantik-Konferenz, Siebeneichen bei Meissen. Greifswald: 1985, S. 17–22.
- Schmidt 2005, S. 37–56 Schmidt, Peter: The Multiple Image. The Beginning of Printmaking, between Old Theories and New Approches, in: Origins of European printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public, hrsg. v. Peter Parshall und Rainer Schoch. National Gallery of Art, Washington, 04.09.–27.11.2005, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 14.12.2005–19.03.2006. New Haven: Yale University Press 2005, S. 37–56.
- Schmidt 2012, S. 146–159 Schmidt, Peter: Wieso Holzschnitt? Dürer auf der Medien- und Rollensuche, in: Der frühe Dürer, hrsg. v. Daniel Hess und Thomas Eser. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, 22.05.–02.09.2012. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2012, S. 146–159.
- Schmidt 2015, S. 1–51 Schmidt, Wolf Gerhard: Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815–1848. Eine historisch-methodische Einführung, in: Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815–1848, hrsg. v. ders. und Stefan Keppler-Tasaki. Berlin, München, Bosten: de Gruyter 2015, S. 1–51. (Spectrum, Bd. 48)
- Schmidt: Waldfrevel 2001, S. 17–23 Schmidt, Uwe Eduard: Waldfrevel contra staatliche Interessen. Die sozialgeschichtliche Bedeutung des Waldes im 18. und 19. Jahrhundert, in: Der deutsche Wald, hrsg. v. Hans-Georg Wehling. Landeszentrale für Politische Bildung Baden-Württemberg. Stuttgart: Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg 2001, Der Bürger im Staat, 2001, Jg. 51, Heft 1, S. 17–23.
- Schmidt-Burkhardt 2005 Schmidt-Burkhardt, Astrit: Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde. Berlin: Akad.-Verlag 2005.
- Schmidt-Liebich: Lexikon d. Künstlerinnen 2005 Schmidt-Liebich, Jochen: Lexikon der Künstlerinnen 1700–1900. Deutschland, Österreich, Schweiz. München: Saur 2005.
- Scholl (Hrsg.): Bendemann 2012 Scholl, Christian (Hrsg.): Vor den Gemälden. Eduard Bendemann zeichnet. Bestandskatalog der Zeichnungen und Skizzenbücher eines Hauptvertreters der Düsseldorfer Malerschule in der Göttinger Universitätskunstsammlung. Göttingen: Univ.-Verlag 2012.
- Scholl 2007 Scholl, Christian: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 2007.
- Scholl 2009, S. 327–353 Scholl, Christian: Publikum und Kanon im 19. Jahrhundert. Von Peter Cornelius zu Caspar David Friedrich, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Instituts der Philipps-Universität Marburg 2009, Bd. 36, S. 327–353.
- Scholl 2012 Scholl, Christian: Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817–1906. Unter Mitarb. v. Kerstin Schwedes und Reinhard Spiekermann. Berlin: Akad.-Verlag 2012.
- Scholl 2014, S. 171–183 Scholl, Christian: Entwürfe für einen sächsischen Mäzen. Eduard Bendemann, Julius Schnorr von Carolsfeld und die Glasbilder der Kirche in Rüdigsdorf, in: Das Münster, 2014, Jg. 67, Nr. 3, S. 171–183.
- Scholl 2015, S. 13–33 Scholl, Christian: Caspar David Friedrich. Der ‚Tetschener Altar‘. Wirkungsästhetik versus Regelästhetik, in: Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen. Hrsg. v. Kristin Marek und Martin Schulz. 4 Bde. Paderborn: Fink 2015, Bd. 3 Moderne, S. 13–33.
- Scholz 2000 Scholz, Bernhard F.: Bildlich realisierte ‚formale‘ und ‚materiale‘ Topoi, dargestellt anhand der Verwendung von Leonardo da Vincis ‚Proportionsfigur‘ in der Werbung, in: Topik und Rhetorik, ein interdisziplinäres Symposium, hrsg. v. Thomas Schirren und Gert Ueding. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000, S. 697–732.
- Schubert 1986 Schubert, Bernhard: Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie. Königstein, Taunus: Athenäum Verlag 1986.
- Schulte 2000, S. 203–230 Schulte, Brigitte: Der Totentanz vor dem Hintergrund der industriellen Revolution und den Auswirkungen des Ersten Weltkrieges, in: „Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt. Ausstellungskat. hrsg. v. Winfried Frey. Wiesbaden: Harrassowitz 2002, S. 203–230.

- Schulte-Sasse 2002, S. 778–798. Schulte-Sasse, Jochen: Phantasie, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bde. Hrsg. v. u. a. Karlheinz Barck. Stuttgart; Weimar: Metzler 2002, Bd. 4, S. 778–798.
- Schulte-Wülwer 1974 Schulte-Wülwer, Ulrich: Das Nibelungenlied in der Deutschen Kunst und Kunstliteratur zwischen 1806–1871. Diss. Univ. Kiel 1974.
- Schulz 2008 Schulz, Gerhard: Romantik. Geschichte und Begriff. 3. Aufl. München: C. H. Beck 2008.
- Schulze 1985 Schulze, Hagen: Der Weg zum Nationalstaat. Die deutsche Nationalbewegung vom 18. Jahrhundert bis zur Reichsgründung. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1985.
- Schürmeyer 1959 Schürmeyer, Walter: Holzschnitt und Linolschnitt. Eine Einführung in die Techniken für Künstler und Laien. 6. durchges. u. erw. Aufl. Ravensburg: Otto Maier 1959.
- Schwaighofer 2009 Schwaighofer, Claudia-Alexandra: Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857. Berlin: Dt. Kunstverlag 2009.
- Seeliger 1964, S. 151–172 Seeliger, Stephan: Overbecks sieben Sakramente, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 1964, Bd. 6, S. 151–172.
- Seeliger 2005 Seeliger, Stephan: Zur Bedeutung der Druckgraphik im Werk Julius Schnorr von Carolsfeld, in: Julius Schnorr von Carolsfeld. Druckgraphik und Zeichnungen, hrsg. ders. Dresden: Sandstein Verlag 2005, S. 21–24.
- Seidlitz 1918 Handzeichnungen Alfred Rethels aus dem königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden, hrsg. v. Woldemar von Seidlitz. Berlin: Bard 1918.
- Siegert 1978 Siegert, Reinhart: Aufklärung und Volkslektüre. Exemplarisch dargestellt an Rudolph Zacharias Becker und seinem ‚Noth- und Hilfsbüchlein‘. Mit einer Bibliographie zum Gesamtthema, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, unter Mitarb. v. Bertold Hack, Reinhard Wittmann und Marietta Kleiss. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung 1978, S. 565–1348.
- Siegert 2007 Siegert, Reinhart: Rudolph Zacharias Becker – Der ‚Erfinder der Publizität‘ und sein Einsatz für die Volksaufklärung, in: Volksaufklärung. Eine praktische Reformbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Holger Böning, Hanno Schmitt und Reinhart Siegert. Bremen: Ed. Lumière 2007, S. 141–161.
- Sillars 2008 Sillars, Stuart: The illustrated Shakespeare, 1709–1875. Cambridge: Univ. Press 2008.
- Simhart 1978 Simhart, Florian: Bürgerliche Gesellschaft und Revolution. Eine ideologiekritische Untersuchung des politischen und sozialen Bewußtseins in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Dargestellt am Beispiel einer Gruppe des Münchner Bildungsbürgertums. München: Kommission für Bayer. Landesgeschichte 1978.
- Singer 1922 Singer, Hans W.: Die moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler. Leipzig: Seemann 1922.
- Sleigh 1913, S. 435–437 Sleigh, Bernard: „The revival of wood engraving“, in: The Review of reviews, Dec 1913, Jg. 48, Nr. 288, S. 435–437.
- Slyth 1970 Slyth, Margaret R.: The Art of Illustration 1750–1900. London: The Library Association 1970.
- Söntgen: Ort der Kunstkritik 2015, S. 9–15 Söntgen, Beate: Der Ort der Kunstkritik in der Kunstgeschichte. Eine Einleitung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2015, Jg. 78, Heft 1, S. 9–15.
- Sors: Mezzotinto 2014, S. 14–35 Sors, Anne-Kathrin: Die Englische Manier. Einführung, in: Ausstellungskat. Die Englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation, hrsg. v. Anne-Katrin Sors. 27.04.2014–01.03.2015, Göttinger Universitätskunstsammlung. Göttingen: Universitätsverlag 2014, S. 14–35.
- Speth 2000 Speth, Rudolf: Nation und Revolution. Politische Mythen im 19. Jahrhundert. Opladen: Leske u. Budrich 2000. (Zugl. Habil. Univ. FU Berlin)
- Spitzer 2003, S. 13–43 Gerd Spitzer: Ludwig Richter. Der Maler, in: Ausstellungskat. Ludwig Richter. Der Maler, hrsg. v. Gerd Spitzer und Ulrich Bischoff. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 27.09.2003–04.01.2004; Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek 22.01.–25.04.2004. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 2003, S. 13–32.
- Spitzmüller/Warnke 2011 Spitzmüller, Jürgen/Warnke, Ingo H: Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2011.

- Steinle 1977
Steinle, Christa: Thema, Ikonographie und Form im graphischen Frühwerk der Nazarener und ihre Beziehungen zur altdeutschen und altitalienischen Kunst, unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses Dürers und Raffaels. Graz 1977. (Zugl. Diss. Univ. Graz 1977)
- Stirm 1977
Stirm, Margarete: Die Bilderfrage in der Reformation. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn 1977.
- Stöckl 1997
Stöckl, Hartmut: Werbung in Wort und Bild. Textstil und Semiotik englischsprachiger Anzeigenwerbung. Frankfurt a. M. [u. a.]: Peter Lang 1997.
- Storfer 1935
Storfer, Adolf J.: Wörter und ihre Schicksale. Berlin, Zürich: Atlantis-Verlag 1935.
- Straubel (Hrsg.) 2009
Straubel, Rolf (Hrsg.): Biografisches Handbuch der preußischen Verwaltungs- und Justizbeamte 1740–1806/1815. 2 Bde. München: Saur 2009.
- Strelow: Riehl 2002, S. 193–206
Strelow, Heinz-Siegfried: Wilhelm Heinrich von Riehl (1823–1897), in: Politische Theorien des 19. Jahrhunderts. Konservatismus, Liberalismus, Sozialismus. 2. völlig neu bearb. Aufl., hrsg. v. Bernd Heidenreich, Berlin: Akad.-Verlag 2002, S. 193–206.
- Stubbe 1977
Stubbe, Wolf: Illustrationen und Illustratoren, in: Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750–1850, hrsg. v. Ludwig Hauswedell und Christian Voigt, 2 Bde. Hamburg 1977, S. 58–144.
- Stubbe 1982, S. 1–12
Stubbe, Wolf: Der Holzschnitt, geschätzt und gehaßt vom Zeichner Wilhelm Busch, in: Wilhelm Busch. Niedersächsische Landesausstellung 26.05.–29.08.1982. Hrsg. v. Land Niedersachsen. Berlin: Mann 1982, S. 1–12.
- Suhr 1991
Suhr, Norbert: Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis. Weinheim: VCH 1991.
- Suhr 1993, S. 5–10
Norbert Suhr: In Marc Antons und Dürers Manier, in: Ausstellungskat. „Unter Glas und Rahmen“. Druckgraphik der Romantik. Bearb. v. Stephan Seeliger. Landesmuseum Mainz, 09.05.–20.06.1993; Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg, 02.07.–26.09.1993; Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 23.01.–27.03.1994. Mainz 1993, S. 5–10.
- Szarota 1998
Szarota, Tomasz: Der deutsche Michel. Die Geschichte eines nationalen Symbols und Autostereotyps. Aus dem Poln. v. Kordula Zentgraf-Zubrzycka. Osnabrück: fibre 1998.
- Tauscher 2003, S. 115–119
Tauscher, Katrin: Der Familiennachlaß des Malers Ludwig Richter im Stadtarchiv Dresden, in: Ludwig Richter. Der Maler, hrsg. v. Gerd Spitzer. Staatliche Kunstsammlung Dresden, Galerie Neue Meister, 27.09.2003–04.01.2004; Bayerische Staatsgemäldesammlung München, Neue Pinakothek, 22.01.–25.04.2004. München, Berlin: Dt. Kunstverlag 2003, S. 115–119.
- Telesko 2010
Telesko, Werner: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2010.
- Thieme-Becker 1926/1999
Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Hans Vollmer. Unveränd. Nachdruck d. Originalausgaben Leipzig 1926–1927. 37 Bde. Leipzig, E. A. Seemann 1999.
- Thimann 2011, S. 223–247
Thimann, Michael: Kunst und Künstler. Die Erinnerungsgeschichte des „deutschen Roms“ in kunsthistorischer Perspektive, in: Rombilder im deutschsprachigen Protestantismus. Begegnungen mit der Stadt im ‚langen 19. Jahrhundert‘. Hrsg. v. Martin Wallraff, Michael Matheus und Jörg Lauster, Tübingen: Mohr Siebeck 2011, S. 223–247.
- Thimann 2014
Thimann, Michael: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Schnell & Steiner 2014.
- Thimann 2015, S. 8–41
Thimann, Michael: Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik, in: Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik. Hrsg. v. Michael Thimann. Göttingen, Kunstsammlung der Universität Göttingen, 19.04.–19.07.2015, Rom, Casa di Goethe, Frühjahr 2016. Petersburg: Imhof 2015, S. 8–41.
- Tieck 1975 [1798]
Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. In: Ludwig Tieck. Frühe Erzählungen und Romane. 4 Bde. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1975, Bd. 1, S. 699–985.
- Timm (Hrsg) 1988
Timm, Regine (Hrsg.): Buchillustration im 19. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1988.
- Tölle 1994
Tölle, Ursula: Rudolf Zacharias Becker. Versuche der Volksaufklärung im 18. Jahrhundert in Deutschland. Münster, New York: Waxmann 1994.

- Traeger 1975 Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München: Prestel-Verlag 1975.
- Traeger 1977, S. 96–114 Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, in: Runge, Fragen und Antworten. Symposium der Hamburger Kunsthalle. München: Prestel-Verlag 1977, S. 96–114.
- Trintzius 2003 [1929] Trintzius, René: Deutschland. Wiesbaden: Fourier, dt. Erstveröffentlichung 2003 [1929].
- Tripold 2012 Tripold, Thomas: Die Kontinuität romantischer Ideen. Zu den Überzeugungen gegenkultureller Bewegungen. Eine Ideengeschichte. Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- Ullrich 2009 Ullrich, Elke: Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst. Die Frau des Potiphar und Joseph in Ägypten. Eine Kulturgeschichte der versuchten Verführung. Kassel: kassel university press 2009. (Zugl. Diss. Univ. Kassel 2007)
- Vaughan 1979 Vaughan, William: German Romanticism and English Art. New Haven: Yale University Press 1979. (Zugl. Diss. Univ. London 1977)
- Vaughan 1998, S. 73–82. Vaughan, William: The Pre-Raphaelites and contemporary German art, in: Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche. Hrsg. v. Franz Bosbach und Frank Büttner. München: Saur 1998, S. 73–82.
- Verdure 2008 Verdure, Elisabeth: Cartonnages Romantiques 1840–1870. Un âge d'or de la reliure du livre d'enfant. Lyon: Éditions Stéphane Bachès 2008.
- Vogt 2010 Vogt, Margrit: Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung. Berlin, New York: De Gruyter 2010.
- Völpel 1996 Völpel, Annegret: Der Literarisierungsprozeß der Volksaufklärung des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, dargestellt anhand der Volksschriften von Schlosser, Rochow, Becker, Salzmann und Hebel. Frankfurt a. M. [u. a.]: Peter Lang 1996.
- Vontin 1938 Vontin, Walther: Carl Barth. Ein vergessener deutscher Bildniskünstler. Hildburghausen [1938].
- Wackenroder 1991 [1799] Wackenroder, Heinrich Wilhelm: Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst (1799), in: Wilhelm Heinrich Wackenroder. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Silvio Vietta und Richard Littejohn. 4 Bde. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1991, Bd. 1 Werke, S. 147–259.
- Waetzoldt 1921/1924 Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker. Bd. 1 Von Sandrart bis Rumohr; Bd. 2 Von Passavant bis Justi. 2 Bde. Leipzig: Seemann 1921, 1924.
- Wagner 2001, S. 61–76 Wagner, Monika: Der Holzstil. Expressionistische Beiträge zur „neuen deutschen Kunst“, in: Im Dienst der Nation. Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst, hrsg. v. Matthias Krüger und Isabella Woldt. Berlin: Akademie-Verlag 2011, S. 61–76.
- Warm 1939 Warm, Erika: Die Entwicklung der Bildkomposition bei Ludwig Richter. Diss. Univ. Göttingen 1939.
- Warncke 1987 Warncke, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden: Harrassowitz 1987.
- Watzdorf 1923 Watzdorf, Erna von: Der deutsche Holzschnitt im 19. Jahrhundert. Marburg 1923. (Zugl. Diss. Univ. Marburg 1922)
- Wax 1990 Wax, Carol: The Mezzotint. History and Technique. New York: Abrams 1990.
- Weber 2003 Wolfgang Weber: Johann Jakob Weber. Der Begründer der illustrierten Presse in Deutschland. Leipzig: Lehmanns Verlag 2003.
- Wehler 1995 Wehler, Hans-Ullrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 3 Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges. 1849–1914. München: C. H. Beck 1995.
- Weidner 1983 Weidner, Karl-Heinz: Richter und Dürer. Studien zur Rezeption des altdeutschen Stils im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. [u. a.]: Peter Lang 1983.
- Weigmann 1906 Weigmann, Otto (Hrsg.): Schwind des Meisters Werke. Stuttgart [u. a.]: Deutsche Verlag-Anstalt 1906.
- Westermanns Monatshefte Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte. Ein Familienbuch für das gesamte geistige Leben der Gegenwart. Braunschweig: Westermann 1856–1906.

- Wichmann 1991 Wichmann, Siegfried: Carl Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte. Frankfurt, Berlin: Ullstein 1991.
- Wickert 1969 Wickert, Lothar: Theodor Mommsen. Eine Biographie. Bd. 3, Wanderjahre. Frankfurt a.M.: Klostermann 1969.
- Widhammer 1972 Widhammer, Helmuth: Realismus und klassizistische Tradition. Zur Theorie der Literatur in Deutschland 1848–1860. Tübingen: Niemeyer 1972.
- Wildmeister 1998 Wildmeister, Birgit: Die Bilderwelt der 'Gartenlaube'. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des bürgerlichen Lebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Bayerische Blätter für Volkskunde [u.a.] 1998.
- Wittmann 1982 Wittmann, Reinhard: Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880. Tübingen: Niemeyer 1982.
- Wittmann 1999 Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. 2. Aufl. München: Beck 1999.
- Wittram 1954 Wittram, Reinhard: Das Nationale als europäisches Problem. Beiträge zur Geschichte des Nationalitätsprinzips vornehmlich im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1954.
- Wörndle 1911 Wörndle, Heinrich von: Joseph Ritter von Führich. Sein Leben und seine Kunst. München: Allg. Vereinigung für Christliche Kunst 1911.
- Wozel 1995, S. 240–245 Wozel, Heidrun: Die Vogelwiesen-Bilderbogen von Johann Karl Gottfried Rehhahn (1793–1865), in: Bild und Text, hrsg. v. Leander Petzoldt, Ingo Schneider und Petra Streng. Internationale Konferenz des Komitees für ethnologische Bildforschung in der Société internationale pour Ethnologie et Folklore (SIEF), 02.10.–06.10.1990 Innsbruck. Bratislava: Slovak Academic Press 1993, S. 240–245.
- Wünsch 1910 Wünsch, Josef: Blasius Höfel. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst und Verzeichnis seiner Werke. Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1910.
- Yousif 2012 Yousif, Keri: Balzac, Grandville, and the rise of book illustration. Farnham [u.a.]: Ashgate 2012.
- Zahner 2006 Zahner, Nina Tessa: Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M. [u.a.]: Campus-Verlag 2006.
- Ziegler 2003, S. 143–166 Ziegler, Hendrik: ‚L'art philosophique‘ de Charles Baudelaire. Genèse et mutation d'un paradigme des écrits sur l'art en France entre 1855 et 1878, in: De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIXe siècle. Hrsg. v. Uwe Fleckner. Paris: Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme 2003, S. 143–166.
- Ziemke 1977, S. 17–25 Ziemke, Hans-Joachim: Zum Begriff der Nazarener, in: Die Nazarener, hrsg. v. Klaus Gallwitz. Ausstellungskat. Städelmuseum Frankfurt, 28.04.–28.08.1977. Frankfurt a.M.: 1977, S. 17–25.
- Zoege v. Manteuffel 1926 Zoege v. Manteuffel, Kurt: Alfred Rethel. Sechzehn Bildtafeln nach seinen Radierungen und Holzschnitten. Mit einführendem Text und kritischem Verzeichnis der Bilddrucke Rethels. Hamburg: Hanseatischer Kunstverlag 1926.
- Zordan 2019 Zordan, Luca: Ökologisierung in der Zusammenarbeit von Künstlern und Wissenschaftlern um die Mitte des 19. Jahrhunderts : Kretschmers und Brehms Illustriertes Thierleben zwischen Mythos und Wissenschaft. Bielefeld: transcript-Verlag 2019. (Zugl. Diss. Univ. München 2016)
- Zwahr 1996 Zwahr, Helmut: Revolution in Sachsen. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte. Weimar, Köln, Wien: Böhlau 1996.

DANKSAGUNG

Ein *Holzschnitt* entsteht in mehreren Arbeitsschritten. Benötigt werden eine Vorzeichnung, ein Holzstock, Werkzeuge, Papier, Druckfarbe und eine Druckerpresse.

Zunächst braucht es eine Idee, die in eine Vorzeichnung mündet. PD Dr. Christian Scholl (Universität Hildesheim) trug entscheidend zum Gelingen der Ideen-Ausgestaltung bei. Er leitete am Kunstgeschichtlichen Seminar an der Georg-August-Universität Göttingen zwischen 2004 und 2009 die von der DFG geförderte Emmy-Noether-Gruppe zur Romantik-Rezeption und Autonomie-Ästhetik im 19. Jahrhundert. Für dieses Thema war und ist er daher der geeignetste Ansprechpartner. Dank seiner fundierten Unterstützung konnte diese Dissertation entstehen. Die Übertragung der Vorzeichnung auf den Holzstock, die Ausarbeitung der Stege, das Immer-Wieder-Anpassen und das kontinuierliche Schneiden des Holzstocks, dafür danke ich sehr Prof. Dr. Raphael Rosenberg (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, seit 2009 Universität Wien). Er stand mir mit Geduld und Wissen zur Seite.

Technische Expertise für die Ausarbeitung der Stege erlangte ich auf unterschiedlichsten Wegen, namentlich seien Frau Dr. Eva-Maria Hanebutt-Benz gedankt, die sich für meine Anfrage sehr interessierte, dem Xylografen Rudolf Rieß für die Einblicke in seine Nürnberger Werkstatt im September 2010 und Frau Gabriele Sperling (Hochdruck, Leipzig), die mir praktisch die künstlerische Holzschnitt-Vielfalt vermittelte.

Mitarbeiter*innen folgender Institute ermöglichten das Auftragen der Druckerfarbe und den Druck: Universitätsbibliothek Heidelberg, Institutsbibliothek und Mediathek des Instituts für Europäische Kunstgeschichte Heidelberg, Niedersächsische Staatsbibliothek und Kunstgeschichtliches Seminar Göttingen, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Kunstbibliothek und Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin sowie die Staatsbibliothek zu Berlin, Universitätsbibliothek Leipzig, Museum für Druckkunst Leipzig, Kupferstich-Kabinett Dresden, Sächsische Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Bayerische Staatsbibliothek München sowie das Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Ein besonderer Dank geht an Frau Dr. Dorit Schäfer für die Möglichkeit zur Mitarbeit im Kupferstichkabinett Karlsruhe sowie an Herrn Prof. Laurent Baridon der Université Lumière Lyon 2.

Für die Anfertigung eines Grafikblattes ist eine gut ausgestattete Werkstatt nötig: Dank der Göttinger Graduiertenschule (GGSG) konnte ich intensiv an der Vorzeichnung arbeiten. Die GGSG unterstützte mich mit einem Kurzstipendium in der Exposé-Phase Ende 2007 bis Anfang 2008.

Zugleich danke ich allen Mitarbeiter*innen des Instituts für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg, auch für die Möglichkeit, während meiner Promotion als geprüfte Hilfskraft zu lehren.

Für drei Jahre finanzieller Absicherung (2009– 2011) meiner Promotion möchte ich der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg danken, insbesondere dem Gremium der Geisteswissenschaftlich Fakultät, das mir das Stipendium der „Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg“ zusprach und dem Land Baden-Württemberg für die Einrichtung dieser Förderung.

Außerdem sei dem Research of Council für die Bewilligung eines sechsmonatigen Abschlussstipendiums 2014 im Rahmen des „Field of Focus 3“ der Universität Heidelberg gedankt.

Die vorliegende Arbeit konnte ich mithilfe kontinuierlicher Unterstützung beenden. Für die begleitende Korrekturarbeit während meiner Promotion danke ich Julia Braun, Lisa Horstmann und Christian Sturm sowie für den kollegialen Austausch Martina Engelbrecht, Juliane Betz und dem ersten Jahrgang der Heidelberger Graduiertenschule (HGGG). Layout und Satz der für die Veröffentlichung überarbeiteten Fassung erfolgte in Zusammenarbeit mit Karen Weinert. Für die Finanzierung meines Studiums der Kunstgeschichte wie auch der vorliegenden Publikation danke ich meinen Eltern, Susanna und Harm Kruppa. Ihnen beiden ist diese Dissertation gewidmet. Das Blatt ist bedruckt.

Originaltitel:

„Wie der Holzstich zum ‚deutschen Holzschnitt‘ wird. Über einen visuellen und sprachlichen Topos in der künstlerischen Praxis und kunsthistorischen Rezeption zwischen 1830 und 1870.“

Diese digitale Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).



URN: [urn:nbn:de:bsz:16-artdok-74568](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-74568)

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2021/7456>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007456>

©2021, Katrin Kruppa

Korrektorat: Anja Bachert

Gestaltung: Karen Weinert, Katrin Kruppa

Titel:

Ausschnitte der Abb. 13/19/41, Abb. 40/1/63, Abb. 7/61/54,
Abb. 58/56/25 (von links nach rechts, oben nach unten)

Rückseite:

Initiale W

in: SCHASLER 1866, S. 3, 120, 228

Holzstich, 47 mm h × 32 mm b

SLUB Dresden, Art.plast.2424

Foto/Rechte: SLUB Dresden

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenlos zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur innerhalb der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder mit Zustimmung des Urhebers gestattet.

