

WERNER BUSCH

## Anton Graff und seine Orientierung an der europäischen Porträttradition

169/170  
Anton Graff hat ununterbrochen Porträts geschaffen, mehr als 2000 Stück. Und so fragt sich nicht nur, ob er über ein bestimmtes abrufbares Repertoire verfügt hat, sondern auch, ob er sich an Vorbildern orientiert hat und sei es auch nur, um zu Motivvarianten zu kommen. Die Forschung bleibt in dieser Frage relativ unbefriedigend, zumal sie immer dasselbe nennt und sich dabei offensichtlich an Ekhart Berckenhagens verdienstvollem Werkverzeichnis von 1967 orientiert, das über eine nur kurze Einleitung verfügt. Von da ab scheint Konsens darüber zu bestehen, dass Graff sich in seiner Frühphase, der Zeit in Augsburg und Ansbach, an Jan Kupezky gehalten habe, was den ausgeprägten Wirklichkeitszugriff angeht, auch an dessen klares Licht-Schatten-Verhältnis und seine deutlich bürgerliche Tendenz. Ferner an Antoine Pesne in Hinblick auf Bildaufbau und Kolorit – schließlich musste Graff, was er als Fronarbeit empfand, tagtäglich über eine lange Zeit Pesnes Porträt Friedrichs des Großen kopieren; der Bedarf an Königsbildern, besonders nach dem Siebenjährigen Krieg, war gewaltig. Schließlich habe er sich, was die höfische Eleganz, die rauschende Stofflichkeit anbetrifft, an Hyazinthe Rigaud orientiert, der am Hof Ludwigs XIV. eine wahre Porträtfabrik betrieben hat. In Dresden dann, ab 1766, seien für ihn auch die Vorbilder von Silvestre und Mengs prägend gewesen. In

den 1770er Jahren sei auch, aufgrund eines gewissen malerischen Wandels, das Helldunkel eines Rembrandts von Einfluss gewesen, während in den 1780er Jahren eine zunehmende Orientierung an moderner englischer und französischer Porträttradition zu verzeichnen sei.<sup>1</sup> Um es rund zu machen, sollte man ergänzen, was die Forschung seltsamerweise nicht erwähnt, dass sich Graff in den späteren 1790er Jahren und danach dem kühl-eleganten Stil französischer Künstler des Klassizismus und des Empire verschrieben hat. Erinnerung sei allein an sein Bildnis der Friederike von Helldorff von 1803 (Kat. 59), das direkt auf François Gérards berühmtes Bildnis der *Madame Récamier* von 1802 zu reagieren scheint, allerdings ist der Typus auch im deutschen, von Frankreich inspirierten Klassizismus, etwa bei Schick oder Hetsch, vorgeprägt.

Soweit so gut, all dies ist nicht falsch, doch wenn man für das individuelle Porträt nach unmittelbaren Vorbildern sucht, so wird man nicht wirklich fündig. Berckenhagen hatte schon recht, gewisse Einzelmotive, vor allem aus der englischen Porträtkunst, lassen sich ausmachen, doch so gut wie nie als direkte Zitate, sondern als bloße von Graff für seine Zwecke weiterentwickelte Motivvarianten.<sup>2</sup> Porträtkunst treibt mit Notwendigkeit so etwas wie eine Typologie hervor, die Möglichkeiten sind nicht unerschöpflich: Brustbilder, Halbfiguren,



1 Anton Graff, Selbstbildnis, um 1776, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Dreiviertel- oder Ganzporträts möglichst in leichter Bewegung, um nicht steif zu wirken. Dem 18. Jahrhundert und Graff insbesondere ging es um ausgeprägte Verlebendigung der Dargestellten, die Tendenz greift auch auf das offizielle Standesporträt über. Und es ist auch nicht zu leugnen, dass bei aller malerischen Delikatesse, über die Graff verfügen konnte, es auch zu sich wiederholenden, beständig zur Verfügung stehenden Verfahrensweisen kam. Graffs jeweils hoch im Auge sitzender weißer Punkt bewirkt, durchaus überzeugend, einen ausgesprochen aufmerksamen Blick auf den Betrachter, zumal die Augen nicht selten leicht vergrößert erscheinen. Von Lessing bis Henriette Herz mag dieser Blick auch für Inspiration stehen. Das, was nach außen wirkt, soll einen Zustand im Inneren zur Anschauung bringen. Ähnlich verhält es sich mit dem alten Porträttrick, die Stirn erleuchtet sein zu lassen, indem sich hier die größte Helligkeit sammelt.

Oder, um auch dies zu nennen, was seit dem 16. Jahrhundert jedem guten Porträtmaler geläufig ist: Gesicht und Kleidung, schon in den Partien, die unmittelbar an den Hals grenzen, sind in unterschiedlichem Malmodus zu fertigen. Das Gesicht ist detaillierter, der einzelne Pinselstrich kommt kaum zur Wirkung, die Epidermis scheint geglättet, während der von Kleidung bedeckte Körper großzügiger, gar flüchtig gemalt ist, hier sind die Spuren des einzelnen Pinselstriches nicht selten zu verfolgen. Das führt zu einer Konzentration des Betrachterblickes auf das Gesicht, nicht selten verstärkt durch die Beleuchtung, die am Körper »herabgedimmt« erscheint. Das macht Graff geschickt, aber es handelt sich durchaus um Konvention. So könnte man an diesem Punkt mit seinem Latein am Ende sein, die eine oder andere Einflussmöglichkeit noch erwähnen, etwa dass Graff früh auch schon den Münchner Hofmaler George Desmarées, als er 1763 die Gemälde in der Schleißheimer Galerie studierte, persönlich kennengelernt hat und dass der Zürcher Verleger Heidegger, Schwager von Salomon Gessner, als er Graff bei Hagedorn für die Dresdener Position empfahl, ihn als im Stile Desmarées malend vorstellte.<sup>3</sup> Schließlich wird man auch darauf hinweisen müssen, dass Graff in Dresden für die russische Zarin Katharina originalgroße Kopien von ausgewählten Werken der Dresdener Galerie gefertigt hat: nach Batoni, Correggio, van Dyck, Raffael oder Rubens, nach allem, was Rang und Namen hatte.<sup>4</sup>

Hat man all dies zur Kenntnis genommen, so ist man so klug als wie zuvor. Denn: Untersuchungen zu individuellen Porträts von Graff existieren nicht – mit einer löblichen Ausnahme, die auch im Folgenden eine nicht unwichtige Rolle spielen wird.<sup>5</sup> Allerdings handelt es sich dabei um ein szenisch angelegtes Rollenporträt – man hat angenommen, es sei das erste seiner Art in Deutschland,<sup>6</sup> während England und Frankreich bei dieser Gattung bereits auf eine längere Tradition zurückschauen konnten<sup>7</sup> – und bei diesem Typus ließ sich ein ganzes Kulturbild um das Porträt entwerfen. Das ist bei »normalen« Porträts, denen es an jeglichem unmittelbarem Textbezug mangelt, in der Tat viel schwieriger. Und so bleibt es uns nur, im Folgenden an einer Reihe von Graff'schen Porträts die Auseinandersetzung mit denkbaren vorbildhaften Werken bzw. ihrer besonderen Porträtkonzeption zu verfolgen und zu versuchen, sie zu historisieren. Was nicht mehr

bedeuten kann, als dass die Graff'sche Anverwandlung eines möglichen Vorbildes in seiner zeitspezifischen Ausprägung erhellt werden soll.

Beginnen wir mit einem Selbstbildnis – Graff hat etwa 80 gemalt, und sie wurden durchaus an Sammler verkauft, in diesem Punkt scheint er Rembrandt verwandt. Denn das Selbstbildnis als Gattung bietet tendenziell die Möglichkeit, ein künstlerisches Selbstverständnis konzeptuell anzudeuten und das auch ohne attributive allegorische Verweise. Graffs *Selbstbildnis* von 1776 (Abb. 1) – und es dürfte gleich zu Beginn deutlich werden, dass Graffs Bilder eigentlich erst in den 1770er Jahren einen gewissen programmatischen Charakter gewinnen – zeigt ihn in Halbfigur relativ leger seitlich auf einem Stuhl sitzend, den rechten Arm auf den Stuhlrücken gestützt, der in unsere Richtung weist, der Blick ist über die Schulter scharf auf uns gelenkt. Mit der Linken hält er ein Bündel Pinsel.<sup>8</sup> Goethe gefiel dieses saloppe Motiv mit dem lässig aufgestützten Arm, der, um den Begriff von Michalski zu verwenden, die »ästhetische Grenze« des Bildes zu durchstoßen und in den Betrachtarraum zu ragen scheint, überhaupt nicht.<sup>9</sup> Dabei ist der Blick über die Schulter, wie Goethe wusste, ein klassisches Selbstbildnismotiv. Seinen *locus classicus* hat es in van Dycks berühmter Porträtkonographie – am ausgeprägtesten bei seinem eigenen radierten Bildnis (Abb. 2).<sup>10</sup> Van Dycks Ikonographie, ein Vademecum für alle Porträtmaler vor allem in England, wo van Dyck die ausgeprägteste Nachahmung gefunden hat, schon 1715 von Jonathan Richardson nachdrücklich empfohlen,<sup>11</sup> ist wohl in den 1630er Jahren entstanden, die zweite Ausgabe von 1645 ist fest datiert, wenn auch häufig handschriftlich in 1646 korrigiert. Sie enthält weit überwiegend – ungewöhnlich genug – Bildnisse von Künstlern und Kunstliebhabern. Adlige, Militärs, Diplomaten und Gelehrte kommen nur in kleineren Gruppen vor. Alles in allem handelt es sich um 80 Bildnisse, und ihre Typologie ist schulbildend geworden. Der Blick über die Schulter, der viele Künstlerbildnisse auszeichnet, ist zu Recht als »geniale Kopfwendung« bezeichnet worden.<sup>12</sup> Die gewisse Plötzlichkeit der Kopfwendung soll den Moment der künstlerischen Inspiration anzeigen, das plötzliche Begreifen und Erfassen einer künstlerischen Idee. Im 18. Jahrhundert – und das macht die Bedeutung des Motivs besonders deutlich – hat Fragonard in einer ganzen Serie von sog. *portraits de*



2 Anthonis van Dyck, Selbstbildnis, Titelblatt der *Iconographie*, Ausgabe 1645 (korrigiert in 1646), Privatbesitz

*fantaisie* mit ihm befreundete Künstler, Literaten und Kunstliebhaber in identischer Pose festgehalten (Abb. 3).<sup>13</sup> Wobei deutlich wird, dass das Motiv ursprünglich aus der Tradition der Evangelisteninspiration stammt, man denke an Caravaggios *Heiligen Matthäus* von 1602. Bei Fragonard wird die Inspiration gleich vielfach veranschaulicht: durch den plötzlichen Blick über die Schulter, die ausgeprägte, geradezu brennende Farbigkeit und schließlich und vor allem durch die rasante skizzenhafte Malweise. Graff dagegen bleibt beherrscht, zu dem van Dyck'schen Grundmotiv kommt die ebenso lässige wie selbstbewusste Armhaltung und der feste Griff um das Pinselbündel. Der Arm auf dem Stuhl Rücken wäre van Dyck – und in dieser Tradition denkt eben auch Goethe – zu unklassisch und privat vorgekommen. Das Motiv stammt



3 Jean-Honoré Fragonard, ›Figure de fantaisie‹, Porträt des Abbé de Saint-Non, 1769, Musée du Louvre, Paris

von Frans Hals,<sup>14</sup> aber es wird auch im englischen 18. Jahrhundert adaptiert. Seine die höfische Konvention sprengende Direktheit trägt bürgerliche Züge. Wenn Reynolds Mrs. Abington mit aufgelegtem Arm verkehrt herum auf dem Stuhl sitzen lässt, dann nur, weil sie in der Rolle der Miss Prue in Congreves *Love for Love* dargestellt ist, sonst wäre das Motiv für eine Frau auch im 18. Jahrhundert unpassend gewesen.<sup>15</sup> Angelika Kauffmann dagegen kann den berühmten Schauspieler David Garrick 1764 den Arm gänzlich über die Rücklehne eines Stuhls legen und verschmitzt, aber auch energisch auf den Betrachter schauen lassen, was durch den kräftigen Griff der rechten Hand an den Stuhlknopf noch unterstrichen wird.<sup>16</sup> Reynolds scheint mit seiner Mrs. Abington auf diese Bilderfindung reagiert zu haben. Um nicht missverstanden zu werden: Hier geht es nicht um den Nachweis direkter motivischer Übernahmen, vielmehr um die Verdeutlichung eines zeitbedingten Wandels in der Porträtauffassung, der sich in

der Wahl ungewöhnlicher Motive, die die individuelle Freiheit der dargestellten Personen betonen, niederschlägt. Ein derartiger Wandel zeigt sich etwa auch im Verzicht auf die Perücke, die als Ausdruck offizieller Bedeutsamkeit lange in der Öffentlichkeit verpflichtend war. Besonders wiederum Künstler beginnen auf sie zu verzichten und tragen stattdessen auf dem geschorenen Haupt die Hausmütze, schon das ein Zeichen von Privatheit. Graff gesteht es den Malern Dietrich, Oeser oder dem Kupferstecher Bause zu (Kat. 61, 62, 64), um dann 1808 den Dresdener Maler Karl Ludwig Kaaz mit eigenem, nicht sehr sortierten Haar zu zeigen, auch sein einfacher brauner Rock verzichtet auf jede Repräsentation (Kat. 25). Die bürgerliche Unterscheidung zwischen Sein und Schein, die bürgerliches Selbstbewusstsein demonstriert, zeitigt schließlich durchgreifenden Erfolg.<sup>17</sup>

Graffs anspruchsvollstes Künstlerporträt, dasjenige seines Dresdener Künstlerfreundes Adrian Zingg (Kat. 68), das auf um 1796/1799 zu datieren sein dürfte, stellt den Landschaftler in Ganzfigur auf einer, wie es in der Kunstgeschichte so schön heißt, Rasenbank sitzend dar, mit großer Zeichenmappe als Unterlage für einen großen Zeichenbogen. Die Mappe ist auf das übergeschlagene Bein gestützt.<sup>18</sup> Mit der Rechten, die den Graphitstift hält, schirmt er die Augen vorm Sonnenlicht ab. Obwohl die Figur fast gänzlich frontal sitzt, geht der Blick über die rechte Schulter zur Seite, die Augenstellung verstärkt das Moment der Seitwärtswendung. Zingg ist mit graublauem Rock, weißem Jabot und gelben Kniebundhosen gekleidet, dem folgen weiße Strümpfe und dunkle Schnallenschuhe. Die Landschaft der Sächsischen Schweiz, die Zingg hinterfängt, ist sehr locker und bloß andeutend gemalt, doch erkennt man in einer Senke zwei Zeichenschüler Zinggs. Das verweist auf seine Ausflüge in die Sächsische Schweiz mit Schülern, um neuartige Motive aufzunehmen – und auch Anton Graff ist gelegentlich dabei gewesen, was ihn um 1800 dazu gebracht hat, selbst Landschaften zu malen. So sind die beiden offenbar eng miteinander vertraut. Dokumentiert wird die unmittelbare Naturaufnahme, doch das Motiv des zur Seite gewandten Blicks mit den verschatteten Augen verweist erneut auf das Inspirationsmotiv. Die verschatteten Augen, etwa durch einen breiten Hut, scheinen aus Rembrandts Selbstbildnissen zu stammen. Das Motiv findet sich bei ihm schon in jüngsten Jahren, auch in der Druckgraphik.<sup>19</sup>



4 Joshua Reynolds, Selbstbildnis, die Augen verschattend, 1747/1748, National Portrait Gallery, London

Es hat einen besonderen, paradoxen Effekt. Zum einen scheint es uns die Augen durch den Schatten zu entziehen, zum anderen aber verstärkt es die Wirkung des Blicks für die Rezeption, weil wir das Dunkel durchdringen wollen, um die Augen, das Fenster der Seele, als Fixpunkt des Gesichtes zu erkennen und ihren Ausdruck einschätzen zu können. Die Augen jedoch mit erhobenem Arm schützen zu wollen: Dieses Motiv hat eine offenbar direkt benennbare Herkunft. Es stammt von Reynolds frühem Selbstbildnis von 1747/1748 (Abb. 4),<sup>20</sup> wo es auch um die Ausschaltung blendenden Lichts geht. Reynolds hält hier Malstock und Palette, und der Malstock ist so gehalten, dass er geradezu weit aus dem Bild zu ragen scheint: ein frühes Kunststück, mit dem Reynolds seine besonderen *Trompe-l'Œil*-Fähigkeiten belegen will. Graff konnte dieses später beschnittene Bildnis in seiner ganzen Erstreckung durch den Mezzotintonachstich von Samuel Reynolds aus dem Jahr 1795 kennen.<sup>21</sup>

Und dies führt uns zu unserem vielleicht wichtigsten Argument. Als Graff sein Bildnis von Zingg malte, war der Mezzotintostich nach Reynolds gerade erschienen, er scheint auf diese Neuheit direkt zurückgegriffen zu haben. Ganz offensichtlich sind Stiche und in Sonderheit Mezzotintostiche, also Schabkunstblätter, in seiner Vorlagensammlung am wichtigsten überhaupt gewesen. Mezzotintoblätter kommen ohne

Linienzeichnung aus, sie liefern reine Tonalität und damit ein überzeugendes Äquivalent zum malerischen Eindruck des Vorbildes.<sup>22</sup> Die neuesten englischen Mezzotintoblätter tauchten sofort auf den deutschen Messenmärkten, besonders in Frankfurt und Leipzig, auf, wurden in Kommission vertrieben und sogleich in den Zeitungen und Zeitschriften angezeigt und besprochen. Man braucht nur, als ein Beispiel für viele, auf Goethes frühe Besprechungen in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* von 1772 in mehreren Nummern hinzuweisen, die unter dem Titel *Englische schwarze Kunst* erschienen,<sup>23</sup> um deutlich zu machen, wie weit verbreitet die Kenntnisse dieser neuesten Produkte in einer in England zur Perfektion gebrachten Technik waren. Nun wissen wir aus Daniel Chodowieckis Tagebuchnotiz vom 28. Oktober 1773, dass Graff »viele englische und französische« Stiche gesammelt hat,<sup>24</sup> als Vorlagenmaterial. Vergleicht man Graffs Œuvre mit Mezzotintonachstichen nach englischen Porträts, so findet man allerdings enttäuschend wenig unmittelbar Vergleichbares in seinen Bildlösungen. Die englische, dann doch vom Adel dominierte Abgeklärtheit fehlt den Graff'schen auf Verlebendigung zielenden Porträts in vielen Fällen. Allein bestimmte etablierte Motive dürften aus England stammen. So bei Graffs Dreiviertel- oder Ganzporträts die gekreuzten Beine, bei gleichzeitigem sich Abstützen auf einen Stock mit stark angewinkeltem Arm. Bei Graff findet sich dieses Motiv bei seinem Porträt des Prinzen Heinrich XIV. Reuss von 1789 (Kat. 48) oder entsprechend, nun auch noch bei einem Engländer, für Thomas Earl of Elgin 1788 (Kat. 44), der durch die nach ihm benannten Elgin Marbles für die Engländer unsterblich wurde, nicht anders auch 1797 bei Johann Adolf von Thielmann (Abb. 5).<sup>25</sup> Das Motiv hat seinen Ursprung in der Antike, es findet sich beim jugendlichen Merkur und noch einflussreicher bei der Dioskurengruppe (Abb. 6),<sup>26</sup> weil bei ihr die in ungezählten englischen Porträts und eben auch bei Graff zu findende starke Seitwärtsneigung zentral ist, die ein Aufstützen voraussetzt. In England ist das Motiv berühmt geworden durch Scheemakers Shakespeare-Monument von 1740 in Westminster,<sup>27</sup> von da hat es einen Siegeszug erst durch die englische, dann durch die gesamte europäische Porträtmalerei angetreten. Erneut also handelt es sich um ein Motiv mit einer langen Geschichte und einer Adaption für das zeitgenössische Porträt als Ausdruck von Eleganz,



5 Anton Graff, Johann Adolf Freiherr von Thielmann, 1797, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Nonchalance und Überlegenheit. Graff verfügt beim Adelsporträt problemlos über einen derartigen Modus.

Das sollte uns darauf aufmerksam machen, dass Künstler im 18. Jahrhundert, bei allem Drang nach Individualität oder Propagierung bürgerlicher Tugenden, von einem ausgeprägten Dekorationsbewusstsein ausgezeichnet sind. Graff weiß, was wem gebührt, und entwickelt für unterschiedliche soziale Strata unterschiedliche Porträttypen. Künstler dürfen informell erscheinen, Adlige ziert die große Attitude, Frauen



6 Die Dioskuren (Castor und Pollux), 1. Jh. v. Chr., Prado, Madrid

können bescheiden auftreten, gewinnen aber auch an Selbstbewusstsein, Ganzfigurenporträts bleiben zumeist dem Adel vorbehalten, Künstler und Gelehrte bekommen regelmäßig Brustporträts. Gelegentlich wählt Graff das ungewöhnliche reine Seitprofil, überwiegend wohl für Schweizer Auftraggeber, die ihren Lavater und dessen zwischen 1775 und 1778 publizierte *Physiognomische Fragmente* gelesen hatten, nach dem aus der Profillinie Rückschlüsse auf den Charakter möglich schienen.

Um noch einmal Wege zu Graff über das Mezzotinto anzudeuten, seien zwei Einflusschneisen verfolgt: diejenige für Kinderbildnisse, bei denen Graff besondere Lebendigkeit gelingt, und die in der Forschung bisher nicht bedachte Einflussnahme durch einen der wichtigsten europäischen Porträtmaler des 18. Jahrhunderts, durch Pompeo Batoni, dessen berühmtes Gegensatzpaar der büßenden Magdalena und des



7 Joseph Wright of Derby, Zwei Knaben blasen eine Schweinsblase bei Nacht auf, um 1770, The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens, San Marino



8 Joshua Reynolds, Lesender Knabe, 1746/1747, Privatbesitz

lagernden Johannes des Täufers von 1742 Graff immerhin in Dresden kopiert hat. Es ist vielfach druckgraphisch reproduziert worden, unter anderem von Graffs eigenem Stecher Johann Friedrich Bause 1780.<sup>28</sup>

Das 18. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Erfindung des Kindes.<sup>29</sup> In entwicklungspsychologischen Traktaten, wie den *Observations on Man* von David Hartley aus dem Jahr 1749, wurde durch die Kreierung von Entwicklungsstufen – bei Hartley sind es sieben –<sup>30</sup> kindliches Verhalten als Wert an sich erkannt. Das Kind hört auf, die Rolle eines kleinen Erwachsenen zu spielen, vielmehr wird sein kindliches Spiel als Form der Eroberung von Welt und Erkenntnis gefeiert. Das hat ziemlich unmittelbar seinen Niederschlag in der Malerei gefunden, in Frankreich wird man vor allem auf Greuze und Chardin, aber auch auf van Loo verweisen wollen, in England sind eigentlich alle wichtigen Porträtmaler an diesem Er-

kenntnisprozess beteiligt: Reynolds, Gainsborough, Romney, Wright of Derby. Wenn Graff seine kindlichen Söhne 1778 beim Spielen mit Seifenblasen (Kat. 20)<sup>31</sup> zeigt, dann wird man sofort an Chardins berühmte entsprechende Darstellung in drei Fassungen von 1733/1734 denken, eine wurde im Salon von 1739 ausgestellt und gleich von Pierre Filloeuil gestochen.<sup>32</sup> Doch der Chardin'sche Ernst, bei dem immer noch die Bedeutung der Seifenblase als Vergänglichkeitssymbol mitschwingt, wird eher in fröhliches Spiel transferiert, wie es auch Wright of Derby bei seinen Kindern, die eine Schweinsblase aufblasen, zeigt (Abb. 7). Druckgraphisch sind sie durch zwei der frühesten Aquatintablätter der Geschichte von Peter Perez Burdett reproduziert worden.<sup>33</sup> Doch Graff hat, wie auch seine anderen Kinderbildnisse zeigen, weitere Quellen für seine Kinderauffassung herangezogen. Ausgangspunkt für das Porträt seines Sohnes Carl Anton beim Zeichnen von

1783 (Kat. 21) ist das holländische 17. Jahrhundert mit Rembrandts zu Recht berühmtem *Titus am Schreibpult* von 1655 im Zentrum,<sup>34</sup> der nachsinnend in Richtung des Betrachters schaut. Er hat vielfach Nachfolge gefunden, am einschlägigsten bei Reynolds in seinem *Lesenden Knaben* von 1746/1747 (Abb. 8),<sup>35</sup> der gänzlich rembrandtisch ist, wie auch sein *Schuljunge* von 1777,<sup>36</sup> der sofort nachgestochen wurde, während der *Lesende Knabe* seine Mezzotintofassung erst 1784 erhielt. Nun ist man geneigt, immer auf die großen Namen wie Rembrandt zu schauen, doch beim Kinderthema bietet sich noch eine weitere Vermittlungsebene an: und zwar durch die frühesten Mezzotinti überhaupt von Wallerant Vaillant, der die Technik in den 1650er Jahren von ihren adligen Erfindern Ludwig von Siegen und Prinz Ruprecht von der Pfalz gelernt hat und eine ganze Serie von versonnen lesenden oder nachsinnenden Knaben einzeln oder zu zweit in Mezzotinto gestochen hat.<sup>37</sup> Die Blätter waren weit verbreitet. So ist es hier wie bei allen zuvor genannten Fällen: Nicht ein bestimmtes Werk ist Vorbild für Graff, vielmehr taucht er in eine ganze Tradition ein und findet seine eigene Lösung.

Nicht anders verhält es sich bei seiner möglichen Rezeption der Porträts von Batoni. Fragt man sich, wie er von dessen Porträts, besonders der Fülle von Gemälden für englische Auftraggeber, die auf der Grand Tour in Rom Station gemacht hatten, Kenntnis genommen haben kann, so ist auch hier der Weg relativ leicht zu verfolgen. Gibt man bei Google »Pompeo Batoni mezzotint« ein, so kann man feststellen, dass so gut wie alle Adelsporträts von englischen Reisenden, die Batoni in Rom gefertigt hat, kaum waren sie mit ihren Bildern wieder in der Heimat angekommen, von den wichtigsten englischen Mezzotintostechern reproduziert wurden. Zudem erfährt man, dass Batonis Porträts kontinentaler Herrscher und hoher Adliger zumeist in Augsburg ihre Mezzotintofassung erhielten und zwar nicht selten durch Johann Jacob Haid, der eine Fülle von Porträtstichen geliefert hat – und bei Haid im Hause hat Graff gelernt und für ihn gearbeitet und das gleich zweimal, von 1756 bis 1757, wonach er nach Ansbach wechselte, um 1759 von Haid nach Augsburg zurückgeholt zu werden. Dort blieb er bis 1764, um dann über Regensburg nach Dresden zu gehen, wo er endgültig 1766 eintraf.<sup>38</sup> Augsburg war im späten 17. und vor allem im 18. Jahrhundert das Graphikzentrum Europas mit einer Fülle



9 Heinrich Sintzenich nach Anton Graff, Esther Charlotte Brandes als Ariadne auf Naxos, 1781, Antiquariat Harlinghausen, Osnabrück

von Verlagen, die vor allem die katholischen Länder belieferten, aber hier landete auch die übrige europäische Graphikproduktion an. Graff war also von Anfang an gut versorgt und zwar immer mit den neuesten Produkten; in Dresden dürfte er sie über die Messe in Leipzig bezogen haben. Das 18. Jahrhundert ist auch das Jahrhundert des permanenten gesamt-europäischen Austausches, vor allem in wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht. Englische Stiche wurden durch die bedeutendste Graphikhandlung Europas von John Boydell vermittelt.<sup>39</sup> Er hatte seine Agenten in ganz Europa, gab die Werke auch an große Graphikhandlungen in Kommission, in Deutschland etwa an Giovanni Artaria in Mainz oder an Johann Friedrich Frauenholz in Nürnberg.<sup>40</sup> So können wir

geradezu von einer Allgegenwärtigkeit der Reproduktionsgraphik ausgehen. Sie konnte die Kenntnis der Originalgemälde ersetzen und ist im Übrigen Voraussetzung für die Entstehung der Kunstgeschichte. Riesige Graphiksammlungen entstanden, es sei nur an das Kabinett des Hauses Sachsen-Coburg-Saalfeld in Coburg erinnert, dessen Sammlung am Anfang des 19. Jahrhunderts rund 200 000 Blatt umfasste, daran hat die Reproduktionsgraphik den größten Anteil.

Ein letztes Beispiel, um deutlich zu machen, dass Graff bei Gelegenheit auch höchste Ansprüche an die Konzeption eines Gemäldes stellen konnte: Wie zu Beginn erwähnt, ist nur ein einziges Porträt Graffs monographisch umfassend analysiert worden: das Bildnis der Schauspielerin Esther Charlotte Brandes in der Rolle der Ariadne auf Naxos (Abb. 9, Kat. 66),<sup>41</sup> fußend auf dem Text des Melodrams ihres Ehemannes Johann Christian Brandes, das in der Vertonung von Georg Benda 1775 am Hoftheater in Gotha Premiere hatte und von da aus einen Siegeszug durch eine Fülle von Theatern angetreten hat, vor allem in Mannheim und Dresden. Bei der Dresdener Aufführung schon im Oktober 1775 war Graff dabei, hat sich von der Darstellerin der Ariadne die von ihm gewählte Pose auch in privatissime stellen lassen und sein Gemälde nach der Schlusszene des Melodrams komponiert: Ariadne erkennt, dass Theseus sie schmähdlich hat sitzen lassen, sich per Schiff davongemacht hat und die Untröstliche zurückließ. Im Gegensatz zur klassischen Fassung des Stoffes, wie etwa Tizian ihn verewigt hat, wo Bacchus sich der Verlassenen annimmt und sich ihr vermählt, wählt Brandes' Melodram notwendig den tragischen Ausgang. Ariadne stürzt vom Felsen in den Tod, halb freiwillig, halb von den Elementen, Blitz und Donner, bewirkt. Graffs Gemälde ist am Neujahrstag 1776 der Künstlerin »im Namen des Publikums« als Geschenk überreicht worden. Ob die Lösung der Komposition ganz glücklich ist, bleibe dahingestellt. Die böse Kritik von Herzog Carl August von Sachsen-Weimar, der das Bild in Begleitung von Goethe auf der Rückreise der zweiten Goethe'schen Schweizreise 1779 in Mannheim sah, konstatiert, die Graff'sche Pose schiene eher für Kopfschmerzen bei Ariadne zu sprechen.<sup>42</sup> *Meusels Miscellaneen* von 1779 versuchen das zurechtzurücken,<sup>43</sup> und in der Tat hat Graff die Pose aus einer klassischen antiken Figur entwickelt, wie schon zeitgenössisch vermerkt wurde: Er folgt der sogenannten



10 François Perrier, Die Niobidengruppe im Garten der Villa Medici in Rom (Detail), in: *Icones et segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae exstant*, Rom 1638, Taf. 87

»ältesten Niobidentochter« (Abb. 10),<sup>44</sup> und er hat ganz offensichtlich Winckelmanns Beschreibung der Niobiden von 1764 in dessen *Geschichte der Kunst des Alterthums* gelesen, der die älteste Niobidentochter als ideales Muster den Künstlern empfiehlt,<sup>45</sup> wenn sie höchsten Schmerz in dennoch beherrschter Form darstellen wollen. Sie ist das weibliche Gegenstück zum Laokoon. Diesen Typus versucht Graff einzulösen. Die Orientierung am Vorbild variiert ihn definierende Motive: den an den Kopf geführten Arm oder den Griff in die klassische Gewandung in der Körpermitte. So kann auch dieses letzte anspruchsvolle, vielleicht in der Lösung nicht ganz glückliche Beispiel – schließlich weicht Graff vom Pfad des Porträts ohne verweisende Dimension ab – uns lehren,

dass die Konzeption eines jeden Porträts auf Konventionen, Traditionen und bestimmte Typologien zurückgreift, dass es Graff aber bei seinen besseren Beispielen gelingt, diese Traditionen durch eigene Weiterentwicklung zu transzendieren und neuen historischen Erfordernissen anzupassen.

- 1 Berckenhagen 1967, S. 12–17, 22–31. Dem folgt etwa Betthausen 1973, S. 2, 4–7, oder auch der in der Zusammenstellung sehr nützliche, umfangreiche Artikel bei Wikipedia.
- 2 Berckenhagen 1967, S. 22.
- 3 Berckenhagen 1967, S. 14.
- 4 Berckenhagen 1967, S. 22.
- 5 Ost 2002.
- 6 Ost 2002, S. 27.
- 7 Gute Zusammenfassung zum englischen und französischen Rollenporträt: Robert Rosenblum, »Reynolds in an International Milieu«, in: Ausst.-Kat. *Reynolds*, hrsg. von Nicholas Penny, Royal Academy of Arts, London 1986, S. 43–54; ausführlicher: Stephanie Goda Tasch, *Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds*, Weimar 1999.
- 8 Berckenhagen 1967, Nr. 484.
- 9 Berckenhagen 1967, Nr. 484; Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1932.
- 10 Marie Manquoy-Hendrickx, *L'Iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné*, Brüssel 1956; Neubearbeitung: Dies., *L'Iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné*, 2 Bde., Brüssel 1991; Raupp 1984, S. 45–163, zum van Dyck'schen Selbstbildnis: Abb. 114, S. 124, 126, 186, 211–212, zur »genialen Kopfwendung«: S. 181–220; Göke 2000, S. 55–67, van Dycks Selbstbildnis in der *Iconographie*, ebenda, Abb. 17.
- 11 Richardson 1715, S. 99.
- 12 Raupp 1984.
- 13 Jones 1981 und Mary D. Sheriff, *Fragonard. Art and Eroticism*, Chicago und London 1990, S. 153–184; Werner Busch, »Gainsboroughs *Blue Boy* – Sinnstiftung durch Farbe«, in: *Städte Jahrbuch*, N. F. 17, 1999, S. 341–343.
- 14 Ausst.-Kat. *Frans Hals*, hrsg. von Seymour Slive, Royal Academy of Arts, London 1989, Kat.-Nr. 21, 59, 61, 77, 82, 83. Gesehen haben dürfte Graff am ehesten das seit 1749 im Besitz des Landgrafen von Hessen befindliche Bildnis Kat.-Nr. 83.
- 15 Ausst.-Kat. *Reynolds* (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 78.
- 16 Ausst.-Kat. *Angelika Kauffmann*, hrsg. von Bettina Baumgärtel, Kunstmuseum Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1998, S. 25, Abb. 8; siehe auch Kluxen 1989, S. 138–139.
- 17 Die Unterscheidung ist Thema von Goethes *Wilhelm Meister*, siehe Kemp 1975, bes. S. 122–130.
- 18 Berckenhagen 1967, Nr. 1470; Kluxen 1989, Abb. 51, S. 137–139.
- 19 Die einschlägigen Beispiele: Ausst.-Kat. *Rembrandt by himself*, hrsg. von Christopher White und Quentin Buvelot, National Gallery London, Mauritshuis Den Haag, London 1999, Kat.-Nr. 5–9.
- 20 Ausst.-Kat. *Reynolds* (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 13.
- 21 Ausst.-Kat. *Reynolds* (wie Anm. 7), S. 176, Fig. 52.
- 22 Carol Wax, *The mezzotint. History and Technique*, New York 1990; Ausst.-Kat. »Die also genannte Schwarze Kunst in Kupfer zu arbeiten«. *Technik und Entwicklung des Mezzotintos*, hrsg. von Eva-Maria Hanebutt-Benz und Isabella Fehle, Gutenberg-Museum Mainz und Landesmuseum Mainz u. a., Berlin/München 2009.
- 23 Johann Wolfgang von Goethe, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst I*, Berliner Ausgabe, Bd. 19, Berlin 1985, S. 9–15.
- 24 Berckenhagen 1967, S. 22.
- 25 Berckenhagen 1967, Nr. 683, 256, 1371.
- 26 Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London, 2. Auflage, 1982, Kat.-Nr. 19 (Dioskuren) und 61 (Merkur).
- 27 David Piper, »O Sweet Mr. Shakespeare I'll have his Picture«, London 1964, S. 24–28; Ronald Paulson, *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975, S. 209, Abb. 142.
- 28 Anthony M. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford 1985, Kat.-Nr. 60 und 61, Abb. 56 und 57; Bauses Nachstich der *Magdalena* ist nur einer von vielen, besonders eindrucksvoll die Mezzotinti beider Bilder von Johann Peter Pichler von 1797, in: Ausst.-Kat. »... Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus«. *Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau*, hrsg. von Norbert Michels, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Museum Schloss Mosigkau, Weimar 1996, Kat.-Nr. 47 und 48, Abb. S. 132 und 133.
- 29 Carol Duncan, »Happy Mothers and other new Ideas in French Art«, in: *The Art Bulletin*, 55, 1973, S. 570–583; Ingeborg Weber-Kellermann, *Die Kindheit. Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt/Main 1989 (zuerst 1979), und bes. Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit*, München/Wien 1975.
- 30 Hartley 1749; Werner Busch, *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Kunst*, Frankfurt/Main 1986, S. 50–57.
- 31 Berckenhagen 1967, Nr. 582.
- 32 Ausst.-Kat. *Chardin*, hrsg. von Pierre Rosenberg, Grand Palais, Paris, Paris 1979, Kat.-Nr. 59, Abb. des Stiches von Filloeuil S. 205; Philip Conisbee, Ausst.-Kat. *Soap Bubbles by Jean-Siméon Chardin*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1990.
- 33 Ausst.-Kat. *Joseph Wright of Derby in Liverpool*, hrsg. von Elizabeth E. Barker und Alex Kidson, Walkers Art Gallery, National Museums Liverpool; Yale Center for British Art, New Haven/London 2007, Kat.-Nr. 37, Burdetts Aquatinta-Reproduktionen: Kat.-Nr. 64–66.
- 34 Ausst.-Kat. *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde*, hrsg. von Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz u. a., München/Paris/London 1991, Kat.-Nr. 42.
- 35 Reynolds (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 7.
- 36 Reynolds (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 105.
- 37 Joseph Eduard Wessely, *Wallerant Vaillant. Verzeichnis seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter*, Wien 1881; zuletzt: Nadine Rogeaux, »Wallerant Vaillant (1623–1677). Premier spécialiste de la gravure en manière noire«, in: *Nouvelles de l'estampes*, 177, 2001, S. 19–31; Dies., »Wallerant Vaillant (1623–1677). Portraitiste à la pierre noire et au pastel«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 138, 2001, S. 251–266.
- 38 Berckenhagen 1967, S. 12.
- 39 Sven H. Bruntjen, *John Boydell (1719–1804). A Study of Art Patronage and Publishing in Georgian London*, Ph.D. Stanford 1974, New York 1985.
- 40 Zur Kunsthandlung Artaria, 1765 in Mainz gegründet, gibt es relativ wenig, zu Frauenholz: Edith Luther, »Der Graphikverlag Frauenholz in Nürnberg. Ein Beitrag zu Graphikhandel und Verlagswesen um 1800«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1998, S. 89–96.
- 41 Ost 2002. Die folgenden Fakten werden diesem Beitrag verdankt.
- 42 Ost 2002, S. 29–30, 77.
- 43 *Meusels Miscellaneen*, Heft 1, Erfurt 1779, S. 48–50, abgedruckt bei Ost 2002, als Anhang XVI.
- 44 Haskell/Penny (wie Anm. 26), Kat.-Nr. 66, Abb. 145, S. 276.
- 45 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. 205.