

Barbara, nicht Anna Rosina, wie bisher stets angenommen) sowie Ingo Pfeifers Überlegungen zu Schreibweise und Usancen der Namensverwendung ergänzen diese Ausführungen zur Künstlerfamilie. Spezialfragen widmen sich schließlich die Beiträge von Wolfgang Savelsberg und Kristina Schlansky. Savelsberg behandelt das Kerzenlichtbild als ein Lieblingsfach aller drei Lisiewsky-Geschwister wie auch des Neffen Georg David Matthieu, die diese Gattung zur ostentativen Darbietung ihrer künstlerischen Virtuosität pflegten. Schlansky betont aus realienkundlicher Perspektive die Faszination durch die Präzision und Stofflichkeit der gemalten Gewänder gerade in Lisiewskys Dessauer Arbeiten. Und Annette Schmädt nähert sich der feinmalerischen Virtuosität Lisiewskys von Seiten der Maltechnik.

Der anschließende Katalogteil führt nicht nur die ausgestellten, sondern sämtliche nachweisbaren Werke des Künstlers auf, wobei die Herausgeber zahlreiche Neuzuschreibungen vorgenommen haben. Bei der ihm eigenen Akribie

und Langsamkeit mußte das Werk Lisiewskys überschaubar bleiben: Der Œuvrekatalog umfaßt 154 Einträge, davon können nur rund 100 Gemälde, einschließlich einem guten Dutzend an Gemeinschaftswerken von Bruder und Schwester, ihrem Verbleib nach ausgewiesen werden. Die vielen nach Restitution und Verkauf verschollenen Arbeiten machen deutlich, daß Kulturgut nach Zerstörung und Enteignung mit der Rückübertragung abermals der Verwerfung ausgesetzt ist. Etwa ein Drittel der verzeichneten Werke war bislang nicht oder allenfalls in Auktionskatalogen publiziert. Die Objektbeschreibungen sind überwiegend knapp gehalten; bei mancher Zuschreibung oder Identifizierung (Kat.nr. 44) wäre eine eingehendere Diskussion wünschenswert gewesen.

Mit dieser Ausstellung und dem zugehörigen Katalog tritt Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky aus dem Schatten seiner Schwestern und seines Neffen heraus und zeigt sich als der weitaus originellste Künstler seiner Familie.

Reimar F. Lacher

## Von der Kunst des schönen Schreibens

### Schrift als Bild. Schriftkunst und Kunstschrift vom Mittelalter bis zur Neuzeit

*Berlin, Kupferstichkabinett im Kulturforum am Potsdamer Platz, 29. Oktober 2010–23. Januar 2011. Katalog hg. v. Michael Roth unter Mitwirkung von Nadine Rottau, mit Beiträgen von Beate Braun-Niehr und Jürgen Geiß. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2010, 240 S., 120 Abb., ISBN 978-3-86568-620-6*

Dass Hans Burgkmair d. Ä. ein Fehler unterließ, als er Kaiser Maximilian I. in seinen Jugendjahren unter einem Baldachin und im Beisein seiner Höflinge von rechts nach links schreibend darstellte (*Abb. 1*), läßt sich einer Bemerkung des Herrschers entnehmen. Dieser kritisierte den »mangl das er auf judisch schreibt«, als er persönlich einen Probedruck kontrollierte. Der Holzschnitt entstand um

1514/16 für die idealisierte, jedoch unvollendet gebliebene Biographie des Herrschers, den *Weißkunig*. In ihr ist auch die dazugehörige Geschichte zu finden, dass nämlich Maximilian zum Wettstreit mit dem besten Kanzleischreiber bei Hof aufrief und diesen wie selbstverständlich gewann. Denn schon als Jüngling soll der spätere Regent eine besondere Vorliebe für die schön geformte Schrift

## Ausstellungen

gezeigt haben und das eigenhändige Schreiben, das er eines Herrschers durchaus als würdig erachtete, selbst in Kriegszeiten fortgesetzt haben.

Burgkmairs Darstellung führt zu einem der zentralen Aspekte der von Michael Roth unter Mitwirkung von Nadine Rottau kuratierten Ausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts, die sich vorwiegend im deutschen Sprachraum dem Thema »Schrift als Bild« widmet. Denn kein Herrscher vor ihm verwandte jemals so viel Aufmerksamkeit auf Schrift-Bilder wie Maximilian. Besessen von dem Gedanken, nach seinem Tod könne er der Vergessenheit anheimfallen, war er unablässig damit beschäftigt, sich seiner Memoria zu versichern. So vergab er neben dem gigantischen, bis heute unvollendet gebliebenen Grabmal auch Aufträge zu unterschiedlichen Buchprojekten. Neben dem erwähnten *Weißkunig* entstand 1517 der *Theuerdank* als eine Huldigung an den Kaiser als einen »neuen Ritter«, des Weiteren monumentale Holzschnitte wie die in ihren Abmessungen immer noch unübertroffene *Ehrenpforte* (um 1512-18, ca. 357 x 309 cm) und der erst postum fertiggestellte *Große Triumphwagen* (1522, 47,5 x 233,5 cm).

Für die Umsetzung wurden nicht allein namhafte Künstler, darunter Dürer, Altdorfer und Burgkmair, engagiert. Große Aufmerksamkeit kam seitens des Regenten insbesondere der Schriftgestaltung zu. Für jeden der genannten Aufträge ließ er einen eigenen Schrifttyp entwickeln, ein Vorgang, der zudem von Maximilian selbst überwacht wurde und der streng geheimgehalten werden musste. Dabei wirkte sein 1513 entstandenes *Gebetbuch*, das heute vor allem wegen der Randzeichnungen deutscher Renaissancemeister bekannt ist, bahnbrechend in der Geschichte der Drucktypen. Denn die in Augsburg bei Johann Schönsperger als Satz angefertigte »Gebetbuchtype« beeinflusste ihrerseits die Entwicklung der »Theuerdank-Fraktur«, die wiederum zu den anderen Frakturschriften in Maximilians



Abb. 1 Hans Burgkmair d. Ä., *Wie der jung weyß kunig kunstlich gewest in der schreyberey* (Wie der junge weisse König Geschick zeigte beim Schreiben), um 1514/16. Holzschnitt, 21,6 x 19,4 cm. Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (Kat.nr. 71)

Publikationen führte und dem Kaiser letztlich den Beinamen des »Paten der Fraktur« einbrachte.

Verantwortlich für die maßgebliche Frakturschrift, die man später dezidiert als »deutsche« Schrift bezeichnete, waren allerdings der Nürnberger Schreibmeister Johann Neudörffer d. Ä. und der Formschneider Hieronymus Andreae. Ihre Neudörffer-Andreae-Fraktur ist erstmals als Legende auf Dürers *Großem Triumphwagen* zu sehen. Die Textblöcke selbst entbehren nun der Zierschnörkel, auch Elefantenrüssel oder gewundene Quadrangeln genannt, die im *Gebetbuch* und im *Theuerdank* noch zu finden sind. Es scheint, als habe Maximilian beabsichtigt, einen speziellen Schrifttyp hervorzubringen, der imperial wirken und den man allein mit ihm als Kaiser verbinden sollte. Dass er dieses Ziel jedoch nicht erreichte, zeigt bereits die zweite deutschsprache-

chige Ausgabe des *Großen Triumphwagens* (nach 1523), bei der nicht auf die Neudörffer-Andreae-Fraktur, sondern auf eine frühere Schrift zurückgegriffen wurde.

Die breit angelegte Ausstellung thematisiert auf unterschiedlichsten Ebenen das immer wieder neu zu definierende Verhältnis der Schrift zum Bild. Sie umfasst dabei einen Zeitraum von über 1200 Jahren. Gezeigt werden die vielleicht ältesten Initialen überhaupt, die sich in einer spätantiken Abschrift von Vergils *Georgica* finden und in ihrer eleganten Schlichtheit lediglich den Beginn einer neuen Buchseite markieren, ohne dabei wie in mittelalterlichen Handschriften den Text an sich strukturieren zu wollen. Den Endpunkt der Schau bildet als jüngstes Werk (und mit Berlin-Bezug) Ludwig Salingrés *Mikrographische Darstellung des Grabmals der Königin Luise von Preußen* (1835), mit der einmal mehr auf die Hochzeit der Mikrographien im Ausgang des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jh.s verwiesen wird. Diese von der Kunstgeschichte bislang vernachlässigten, fast ausschließlich aus kleinster Schrift bestehenden Bilder sind Demonstrationen besonderer typographischer Virtuosität, die man auf den ersten Blick für reine Zeichnungen halten könnte. Sie dienten im Barock vor allem als Andachtsgraphik und zur Herrscherpanegyrik.

Ihre Besonderheit liegt nicht allein darin, dass sie mit der Lupe betrachtet werden müssen, um den ganzen Sinngehalt zu erfassen, wodurch sich eine Beschäftigung mit dem Bildgegenstand zwangsläufig intensiviert. Wenn sie Porträts zeigen, sind zudem die Biographien der Repräsentierten in das Haar eingeschrieben, wie etwa auf den äußerst publikumswirksamen Versionen des *Mikrographischen Bildnisses von Martin Luther* (um 1700; Abb. 2) zu sehen ist, die Johann Michael Püchler d. J. fertigte. Dass die Ikonographie dieser Radierungen sich an Lucas Cranach orientiert, lässt sich sofort erkennen, wurde aber meist

auch noch einmal in dem als rahmendes Oval gegebenen Text vermerkt. Püchler, der einer schwäbischen Kalligraphendynastie entstammte, kommt außerdem das Verdienst zu, Mikrographien aus der für Schreibmeister gebräuchlichen Technik der Federzeichnung in die der Druckgraphik überführt zu haben.

Mikrographien sind mediale Hybride, sie lassen sich als erzählende Bilder oder als visuelle Literatur auffassen. Eine genauere Betrachtung freilich zeigt, dass sich im Zweifelsfall die Schrift der bildlichen Form unterordnen muss. So brechen Texte unvermittelt in dem Moment ab, wenn die zu gestaltende Linie ihre gewünschte Länge erreicht oder eine zu füllende Binnenfläche eine bestimmte ästhetische Gestalt angenommen hat. Auf Johann Thomas Köppels aus Passagen der Passionsgeschichte generierten *Mikrographischen Darstellung der Kreuzigung Christi* (1. Hälfte 17. Jh.; Abb. 3) ist letzteres am Bauch der Christusgestalt zu sehen. Die Worte der wie mit einem Zirkel gezogenen, konzentrisch wirkenden Schriftkreise, die tatsächlich aber als Spirale gegeben sind, enden abrupt am Nabel. Zudem wird das Geschriebene in bestimmten Bereichen zur Modellierung von Licht und Schatten verwendet, was in den Gewandfalten Maria Magdalenas besonders deutlich zum Tragen kommt, ebenso am Körper Christi selbst.

Mikroschriften erfreuten sich seit dem 16. Jh. in Deutschland immer größerer Beliebtheit. Doch bevor man sie zur Gestaltung figurativer Darstellungen heranzog, verwendete man sie zunächst zur Bildung ornamentaler Muster. In verschlungenen Schriftknoten und Labyrinthien ließen sich die Historie der Amazonen ebenso wie gutgemeinte Ratschläge für den rechten Lebenswandel oder Evangelientexte abbilden. Als eine Kuriosität und ein Beispiel für die Übertragung der Schreibkunst in eine andere Objektgattung sei an dieser Stelle noch die ursprünglich für eine Kunst- und Wunderkammer bestimmte *Fliegenwedel-Chronik* (um 1608) von David Seltzel hervorgehoben.



Abb. 2  
Johann Michael Püchler  
d. J., Mikrographisches  
Porträt Martin Luthers,  
um 1700. Radierung,  
23 x 14,7 cm. Berlin,  
Kupferstichkabinett,  
Staatliche Museen zu  
Berlin (Kat.nr. 118a)

Die den Zeitraum von der Schöpfung bis 1600 abdeckende Chronik, die sowohl biblische als auch historische Ereignisse nebeneinander wiedergibt, wurde zunächst in einer Mikroschrift auf Pergament geschrieben, in feine Streifen zertrennt, schließlich in der jetzigen

Form wieder zusammengefügt. Dass sie zugleich als Geißel des Auges und als Appell an die Geduld des Lesers begriffen werden sollte, ist offensichtlich.

Ausgestellt sind weiterhin Initialminiaturen des Mittelalters und der Renaissance, in denen

das Bild den Buchstaben bis zur Unkenntlichkeit überlagern kann, darüber hinaus unterschiedlichste Figurenalphabete. Ein in den 1520er Jahren entstandenes *Kinderalphabet* und ein aus der Tradition des Basler Totentanzes zu erklärendes sogenanntes *Todesalphabet* nach Entwürfen von Hans Holbein d. J. werden neben Jost Ammans *Menschenalphabet* (1567) präsentiert. In ihm müssen einzelne Personen ihre Glieder grotesk verrenken, um als lebende Lettern posieren zu können. Unter den letztgenannten Werken ragen die die Schau eröffnenden zwölf hauseigenen Blätter des Kupferstichkabinetts heraus, die gut die Hälfte des vom Meister E. S. geschaffenen, frühen *Minuskelalphabets* (1466/67) zeigen. Diese zu einer gotischen Textura zusammengestellten tierischen und menschlichen Gestalten, die dem gesamten Figurenrepertoire des Meisters entnommen sind, lassen in ihrer starken physischen Präsenz eine ganz eigene Welt entstehen. Zu großen Teilen wurde ihre Ikonographie einem Alphabet entlehnt, das noch im späten 14. Jh. in der norditalienischen Werkstatt des Giovanni de Grassi entstand. Doch kann sich das Personal des Meisters E. S. mit einer ganz anderen Freiheit auf dem Papier bewegen, da es nun nicht mehr in fest umrissene Buchstabenformen gepresst ist, sondern diese höchstselbst, allein durch entsprechende Körperhaltungen, erzeugt. In einer Art Vexierspiel aus Schrift und Bild lassen sich die Kupferstiche sowohl als Lettern wie auch als Geschichten erzählende Darstellungen rezipieren. Heilige und Fabelwesen, Fußsoldaten, Edelmänner und zu umwerbende schöne Frauen begegnen auf ihnen ebenso wie der niedere Klerus, dessen unzüchtiges Verhalten gleich mehrmals angeprangert wird.

Der Katalog richtet sich ebenso an ein Fachwie an ein interessiertes Laienpublikum, das bereit ist, sich auf die Materie einzulassen. Darauf deutet nicht zuletzt ein Glossar verwendeter Termini im Anhang hin, dem man entnehmen kann, dass unter Cadellen Majus-

keln des 14. und 15. Jh.s mit parallel verlaufenden Schäften zu verstehen sind, und dass Modist eine andere Bezeichnung für den Schreibmeister ist. Daneben liefert Beate Braun-Niehr in ihrem Beitrag eine erste Bestimmung von noch wenig erschlossenen Beständen mittelalterlicher Buchmalerei des Berliner Kupferstichkabinetts, wobei sie *en passant* einen Überblick über die Geschichte der Initiale von ihren Anfängen bis ins frühe 16. Jh. gibt. Besser als die Ausstellung selbst kann der Beitrag von Jürgen Geiß verdeutlichen, wie groß die Transferleistungen zwischen den wichtigsten Zentren des frühen Buchdrucks waren, wie Neuerungen der Initialgestaltung etwa zwischen Mainz, Köln, Straßburg, Augsburg, Ulm und Venedig zirkulierten und wechselseitig aufgegriffen wurden. Den drei stark verdichteten Katalogtexten von Michael Roth über Künstleralphabete, Kaiser Maximilian und den Beruf des Schreibmeisters ist die intensive und lange Beschäftigung des Autors mit dem Ausstellungsgegenstand anzumerken. Abschließend zeigt Nadine Rottau die Vielfältigkeit und Häufigkeit visueller Textgestaltung auf, die sich bereits ab dem 13. Jh. v. Chr. nachweisen lässt. Ihrem wie sämtlichen Beiträgen folgt der entsprechende Katalogteil. Doch ist hier zu bemängeln, dass offenkundig aufgrund von Platzknappheit nicht mehr jedes Exponat abgebildet und auch nicht mehr in der Ausführlichkeit wie die vorangegangenen beschrieben wurde. Dies mag der Fülle der vorgestellten Mikrographien und Federzüge geschuldet sein, deren weitgehend unbeachtete Existenz auch in anderen Kabinetten noch zu vermuten ist.

Während sich Ausstellungen zum Thema Schrift häufig nur einem knappen Zeitrahmen widmen, ist es das Verdienst dieser äußerst gelungenen Schau, eine Übersicht über Jahrhunderte zu gewähren, auch wenn sie allein auf den deutschen Sprachraum konzentriert bleibt. Sie macht deutlich, dass die heute gemeinhin vollzogene Trennung von Schrift



Abb. 3  
Johann Thomas  
Köppel,  
Mikrographische  
Darstellung der  
Kreuzigung Christi,  
1. Hälfte 17. Jh.,  
Feder in Braun und  
Schwarz auf  
Pergament,  
70,4 x 38,1 cm.  
Berlin, Kupferstich-  
kabinett, Staatliche  
Museen zu Berlin  
(Kat.nr. 122)

und Bild keinesfalls selbstverständlich ist und dass es sich auch in Zukunft lohnen wird, Schrift aus kunsthistorischer Perspektive zu

betrachten, indem den piktoralen Wurzeln von Schriftgestaltung und Layout Rechnung getragen wird.

Sabine Engel

## Zeichnen in Rom um 1600

*Frankfurt a.M., Johann David Passavant-Kolloquium aus Anlaß des 400. Todestages von Adam Elsheimer. Städel Museum, Graphische Sammlung, 23. Oktober 2010*

Wie kaum ein anderer Ort bot Rom um 1600 Künstlern Aufträge, Kontakte und Anregungen, aus denen in einem höchst kompetitiven Klima Innovationsschübe resultierten, die von den einen als Geburtsstunde der Barockkunst, von den anderen als den Manierismus überwindende Neukonsolidierung der Kunst betrachtet werden, in der sich Antike und Naturalismus zu einem idealen Bündnis zusammenfanden. Die Gattung der Zeichnung führt mitten hinein in den Betrieb, hinein in den Prozeß der Planung und Durchführung großer Werke – an die Tausend reicht allein die Zahl der Zeichnungen Annibale Carraccis aus dem Werkkomplex der Galleria Farnese.

Von Frankfurt aus schlägt Adam Elsheimer die Brücke nach Rom, und das diesjährige, ihm gewidmete Passavant-Kolloquium fügte sich nahtlos in die Ankaufs-, Ausstellungs- und Forschungsbemühungen, die in der durch Joachim Jacoby durchgeführten Neusichtung und wissenschaftlichen Bearbeitung des zeichnerischen Werkes dieses Künstlers gipfelten (*Die Zeichnungen von Adam Elsheimer. Kritischer Katalog*, Frankfurt a.M. 2008). Doch handelte es sich bei dem von Martin Sonnabend und Joachim Jacoby (Düsseldorf) organisierten Kolloquium nicht um eine Fachtagung zu Elsheimer, im Gegenteil: Mit Beiträgen zu Annibale Carracci, Peter Paul Rubens und Claude Lorrain, die gleichzeitig mit Elsheimer in Rom gearbeitet haben, entfaltete sich ein gesamtrömisches Panorama, das

durch Seitenblicke auf Venedig, München und Amsterdam weit über das römische Kunstleben hinaus erweitert wurde.

### *Zeichnend sich einzuschreiben*

Jacoby hat in seiner Studie die Bedeutung des Schauplatzes Rom für die Entwicklung Elsheimers plastisch gemacht. Stilistische mit technischen und funktionale mit bildsprachlichen Aspekten verspannend, entwarf er in seinem Buch und dem darauf fußenden Vortrag das Profil eines Künstlers, der zeichnend Anschluß an die aktuelle römische Kunst findet. Der an der menschlichen Figur interessierte Zeichner tritt hier prominent hervor: Schon kurze Zeit nach seiner Ankunft in der Stadt im Jahr 1600 gewinnen seine Figuren an Festigkeit und Spannkraft, wächst ihnen ein dynamischer Impuls zu. Elsheimer erarbeitet sich im zeichnerischen Medium die Fähigkeit, die Bilderzählung stringent aus Bewegungsabläufen und stimmigen Gesten zu entwickeln (*Abb. 1*).

Daß sich Elsheimer gerade dem Nachzeichnen von Werken der römischen Kunst verweigert habe, wie van Mander 1604 behauptet, muß angesichts der aus den Werken gewonnenen Evidenz verwundern, und das umso mehr, als van Mander Elsheimer als eifrigen und ausdauernden Kunstbetrachter ausweist. Thomas Ketelsen (Köln) gewann aus der fast beiläufig in die Lebensbeschreibung Rottenhammers eingefügten Passage über Elsheimer wesentliche Aspekte für das Profil eines außerhalb