

WENZEL HOLLAR — CHRONIST EINER WECHSELVOLLEN ZEIT

Zur Ausstellung im Institut Néerlandais, Paris, 11. Januar—25. Februar 1979.
(Mit 2 Abbildungen)

Die Pariser Ausstellung bot einen willkommenen Anlaß, über den gegenwärtigen Stand der Hollar-Forschung zu reflektieren. Die von Mária van Berge, Konservatorin am Institut Néerlandais in Paris, organisierte Ausstellung aus Beständen der Sammlung Frits Lugt, die mehr als 500 Radierungen von Hollar umfaßt, enthielt mit ihren 175 Radierungen im Vergleich zu den fast 3000 radierten Blättern des Künstlers eine zwar kleine Auswahl, deren Qualität jedoch hervorragend war. In ihrer Einleitung zum Katalog, der sich durch gewissenhafte Aufarbeitung der bis heute erschienenen Literatur und neue Beobachtungen zu einzelnen Werken auszeichnet, hat die Autorin Hollars ereignisreichen Lebensweg und künstlerischen Werdegang skizziert. Ihre Entscheidung, die Exponate nach Themen zu ordnen und darin Gustav Partheys *catalogue raisonné* (1853) zu folgen, begründete sie mit Hollars „*habitude de graver ses dessins plusieurs années après, mais aussi parce que son style se définit plus ou moins dès ses débuts*“. (S. 14) Obwohl in der Ausstellung, die zusätzlich noch 8 Landschaftszeichnungen (Kat. Nr. 1—8) und zwei Originalplatten enthielt (Kat. Nr. 184, cf. P. 1354, Kat. Nr. 184a; Kat. Nr. 185, cf. P. 1408, Kat. Nr. 126), die thematischen Gruppierungen mit den verschiedenen Perioden (Deutschland und die Niederlande, 1627—36; England und Antwerpen, 1637—52; London, 1652—77) durchaus verknüpft waren, wurde die Übersicht trotzdem nicht vereinfacht. Eine neue Einteilung des Materials nach Perioden wäre vielleicht sinnvoller gewesen, weil sie Hollars künstlerisches Schaffen (das sich tatsächlich über Jahrzehnte hin entwickelt hat) veranschaulicht hätte. Eine Konkordanz mit Partheys Katalog hätte als ergänzendes Instrumentarium nützlich sein können.

Die Einleitung und die Katalogtexte zu den jeweiligen Exponaten befragten Hollars *Ceuvre* unter biographischen, topographischen, antiquarischen, kultur- und sozialgeschichtlichen Aspekten und folgten darin der neueren Literatur von F. C. Springell („*Connoisseur & Diplomat*“, London 1963 — der übrigens mit F. Sprinzels identisch ist, der 1938 „*Hollar Handzeichnungen*“ veröffentlicht hatte), F. G. Grossmann (der für die umfangreiche Hollar-Ausstellung in Manchester, 1963, verantwortlich war) oder K. S. van Eerde („*Wenceslaus Hollar — Delineator of his Time*“, Charlottesville 1970). Friedrich Lippmanns Ausspruch, wonach Hollar in seiner künstlerischen Auffassung „sehr selbständig und völlig unbeeinflusst von den maßgebenden Richtungen seiner Zeit“ gewesen wäre („*Der Kupferstich*“, Berlin 1963, S. 201) scheint von der Forschung bis heute nicht wirklich in Frage gestellt worden zu sein. Was noch immer fehlt, ist eine kunsthistorische Monographie über Wenzel Hollar, die auch die gleichzeitigen künstlerischen Strömungen in Europa berücksichtigt.

John I. Pav hat einen wichtigen Schritt in dieser Richtung getan („Wenceslaus Hollar in Germany, 1627—1636“, Art Bulletin, 55, March 1973, S. 86—105). Er hat Hollars Aufenthalt in Deutschland anhand datierter und auf spezifisch geographische Orte bezogene Arbeiten chronologisch neu festgelegt und Hollars Landschaftsserie „*Amoenissimae aliquot locorum effigies*“ (1635, P. 695—718, Kat. Nr. 31—50) als zusätzliches Argument für seine These mit herangezogen. Außerdem konnte er dessen Mitarbeit in Merians Werkstatt in Frankfurt a. M. überzeugend um 1631/2 ansetzen, womit er als erster der alten These von Hollars frühem Aufenthalt in Frankfurt (1627) beweiskräftig widersprochen hat. Darüber hinaus hat er die Entwicklung der bis 1636 geschaffenen Landschaften stilkritisch analysiert.

Was war der Grund für Hollars Weggang von Prag im Jahre 1627, mit dem sein lebenslanges Exil begann? War er politischer, religiöser, familiärer oder künstlerischer Natur? Möglicherweise kamen alle vier Faktoren zusammen. Nach Ferdinands II. Einführung der alten böhmischen Ständeversammlung im absolutistischen Sinne (1627) wurde die römisch-katholische Religion als einzig offizielle Konfession anerkannt; bereits seit 1621 hatten die Protestanten auszuwandern begonnen, und Hollars Familie, die zu den Utraquisten gehörte (cf. O. Odložilik, in: *Renaissance Quarterly*, 24, Nr. 4, 1971, S. 536—8), schien sich dem neuen System angeglichen zu haben, um Stellung und Besitz nicht zu verlieren. Wenzel Hollar mag darin Anlaß und Rechtfertigung gesehen haben, Prag, wo er in seinen künstlerischen Neigungen von seinem Vater behindert worden war, zu verlassen und seine Wanderjahre durch das vom Dreißigjährigen Krieg heimgesuchte Deutschland zu beginnen. In dem biographischen Kurztex auf dem „Bildnis Hollars“ (1649, P. 1419, Kat. Nr. 129) heißt es: „de nature fort inclin pr l'art de menia-ture principa=/ement pour esclaircir, mais beaucoup retardé par son père, lan 1627, il est party de Prage aijant / demeure en divers lieux en Allemaigne...“ Hollars Prager Frühzeit bedarf noch einer eingehenden Untersuchung; Aegidius Sadeler, der in Prag für den größten Dürer-Sammler seiner Zeit, Kaiser Rudolf II., tätig war, muß Hollar bekannt gewesen sein. Wohl nicht zufällig sind Hollars künstlerische Anfänge durch sein Studium von Dürers Graphik anhand seiner zahlreichen Kopien und freien Umsetzungen (cf. u. a. die Radierungen von 1625, P. 132 nach B. 34 und P. 132 b nach B. 15) belegt. Sein für 1627 nachgewiesener Aufenthalt in Nürnberg („Heymarck zu Nurenberg“, Rötel, dat. 1627, fol. 18a, unpubl. Skizzenbuch, Manchester) galt vermutlich der Werkstatt von Peter Iselburg aus Köln. Dann folgten Stuttgart mit Umgebung (1627—28) und Straßburg (1629—30), wo er bei Jacob van der Heyden u. a. Kopien nach Jan van de Velde anfertigte und seine erste selbständige Serie der „Vier Jahreszeiten“ (1630, P. 622—25, Kat. Nr. 27—30) veröffentlichte. Während in Straßburg noch die Tradition der späten deutschen Kleinmeister fortlebte und in Hollars Arbeiten unsichere Strichführung und mangelnde perspektivische Durchge-

staltung des Raumes sich bemerkbar machten, konnte er bei Matthäus Merian in Frankfurt (1631—32) lernen, seine technischen Mittel der Zeichnung bzw. der Radierung und seinen Stil zu vervollkommen. Das manifestieren dann seine in Köln geschaffenen Arbeiten (1633—36): Seine Landschaft weitet sich, gewinnt an Tiefe und malerischer Dimension, und verliert das theatralisch-romantisch Vedutenhafte von Merians Landschaften. In seinen Landschaftsskizzen aus Düren (cf. H. Appel, „Wenzel Hollar in Düren“, Düren 1957) und den Niederlanden (1634) schuf er einen malerischen Realismus, der das Charakteristische der Landschaft herausbrachte und dessen Landschaftsauffassung die ältere eines van de Velde, Paul Brill, Denys van Alslooten oder Jan Bruegel d. Ä. überwand. Jetzt öffnete er sich auch den Einflüssen u. a. von Callot und Rembrandt, deren Arbeiten er kopierte.

Seine von Hogenberg in Köln herausgegebene Serie „Amoenissimae... effigies“ (1635, P. 695—718, Kat. Nr. 31—50), sein „Reisbuchlein“ (1636, P. 1646, 1649—1669, Kat. Nr. 132—135) und seine „Große Ansicht von Prag“ (Zeichnung von 1636, cf. Kat. Nr. 7, Radierung von 1649, P. 880, Kat. Nr. 89) hatten die Aufmerksamkeit des englischen Diplomaten und Kunstsammlers Thomas Howard, Earl of Arundel, als Arbeiten im „pretty spiritte“ auf sich gezogen (M. F. S. Hervey, „The Life, Correspondence & Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel“, Cambridge 1921, S. 366). Bei seinem Aufenthalt in Köln verpflichtete er Hollar als Reisebegleiter auf seiner diplomatischen Mission zu Kaiser Ferdinand II. im Auftrage des englischen Königs Karl I., um den entmachteten Prinzen von der Pfalz, Sohn der im holländischen Exil lebenden Elisabeth von Böhmen (der Schwester Karls I.) wieder zu seinem Recht zu verhelfen. Seine auf dieser Reise durch die deutschen, österreichischen und böhmischen Lande (u. a. Prag) gezeichneten topographischen Ansichten (cf. F. C. Springell, op. cit.) waren vermutlich als kommemorative Illustrationen für den von William Crownes 1637 publizierten Reisebericht konzipiert, sind aber wohl deswegen nicht darin enthalten, weil der diplomatischen Mission der erhoffte Erfolg ausgeblieben war. Nach Abschluß der Reise folgte Hollar dem Earl of Arundel Ende 1636 nach England, um in London in seinen Diensten hauptsächlich Kunstwerke und Raritäten aus seiner Sammlung zu radieren. Er erwarb sich als Kartograph und Schöpfer topographischer Ansichten (z. B. „Greenwich“, 1637, P. 977, Kat. Nr. 104) und kostümgeschichtlicher Serien (z. B. „Vier Jahreszeiten“, 1641, weibl. Halbfiguren, P. 610—13, Kat. Nr. 23—26; „Vier Jahreszeiten“, 1643—44, weibl. Ganzfiguren, P. 606—09, Kat. Nr. 19—22 (Abb. 3); „Runde Frauentrachten“, 1639—47, P. 1908—1944, Kat. Nr. 154—157) bald einen geschätzten Namen. Der Bürgerkrieg unterbrach seine Karriere in England, so daß er als Anhänger der königlichen Partei 1644 nach Antwerpen flüchtete. In Antwerpen (1644—1652; 1651, nach van Eerde, S. 44), wo er in Konkurrenz mit den renommierten ansässigen Stechern und Verlegern treten mußte, begann er mit der

Bearbeitung seiner von England mitgebrachten zahlreichen Skizzen, die teilweise Kopien nach Werken der Arundelschen Sammlung enthielten, und knüpfte später Kontakte mit reichen Kaufleuten, wie John und Jacob van Verle, deren Sammlung an italienischen Meistern er gemeinsam mit Francis van den Wyngaerdt von 1649 bis 1650 kopierte (u. a. „Bildnis Giorgiones“, 1650, P. 1408, Kat. Nr. 126 und 185) und auf diese Weise seine frühere Reproduktionstätigkeit unter dem Earl of Arundel fortsetzte.

Über Hollar den Kopisten oder den Reproduktionskünstler müßte eine eigene Abhandlung geschrieben werden. Seine Radierungen als Reproduktionen verschollener Werke von Dürer, Elsheimer, van Dyck u. a. sind von größter historischer Wichtigkeit. Beobachtungen an drei Beispielen seien hier kurz genannt. Seine Reproduktion nach van Dycks verschollenem Gemälde „Bildnis der Margaret Lemon“ (1646, P. 1456 — Kat. Nr. 130) konnte auf der Pariser Ausstellung mit van Dycks Vorzeichnung aus der Sammlung Frits Lugt (Inv. Nr. 7328) verglichen und dabei gerade der Verlust reicher Differenzierung im Stofflichen und in der Lichtführung beobachtet werden. Bekanntlich hatte van Dyck gegen Hollars Kopiertätigkeit nach seinen Werken erfolgreich Einspruch erhoben; nach van Dycks Tode (1641) muß der Bann aufgehoben worden sein, so daß viele der heute verschollenen Werke einzig Hollars Reproduktionen ihre anschauliche Überlieferung verdanken. Hollars Radierung nach Rubens' Gemälde „Die Leoparden“ (New York) scheint nach der Meinung von Julius S. Held („P. P. Rubens. The Leopards' — ‚Originale de Mia Mano‘“, Burlington Magazine, 115, Sup. 3 May 1973, mit Abb.) „a deliberate reduction of Rubens' design“ zu sein. Hollars Reproduktionen schließlich nach Leonardos Karikaturen (von denen einige in der Arundelschen Sammlung waren), deren englische Ausgabe unter dem Titel „Characaturas by Leonardo da Vinci from Drawings by Wincelous Hollar out of the Portland Museum“ (London 1786 — Exemplar in der Bibl. Nat., Paris) erschienen, könnten Goyas „Los Caprichos“ (1799) beeinflussen haben.

Als Hollar nach England zurückkehrte, waren viele dem Königtum Nahestehende mit ihm aus dem Exil zurückgekommen, so Sir William Dugdale, dessen Bildnis der Künstler schuf (1656, P. 1392), der ihn bei Aubrey, Ashmole, Ogilby u. a. einführte, deren Bücher er illustrierte. Hollars Schicksal war eng mit der Geschichte Englands verbunden; der Umstand, daß er einst Zeichenlehrer bei Prinz Charles und einige Zeit in den Diensten des Duke of York, des späteren James II., stand, half ihm während der Restauration, die er in einer seiner feinsten Radierungen, der „Krönung Charles II. in Westminster Abbey“ (1662, P. 575) feierte und die ihn ihrerseits zum „scenographus regius“ (1666) machte, was aber nichts daran ändern konnte, daß er als armer Mann 1677 starb.

Hollars ungewöhnliches Interesse an gotischer Architektur im Zeitalter des Barock könnte aus der seiner Radierung von „St. Pauls Kathedrale in Lon-



Abb. 1 Köln, Dom, Figurenfragment, Kalkstein, vermutlich vom Gewände einer der Türen zum Innenchor (Foto: Rolf Lauer)



Abb. 2 Köln, Dom, Chorschrankenmalereien, Südseite, Det.: Marientod und Marienkrönung (Foto: Rheinisches Bildarchiv 101600)



*The cold, not cruelty makes her wear
In Winter furs and Wild beasts hair* Winter *For a smother skin at night,
Embraceeth her with more delight.*

Abb. 3 Wenzel Hollar: Winter. Radierung 1643 (Foto: Institut Néerlandais)

Abb. 4 Wenzel Hollar: Stillleben mit Pelzen. Radierung 1647



don“ (1658, P. 1025) beigefügten (hier übersetzten) Inschrift zusätzlich erklärt werden: „Wenceslaus Hollar aus Böhmen, Zeichner und früherer Bewunderer dieser Kirche (deren Fall wir täglich erwarten), hat ihr Andenken auf diese Weise festgehalten. Anno 1658“; das läßt unwillkürlich auch an Parallelen bei C. D. Friedrich denken. Als acht Jahre später St. Pauls das Opfer des Großen Feuers in London geworden war, wurde Hollars Radierung zum wichtigen Dokument ihrer früheren baulichen Beschaffenheit. Vom „Picturesque“ (Malerischen) her sind seine „Six Views at Albury in Surrey“ (1645, P. 937—942) konzipiert, die er für den im Exil lebenden Earl of Arundel als sentimentale Erinnerung an jenen Ort radierte, „where I hope to be ere longe & ende my dayes there“ (Hervey, op. cit., S. 450). Diese beiden Beispiele betonen Hollars über das bloß Topographische hinausgehende Interesse an einer Bedeutungsebene der Architektur, die es zu interpretieren gilt. Seine großen Stadtansichten von Prag, Köln und London sind monumental entworfene Panoramakompositionen, die ihre dekorative Wirkung nicht verfehlen. Seine Veduten, deren malerische Eigenschaften von seinem Freunde John Evelyn bestimmt geschätzt wurden (cf. Evelyns Reisebericht, 1644—48, in: Ch. Hussey, „The Picturesque“, London 1927, S. 84 ff.), wurden im 18. Jahrhundert von Samuel Buck teilweise weitergeführt.

Eine komplette Revision und Ergänzung von Partheys Katalog steht noch aus. Eine Vergleichsübersicht von Hollars topographischen Ansichten mit solchen von anderen Künstlern und noch vorhandenen Baudenkmälern wäre wünschenswert, um Hollars Objektivität zu prüfen; es sei hier nur auf C. Walter Hodges' Buch „Shakespeare's Second Globe“ (London 1973) hingewiesen, der anhand von Hollars „Großer Ansicht von London“ (1647, P. 1014) Shakespeares Theater, das während Hollars Abwesenheit von London am 15. April 1644 abgerissen worden war, zu rekonstruieren versucht hat. Hollars kartographische Arbeiten zählen zum Besten, was er in England geschaffen hat; war doch Hollar mit Faithorne einer der letzten, der aus der Vogelperspektive arbeitete. Es fehlt auch hier ein Buch über dieses Gebiet.

Sprinzels Katalog der Hollar-Zeichnungen (1938) müßte auf den neuesten Stand gebracht werden; inzwischen sind viele neu aufgefundene Zeichnungen in Zeitschriftenartikeln veröffentlicht worden. Auch die Tatsache, daß ein Skizzenbuch Hollars in der John Rylands Library in Manchester (R 77733 — Eng. Ms. 883—15, 7 x 20,5 cm, 38 fol. mit eingelegten Blättern) mit etwa 100 Zeichnungen noch auf seine Publikation wartet, unterstreicht die Notwendigkeit jener Forderung. Das Skizzenbuch enthält zum größten Teil Ansichten von deutschen Städten längs des Rheins (zw. 1631 und 1635), den Niederlanden (1634) und London (1644). Zahlreiche Blätter aus anderen Skizzenbüchern sind eingeklebt oder lose eingelegt, darunter Hollars wohl früheste überlieferte Ansicht von Prag (1626), ferner solche von Nürnberg (1627), Stuttgart und Esslingen (1628), Straßburg (1629) und Frankfurt (1632),

welche Pavs These bekräftigen. Ein Vergleich einzelner unveröffentlichter Ansichten mit bereits bekannten (z. B. Bingen, fol. 16v mit Sprinzels Nr. 207) machen den Unterschied zwischen den nach der Natur gemachten Skizzen und bildmäßig arrangierten Kompositionen evident. Vieles deutet daraufhin, daß Hollar das Skizzenbuch in Köln erworben hat (cf. Wasserzeichen, mehrere Skizzen vom Inneren des Kölner Doms, eine davon 1632 datiert). Über zwei Seiten sich erstreckende Ansichten von Düren (1632) oder ähnliche weiträumige, malerisch angelegte Skizzen von Amsterdam, Leiden oder Delfshaven (1634) beweisen Hollars künstlerisches Potential als Landschaftskünstler. Als er seine Londoner Ansichten hinzufügte (um 1644?) und nach Antwerpen übersiedelte, scheint er oder ein ihm Nahestehender eine erste, mindestens 94 Folios umfassende Paginierung vorgenommen und fehlende Daten bzw. geographische Ortsangaben ergänzt zu haben. Zu einem noch späteren Zeitpunkt muß die Hälfte der Blätter herausgeschnitten worden sein. Hollars eigenhändige Inschrift, „Hac omnia sunt ad vivum delineata, manua propria, Wenceslai Hollari, Bohemi“ (fol. 1v) und jene auf fol. 36r, „Johannes Evelynus / ce que j'ai receive / Vigilianda cum diligendia 1641“ könnten darauf hindeuten, daß das Skizzenbuch einst im Besitz des gemeinsamen Freundes von Hollar und dem Earl of Arundel, John Evelyn, gewesen war.

John Evelyns Würdigung von Hollar (1662) ist nicht nur für das späte 17. Jahrhundert, sondern auch für die nachfolgende Zeit charakteristisch. Neben seiner vornehmen Abstammung („gentleman“) lobte jener seinen großen Fleiß, seine radierten Kopien nach Raritäten bzw. Kuriositäten und Kunstwerken in der Arundelschen Sammlung, seine Buchillustrationen und seine nicht zu überbietende nützliche und instruktive Sammlung an Werken (van Eerde, S. 79—80). Seine fast unbegrenzte Wahl an Gegenständen wurde von Joachim Sandrart (1675—79), George Vertue (1745) oder Gustav Parthey (1853) bewundert, der meinte: „So wird man gestehen müssen, daß er den Kreis alles Darstellbaren fast durchlaufen hat“ (S. VI), und nicht viel später schrieb Sir Francis Seymour Haden („About Etching“, 1879, zit. nach Hind, 1922, S. 8): „What is it you see in Hollar?“ and I always answer, „Not quite, but nearly everything“.

Während einerseits der frühe Hollar in Rembrandts radierten Akt- (Münz, 132/II, — 1635, P. 603) und Bildnisdarstellungen sein Vorbild gefunden und in seinem „Reisbuchlein“ (1636) eine frühe Huldigung dem holländischen Meister gebracht hatte (P. 1650, 1668, 1669 — auf Rembrandts Selbstbildnissen als Ausdrucksstudien fußend), muß andererseits auf den Rembrandt der mittleren Periode Hollars Serie undatierter und unsignierter Muscheln um 1646 (P. 2187—2224, Kat. Nr. 182) als Beispiel virtuoser Naturnachahmung so gewirkt haben, daß er dessen „Conus Imperialis“ (P. 2195) zum Vorbild seiner berühmten Muschel (B. 159/I) genommen hat, um dann im zweiten Zustand, Hollar gleichsam korrigierend, die bloße Erscheinungsform

des Naturobjektes in einen Raum zu versetzen und der künstlerischen Welt der Formen unterzuordnen. Man ist geneigt, Hollars minutiöse Darstellungsweise der unbelebten Gegenstandswelt, zu der seine virtuos ausgeführten Stilleben mit Pelzen gehören (z. B. 1647, P. 1951, Kat. Nr. 161; Abb. 4), als manchmal übersteigerten optischen Realismus zu bezeichnen. Hollars Zeitgenosse, Francis Place, berichtete, daß der Künstler einen Defekt am linken Auge hatte, „so that he always held his hand before it when he wrought; he never used spectacles“ (Hind, S. 9). Horace Walpoles Bemerkung, wonach „the nearer his works approach to wanting a magnifying glass, the nearer they advance to perfection“ (G. Vertue, „A Catalogue of Engravers... digested by Walpole“, London 1794, S. 65), scheint sich mit Places Befund zu einem spezifischen Element in Hollars Kunsttätigkeit zu ergänzen: die Tendenz zur Unterdrückung der Imagination zugunsten einer optischen Reproduzierbarkeit der Erscheinungsformen der Gegenstandswelt.

Ulrich Finke

REZENSIONEN

MADLINE HARRISON CAVINESS, *The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral, circa 1175—1220*. Princeton University Press. Princeton 1977. 190 Seiten, 218 Abb., 21 Zeichnungen, 4 Farbtafeln. DM 93,30.

Das vorliegende Buch von Madeline Harrison Caviness, Professorin an der Tufts University, stellt eine bemerkenswerte Leistung dar. Es ist die erste Glasmalerei-Untersuchung von Gewicht amerikanischer Provenienz. Neben der katalogartigen und notwendigerweise knapp formulierten Erschließung der mittelalterlichen Glasfensterbestände im Rahmen des Corpus vitrearum Medii Aevi (CVMA) sind Arbeiten wie die vorliegende unentbehrlich: sie ergänzen in ihrer Ausführlichkeit das Corpus oder bereiten darauf vor. In den für Großbritannien veranschlagten 30 Bänden ist ein eigener Band für Canterbury vorgesehen. Autorin wird auch hier Caviness sein, deren erster Canterbury-Aufsatz ins Jahr 1965 zurückgeht (A Panel of Thirteenth Century Stained Glass from Canterbury in America, *Antiquaries Journal* 45, 1965, SS. 192—99). Es liegt also eine fünfzehnjährige Beobachtung, Reflexion und Beweisführung „with unrivaled first-hand knowledge“ (Klappentext) vor, in deren Werdegang die Harvard-Dissertation von 1970 „The Stained Glass of the Trinity Chapel Ambulatory of Canterbury Cathedral“ einen gewichtigen Platz einnimmt.

Die Autorin vermittelt ihr Wissen und ihre Ergebnisse in doppelter Funktion: als praktische Inventaristin — Kärnerarbeit auf Gerüsten — und gescheite Exegetin — Weitwinkeloptik am Schreibtisch —: sie schöpft aus dem Vollen, ohne von der Materialmasse erdrückt zu werden. Überbefrach-