

tern in der Gegend um Dresden, Mittelsachsen, der Ober- und Niederlausitz auf, wohin er dann seinen Arbeitsplatz verlegte. Er war auf den verschiedenen Besitzungen in das Familienleben integriert, als anregender Gesellschafter und interessanter Gesprächspartner äußerst geschätzt, bei den Kindern beliebt, denen er bisweilen Mal- und Zeichenunterricht erteilte.

Das Bildnis des Grafen Alexander von Einsiedel (1813 – 1867) malte Rayski 1847. Die Einsiedels gehörten zu den einflußreichsten Familien Sachsens. Einer der Taufpaten Rayskis war Kurt Detlev von Einsiedel (1787 – 1849), Besitzer des Rittergutes Grandstein in Sachsen. Rayski stand mit der Familie zeitlebens in sehr engem, freundschaftlich-familiären Kontakt. So unternahm er beispielsweise mit Alexanders Bruder Kurt (1811 – 1887), den er ebenfalls gemalt hat, 1853 eine Reise nach England, um Pferde zu kaufen. Überhaupt stellen einige der markantesten Porträts Rayskis Mitglieder der Familie von Einsiedel dar, die zu seinen frühesten Auftraggebern zählte.

Alexander von Einsiedel war königlich-sächsischer Kammerherr. In Rayskis Porträt trägt er seine Kammerherren-Uniform, einen grünen Frack zur weißen Hose. In der linken Hand hält er einen Dreispitz, in der rechten einen Handschuh, an der Seite trägt er seinen Degen. Trotz goldbetriebenem Galafrack und Degen hat das Gemälde nicht die Wirkung eines traditionellen Repräsentationsbildnisses. Im Gegenteil, es wirkt eher schlicht, fast privat, was von der Haltung des Dargestellten ausgeht. Er steht ruhig und gelassen da, sein Gesichtsausdruck wirkt verinnerlicht, sensibel-verhalten.

Es ist charakteristisch für Rayski, daß er sich auf die Gesichter konzentriert, deren Züge er durch malerische Lichtführung herausmodelliert. Er befaßt sich mit dem seelischen Ausdruck seiner Modelle – die ihm durch das intime Zusammenleben auf deren Besitzungen ja meist sehr vertraut waren. Details der Kleidung oder der Umgebung läßt er als mehr oder weniger akzentuelle Nebensächlichkeiten bildnerisch zurücktreten. Sein Interesse richtet sich auf Gedanken, Empfindungen, Emotionen, die sich in den Gesichtern seiner Gegenüber widerspiegeln.

Darin unterscheidet er sich vom zeittypischen Porträtstil der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hier werden Charakteristika der Physiognomie ebenso wie Einzelhei-



Ferdinand von Rayski  
Der zahme Rehbock, 1838  
Öl auf Leinwand, GM 1969

ten der Kleidung mit durchgängiger Abbildtreue wiedergegeben. Alles, was sichtbar ist, wird als gleichermaßen wichtig erachtet, um etwas über die Person auszusagen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Rayski auch grundlegend von zeitgenössischen Prominentenmalern wie etwa Franz Xaver Winterhalter. Die Vornehmheit seiner Porträtkunden stellt dieser in seinen Bildnissen nicht nur durch traditionelle Herrscherposen dar, sondern auch recht handfest durch kostbare Stoffe, wertvollen Schmuck, teure Requisiten, worin ein neues Vertrauen in die Macht des Geldes seinen Ausdruck findet.

Bei Rayski werden stoffliche Details, etwa die Goldverzierungen an Kragen und Ärmelaufschlag von Einsiedels Galafrack, mit malerisch flüssigem Duktus summarisch behandelt. Er gibt der Außenkontur ein größeres Gewicht als der Binnenzeichnung, was seinen Bildnissen ihre ruhige Wirkung ver-

leiht. Zu dieser Ruhe in der Gesamtwirkung trägt in dem Porträt Alexanders von Einsiedel das immaterielle Dunkel des Hintergrundes bei, vor dem sich die Gestalt mit malerisch-weichen Übergängen abhebt. Die Noblesse, die Rayskis Porträts ausstrahlen, basiert auf der ruhigen Selbstverständlichkeit, mit der die Personen im Bild stehen, auch auf der souveränen Menschlichkeit, die in der Begegnung zwischen dem Maler und seinem Gegenüber zum Tragen kommt.

Rayski betätigte sich nicht nur als Porträtist. Er war unter anderem ein ausgezeichnete Tiermaler. Vor allem Rehe, Hirsche, Hasen, Wildschweine, Hunde und Pferde hat er häufig dargestellt. Rayski war ein leidenschaftlicher Jäger. Zeitlebens beschäftigte ihn das Thema Jagd auch in seiner Malerei. Während des stundenlangen Belauschens der Tiere auf der Pirsch hatte er ausgiebig Gelegenheit, ihre charakteristischen Ausdrucks- und Verhaltensweisen zu studieren, was sich in der Prägnanz seiner »Tierporträts« mitteilt.

Zusammen mit dem Porträt »Alexander von Einsiedel« hat das Germanische Nationalmuseum eines von Rayskis Tierstücken als Leihgabe erhalten, das kleine Gemälde »Der zahme Rehbock«. Sein Reiz liegt in der differenzierten Tonmalerei, den abgestuften Braun- und Grautönen, mit denen der Künstler den weichen Glanz des Felles übersetzt, auch in der lebenswürdigen Nähe, mit der er den neugierig aus seinem Stallfenster äugenden Rehbock beschreibt.

Das Bild hat Rayski 1838 für Philipp Freiherr von Bechtolsheim in Mainsondheim in Franken gemalt.  
Ursula Peters

## Unter Glas und Rahmen

Druckgraphik der Romantik aus den Beständen des Landesmuseums Mainz und aus Privatbesitz

Ausstellung im Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg vom 2. 7. – 26. 9. 1993

Nicht nur die sogenannte *Künstlergraphik*, die von Malern, welche als »Peintres-Graveurs« selbst graphische Blätter radierten, stachen oder lithographierten, geschaffen wurde, erfuhr im 19. Jahrhundert bei Kunstliebhabern und -kennern große Wertschätzung. Besonderer Beliebtheit erfreute sich auch die *Reproduktionsgraphik*, die eigens von Stechern oder Lithographen nach Vorlagen bereits vorhandener Kunstwerke, vor allem Gemälde

oder Zeichnungen, zum Teil in Zusammenarbeit mit den jeweiligen Künstlern hergestellt wurde. Gerade die Reproduktionsgraphik ermöglichte es bis ins letzte Drittel des vorigen Jahrhunderts, als sie in Konkurrenz mit der Photographie treten mußte, der breiten Öffentlichkeit, nicht nur die Kunst der großen Vorbilder wie Leonardo oder Raffael, sondern auch diejenige der eigenen Zeitgenossen kennenzulernen.

Eingegrenzt auf den Zeitraum der Romantik wird beiden druckgraphischen Kunstformen – der »Peintre-Gravure« und der Reproduktionsgraphik – in ihrer technischen Variationsbreite vom Holzschnitt über die Radierung bis zum Kupfer- und Stahlstich sowie der Lithographie derzeit im Albrecht-Dürer-Haus eine Ausstellung gewidmet, die von der Graphischen Sammlung des Landesmuseums in Mainz übernommen wurde.

*Unter Glas und Rahmen* bezeichnet nicht nur den Titel dieser Ausstellung, sondern verrät gleichzeitig eine der möglichen Funktionen von Druckgraphik generell, die eng mit der Art ihrer Aufbewahrung zusammenhängt: so wurden druckgraphische Blätter entweder in Sammlermappen verschlossen und diesen nur zu bestimmten Gelegenheiten entnommen, um im intimen Kreis gottiert zu werden, oder aber sie bildeten *unter Glas und Rahmen* einen permanenten Wandschmuck im bürgerlichen Interieur.

Die Sammlungsgeschichte der Graphischen Sammlung des Mainzer Landesmuseums führt zu dem Namen des Malers Philipp Veit (1793–1877), der seit 1853 als Galeriedirektor in Mainz tätig war und bis zu seinem Tod dort lebte. Veit, Enkel des jüdischen Philosophen der Aufklärungszeit Moses Mendelsohn und Stiefsohn des Philosophen und Literaturkritikers Friedrich Schlegel, hatte sich während seines Romaufenthaltes (1815–1830) der Künstlervereinigung der Lukasbrüderschaft um Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Carl Philipp Fohr und Julius Schnorr von Carolsfeld angeschlossen. Dieser persönlichen Beziehung ist es zu verdanken, daß sich nun *unter Glas und Rahmen* eine große Anzahl druckgraphischer Werke der nazarenischen Jugendfreunde Veits befindet, die zum Teil mit dem späteren Mainzer Galeriedirektor an der Freskoausstattung der Casa Bartholdy in Rom gearbeitet hatten. Veits Bedeutung in der und für die Ausstellung ist auf diese Weise zweifacher Art: so ist er hier nicht nur selbst als Künstler vertreten, sondern stellt gleichzeitig das Bindeglied zu denjenigen Männern dar, die sowohl als Porträtierte auf den Drucken wie auch als Ausführende derselben die Kunst- und Kulturgeschichte der deutschen Romantik entscheidend mitprägten. Als Beispiel genügt es hier, das nach einer Zeichnung Veits gestochene *Bildnis* seines Stiefvaters *Friedrich Schlegel* zu nennen, oder das *Doppelporträt* der Bildhauerbrüder *Konrad und Franz*

*Eberhard* von Johann Anton Ramboux, das in seinem Verzicht auf jegliche Attribute und die durch das enge Zusammenrücken ausgedrückte innige Verbundenheit der Brüder als eines der markantesten Freundschaftsbildnisse der deutschen Romantik bezeichnet werden kann.

Vier große Themenbereiche – Bildnisse, Landschaften, Bilderbibel und Bibelbilder sowie Bilder zu Dichtung und Geschichte – verdeutlichen in der Ausstellung das breite inhaltliche und künstlerische Spektrum romantischer Druckgraphik und spiegeln gleichermaßen die Geistesgeschichte der Zeit: Peter von Cornelius' *Romeo und Julia* und sein *Faustzyklus* sowie die Blätter aus dem *Nibelungenzyklus* nach Schnorr von Carolsfelds Wandmalereien in der Münchner Residenz illustrieren beispielsweise die in der Zeit vielfach künstlerisch umgesetzten dichterischen Historien, und das *Tugendsame Weib* nach Overbeck repräsentiert die romantisch gesehene christliche Frömmigkeit. In seiner *Stift-Neuburg-Mappe* überträgt Ernst Fries die Italiensehnsucht auf die nordalpine Landschaft, die in ihrer genauen Naturbeobachtung und Detailgenauigkeit zwar bereits unzweifelhaft realistische Züge trägt, jedoch sowohl in ihrem Stimmungswert wie auch in der Bildanlage und Motivik die Prägung durch die italienische Landschaft und deren noch ideale künstlerische Umsetzung erkennen läßt. Obwohl die Arbeiten aus dem Umkreis der Nazarener den Kern der Ausstellung bilden, wurden, um inhaltliche wie auch stilistische Differenzierungen zu ermöglichen und die ganze Bandbreite romantischer Druckgraphik anzudeuten, Werke solcher Künst-

ler hinzugenommen, die nicht dem Nazarenerkreis angehörten: zu ihnen gehören die Landschaftslithographien des Heidelbergers Ernst Fries, aber auch die Radierungen der beiden Nürnberger Johann Adam Klein und Johann Christoph Erhard.

Als eines der eindrucksvollsten Porträts des frühverstorbenen *Johann Christoph Erhard* (1795–1822) darf dasjenige angesehen werden, das der Nazarener Schnorr von Carolsfeld im November 1821, kurz vor dem Tod Erhards, von dem jungen Nürnberger Künstler in Rom für seine Folge der Bildnisse des »römischen Porträtbuches« zeichnete. Die Federzeichnung Schnorrs diente fast vierzig Jahre später Hugo Bürkner als Vorlage für seine Radierung mit dem Bildnis des Nürnbergers. Das leicht schräg gesehene Brustbild des mit Jacke, geknöpfter Weste und gebundenem Halstuch bekleideten Erhard wird von Bürkner, sowohl technisch mit den sorgfältigen Parallel- und Kreuzschraffuren – dem nazarenischen Ideal des Strichs – wie auch in der Bildanlage exakt der Vorgabe Schnorrs folgend, beinahe monumental ins Blattformat gesetzt. Dadurch sowie durch die subtile und einfühlsame »zeichnerische« Ausarbeitung der fein konturierten, ausdrucksstarken Gesichtszüge erhält das Porträt, obwohl Erhard mit nach links gewendetem Kopf nicht den Betrachter fixiert, eine Unmittelbarkeit, der man sich auch heute kaum entziehen kann. Die Ausstellung ist im Albrecht-Dürer-Haus vom 2. Juli bis einschließlich 26. September zu sehen. Der Katalog zur Ausstellung ist an der Museumskasse für DM 29.– erhältlich.

Ulrike Berninger



Hugo Bürkner:  
Johann Christoph Erhard.  
Radierung von 1860  
nach einer Zeichnung  
Julius Schnorr von  
Carolsfelds von 1821