

DIE
GRAFISCHE
SAMMLUNG
DER
UNIVERSITÄT
ROSTOCK

Cathrin Frühauf

Universitäts
Bibliothek
Rostock



Kunstverein
zu Rostock seit 1840

DIE GRAFISCHE SAMMLUNG DER UNIVERSITÄT ROSTOCK

Cathrin Frühauf

Universitäts
Bibliothek
Rostock



Kunstverein
zu Rostock seit 1840

Ausstellung

Die Grafische Sammlung der Universität Rostock
vom 13. Februar bis 17. März 2019
in der Galerie des Kunstverein zu Rostock

Herausgeber

Universitätsbibliothek Rostock
18051 Rostock

Kunstverein zu Rostock
Amberg 13, 18055 Rostock
www.kunstverein-rostock.de

Text

Cathrin Frühauf

Bildnachweis

S. 49, S. 54, S. 55, S. 65, S. 67, S. 68, S. 69, S. 70
Die Geltendmachung der Ansprüche gem. § 60h UrhG für
die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate/Bestandswerke
erfolgt durch die VG Bild-Kunst.

S.64 Karl Hubbuch-Stiftung Karlsruhe 2019

Reproduktionen

Thomas Häntzschel
nordlicht

Layout und Satz

Steffi Böttcher, Grafikdesign
www.grafikdesign-boettcher.de

Druck und Verarbeitung

Druckerei Weidner GmbH
Carl-Hopp-Straße 15
18069 Rostock

ISBN 978-3-86009-499-0

Inhalt

Einleitung	4
Reproduktionsgrafik	6
Veduten und Architekturstiche	8
Modekupfer	10
Originalgrafik des 19. Jahrhunderts und ihre Vorläufer	11
Originalgrafik des frühen 20. Jahrhunderts	16
Originalgrafik aus Publikationen	21
Nachwort	26
Katalogteil	27
Verzeichnis der ausgestellten Werke	72
Literaturverzeichnis	74

Einleitung

2019 ist nicht nur das Jahr, indem die Universität Rostock ihr 600jähriges Jubiläum begeht, sondern es jährt sich auch zum ersten Mal, dass durch Beschluss der Deutschen UNESCO-Kommission künstlerische Drucktechniken eine Aufnahme in das bundesweite Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes fanden. Leider sind heutzutage druckgrafische Techniken im Werk der zeitgenössischen Künstler fast verschwunden. Es gibt nur noch wenige, die sich im Zeitalter der Digitalkultur der Lithografie oder der Radierung oder des Holzschnittes annehmen.

Umso erfreulicher, dass zum Zeitpunkt beider Jubiläen der Kunstverein der Stadt Rostock in seinen Räumlichkeiten eine Ausstellung mit Arbeiten aus der Grafiksammlung der Universität ermöglichte. Es ist das erste Mal in der Geschichte der Sammlung, dass ein – wenn auch nur bescheidener – Teil einer breiteren Öffentlichkeit gezeigt werden konnte. Oft ist dieser Öffentlichkeit gar nicht bewusst, welche Schätze sich hinter den verschlossenen Türen der Universitäten verbergen. Viele universitäre Kunstsammlungen fristen auch heute noch ein Schattendasein gegenüber ihren großen Schwestern in den Museen. Dennoch sind auch sie ein Teil des zu bewahrenden Kulturgutes, welches in das öffentliche Bewusstsein transportiert werden sollte. Doch woher kommt dieses Schattendasein gegenüber musealen Sammlungen?

Die ICOM (International Council of Museums), der internationale Dachverband der Museen, definiert ein Museum als *„eine dauerhafte Einrichtung, die keinen Gewinn erzielen will, öffentlich zugänglich ist und im Dienst der Gesellschaft und deren Entwicklung steht. Sie erwirbt, bewahrt, beforscht, präsentiert und vermittelt das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit und deren Umwelt zum Zweck von Studien, der Bildung und des Genusses.“*¹ Diese Definition trifft auf Universitätssammlungen eben nur bedingt zu, wurden sie doch hauptsächlich für Forschung und Lehre angeschafft und nicht für die Öffentlichkeit,

so auch die Grafiksammlung der Universität Rostock. Weit vor dem Zeitalter von Dias und heutigen digitalen Bilddatenbanken war die Arbeit mit Originalen aus solchen Sammlungen meist die einzige Möglichkeit, den Studenten die Kunstgeschichte näher zu bringen, vor allem gerade in Städten, die nicht mit einer reichen Museumslandschaft aufwarten konnten. Später verwendete man auch fotografisches Material, so dass Grafiken und Fotografien als reine Lehrmittel anzusehen waren.

Das Kunsthistorische Institut in Rostock, zu dem die Grafiksammlung einst gehörte und welches an der Universität bis 1969 existierte, wurde 1919 auf Initiative von August Schmarsow gegründet.² Es war in jener Zeit das jüngste kunsthistorische Institut an einer deutschen Universität. August Schmarsow war ein international hoch angesehener Kunsthistoriker und hatte einen Lehrstuhl an dem renommierten kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig inne. Nach seiner Emeritierung 1919 setzte er seine ganze Kraft und Zeit ein für die Neugründung eines Instituts für Kunstgeschichte an der Rostocker Alma Mater.

Aber warum ausgerechnet in Rostock? Nicht nur, weil sie damals die einzige Universität ohne Kunstgeschichte war, hatte Schmarsow zudem eine enge Bindung an die Hansestadt. Wenn auch hier nicht geboren, wuchs er doch in Rostock auf und bestand 1873 an der Großen Stadtschule das Abitur. So beschloss er, nach seiner Emeritierung einen Teil seiner Bibliothek und Privatsammlung, zu der auch Abbildungsmaterial in Form von Fotografien gehörte, der Universität zu schenken. Seine Privatbibliothek wurde der Grundstock für die kunstwissenschaftliche Bibliothek des späteren Instituts. Heute ist sie ein Teilbestand der Universitätsbibliothek Rostock.

Was die Grafiksammlung betrifft, waren ca. 350 Blätter – das entspricht ungefähr einem Drittel der Sammlung – aus Schmar-

sowschen Besitz. Welche Blätter genau aus der Schmarsowschen Schenkung stammen, lässt sich heute leider nicht mehr rekonstruieren. Die erste umfassende Inventarisierung erfolgte erst 1959 und auch aus dieser Zeit sind die Inventarbücher mittlerweile verloren gegangen. Es ist jedoch zu vermuten, dass es sich bei diesen 350 Blättern hauptsächlich um sogenannte Reproduktionsgrafik und Veduten handelte.

Entsprechend den Anforderungen von Forschung und Lehre wurde die Sammlung in den darauf folgenden Jahrzehnten ausgebaut, teils durch Ankauf, teils durch Schenkungen bzw. Stiftungen und enthält dadurch Beispiele aus allen Bereichen und Epochen der Grafik und somit der Kunstgeschichte. Auf Grund fehlender Anschaffungsnachweise und Inventarbücher ist es jedoch aus heutiger Sicht schwer einzuschätzen, in welchem Umfang und Zeitraum die Sammlung ausgebaut wurde, ob kontinuierlich oder in Intervallen. Tatsache ist, dass es kein richtiges Sammlungskonzept gab, konnte es doch nicht die Aufgabe einer Universität sein, einen eigenen Kunstschatz anzulegen, zumal ihr auch dazu die finanziellen Möglichkeiten fehlten. Es scheint fast so, als wurde alles, was auf dem Kunstmarkt relativ preisgünstig angeboten wurde, in die Sammlung aufgenommen, so dass eher die finanziellen Möglichkeiten den Charakter der Sammlung bestimmten und nicht Sammelschwerpunkte.³ Dadurch sind gerade die Künstler der sogenannten Klassischen Moderne meist nur mit einzelnen Blättern vertreten.

Nach 1945 sah es nicht viel besser aus, auch wenn in den 1960er Jahren durchaus noch einige herausragende Werke der Sammlung beigelegt wurden, wie beispielsweise Max Klingers Mappe *Intermezzi*, sowie Blätter u.a. von Käthe Kollwitz, Edvard Munch oder Adolph Menzel oder die mit Originalgrafiken versehene Zeitschrift *Marsyas* belegen. Es könnte durchaus ein Hinweis sein, dass man versuchte die Sammlung in Bezug auf

die deutsche Grafik des 19. und 20. Jahrhunderts auszubauen, auch wenn man sich hüten sollte, daraus ebenfalls ein Sammlungskonzept zu schlussfolgern.

Nichtsdestotrotz verfügt die Grafiksammlung der Rostocker Universität über viele ausgezeichnete Arbeiten, die sich über 500 Jahre Kunstgeschichte erstrecken und die es auch in Zukunft zu entdecken gilt.

Mangels eines sichtbaren Sammlungskonzepts und weil die Intention der Ausstellung darin lag, die Grafiksammlung in ihrer ganzen Breite vorzustellen, orientierte man sich bei der Erarbeitung der Ausstellung auf Bereiche, zu denen sich die Grafiken grob zuordnen lassen und die stellvertretend durch die ausgewählten Arbeiten abgebildet und in diesem Katalog näher erläutert werden sollen.

Diese Unterteilung lautet daher:

Reproduktionsgrafik
Veduten und Architekturstiche
Modekupfer
Originalgrafik des 19 und 20. Jahrhunderts
Originalgrafik aus Publikationen

¹ <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php>, abgerufen am 17.2.2019

² Eine erste und sehr umfassende Aufarbeitung der Geschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität Rostock erfolgte bereits

Ende der 1990er Jahre durch Katrin Arrieta in ihrem Katalog über die grafische Sammlung der Universität Rostock. s. Arrieta 1999, S. 39 ff.
³ Ebenda, S. 48

Reproduktionsgrafik

Unter Reproduktionsgrafik versteht man die originalgetreue Wiedergabe einer künstlerischen Vorlage – einer Zeichnung oder eines Gemäldes – durch ein drucktechnisches Verfahren (z.B. Radierung oder Holzschnitt). Ihre künstlerische Blüte erlebte die Reproduktionsgrafik vor allem im 16. und 17. Jahrhundert.

Zu Schmarsows Zeit wurde die Reproduktionsgrafik allerdings geringer geschätzt als heutzutage. Die damalige Kunstwissenschaft forderte in ihrem ästhetischen Konzept, dass ein Kunstwerk Einmaligkeit aufweisen muss. Dennoch waren diese Reproduktionen wichtig für die Lehre.

Die ältesten Grafiken der Sammlung stammen aus der italienischen Renaissance. Einer der Begründer dieser Reproduktionsgrafik war der Italiener **Marcantonio Raimondi**. Bereits in seiner Anfangszeit beschäftigte er sich mit den Arbeiten Albrecht Dürers. Im Besitz der Universität sind nicht nur ein vollständiges Exemplar von Raimondis Kopien nach Dürers Holzschnittfolge *Marienleben*, sondern auch die Einzelblätter *Heilige Familie mit den fünf Engeln* (Kat. 1) und *Heiliger Christophorus* (Kat. 2). Im Original als Holzschnitt entstanden, nutzt Raimondi den Kupferstich als reine Reproduktionstechnik, so dass man daher nicht von Fälschungen sprechen kann. Auch wenn Raimondi in seinen Stichen Dürers Monogramm originalgetreu wiedergibt und somit auf die Autorenschaft Dürers hingewiesen wird, versieht er dennoch Blätter z.B. im *Marienleben* mit seinem Stecherzeichen oder ändert die Vorlage in seiner Radierung ab. So fehlt beim Christophorus der Vogelflug, der dem Werk ursprünglich bei Dürers Original den Namen gab.

Eine ebenfalls herausragende Arbeit (Kat. 3) aus Raimondis Spätwerk entstand nach der Zeichnung *Martha führt Maria Magdalena zu Christus*, die dem Manieristen Giulio Romano in der jüngsten Forschung nur noch unter Vorbehalt zugeschrie-

ben wird ⁴, dessen Zeichnung aber vor allem gerade durch die Kopien Raimondis in Europa Verbreitung fand. Nicht nur in der Rostocker Sammlung befindet sich dieser Stich, sondern z.B. auch in der Grafiksammlung des Rijksmuseum Amsterdam.⁵ Insgesamt hinterließ Raimondi ein Werk mit über 300 Kupferstichen zu zeitgenössischen Malern. Viele Stiche entstanden in enger Zusammenarbeit mit Raffaello Santi. Aber auch Kunstwerke der Antike nahm Raimondi als direkte Vorlage.⁶

Die Reproduktionsgrafik war in der Renaissance so populär, dass selbst die großen Meister der Reproduktion wie Raimondi wiederum selber kopiert wurden. Ein schönes Beispiel dafür ist *Der Triumph der Galathea* (Kat. 4), ein Kupferstich nach Raimondi von einem anonymen Meister, wobei sich Raimondi selber ursprünglich auf ein Fresko in der Villa Farnesina von Raffaello Santi bezieht.⁷ Es ist daher die Kopie einer Kopie.

Raffaellos Fresko nimmt Bezug auf die griechische Literatur. Der Zyklop Polyphem ist verliebt in die Nereide Galathea. Die schöne Galathea wiederum liebt den Hirten Acis, der daraufhin von dem eifersüchtigen Polyphem getötet wird. Ihres Liebsten beraubt und den sie begehrenden Polyphem verschmähend, lässt sie sich in einer Muschel von Delfinen über das Meer ziehen, fort von dem Ort ihrer tragischen Liebe, den Blick zum Himmel gewandt. Obwohl von Erosen und Seenymphen im Liebesspiel umkreist, fährt sie unbehelligt und unbeeindruckt durch diesen Reigen aus Liebesgöttern und Liebesspielen. Sie triumphiert über den Eros.

Die Antike wurde zu einem beliebten Sujet für die Renaissancekünstler, wie auch an einem weiteren Beispiel, dem der beiden Laokoon-Radierungen der Rostocker Universitätsammlung, zu sehen ist, allerdings nicht von Raimondi, sondern von **Marco Dentes**, einem Schüler Raimondis, und dem französischen Kupferstecher **Nikolaus Beatrizet**.

Wer weiß nicht um die Geschichte von Laokoon, dem trojanischen Priester, der die drohende Gefahr um das hölzerne Pferd erkennt und daher samt seinen Söhnen von den Göttern durch Schlangen getötet wird, hatten die Götter doch den Untergang Trojas beschlossen. Ursprünglich als eine hellenistische Bronzeplastik in Pergamon aufgestellt, wurde deren Marmorkopie aus römischer Zeit 1506 in einem Weinberg bei Rom wiederentdeckt. Heute befindet sich die römische Marmorkopie in den Vatikanischen Museen.

Gleich nach der Wiederentdeckung fertigte Dantes seinen Laokoon an. (Kat. 5) Sein Stich zeigt die Gruppe kurz nach der Auffindung noch ohne zeitgenössische Ergänzungen, des rechten erhobenen Arms Laokoons, des rechten Arms des jüngeren Sohnes und der Finger der rechten Hand beim rechten Knaben. Der Kupferstich von Beatrizet (Kat. 6) entstand einige Jahrzehnte später und zeigt nun schon die ergänzte Skulptur. Nur handelt es sich um eine falsche Ergänzung, denn es mussten erst 400 Jahre vergehen, bis im Jahre 1904 nahe der Fundstelle der Laokoon-Gruppe ein größerer Arm, dem man einer männlichen Figur zuordnen konnte, entdeckt wurde. Die endgültige Zusammenführung von Arm und Laokoon-Skulptur erfolgte 1957. In dieser Rekonstruktion ist die Gruppe seit 1960 ausgestellt. Jedoch gibt es in der jüngsten Forschung wiederum Zweifel, ob es sich auch bei diesem Arm um den tatsächlichen handelt.⁸ Insofern sind solche Abbildungen oder Reproduktionen von Kunstwerken von Bedeutung, nicht nur für die Rezeptionsgeschichte, sondern auch für die Rekonstruktionsgeschichte in der Klassischen Archäologie.

⁴ K. Zeitler vertritt aus stilistischen Gründen die Ansicht, dass es sich bei der Zeichnung von Giulio Romano, der nach dem Tode von Raffaello Santi dessen Werkstatt übernahm, um eine Kopie einer verloren gegangenen Arbeit Raffaellos handeln soll. Hier stellt sich jedoch die Frage, warum Raimondi dann nicht direkt – wie sonst auch – den Originalentwurf von Raffaello als Grundlage für seinen Stich genommen hat anstelle einer „Kopie“ von Giulio Romano. Vgl. K. Zeitler Kat. München 2018, S. 60 ff.

⁵ Das Blatt wird dort unter der Inventarnummer RP-P-1953-707 gelistet.

⁶ Die erste dazu grundlegende Arbeit, verfasst von Henry Thode, erschien bereits 1881. Eine detaillierte Untersuchung und Neubewertung zur Antikenrezeption Raimondis erfolgte dann in den 1970er Jahren durch Irena du Bois-Reymond.

⁷ Vgl. hierzu: Oberhuber 1999, S. 170

⁸ Kat. Göttingen 2013, S. 243 – 248

Veduten und Architekturstiche

Ähnlich der Reproduktionsgrafik erlangten auch die Römischen Veduten im 17. Jahrhundert großer Beliebtheit. Die Vedute (vom italienischen *Veduta* = Ansicht) wird zwar der Landschaftsmalerei zugeordnet, bildet aber hauptsächlich ein Stadtpanorama ab oder auch nur einzelne Plätze oder Straßen und war daher als Thema auch für grafische Blätter sehr beliebt.

Rom, die „Ewige Stadt“, zog schon immer die Menschen in ihren Bann. Im 17. und 18. Jahrhundert setzte durch den europäischen Adel ein regelrechter Italien-Tourismus ein, wodurch die römischen Veduten sehr populär wurden.

Das Interesse an römischen Veduten entsprach dem Zeitgeist. Die Verbreitung von Kenntnissen über antike Bauwerke und das Wiederentdecken von berühmten antiken Skulpturen – siehe die Laokoon-Gruppe – nahm einen enormen Aufschwung. Die Herausbildung der Klassischen Archäologie als eigene Wissenschaft fiel ebenfalls in diese Zeit. Von seinen elitären Bildungsreisen wollte man sich daher ein Erinnerungstück mitbringen. Ähnlich in heutiger Zeit mit Abbildungen von Städten, Gebäuden oder Straßen auf Ansichtskarten, die man auf Urlaubsreisen erstelt, waren die Veduten ein begehrtes Mitbringsel.

Ein herausragender Vertreter der Vedutengrafik im Italien des 17. Jahrhunderts war der italienische Kupferstecher **Giovanni Battista Falda**, ein Neffe von Gian Lorenzo Bernini, dem bedeutendsten Bildhauer des italienischen Barocks. Bereits mit 14 Jahren zu seinem Onkel nach Rom geschickt, arbeitete Falda zunächst in der Werkstatt Berninis. Es war jedoch der Verleger Giovanni Giacomo de Rossi, der das zeichnerische Talent Faldas entdeckte und sich von ihm Radierungen anfertigen ließ. Falda kartografierte daraufhin nicht nur die Stadt Rom, sondern stellte eine Vielzahl an Veduten her, insgesamt 305 Platten, und das in nur knapp 20 Jahren. Er starb bereits mit 35. Falda war jedoch nicht nur ein Künstler, sondern auch Architekt.

Von daher verwundert es nicht, dass er sich in seinen Werken hauptsächlich mit der modernen Baukunst des Barocks beschäftigte. Bauwerke der Antike kommen bei ihm dagegen nur vereinzelt vor.

Die Grafiksammlung der Universität Rostock verfügt über 80 Blätter, die drei verschiedenen Radierwerken angehören:

Radierwerk 1:

Il nuovo teatro delle fabriche et edifici
in prospettiva di Roma moderna

Radierwerk 2:

Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi publici

Radierwerk 3:

Le fontane delle ville di Frascati nel Tuscolano
con li loro prospetti

Faldas Radierungen zeigen meist typisch barocke Architektur-Ensembles, in denen Plätze (Kat. 7) und Kirchen (Kat. 8) oder Brunnen (Kat. 9 bis 12) als Mittelpunkt zu sehen sind. Die Darstellungen sind oft mit Legenden in Form von Bildunterschriften versehen, mit deren Hilfe sich die wichtigsten Teile der einzelnen Ensembles zuordnen lassen. Ebenfalls werden Namen von Architekten genannt, wie z.B. Giovanni Bernini, Giacomo della Porta oder Carlo Maderno. Es handelt sich hauptsächlich um Baumaßnahmen des damals regierenden Papstes Alexander VII. Die Radierwerke Faldas stellen somit gleichzeitig die erste Wiedergabe des modernen Roms in einer größeren Serie dar. Faldas Veduten sind dennoch keine reinen Architekturdarstellungen, sondern er versuchte, durch die Verquickung von Architektur mit natürlichen Alltagsszenen seinen Arbeiten eine atmosphärische Dichte einzuhauchen, auch, um mehr

Akzeptanz bei der Kundschaft zu finden. Trotzdem Falda jung starb, wirkte sein Werk nachhaltig und hatte großen Einfluss auf andere Veduten-Stecher, wie zum Beispiel auf seinen Namensvetter Giovanni Battista Piranesi, der allerdings hundert Jahre später dann doch in seinen Werken die Antike mehr in den Mittelpunkt rückte.

Auf Grund der enormen Bedeutung und Beliebtheit, die die Veduten in den vergangenen Jahrhunderten genossen, ist es daher nicht verwunderlich, dass Exemplare davon sich auch in einer Lehrsammlung einer Universität wiederfinden, ebenso wie Architekturstiche.

Ein Zeitgenosse Faldas war der französische Kupferstecher und Architekt **Jean Marot**, dessen Werk sich in Qualität und Umfang durchaus mit dem von Faldas messen kann.

Zunächst erlernte Marot jedoch bei seinem Vater, Girard Marot, den Beruf des Tischlers und half seinem Schwager, Pierre Gole, Ebenist am Hofe Ludwig XIV., beim Entwurf von Möbeln. Von daher beschäftigte er sich anfangs mit Ornamentstichen und lieferte Vorlagen u.a. für Kapitelle, Portale und Türen, bis er sich der eigentlichen Architekturdarstellung zuwandte und später selber Architekt wurde. Wenn auch von seinen Bauwerken über die Jahrhunderte kaum etwas erhalten geblieben ist, so ist er doch der Kunstgeschichte durch seine beiden Hauptwerke an Kupferstichsammlungen bekannt, dem sogenannten *Grand Marot* und *Petit Marot*, zwei Anthologien zur französischen Baukunst des 17. Jahrhunderts. Der *Petit Marot*, ein Band im Quartformat, gilt dabei als Hauptwerk und verzeichnet Schlösser, Hôtels und Kirchen in Paris und Umgebung.

Die 46 Stiche der Rostocker Universitätssammlung gehören allesamt dem Kleinen Marot an, der seine Bezeichnung auf Grund des kleinen Formats (Quart) erhielt (Kat. 13 bis 16). Insgesamt

enthält der *Petit Marot* 122 Grund- und Aufrisse mit detaillierter Wiedergabe der Fassadengestaltung. Datiert wird die Erstauflage des Bandes spätestens auf 1659.⁹

Der *Grand Marot*, so genannt, da er im Kleinfolioformat 1686 erschien, beinhaltet malerische Perspektivansichten als Ergänzung zu den reinen Architekturdarstellungen im *Petit Marot*. Hier kommt die Ambivalenz von Architekturzeichnungen besonders zum Tragen, da die Grenzen zwischen technischer und malerischer Darstellung fließend sind, ähnlich wie bei Faldas Veduten. Man kann daher davon ausgehen, dass die Adressaten dieser Arbeiten nicht unbedingt Architekten, so doch architekturinteressierte Laien und Sammler waren.

Interessant für eine Lehrsammlung sind Marots Kupferstiche nicht nur deshalb, weil sie Grund- und Aufrisse zeigen, inklusive Schnitte, die Einblicke in die jeweiligen Gebäude geben, sondern auch, weil viele der dargestellten Bauten – wie bereits erwähnt – nicht mehr oder nur noch in Fragmenten erhalten sind, so dass der „Petit Marot“ gerade aus architekturgeschichtlicher Sicht von enormen Wert ist.

⁹ Deutsch 2010, S. 403

Modekupfer

Auch die Architekturdarstellungen auf Bilderbögen sollten vorrangig interessierte Laien ansprechen. Sind bei Falda und Marot hauptsächlich Bauten und Paläste des Klerus und des Adels zu sehen, so kam im 19. Jahrhundert mit dem Erstarken des Bürgertums das Abbilden bürgerlicher Bauten und bürgerlicher Wohnkultur auf. Sie fanden Eingang in den sogenannten Modekupfer, die Entwürfe zeitgenössischer Damenkleider, aber auch Möbel, Wohnhäuser und Gärten beinhalteten, in heutiger Zeit vergleichbar einer Mischung aus „Vogue“ und „Schöner Wohnen“. Die Modekupfer waren ähnlich den volkstümlichen Bilderbögen daher für eine breitere Masse gedacht. Eine der bekanntesten war die Zeitschrift *Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and Politics* des Deutsch-Engländers **Rudolph Ackermann**. Erstmalig erschien Ackermanns *Repository* 1809, in jeweils monatlicher Ausgabe. Trotz des langen Titels mit dem Hinweis auf Kunst, Literatur und Politik lag das Hauptaugenmerk jedoch auf Damenmode. Bis 1829 veröffentlichte Ackermann insgesamt 450 Mode-Outfits.¹⁰ Die Erschaffer dieser Blätter sind leider namentlich nicht bekannt. Ackermann selber fungierte nur als Herausgeber.

In der Grafiksammlung der Universität befinden sich 28 Blätter, wovon lediglich 9 sich mit Architektur und Inneneinrichtung beschäftigen (Kat. 17 bis 21). Inhaltlich waren diese Modekupfer für eine kunsthistorische Lehrsammlung kaum von großer wissenschaftlicher Bedeutung. Dass sie extra für die Lehrsammlung angekauft wurden, ist daher ziemlich unwahrscheinlich. Es ist anzunehmen, dass diese Blätter entweder aus der Schmarsowschen Schenkung oder einer anderen privaten Stiftung stammten.

In Anlehnung an die Architekturstiche des 18. Jahrhunderts wurden bei den Ackermannschen Blättern einige Gebäude mit Grundriss abgebildet. Jedoch war das Gebäude – hier

eine Villa im toskanischen Stil (Kat. 21) – selber nicht mehr im typischen Aufriss zu sehen, sondern bettet sich harmonisch in eine Landschaft ein und wirkt von der Darstellung her eher wie ein Aquarell. Die dabei verwendete Technik ist eine sogenannte Farbaquatinta. Bei der Aquatinta handelt es sich um die malerischste aller Drucktechniken, die immer dann angewandt wird, wenn das Blatt einer getuschten Zeichnung entsprechen soll. Zunächst wird Kolophoniumstaub auf eine Druckplatte geblasen, die dann erhitzt wird, bis der Staub zu schmelzen beginnt. Das Auftragen des Bildes erfolgt danach wie bei einer Radierung, jedoch bietet die Aquatintatechnik die Möglichkeit, verschiedenste Graustufen hervorzurufen. Der Nachteil der Technik ist allerdings, dass durch ihre Zartheit nur maximal 100 Abzüge pro Blatt möglich sind.

Neben der Vervielfältigung über Radierungen bediente man sich darum bei Modekupfer und Bilderbögen später einer vollkommen neuen Technik, der Lithografie (dt. Steindruck), ein Flachdruckverfahren, 1796 von Alois Senefelder in München erfunden, welches auf Grund der hohen kommerziellen Verwendung schnell bei den Künstlern Anklang fand. Mit relativ geringem Arbeitsaufwand und unbegrenzter Auflagenhöhe konnte man nunmehr Blätter in Massen produzieren.

¹⁰ Blum 1978, S. V

Originalgrafik des 19. Jahrhunderts und ihre Vorläufer

Eine der frühesten Lithografien in der Sammlung der Universität Rostock ist *Dachs, Wiesel und Iltis vor einer großen Baumwurzel* (Kat. 29) von **Max Joseph Wagenbauer**, einem Münchener Landschaftsmaler. Wagenbauer schloss sich 1804 mit fünf anderen Münchener Malerkollegen zu einer Künstlergruppe zusammen, „um gemeinschaftlich ein großes Werk von Kunstproduktionen in dieser neuen Druckkunst vorzuführen ... und die Kenntnis derselben schnell zu verbreiten.“¹¹ Man kann von ihnen als Urväter der neuen Drucktechnik sprechen. Ihre Arbeiten werden in drei Phasen unterteilt. Um 1804 gab es erste Versuche und Vorarbeiten. Von Oktober 1805 bis Dezember 1807 erschienen die „*Lithographischen Kunstprodukte*“ mit insgesamt 156 Blättern in 26 monatlichen Lieferungen. Aus dieser Phase stammt auch Wagenbauers Blatt der Rostocker Sammlung. Die dritte Phase der Künstlergruppe umfasst dann Werke nach 1807.

Dachs, Wiesel und Iltis erschien als Blatt 9 in der Folge „*Tierdarstellungen in landschaftlicher Umgebung*“. Wagenbauers Landschaft- und Tierdarstellungen orientierten sich vorrangig an der Zeit der großen Holländer des 17. Jahrhunderts. Seine Vorbilder waren u.a. Nicolaes Berchem, Paulus Potter oder Adriaen van der Velde. Gerade zu Schmarsows Zeit setzte deswegen eine harsche Kritik an Wagenbauers Werk ein. Man warf ihm vor, sich zu sklavisch an Potters Vorlagen zu halten. Nichtsdestotrotz sollte dabei berücksichtigt werden, dass Wagenbauer einer der ersten Künstler war, der sich die neue Drucktechnik zu eigen machte, und sein Blatt gilt somit als eine der ersten Lithografien weltweit.

Nicht nur in der bildenden Kunst, auch in der dazu gehörigen Kunstgeschichte vollzog sich im 19. Jahrhundert ein großer Wandel. Erstmals gab es eine enorme, geradezu radikale Aufwertung des Originals gegenüber der Reproduktionsgrafik und der Begriff des Peintre-Graveur wurde geprägt. Hierunter

versteht man einen Künstler, der hauptsächlich nach eigenen Entwürfen Druckgrafiken anfertigt.

Bereits zu Beginn der Grafik beschäftigte sich schon Albrecht Dürer sehr intensiv mit dieser Technik, so dass man ihn durchaus als einen der bedeutendsten Malerradierer der Anfangszeit, wenn nicht in der deutschen Kunstgeschichte insgesamt, sehen kann. 200 Jahre später wandten sich dann Vertreter des Spätbarocks wieder dieser Technik zu, unter ihnen **Joachim Franz Beich**. Beich war in erster Linie ein Schlachten- und Landschaftsmaler und darin so erfolgreich, dass ihn der bayerische Kurfürst Maximilian II. Emanuel zu seinem Hofmaler ernannte. In Folge des Spanischen Erbfolgekrieges wurde das Kurfürstentum jedoch zeitweise aufgelöst und Beich nahm dies zum Anlass – verlor er doch den Kurfürsten als einen seiner Hauptauftraggeber – um auf eine ausgedehnte Reise nach Italien zu gehen. Insgesamt hielt er sich zehn Jahre in Italien auf, vorrangig in Rom und Neapel. Er verbrachte seine Zeit hauptsächlich mit dem Zeichnen der Umgebung beider Städte, sowie sämtlicher Ruinen und Monumente vor Ort. Das Gros der daraus entstandenen Zeichnungen und Grafiken befindet sich heute in München. Umso erfreulicher, dass auch ein Blatt den Weg in die Rostocker Universitätssammlung gefunden hat. In Italien wurden die Arbeiten Beichs mit denen Gaspar Dughets, eines damals hochgeschätzten italienischen Landschaftsmalers des 17. Jahrhunderts, verglichen. Von daher verwundert es nicht, dass die Radierung *Der runde Turm* (Kat. 23) aus der Folge von acht Landschaften mit dem Titel *In Gaspard Dughets Geschmack* entstammt.¹² Wann genau die Radierung entstand, lässt sich leider nicht rekonstruieren.¹³ Sicher ist jedoch, dass sie von den Reiseeindrücken, die Beich in Italien sammelte, geprägt ist. Die dort dargestellte Landschaft mit dem Aquädukt am linken Rand, dem Gebirgsmassiv im Hintergrund, das stark an einen Vulkan erinnert, und die Anordnung der fast ruinenhaften Häuser hat einen ausgesprochen südlichen Charakter.

Ebenfalls in der Rostocker Sammlung befindet sich eine kleine Radierung des **Peter von Bommel**, der ein Zeitgenosse Beichs war. Er gehörte einer Familie von Landschaftsmalern an, deren Vorfahren ursprünglich aus den Niederlanden stammten und sich in Süddeutschland niederließen. Sein Vater betrieb in Nürnberg eine Werkstatt, die Peter von Bommels älterer Bruder, Johann Georg, übernahm. Bommel selber ging wie Beich viel auf Reisen, doch führten ihn seine Reisen hauptsächlich durch die alpine Landschaft Süddeutschlands. Möglich, dass sein *Zeichner am Wasserfall* (Kat. 24) darauf hinweist. Ganz typisch für Bommel ist der, wie von einem Blitz getroffene, umgestürzte Baum am linken unteren Bildrand und die über den Bergen aufziehenden Gewitterwolken: ein Bildthema, das immer wieder bei ihm auftaucht, was ihm den Spottnamen „Gewitter-Bommel“ einbrachte. *Der Zeichner am Wasserfall* entstand für eine Landschaftsfolge von insgesamt 6 Blättern, deren erste Abzüge einen Eintrag von H.J. Ostertag, Regensburg als Adressaten enthalten.¹⁴

Eine ebenfalls kleine, feine Arbeit ist die Radierung *Landschaft mit Hütte und Tannen* (Kat. 25) des Norwegers **Johan Christian Dahl**, ein enger Freund von Caspar David Friedrich und wie er ein Vertreter der Romantik. Dennoch entwickelten sie unterschiedliche Ausdrucksformen. Friederichs Landschaften sind oft spirituell durchdrungene Ideallandschaften. Dahls Anliegen dagegen war, die Natur im Großen und Ganzen so wiederzugeben, wie er sie sah. Im norwegischen Bergen geboren und aufgewachsen, erhielt Dahl zunächst eine Ausbildung in seiner Heimatstadt, später in Kopenhagen. Bedingt durch seinen Wunsch, Landschaftsmaler zu werden, schrieb er sich an der dortigen Akademie der Künste ein. Skandinavien gehörte damals noch nicht zu den Hochburgen der europäischen Malerei, so dass Dahl nach seiner Ausbildung beschloss, auf Reisen zu gehen, um seine Kunst zu vervollkommen. Seine Wanderjahre führten ihn

über Dresden nach Italien und wieder zurück. 1821 ließ er sich endgültig in der Elbmetropole nieder. Dennoch besuchte er immer wieder seine Heimat. Zwischen 1826 und 1850 unternahm er insgesamt fünf Studienreisen nach Norwegen und wurde somit zum bedeutendsten Maler der norwegischen Landschaft seiner Zeit. Seine *Landschaft mit Hütte und Tannen* stellt solch eine typisch norwegische Waldlandschaft dar und erinnert in ihrer Bildkomposition an einen Allaert van Everdingen, mit dem sich Dahl während seines Studiums in Kopenhagen intensiv beschäftigte. Sie greift auch einem Gemälde voraus, das Dahl erst 20 Jahre später anfertigen wird, dem *Blick auf Hønefossen*, welches sich heute in der Nationalgalerie Oslo befindet.

Im Besitz der Rostocker Universität sind auch Arbeiten der beiden bedeutendsten deutschen Peintre-Graveurs des 19. Jahrhunderts: Adolph Menzel und Max Liebermann.

Adolph Menzels Vater betrieb eine Druckerei für Lithografien zunächst in Breslau, später – nach dem Umzug der Familie – in Berlin, so dass Menzel schon früh mit dieser Drucktechnik vertraut war und die Lithografie, neben Holzschnitt und Radierung, als geläufige Technik anwandte. Seine künstlerische Laufbahn begann er daher zunächst auch als reiner Grafiker. Die Malerei kam erst viel später hinzu, als ein Großteil seiner grafischen Arbeit bereits abgeschlossen war. Sein grafisches Werk gilt als das vielseitigste seiner Zeit. Es reicht von Einzelblättern, über Illustrationen bis hin zu ganzen Mappenwerken. Insgesamt sind von ihm weit über 1000 Arbeiten bekannt, was Menzel zu einem der führenden Grafiker Deutschlands in der Mitte des 19. Jahrhunderts werden ließ. Von daher ist er hier gleich mit zwei Arbeiten vertreten. Sein *Alarm im Haus* (Kat. 34) entstand um 1843. Sie gilt als eine unvollendete Arbeit, die weiter nicht publiziert wurde.¹⁵ Ein ursprünglicher Abzug dieser Radierung befindet sich heute im Kupferstichkabinett Berlin. Das Blatt in der Rostocker Sammlung entstammt einem späteren Neudruck,

erschieden in der Kunst- und Verlagsbuchhandlung der Firma Wagner, Berlin. Zu sehen ist linker Hand ein Türbogen mit einer zur Straße hin weit aufgerissenen Haustür. Auf der rechten Seite wendet sich ein breites Treppenhaus in die obere Etage. Auf den Treppenstufen steht eine Familie einschließlich Familienhund, scheinbar in heller Aufregung. Ein jüngerer Mann, vielleicht der Vater der Familie, hat bereits den Eingangsflur erreicht und stürmt – mit einem zur Drohgebärde erhobenen rechten Arm – in Richtung Haustür. Die Mutter auf dem mittleren Treppenabsatz zeigt in hektischer Körperhaltung mit der rechten Hand durch das Fenster auf die Straße. Wen oder was sie dort erblickt, bleibt dem Betrachter unklar. Ob es sich bei der Arbeit Menzels um eine Illustration für eine Zeitschrift gehandelt hat, denn es scheint fast so, als würde er auf eine dramatische Geschichte Bezug nehmen, lässt sich jedoch nicht eruieren.

Menzels *Studienblatt aus dem Irrenhaus* (Kat. 36) ist ebenfalls ein Nachdruck der Firma Wagner und rechts unten in der Platte mit A. Menzel bezeichnet. Menzels Darstellung von psychisch kranken Menschen wirkt geradezu modern, wenn man bedenkt, dass bis Mitte des 19. Jahrhunderts psychisch Kranke oft als von Dämonen Besessene abgebildet wurden. Die Frauen und Männer in Menzels Radierung scheinen dagegen fast unauffällig, um nicht zu sagen „normal“. Man könnte diese Arbeit auch für allgemeine Gesichtsstudien halten, wäre da nicht der Titel mit dem Hinweis auf das „Irrenhaus“. Nicht von ungefähr gilt Menzel als wichtigster Vertreter des in der Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Realismus, einer Stilrichtung, die vehement mit den Idealen der Romantik brach.

Anders als Menzel wandte sich **Max Liebermann** erst später der Grafik zu und ebenfalls erst in späteren Jahren lernte Liebermann den Holzschnitt Adolph Menzels zu schätzen. Liebermann führte quasi das Erbe Menzels, der ihn mehrfach gegen Angriffe

vor allem im preußischen Berlin und die dortigen konservativen Ansichten zur Kunst verteidigte, in das 20. Jahrhundert hinüber. Es gibt kaum einen zweiten Künstler in Deutschland, an dessen Werk sich die Entwicklung des Bildbegriffs von der Mitte des 19. Jahrhunderts, dass Gemälde eine historische Aussage sowie Symbole bzw. Allegorien aufzuweisen haben, bis zum Übergang ins 20. Jahrhundert mit seiner modernen Malerei ablesen lässt. Realist, Naturalist, Impressionist, Max Liebermann vereinigte alles in einer Person. Er war ein Künstler, der sich streng an das Beobachtete hielt. Der deutsche Impressionismus hatte im Gegensatz zum französischen von Beginn an einen kritisch-realistischen Charakter, so dass gerade Liebermanns frühe Bilder, die vorzugsweise die armen Leute, harte Arbeit und karges Leben abbildeten, an der preußischen Akademie ihm den Titel als „Maler des Hässlichen“ einbrachten. Zeit seines Lebens blieb Liebermann den realistischen Traditionen der Kunst verbunden, trotz aller Aufhellung der Farben, die in einzelnen Feldern und Flecken aufgesetzt wurden, und trotz der Auflockerung der Formen. Von den Impressionisten übernahm Liebermann vorrangig die Darstellung einer heiteren, sonnigen und vor allem natürlichen Welt, sowohl in seinen Gemälden als auch in seinen Grafiken. In der Rostocker Universitätsammlung befindet sich unter anderem von ihm die Kaltnadelradierung *Badende Jungen* (Kat. 30). Vorlage bildete dafür eine Bleistiftzeichnung mit dem Titel *Badende Knaben in Kösen*, welches sich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin befindet. Das Thema der badenden Kinder griff Liebermann immer wieder auf. So gibt es zwei Gemälde von 1904 und 1909, die Jungen am Strand und beim Gang ins Meer zeigen. Zum Gemälde von 1909 existiert auch eine Kreidevorzeichnung aus demselben Jahr. Wahrscheinlich hatte Liebermann dort Szenen, die er am Strand im holländischen Noordwijk beobachtete, auf Leinwand gebannt.¹⁶ Die Rostocker Grafik dagegen zeigt badende Jungen in einer Flusslandschaft. Ebenfalls Jungen am Fluss stellt eine

weitere Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1895 dar.¹⁷ Hier verbergen sich die Kinder jedoch nicht unter einem Baum (wie auf dem Rostocker Blatt), sondern hinter einem dunklen Gebüsch. Allen Arbeiten ist gemein, dass sich die Kinder frei und natürlich bewegen und ihnen nicht bewusst ist, dass sie beobachtet und gemalt werden. Liebermann stellt sie in verschiedensten Bewegungsmustern dar, im Wasser, am Ufer, beim An- und Auskleiden. Sie haben keinerlei Scheu, ihre Kleidung abzulegen und nackt ins Wasser einzutauchen. Auch in der kleinen Arbeit in der Rostocker Sammlung erkennt man, mit welcher Leichtigkeit Liebermann auf der einen Seite die realistischen Bewegungen der umhertollenden Kinder mit der impressionistischen Darstellung der Landschaft verbindet. Schlussendlich wird Liebermann zum Sinnbild für den Bruch zwischen der konservativ-reaktionären und der liberal-modernistischen Schule, zu deren bedeutendsten Vertretern er zählt.

Auf Grund seiner geringen internationalen Kontakte und einem damit einher gehenden Festhalten an alten ästhetischen Konzepten, hatten es gerade Künstler, die neue Wege gingen, im preußischen Berlin sehr schwer. Dies bekam auch der Norweger **Edvard Munch** zu spüren, als er 1892 im Verein Berliner Künstler 55 seiner Gemälde ausstellte. Eine empörte Kritik bezeichnete seine Werke als „Exzesse des Naturalismus“, was zur Schließung der Ausstellung führte. Für Munch positiv, sein Name war durch diesen Eklat plötzlich in aller Munde, so dass er beschloss, dies für sich zu nutzen und in Berlin zu bleiben. Nach Deutschland sollte er auch immer wieder zurückkehren. In der Zeit von 1902 bis 1908 hielt er sich ausschließlich in Deutschland auf, unter anderem auch in Rostock-Warnemünde, sein letztes Domizil, von dem er hoffte, vor allem seelische Erholung zu finden. Munch kämpfte Zeit seines Lebens gegen psychische Erkrankungen, hauptsächlich gegen Depressionen. Eros, Liebe, Tod und Verlust waren daher vorherrschende

Themen seiner Kunst. Schon als Fünfjähriger musste er mit dem frühen Tod der noch jungen Mutter klar kommen, kurze Zeit später verlor er eine Schwester. Auch sein *Mondschein* (Kat. 33) behandelt indirekt Tod und Verlust. Dieser Radierung von 1895 geht das Gemälde *Nacht in St. Cloud*¹⁸ voraus, welches er während eines Paris-Aufenthaltes 1880 anfertigte und in dem er die Nachricht vom Tod des Vaters verarbeitete, die ihn in Paris ereilte. Auf einem Wandsofa sitzt ein Mann mit einem Zylinder auf dem Haupt. Gedankenverloren stützt er seinen Kopf in die linke Hand und schaut aus dem Fenster. Er ist vollkommen in den Schatten getaucht, wie fast der ganze Raum. Nur das, durch das Fenster hereinscheinende, Mondlicht erhellt das Zimmer ein wenig und wirft den Schatten des Fensterkreuzes auf den Fußboden, jedoch nicht vollständig, sondern in Form eines einfachen Kreuzes. Munch wird hier ganz zum Symbolist. Das Kreuz als Zeichen des Todes weist auf den Tod des Vaters hin, mit dessen Verlust der Sohn kämpft. Zurückgezogen in seiner dunklen Sofaecke, hat sich der Mann vom Betrachter abgewandt, so als wolle er allein sein und allein bleiben. Als Modell für das Gemälde wirkte Emanuel Goldstein, Schriftsteller und enger Freund von Munch.¹⁹ Jedoch ist es zweifellos Munch, der sich selber in dem Bild sieht.

Als Munch Jahre später von diesem Gemälde eine Radierung anfertigt, wird er quasi zu seinem eigenen Reproduktionsgrafiker, nur dass er das Dargestellte hier spiegelverkehrt abbildet. Immer wieder tauchen bei Munch Bilder gleichen Gegenstandes sowohl in der Malerei als auch in der Grafik auf.

Die Grafik nahm in Munchs Oeuvre einen hohen Stellenwert ein. Im Besitz der Rostocker Universität befindet sich noch eine weitere Arbeit von ihm mit dem Titel *Norwegische Landschaft* (Kat. 26), in zarter, geradezu reduzierter Strichführung ausgeführt. Der Aufbau des Bildes ist durch eine Diagonale geteilt, die sich und den Blick des Betrachters im Horizont verliert. Rechts davon sieht man die dünnen Stämme zweier entlaubter Bäume,

daneben am Bildrand ein einsames Haus. Die linke Bildhälfte ist bis auf ein paar Feldsteinen leer. Und wieder ist es diese Leere und Einsamkeit und damit verbunden Tod und Verlust, die Munch mit dieser kleinen Arbeit ausdrückt.

Eros, Liebe, Tod und Vergänglichkeit waren im Werk von **Max Klinger** ebenfalls ein zentrales Thema. So wie Munch wird auch Klinger dem Symbolismus zugeordnet, jener Kunstströmung, die sich vor allem gegen den Impressionismus richtete. Die Künstler des Symbolismus arbeiteten gerne mit Metaphern, sie wollten den Betrachter ihrer Werke zum Nachdenken anregen, was das Verständnis für ihre Arbeiten nicht gerade einfach macht.

Klinger, in Leipzig geboren, erhielt zunächst eine Ausbildung an den Akademien in Karlsruhe und Berlin. Nach seinem Studium zog es ihn, wie viele andere Künstler jener Zeit, nach Paris. Hier beschäftigt er sich mit den Bildern von Pierre Puvis de Chavannes, der, zwar nicht zum Symbolismus gehörend, dennoch Wegbereiter dafür wurde. Auch die Werke Goyas studierte Klinger in Paris, die sein eigenes Schaffen nachhaltig beeinflussten. Geradezu „goyaesk“ wirkt Klingers *In die Gosse!* (Kat. 32) aus *Opus VIII, Ein Leben*. Eine sich verzweifelt wehrende junge Frau wird von einem Mob in die Gosse bzw. Kloake gestoßen.

Besonders hervor tun sich dabei ein geradezu lüstern dreinschauender Priester und eine alte Frau, die mit einem Besen versucht, die Füße der Frau zum Stolpern zu bringen.

Was die Frau verbrochen hat und warum sie so gejagt und in den Tod gestürzt werden soll, bleibt jedoch unklar. Ganz im Gegenteil, durch das weiße Kleid und die wie zur Unschuld halb entblößte rechte Brust stellt Klinger die Frau eindeutig als das Opfer dar.

Mit dem Tod beschäftigte sich Klinger auch in seiner Arbeit *Elend*, Blatt 7 des *Opus XIII Vom Tode, Zweiter Teil* (Kat. 31), jenes Radierwerk, das Klinger am längsten beschäftigt hat. Erste Platten fertigte er bereits 1879 an. *Elend* wird auf 1892

datiert. Eine Gruppe von Sklaven zieht einen Wagen mit einem antikisierenden riesigen Marmorkapitell. Die Last ist so gewaltig, dass die Sklaven erschöpft zu Boden gesunken sind. Ein junges Mädchen am rechten Bildrand teilt Essen aus einem Topf aus. Doch die Pause währt nur kurz, denn am linken Bildrand steht der Sklaventreiber und knotet seine Peitsche für den nächsten Schlag. Er trägt zwar antike Sandalen, seine restliche Kleidung mit dem ärmellosen Unterhemd und der knielangen Hose wirkt dagegen geradezu modern. Auch die Kleidung der Sklaven deutet eher modern, denn antik. Sinnbildlich steht diese Gruppe daher für die Versklavung der Lohnarbeiter, die Säule dagegen für die Paläste des Großbürgertums. Die Gruppe hat unter zwei Bäumen Rast gemacht. Sie erinnern stark an Zypressen, in der Kunst nicht nur Synonym für die Ausdauer, sondern auch für den Tod. Hinter den Zypressen am rechten Bildrand, nur schemenhaft im Umriss zu erkennen, sind weitere Gruppen von Sklaven, die ihre Last einen steilen Berg hinaufschleppen. Hier greift Klinger einen antiken Mythos auf, den des Sisyphos. So gefangen wie Sisyphos in seinem Schicksal des immerwährenden Steinhinaufrollens, so gefangen sind auch die Lohnsklaven in ihrer Arbeit.

¹¹ Heine 1972, S. 136

¹² Bürklin 1971, S. 227

¹³ M. Kunze geht in seinem Artikel über Beichs druckgrafisches Werk davon aus, dass ein Großteil der Radierungen erst nach Beichs Rückkehr nach Deutschland, also nach 1714 entstand. s. Kat. Friedrichshafen 1997, S. 87 ff.

¹⁴ s. hierzu den Eintrag über Peter von Bommel in Naglers Neues allgemeines Künstler-Lexicon 1835, S. 401

¹⁵ Grisebach 1984, S. 329

¹⁶ Kat. Hamburg 2011, S. 138 ff.

¹⁷ Ebenda, S. 138

¹⁸ Eggum 1984, S. 63

¹⁹ Ebenda, S. 62

Originalgrafik des frühen 20. Jahrhunderts

Dass die großen Meister der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und auch die verschiedensten Stilrichtungen, wie Realismus, Impressionismus und Symbolismus, in der Grafiksammlung vorhanden sind, zeigt an, dass man nach Gründung des Instituts versuchte, die Sammlung nicht nur auf einen aktuellen Stand zu heben und zu halten, sondern auch die unterschiedlichen Strömungen und „Ismen“ der Kunst abzubilden. Nun konnte sich die Universität natürlich auf Grund des geringen Budgets keine Gemälde- oder Skulpturensammlung aufbauen. Grafiken erschienen jedoch in größerer Stückzahl und waren daher erschwinglich für eine Lehrsammlung. In den darauf folgenden Jahren bis Anfang der 1930er Jahre bemühte man sich ebenso zeitgenössische Künstler mit aufzunehmen, denn auch in der Klassischen Moderne erfreute sich die Grafik uneingeschränkter Beliebtheit, schätzten doch gerade die Expressionisten den Holzschnitt wegen seiner Ausdruckskraft.

Beispielgebend dafür steht der Holzschnitt *Mutter mit Kind* (Kat. 41) von **Conrad Felixmüller**. Er wurde unter dem Namen Conrad Felix Müller 1897 in Dresden geboren und verschmolz später seinen zweiten Vornamen und Nachnamen zu Felixmüller. Frühe Arbeiten signierte er zunächst noch mit FM. Bereits 1912 begann Felixmüller mit seinem umfangreichen grafischen Werk, wobei der Holzschnitt eine bevorzugte Technik bei ihm wurde. Sein druckgrafisches Werk umfasst weit über 700 Arbeiten, darunter eine Vielzahl an Holzschnitten. Seine *Mutter mit Kind* erschien 1928 zunächst in einer Auflage von 20 Exemplaren auf Chinapapier. Ein Jahr später erfolgte dann ein Auflagenruck vom Originalstock für die Zeitschrift *Das Kunstblatt* – hier noch mit „Felix Müller“ und „Mutter Holzschnitt“ typografisch bezeichnet – und danach noch einmal für die Zeitschrift *Die Rote Erde*.²⁰ Das Thema Frau mit Kind griff Felixmüller mehrfach in seinen Arbeiten auf, auch wenn es unter verschiedenen Titeln wie Sohn, Säugling oder Mutter und Kind auftaucht,

ist es doch fast immer der gleiche Bildaufbau: Eine Frau, die in Großaufnahme den Körper eines kleinen Kindes innig umarmt, oft an ihr Gesicht gepresst, manchmal auch küssend, und manchmal auch stillend.²¹ Felixmüller greift dabei ein uraltes Motiv von der Madonna mit Kind auf und setzt es in eine expressionistische Bildform um.

Dresden ist nicht nur Felixmüllers Geburtsort, sondern auch Geburtsstadt des Expressionismus. Hier treffen sich junge revolutionär gesinnte Künstler in Felixmüllers Atelier. Sie nennen sich selber die „Expressionistische Arbeitsgemeinschaft Dresden“ und wollen revolutionäres Gedankengut in ihre Arbeiten einfließen lassen. Felixmüller war bis 1926 für acht Jahre Mitglied der Kommunistischen Partei und sein Stipendium für einen Rom-Aufenthalt lässt er sich lieber auszahlen, um dafür – anstelle von Italien – Steinkohlereviere in Sachsen und im Ruhrgebiet zu besuchen. Er wollte mit seiner Kunst auf gesellschaftliche Missstände hinweisen und lebte auch diese Einstellung. Viele seiner Holzschnitte zeigen Menschen bei ihrer Arbeit, vorrangig Bergleute. Aber auch wenn Felixmüller Zeit seines Lebens in seinen Werken ein Mitgefühl für die Ausgebeuteten und sozial Schwachen ausdrückt, findet jedoch ebenso der private Raum, wie Portraits von Künstlerkollegen oder solche intimen Momente wie *Mutter mit Kind*, einen gleichrangigen Platz in seinem Oeuvre, ohne zugleich eine sozialkritische oder gar politische Aussage treffen zu wollen. Darin unterscheidet er sich von seiner Künstlerkollegin Käthe Kollwitz, die in großem Umfang und mit unbeirrbarer Beharrlichkeit in ihrer Kunst politische Stellung bezog.

Käthe Kollwitz war eine der bedeutendsten deutschen Grafikerinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wenn nicht die bedeutendste überhaupt. Bereits 1898 zog sie mit ihrem Radierzyklus *Ein Weberaufstand* große Aufmerksamkeit auf sich. 1906 wurde sie als eine der ersten Frauen mit dem Preis

der Villa Romana ausgezeichnet, jenes Künstlerhauses, welches auf Initiative von Max Klinger gegründet worden war, den Kollwitz wiederum sehr bewunderte. Der Preis ist umso erstaunlicher, da Kollwitz als Frau eine akademische Ausbildung im konservativen Deutschland verwehrt wurde und sie dafür nach Paris gehen musste. Käthe Kollwitz, mit dem Berliner Armenarzt Karl Kollwitz verheiratet, war von Anfang an eine politisch sehr engagierte Künstlerin. Das Eintreten für soziale Gerechtigkeit, der Kampf um Frieden und gegen jeglichen Krieg, geprägt durch den Tod ihres ältesten Sohnes im Ersten Weltkrieg, waren untrennbar mit ihrer Kunst verbunden.

Max Liebermann war ein Bewunderer von Kollwitz. Sie pflegte auch eine tiefe Freundschaft mit dem Pazifisten und Künstler Ernst Barlach und so wie Liebermann und Barlach lässt sich Kollwitz nur schwer einer Stilrichtung zuordnen. Sie entwickelte ihren ganz ureigenen Stil.

Kollwitz war die Künstlerin der kleinen Leute, der Armen, der Geknechteten, der Menschen, die am unteren Rand der Gesellschaft dahingevegetierten. Das Elend des Proletariats, auch die Not der einfachen Mütter und deren Kinder zu zeigen und für diese Menschen Partei zu ergreifen, war ihr ein immerwährendes Anliegen. Bedingt durch die Arbeit ihres Mannes wurde sie ständig mit dem Elend dieser Menschen konfrontiert. So auch während ihres Aufenthalts in Hamburg. Sie suchte geradezu die Nähe solcher Menschen. Von Kollwitz' Hamburg-Besuch ist wenig bekannt.²² Dokumentiert wird dieser lediglich durch eine Tagebuchaufzeichnung und die Radierung *Hamburger Kneipe* (Kat. 35). Dieser Arbeit war eine Lithografie vorausgegangen, von der nur noch ein einziges Exemplar im Berliner Kupferstichkabinett existiert²³, da sie von Kollwitz verworfen und der Stein zerstört wurde. Ganz anders bei der Radierung der *Hamburger Kneipe*, von der sich ein Abzug in der Rostocker Universitätsammlung befindet. 1901 entstanden, folgten Abzüge 1910, 1931, 1941, zwischen 1946 und 1948 – aus der Zeit stammt

das Rostocker Blatt – und in den 1960er und 1970er Jahren. Im Gegensatz zu Max Liebermann, der auf Einladung des Direktors der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, in der Hansestadt weilte und hier hauptsächlich Auftragsarbeiten wie *Jenischs Park* und *Polospiel* anfertigte, begibt Kollwitz sich unter die einfachen Leute. Nicht das Freizeitvergnügen der Reichen, wie Polo spielen, sondern der Ausklang eines harten Arbeitstages in einer dunklen Fischer-Spelunke ist ihr Bildthema, der unbeholfene Tanz zweier alter Matrosen. Ihre Füße stecken in klobigen Schuhen, ihre Anzüge im Duktus von groben Linien ausgeführt, wirken schäbig und abgetragen. Neben den beiden Tänzern steht eine alte Frau, ihr Rücken von harter Arbeit gebeugt. Mittig im Bild, jedoch im Schatten des Hintergrunds verborgen, nur sein Instrument ist vom kargen Licht der Deckenleuchte etwas angestrahlt, sitzt ein Ziehharmonikaspieler. Eine vierte Gestalt am linken Bildrand bleibt vollends im Schatten und dem Betrachter dadurch gänzlich verborgen. Anders als bei der verworfenen Vorarbeit enden die Formen der Figuren in offen auslaufenden Linien. Bei dem Vorläufer kann man noch Details erkennen, wie zarte Gardinen an den Fenstern, Bier- und Likörgläser auf dem Tisch. Bei dem Rostocker Blatt verschwinden jedoch sämtliche Details in der kräftigen Strichführung. Durch dieses künstlerische Stilmittel vermag Kollwitz die Härte und Grobheit dieser einfachen Spelunke und der Menschen darin besonders anschaulich darzustellen. Es ist eine scheinbar alltägliche Szene und dennoch wirkt sie durch Kollwitz' Darstellung so ergreifend.

Wie Käthe Kollwitz nutzte der in Karlsruhe geborene und dort im ländlichen Raum aufgewachsene **Karl Hubbuch** seine Kunst als politische Waffe. Auch er wollte Kritik an den sozialen Zuständen nehmen, stammte er doch selber aus der weniger begüterten Schicht. Wie viele andere Künstler jener Zeit, zog es ihn zunächst nach Berlin. Hubbuch zählt, neben Otto Dix und

George Grosz, zu den Hauptvertretern der Neuen Sachlichkeit²⁴, jener Kunstrichtung, die in eben diesem Berlin ihren Ursprung nahm und wie keine andere den Zeitgeist dieser Stadt in der Ära der Weimarer Republik widerspiegelte.

Die „Goldenen Zwanziger Jahre“, die Dekadenz des Großkapitals, käufliche Liebe, bittere Armut, die Nachwehen des Ersten Weltkrieges, Tod und Verfall, aber auch die allmähliche Befreiung der Sexualität waren wie bei vielen Vertretern der Neuen Sachlichkeit auch die Themen, die Hubbuch aufgriff. Oft karikaturhaft, geradezu exzessiv hässlich wirken die Figuren in seinen Arbeiten. Doch Hubbuch verurteilt nie, er ist immer ein distanzierter Beobachter, egal, was er darstellt.

Die 1920er Jahre waren außerdem jene Dekade, in denen die Fotografie einen avantgardistischen Aufschwung nahm. Höhepunkt war die geradezu legendäre Ausstellung des Deutschen Werkbundes im März 1929 in Stuttgart. Viele Künstler der Neuen Sachlichkeit entdeckten das Medium für sich und tauschten Pinsel und Palette gegen die Kamera aus. Die fotografische Ästhetik übertrugen sie dann auf ihre Arbeiten.

So wirkt auch Hubbuchs *Liebespaar* (Kat. 37) wie durch die Linse einer Kamera eingefangen. Beide Figuren haben ihren Blick weit in die Ferne hinaus über den rechten Bildrand gerichtet. Ein fensterartiges Gebilde im Hintergrund erschließt nicht, ob sich das Paar innerhalb oder außerhalb eines Gebäudes befindet. Beide eng zueinander geneigten Köpfe sind auf gleicher Höhe angeordnet. Es scheint fast so, als würde das Paar auf einer Bank oder einem Sofa sitzen, nur angedeutet durch eine gitterartige Schraffur. Die Frau hat ihre linke Hand um die untere rechte Gesichtshälfte des Mannes gelegt und seinen Kopf dicht an ihren herangezogen, so als ob sie ihn auf etwas aufmerksam machen oder ihm etwas ins Ohr flüstern würde. Der Ausdruck in beiden Gesichtern, die halbgeöffneten Münder wirken erschrocken. Es ist kein in sich selbst versunkenes Liebespaar, auch wenn die Geste der Frau zunächst daraufhin deutet. Gera-

dezu analytisch fängt Hubbuch hier Mimik und Gestik in einer Momentaufnahme ein, wie man es sonst nur von Fotografien kennt.

Hubbuch verweilt jedoch nicht lange in Berlin. Bereits 1924 geht er zurück in seine Heimat und nimmt zunächst eine Assistentenstelle an der Karlsruher Akademie an. 1928 erfolgte die Professur. Dennoch bleiben seine Bildthemen weiterhin von den Berliner Jahren geprägt.

Neben der Neuen Sachlichkeit gab es noch eine zweite bedeutende Kunstströmung in der Weimarer Republik, die zwar schon 1916 in der Schweiz „entwickelt“ wurde, ihre prägendste und auch extremste Form jedoch in Berlin hervorbrachte: Dada. Eine ihrer bekanntesten Persönlichkeiten im Berliner Kreis und auch die einzige Frau, die es schaffte, vom harten Kern der Dada-Künstler akzeptiert zu werden, war **Hannah Höch**. Sie gilt auch heute noch als „Grande Dame“ der Dada-Bewegung. Leider befinden sich in der Sammlung der Universität Rostock keine ihrer typischen Dada-Foto-Collagen, dafür jedoch zwei Arbeiten – und das ist heutzutage weniger bekannt – aus ihrer frühen expressionistischen Phase, *Kommen flatternde Vögel* (Kat. 28) und *Siams Gärten* (Kat. 27).

Hannah Höch, 1889 in Gotha geboren, wuchs zunächst in einem wohlbehüteten, kunstinteressierten Elternhaus auf. Dennoch war das Ressentiment seitens der Eltern hoch, als Höch mit Mitte 20 nach Berlin will, um ein Kunststudium aufzunehmen. Der Besuch einer privaten Kunstgewerbeschule war die zwangsläufige Alternative. Zwar wird Frauen mit dem Wintersemester 1908/09 der Zugang zur Akademie im konservativen Preußen offiziell nicht mehr verwehrt, jedoch ist das Ansehen von Frauen, die eine künstlerische Laufbahn einschlagen oder gar ihren Lebensunterhalt durch die Kunst bestreiten wollen, immer noch nicht sehr hoch. Von „Malweibern“ ist die Rede und wer kann, geht auch weiterhin zum Studium nach Paris,

so wie um 1900 bereits Käthe Kollwitz oder Paula Modersohn-Becker. Für Höch kam dies nicht in Frage. So schrieb sie sich in eine Kunstgewerbeschule ein. Nach außen hin hatten diese zwar den Ruf von besseren „Handarbeitsschulen“, das kreative Potential solcher Einrichtungen wurde aber von der männerdominierten Kunstwelt belächelt und unterschätzt. Die Ausbildung wurde zunächst vom Ausbruch des ersten Weltkrieges unterbrochen. Höch ist eine der wenigen KünstlerInnen, die sich von der Kriegseuphorie nicht anstecken lässt. Ihre pazifistische Einstellung wird später ihr gesamtes Kunstschaffen beeinflussen. Nach einem kurzen Zwischenaufenthalt bei ihrer Familie ging Höch jedoch nach Berlin zurück und schrieb sich diesmal an einer staatlichen Schule ein. Hier wurde sie Assistentin von Emil Orlik und schnitt nach seinen Vorgaben Holzstöcke, so dass sie das Grundhandwerk für Grafiken bei ihm erlernte. Ebenfalls ein Schüler von Orlik war George Grosz, über den Höch zunächst Kontakt zur expressionistischen Künstlergruppe *Der Sturm* erhielt, später dann zur Dada-Bewegung. *Siams Gärten* und *Kommen flatternde Vögel* fertigt sie unter dem Einfluss der Expressionisten an. Noch sind es keine kritischen Arbeiten, wie später ihre Collagen, in denen mit Sarkasmus und Provokation gegen Krieg und Untertanentum Stellung bezogen wird, sondern hier hat sie rein die Natur zum Thema gewählt. Höch ist von Kindesbeinen an sehr naturverbunden. Zu ihrem Vater, einem leidenschaftlichen Rosenzüchter, hatte sie eine enge Bindung und half ihm als Kind regelmäßig im Garten. Die beiden Linolschnitte der Rostocker Sammlung stammen aus der Mappe *Miniaturen*, die 1964 noch einmal in der Galerie Nierendorf, Berlin verlegt wurden und deren andere Einzelblätter sich ebenfalls mit der Natur beschäftigen und solche Titel tragen wie *Frühling*, *Nacht*, *Sonnenaufgang*, *Papillons* oder *Frost*.

Anders als Hannah Höch blieb **Willy Jaeckel** sein ganzes künstlerisches Leben dem Expressionismus verbunden, auch wenn er darin seinen ureigenen Stil entwickelte. Jaeckel, in Breslau geboren, besuchte die dortige Akademie bevor er nach Dresden wechselte. Hier entstehen zunächst Kolossalgemälde. Jedoch kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges verfertigt Jaeckel seine lithografische Reihe *Memento Mori* an, eine schonungslose Kritik und Zurschaustellung der Grausamkeiten des Krieges, so schonungslos, dass die Reihe kurz nach Erscheinen verboten wird. Aber Jaeckel wendet sich auch anderen Themen zu. So ist er einer der ersten Künstler, der religiöse Inhalte in den Expressionismus hineinfließen lässt.²⁵ Er verfertigt Illustrationen zu literarischen Themen (u.a. zu Goethes *Faust*), wird begehrter Porträtist und er widmet sich auch immer wieder dem Akt. Ab Mitte der 1920er Jahre bezieht er jährlich ein Sommerquartier auf Hiddensee. Später erwirbt er dort ein Haus und nutzt es während der Jahre der Verfemung als Rückzugsort. Auf Hiddensee beschäftigte Jaeckel sich hauptsächlich mit der Natur, malte Dünen, die Ostseewellen und auch immer wieder Akte. Die Rostocker Universitätsammlung verfügt ebenfalls über ein Aktbild von Jaeckel (Kat. 40). Seine Lithografie *Weiblicher Akt* stammt jedoch nicht aus der Hiddensee-Zeit, sondern entstand bereits 1919. Eine Frau liegt nackt in der Natur, nicht am Strand sondern in den Bergen (Jaeckel war nach Ende des Ersten Weltkrieges für kurze Zeit nach Bayern gegangen). Mit geschlossenen Augen genießt die Frau die wärmende Sonne auf ihrer Haut und gibt sich ganz dem Sonnenbad hin. In ihrer Körperhaltung mit den leicht gespreizten Beinen und den sinnlich nach hinten gelegten Kopf fühlt sie sich unbeobachtet, so dass Jaeckel den Betrachter zum Voyeur werden lässt. In dieser Lithografie erkennt man auch den Maler Jaeckel, denn die verschiedenen Graustufen und Schattierungen, die Auflösung der Linien und Flächen erinnern eher an ein Aquarell als an eine Grafik. Während eines Luftangriffs 1944 auf Berlin wird Jaeckel in

einem Luftschutzkeller verschüttet und das Atelier und damit ein Teil seiner Werke vernichtet. Die Universitätssammlung besitzt neben dem *Weiblichen Akt* noch eine Reihe anderer Arbeiten von ihm. Diese sind nur deshalb der Nachwelt erhalten, da sie ursprünglich als Originalgrafiken in Zeitschriften erschienen waren.

²⁰ Söhn 1987, S. 55

²¹ s. Söhn 1987, Werkverzeichnis
Nr. 155, 159, 160, 168, 172, 183

²² Kollwitz 1948, S. 29

²³ Knesebeck 2002, S. 188/189

²⁴ Der Begriff „Neue Sachlichkeit“
für die wegweisende Kunstströ-
mung der Weimarer Republik geht
auf eine Ausstellung in der Mann-
heimer Kunsthalle zurück, die der

damalige Leiter, Gustav Friedrich
Hartlaub, 1925 unter eben
jenem Titel organisierte und in der
Künstler gezeigt wurden, die sich
deutlich vom Impressionismus und
Expressionismus abhoben, indem
sie wieder zu einem realistischen
bzw. sachlichen Malstil zurück
gefunden hatten.

²⁵ Märkisch 1963, S. 10 ff.

Originalgrafik aus Publikationen

Ein weiterer großer Bereich, aus dem ein reichlicher Fundus für die Aufstockung der Grafischen Sammlung erfolgte, sind Originalgrafiken aus Publikationen und Zeitschriften. Durch die enorme Bedeutung, die die Peintre-Graveurs im 19. Jahrhundert bekamen, entstanden zum Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland und in anderen Ländern, zum Beispiel in Frankreich, Vereine für Originalgrafik, die eigene Zeitschriften herausbrachten, um die zeitgenössischen Künstler einer größeren Öffentlichkeit vorzustellen. Zum Teil handelte es sich dabei sogar um signierte Originalgrafiken.

Eine solche Zeitschrift ist das expressionistische Blatt *Genius – Zeitschrift für Werdende und Alte Kunst*, die in drei Ausgaben von 1919 – 1921 im Kurt Wolff Verlag, München und Leipzig erschien. Herausgeber waren Hans Mardersteig und Karl Georg Heise. Beide hatten die Intention, den damals jüngsten Trend in der zeitgenössischen deutschen Kunst, den Expressionismus, mit seinen Vorgängern zu vergleichen bzw. gegenüberzustellen. So findet man zum Beispiel neben Nachdichtungen des englischen Romantikers Percy Bysshe Shelley oder eine Erzählung von Waldemar Bonsels neben neuzeitlichen Texten von Maxim Gorki, Franz Kafka oder Hermann Hesse. Aus der bildenden Kunst steuerten unter anderem Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner oder Oskar Kokoschka Arbeiten bei.

Die beiden Blätter *Businessman* (Kat. 42) des flämischen Künstlers Frans Masereel und *Das Nest* (Kat. 38) von Karl Hofer stammen ebenfalls aus dieser Zeitschrift.

Frans Masereel war ein Meister des Holzschnitts, daher waren seine Farben hauptsächlich Schwarz und Weiß. Grauschattierungen findet man bei ihm nicht. Von Anfang an arbeitete er hauptsächlich als Illustrator. Seine erste Veröffentlichung in einer Zeitung erfolgte 1913 in Paris, wohin er kurz zuvor nach seinem Kunststudium übersiedelt war. Mit Ausbruch des

Ersten Weltkrieges geht Masereel jedoch zurück in seine belgische Heimat. Er hat zwar Glück, nicht an die Front berufen zu werden, erlebte aber die Grauen des Krieges sowohl in Flandern als auch in Frankreich. Masereel übersiedelte daraufhin in die neutrale Schweiz, wo er sich mit anderen Kriegsgegnern zusammantat. Sein Werk ist von einem tiefen Humanismus geprägt. Wie viele Künstler jener Epoche nahm er Zeit seines Lebens Stellung gegen den Krieg, aber auch gegen gesellschaftliche und sozialpolitische Missstände. Seine Hauptwaffe dabei war die Form der Satire. Geradezu grotesk wirkt auch sein Businessman. Im feinsten Zwirn, mit Orden dekoriert, das Sonnenlicht wie ein Heiligenschein um seine Halbglatze, beherrscht er scheinbar die Welt, die sich in kleinen Miniaturen um ihn reiht. Indem Masereel jedoch die Proportionen verschiebt, wirkt sein Geschäftsmann wie eine Karikatur seiner selbst mit dem viel zu kurzen Beinen, dem zu großen Kopf auf dem halslosen Oberkörper. Er wirkt auf den Betrachter arrogant, unsympathisch und abstoßend und genau das hatte Masereel durch seine Darstellung beabsichtigt. In dieser Linie kann man auch seinen Boxer (*Le boxeur*), mit den übertrieben breiten Schultern, seinen Dandy (*Le Beau Mec*) mit der extremen Wespentaille und seinen Fresssack (*Le Gourmand*) mit dem Fünffach-Doppelkinn einreihen.²⁶ Masereel wird hier zum scharfen, geradezu zynischen Beobachter. Sein ureigener Stil, der seine Arbeiten so unverkennbar macht, sind dabei eine großzügige Flächenaufteilung, das großflächige Zulassen von freien Blattstellen, die den harten Kontrast von Schwarz und Weiß besonders hervorheben. Es sind Arbeiten für die schwarzweiße Typografie der Zeitungen und Zeitschriften, für die Welt der Presse, in der Masereel zu Hause war.

Karl Hofer wurde 1878 in Karlsruhe geboren. Da sein Vater früh starb, gab die Mutter ihn aus der Not heraus in ein Waisenhaus. Hofer zeigte sich schon als Kind talentiert und erhielt nach

Beendigung der Volksschule daher ein Stipendium an der Karlsruher Akademie. Hier wurde die Grafik besonders gepflegt und Hofer bekam erste Anregungen, sich mit der Technik zu beschäftigen. Zunächst versuchte sich Hofer an Holzschnitten. Im Gegensatz zu Masereel stellte er jedoch beizeiten fest, dass Holzschnitte nie seine erste Wahl sein werden. Bereits mit Zwanzig fertigte er erste Lithografien an, ein Verfahren, das ihm liegt und das er immer wieder in seinem künstlerischen Schaffen aufgreifen wird. Hofer begann zu reisen, zunächst nach Paris, dann nach Rom und wieder Paris, nur unterbrochen von der Fortsetzung seines Studiums, diesmal an der Stuttgarter Akademie. Seine Reisen führten ihn bis nach Indien, bis er sich endgültig in Paris niederließ. Hier wird Hofer vom Ersten Weltkrieg überrascht und als Deutscher interniert, bis man ihn 1917 in die neutrale Schweiz entlässt. In jenen Pariser Jahren tat sich Hofer hauptsächlich als Maler hervor. Nach dem Krieg zog es auch ihn in das künstlerisch quirlige Berlin und hier wendet er sich wieder der Grafik zu. Für Hofer wurde es wie ein Neuanfang und es war der Beginn seines reichsten grafischen Schaffens, wenn auch nur für einen kurzen Zeitabschnitt. Sein Hauptthema sind Menschen, allein, zu zweit, zu dritt, Mädchen in Gruppen, Mann und Frau, Liebende, sich zueinander Hinwendende, so auch in seiner Lithografie *Das Nest* (Kat. 38). Auf den ersten Blick sieht der Betrachter zwei Menschen in inniger Umarmung. Nackt haben sie sich in einem Bett oder auf einer Decke aneinander geschmiegt. Das äußere Umfeld wird nur mit wenigen Strichen rechts und links vom Paar angedeutet in einer Rundung, ähnlich einem Nest. Sämtliche Linien, auch der beiden Körper des Paares gehen ineinander über, überschneiden sich, so als wären die Körper durchsichtig. Dadurch kann der Betrachter beim zweiten genauen Hinschauen noch eine dritte Person erkennen, die zusammengerollt quer vor dem Paar liegt und sich mit dem Rücken an die Körper der beiden anderen presst. Ob es sich bei dem Bildthema um einen erotischen

Moment handelt oder nur um Menschen, die einander Schutz und Wärme geben, überlässt Hofer ganz dem Betrachter. Es ist ein Bild gegen die Vereinsamung des Einzelnen in jener Zeit. Dieses zutiefst humanistische Menschenbild, das Hofer in seinem ganzen Oeuvre immer wieder vermittelt, ist vielleicht auch geprägt von seiner eigenen Lebenserfahrung als Kind im Waisenhaus und als junger Mensch im Internierungslager. Menschliche Nähe und Geborgenheit werden daher für ihn ein besonders wichtiger Aspekt für seine Kunst.

In der letzten Ausgabe der Zeitschrift *Genius* vermerkt der Mit-herausgeber Karl Georg Heise in seinem Nachwort resigniert: *„Für die Welt der vertiefter betrachtenden Kunstfreunde aber ist die notwendige Nahrung das Buch ... Zeitschriften haben den Zenith ihrer Wirkungsmöglichkeit als Bahnbrecher neu heranreifender Werte auf dem Gebiet der bildenden Kunst überschritten.“*²⁷ Und er beklagt, dass *„Schriftsteller und Künstler ... nur mühsam zum gemeinsamen Werk zu bewegen [sind].“*²⁸

Möglich jedoch, dass die Konkurrenz einer anderen Zeitschrift für die *Genius* zu groß wurde. Bereits 1917 erschien im Gustav Kiepenheuer Verlag, Weimar *Das Kunstblatt*, welches sich von Anfang an zur Aufgabe gemacht hatte, nicht nur den Expressionismus vorzustellen, sondern auch sämtliche neue Kunstströmungen und ausschließlich nur diese und keinen Rückblick auf Vergangenes zu geben, wie in der *Genius* praktiziert. Herausgeber des Kunstblattes war Paul Westheim, ein Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Kunstsammler, der grundlegende Monografien zu den neuen Kunstströmungen des früher 20. Jahrhunderts verfasste und im Kunstblatt nicht nur Artikel über diese neue Kunstströmungen veröffentlichte, sondern zusätzlich auch Originale.

Solch eine Originalarbeit ist der Holzschnitt *Das Dorf* (Kat. 22) von **Lyonel Feininger**. Es erschien als Frontispiz im Heft 4 von

1920. Feininger hatte eine enge Verbindung zur Ostseeküste. Seine Frau, Julia Berg, stammte aus dem knapp 50 km von Rostock entfernten Ribnitz-Damgarten. Sie war es auch, die ihn mit der Drucktechnik bekannt machte. Durch diese private Bindung hielt Feininger sich daher oft in Ribnitz auf, verbrachte aber auch die Sommermonate zunächst auf der Insel Rügen und später dann auf Usedom, vor allem in dem heute noch sehr beliebten Ostseebad Heringsdorf und in Neppermin. Einige seiner bekanntesten Arbeiten entstanden hier.

Sein für das *Kunstblatt* angefertigtes *Dorf* ist jedoch nicht von der ländlichen Idylle Vorpommerns geprägt. Auch wenn Feininger es nicht näher kennzeichnet, handelt es sich um eines seiner typischen thüringischen Landschaften.²⁹ In einem extrem verzerrten Winkel ziehen sich Häuser entlang einer Straße, die sich zwischen den Gebäuden verliert. Vor dem größten Haus mittig im Bild steht eine einzelne Figur. Das Bild lebt von starken Kontrasten, die schrägen Schraffuren im Straßenbereich und am oberen Bildrand lassen jedoch unschwer den expressionistischen Duktus erkennen und erinnern an Arbeiten von Karl Schmidt-Rottluff.

Der Holzschnitt war Feiningers bevorzugte Technik. Auf Linolschnitte oder gar farbige Holzschnitte verzichtete er weitestgehend. Wenn er in Farbe arbeiten wollte, wählte er dazu die Zeichnung oder das Gemälde. Die Holzschnitte dagegen waren reine Schwarzweißgrafiken, welche gegebenenfalls noch auf farbigen Blättern oder verschiedenen Papiersorten gedruckt wurden. Sein Wirken am Bauhaus und die dortigen technischen Einrichtungen ermöglichten ihm, Holzschnitte in großem Umfang anzufertigen. Von seinen über 300 Holzschnitten sind die meisten in der Zeit zwischen 1918 und 1920 hergestellt worden und besonders Architektur-Darstellungen waren bei ihm ein beliebtes Bildthema. Neben der Edition im *Kunstblatt* gibt es von dem Druckstock noch hundert unsignierte Exklusivabzüge auf handgeschöpftem Papier.³⁰ Zusätzlich gibt es noch drei weitere

Abzüge auf braunem Papier, welche signiert und mit einem Stempel „Feininger Estate“ versehen sind.³¹

Im Besitz der Rostocker Universitätssammlungen befindet sich ferner aus dem Kunstblatt eine Arbeit von **Fernand Léger**. *La femme au miroir* – „Die Frau mit Spiegel“ (Kat. 43) erschien im selben Heft wie der Holzschnitt von Feininger und zusätzlich im selben Jahr noch einmal in der Grafikmappe *Die Schaffenden*, die ebenfalls von Wertheim herausgegeben wurde. 1884 in der Normandie geboren, wurde Léger schon recht früh von dem Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler entdeckt, der bereits Pablo Picasso und George Braques unter Vertrag hatte. Unter dem Einfluss von Picasso wendet sich Léger dem Kubismus zu. Seine Frau im Spiegel stammt aus der sogenannten „Mechanischen Periode“ Légers. Hier verwendet er vorwiegend mechanische Elemente in seinen Arbeiten. Auch die Frau wirkt eher wie ein Maschinenmensch als eine Frau aus Fleisch und Blut. Das Bild unterteilt sich großflächig in Halbkreise, Zylinder, Parallelogramme. Die Figur, der Spiegel, das wohnliche Umfeld sind einem geometrischen Reglement unterworfen und lassen sich kaum noch voneinander unterscheiden. Diese Technisierung des Menschen, aber auch der Landschaft wird ein immerwährendes Thema in der Arbeit Légers bleiben.

Nicht nur im *Kunstblatt*, auch in der *Derrière le Miroir* (kurz DLM) erscheinen Arbeiten von Léger. So gestaltete er unter anderem das Titelblatt des Heft 20 von 1949.³² Die DLM griff die Idee von der *Genius* und dem *Kunstblatt* wieder auf, Text und Bild in einer Publikation zu einem Gesamtkunstwerk zu vereinen. Sie erschien von 1946 bis 1982 bei der Galerie und Druckerei Maeght in Paris und hatte unter anderem die Intention, ähnlich wie ihre Vorgänger in Deutschland, damals noch unbekannte Künstler, wie eben Léger oder Alberto Giacometti, Marc Chagall und Joan Miró einem breiteren Publikum bekannter zu machen.

Nicht nur Zeitschriften, auch Monografien wurden immer mehr mit Originalgrafiken versehen. So fertigte beispielsweise Ernst Ludwig Kirchner für sein erstes umfassendes Werkverzeichnis, welches zwischen 1926-31 in 550 Exemplaren erschien, eigens Holzschnitte an bzw. fügte Originale dem Werkverzeichnis bei.³³ Solche Werkverzeichnisse sind heutzutage daher begehrte Sammlerobjekte.

Wassilij Kandinskys Farbholzschnitt *Komposition* (Kat. 44) ist solch ein Beispiel aus einer Originalmonografie. In Moskau 1866 geboren, widmete Kandinsky sich zunächst der Rechtswissenschaft. Nach seinem Jurastudium übernahm er die Leitung einer Kunstdruckerei³⁴, wodurch er die Techniken der Grafik erlernte. Bereits seine ersten Lithografien, um 1901 entstanden, zeugen von einer enormen Meisterschaft. Frühe Farbholzschnitte druckte er noch mit Aquarellfarben, anfangs noch mit einem Druckstock. Zum Teil half er dabei mit dem Pinsel nach. Er arbeitete Nass-in-Nass, so dass die gedruckte von der gemalten Farbe sich nicht mehr unterscheiden lässt. Kandinsky als ein leidenschaftlicher Druckgrafiker experimentierte sehr viel auf diesem Gebiet. Bei seiner *Komposition*, einer Arbeit aus seinem Spätwerk, verwendete er drei verschiedene Druckstöcke in den Farben Gelb, Rot und Schwarz.

Im Alter von 30 Jahren ließ Kandinsky sich dann in München nieder, wo er die Akademie von Franz von Stuck besuchte. Kandinskys frühe Arbeiten waren sehr stark geprägt von der russischen Volkskunst und vom Jugendstil. Nach mehreren Reisen nach Italien, Nordafrika, Holland, aber auch Paris und Berlin ging er zurück nach München. Hier schloss er Bekanntschaft mit Franz Marc. Beide waren Mitglieder der *Neuen Künstlervereinigung München*. Da Kandinskys Bilder jedoch zunehmend abstrakter wurden, kam es schließlich zum Bruch mit der Künstlervereinigung, die er zusammen mit Marc verließ. Sie widmeten sich danach ihrem gemeinsam herausgegebenen

Almanach *Die blauen Reiter* und Kandinsky entwickelte sich zu einem der herausragenden Vertreter des Münchner Expressionismus. Durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges musste er jedoch zurück nach Moskau. Auch hier nahm Kandinsky eine Vorreiterrolle ein und prägte zusammen mit Alexander Rodtschenko die Russische Avantgarde. Kandinskys abstrakter Stil passte jedoch nicht in das Kunstbild der jungen Sowjetunion, so dass ihm nichts anderes übrig blieb, als den Ruf einer Lehrtätigkeit am noch jungen Bauhaus anzunehmen. In Weimar bzw. Dessau lernte er Lyonel Feininger, Paul Klee und Alexej von Jawlensky kennen, mit denen er zusammen die Künstlergruppe *Die blaue Vier* in Erinnerung an *Die blauen Reiter* gründete, eine Idee der deutsch-amerikanischen Künstlerin Galka Scheyer. Kandinsky blieb bis zur Schließung des Bauhauses in Deutschland. In Frankreich, wo er nach 1932 hin emigrierte, fand er jedoch wenig Anerkennung. Lediglich zwei kleine Galerien nahmen ihn auf, eine davon war die Galerie von Yvonne und Christian Zervos, der die Kunstzeitschrift *Cahier d'Art* herausgab. Mit ihm hatte Kandinsky schon vor seinem Umzug nach Frankreich Bekanntschaft geschlossen. 1930 erschien bei *Cahier d'Art* von Will Grohmann eine Monografie zu Kandinsky, für die er seinen Holzschnitt *Komposition* anfertigte. Kandinsky schrieb an Galka Scheyer, die er noch aus seiner Bauhaus-Zeit kannte: „*Das bunte Blatt im Buch ist keine bunte Reproduktion, sondern ein Originalholzschnitt, direkt von den Stöcken gedruckt.*“³⁵ Die Auflage war auf 610 Exemplare reduziert. Unter anderem befinden sich davon welche in der Bibliothèque Nationale, Paris und in der Universitätsbibliothek, Princeton; in der Rostocker Universitätsammlung dagegen leider nur der Holzschnitt selbst. Die *Komposition* war ausschließlich für dieses Buch gedacht. Weitere Einzeldrucke sind nicht bekannt. Von anderen Grafiken Kandinskys gab es später, zum Teil nach seinem Tod, noch sogenannte Neudrucke, unter anderem Anfang der 1950er in verschiedenen Ausgaben der DLM.

Auch die Radierung *Dame mit Zigarette* (Kat. 39) des Schweden **Anders Leonard Zorn** entstammt einer Monografie. Während seiner ganzen Laufbahn arbeitete Zorn regelmäßig als Grafiker. Die Radierung war dabei seine bevorzugte Technik, so dass er in seinem Oeuvre fast 300 Blätter hinterließ. Alle diese Radierungen sind durch eine klare grafische Struktur gekennzeichnet. Zwischen 1882 und 1885 hielt Zorn sich mehrfach in England auf. Auf den britischen Inseln setzte bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine enorme Wert- wenn nicht gar Höher-schätzung der Peintre-Graveurs ein, bedingt durch das Wirken von James McNeill Whistler, so dass sich England zu einer der europäischen Hochburgen der Grafik, vor allem auf dem Gebiet der Radierungen, entwickelte. Aber auch ältere Meister, wie zum Beispiel Rembrandt, beeinflussten Zorn. Die Vorliebe für Rembrandt ging sogar so weit, dass Zorn sich in späteren Jahren eine eigene Sammlung von ihm anlegte.³⁶ Jedoch erst durch den Umzug nach Paris 1888 und durch die Begegnung mit den französischen Impressionisten entwickelte sich Zorn zu einem Virtuosen auf dem Gebiet der Radierung. Ähnlich wie Edvard Munch setzte Zorn Bildmotive, die er vorher bereits schon im Gemälde verarbeitet hatte, in seinen Grafiken um, so auch bei der *Dame mit Zigarette*. Und ebenfalls wie bei Munch erscheint das Dargestellte in der Radierung spiegelverkehrt. Sowohl Gemälde als auch Radierung entstanden in jenen Pariser Jahren. Zu sehen ist eine selbstbewusste junge Frau, vermutlich eine Amerikanerin. Paris zog damals viele Touristen aus Übersee an. Und nur eine Ausländerin konnte solch ein Selbstbewusstsein versprühen mit dem herzlichen offenen Lächeln, der Nonchalance, mit der sie in der Öffentlichkeit raucht und wie sie ihre Zigarette hält. Zorn stellt damit einen neuen Frauentyp da, der den Frauen des „alten“ Europa noch vollkommen fremd war. Das Blatt der Rostocker Sammlung ist als Original-Radierung in einer Monografie erschienen. Um welche Monografie es sich genau handelt, lässt sich jedoch nicht mehr feststellen.

Dem Text unterhalb der Radierung und auf der Rückseite nach, scheint es sich um eine Art Lexikon schwedischer Radierer zu handeln. Zorn selber wird jedoch im laufenden Text nicht benannt. Die Radierung ist aus dem Originalbuch bewusst heraus getrennt worden, um sie zu veräußern. Zwischen Grafik und Text steht mit Bleistift vermerkt *‘Japan’*, als Hinweis auf das Japanpapier auf dem es gedruckt wurde, und *‘160,-’* (vermutlich Mark) als Preis im Kunsthandel.

Dass Bücher und Zeitschriften geradezu geplündert wurden bzw. werden, um solche Originalgrafiken über den Kunsthandel zu veräußern, ist auch heutzutage nichts Ungewöhnliches. Selten findet man komplette Ausgaben, ist es doch ein Zeichen dafür, dass den Originalgrafiken aus Publikationen mittlerweile derselbe Stellenwert zugeschrieben wird wie den Arbeiten, die in einzelnen Serien zum Zwecke des Verkaufs gedruckt wurden. Und für eine Lehrsammlung, wie die Grafiksammlung der Universität Rostock, war es eine Möglichkeit, ihren Bestand um damalige zeitgenössische Künstler zu erweitern. Gerade bei der *Genius* stand Inhalt und Originalgrafiken in keinem Zusammenhang, so dass man, was die Entnahme dieser Blätter betraf, um sie einer Kunstsammlung zuzuordnen, wenig Bedenken hatte.

²⁶ Avermaete 1975, S. 106/107

²⁷ Heise 1921. In: *Genius – Zeitschrift für Werdende und Alte Kunst*. 3. 1921, S. 355

²⁸ Ebenda, S. 356

²⁹ Prasse 1972, S. 244

³⁰ Ebenda

³¹ Das Kunsthaus Lempertz, Köln verweist in seinem Auktionskatalog Nr. 867, 2004 auf diese drei Extra-blätter, s. <https://www.lempertz.com/fr/cataloguelot/867-1/982-lyonel-feiningner.html>,

abgerufen am 5.4.2019

³² Saphire 1985, S. 89

³³ Gemeint ist das Werkverzeichnis von Gustav Schieffler „Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners“, welches von 1926-31 im Euphorion-Verlag in Berlin erschien und diverse Holzschnitte, auch Farbholzschnitte als Originale mit eingebunden hatte.

³⁴ Kat. München 1966, S. 3

³⁵ Roethel 1970, S. 386

³⁶ Kat. Berlin 2000, S. 14

Nachwort

Jedem guten Ereignis geht ein guter Gedanke voraus. Von daher soll an dieser Stelle Herrn Matthias Dettmann vom Kunstverein zu Rostock gedankt werden, der die Idee hatte zu einer Ausstellung anlässlich des Universitätsjubiläums. Ein weiteres Dankeschön geht an Herrn Thomas Häntzschel, ebenfalls Kunstverein zu Rostock, für die Erarbeitung des Fototeils.

Bereits Ende der 1920er Jahre gab es eine enge Verbindung zwischen dem ehemaligen Institut für Kunstgeschichte (und somit zwischen der Universität) und dem Rostocker Kunstverein, bedingt durch das Engagement des damaligen Lehrstuhlinhabers für Kunstgeschichte, Richard Sedlmaier, im hiesigen Verein. Gemeinsam organisierte man 16 Ausstellungen für die Stadt, so dass mit dieser Ausstellung eine alte Tradition wiederbelebt wurde.

Und einen ganz besonders herzlichen Dank an Frau Dr. Brigitte Müller, Carlsberg-Hertlingshausen, und Herrn Axel Voss, Essen/Duisburg, die mit gutem Rat und wertvollen Hinweisen mir zur Seite standen.

Rostock, im Mai 2019

Katalogteil

Marcantonio Raimondi

Heilige Familie mit den fünf Engeln, um 1503



Marcantonio Raimondi
Heiliger Christophorus, o.J.



Marcantonio Raimondi

Martha führt Maria Magdalena zu Christus , um 1520 – 24



Anonym

Der Triumph der Galathea, nach 1513



Marco Dente da Ravenna

Laokoon, 1506



Nicolaus Beatrizet

Laokoon, o.J.



Giovanni Battista Falda
Campidoglio, o.J.



Giovanni Battista Falda

Piazza di Santa Maria della Minerva, o.J.



Giovanni Battista Falda

Fontana nel Palazzo Vaticano, o.J.



Giovanni Battista Falda
Fontana a Monte Citorio, o.J.



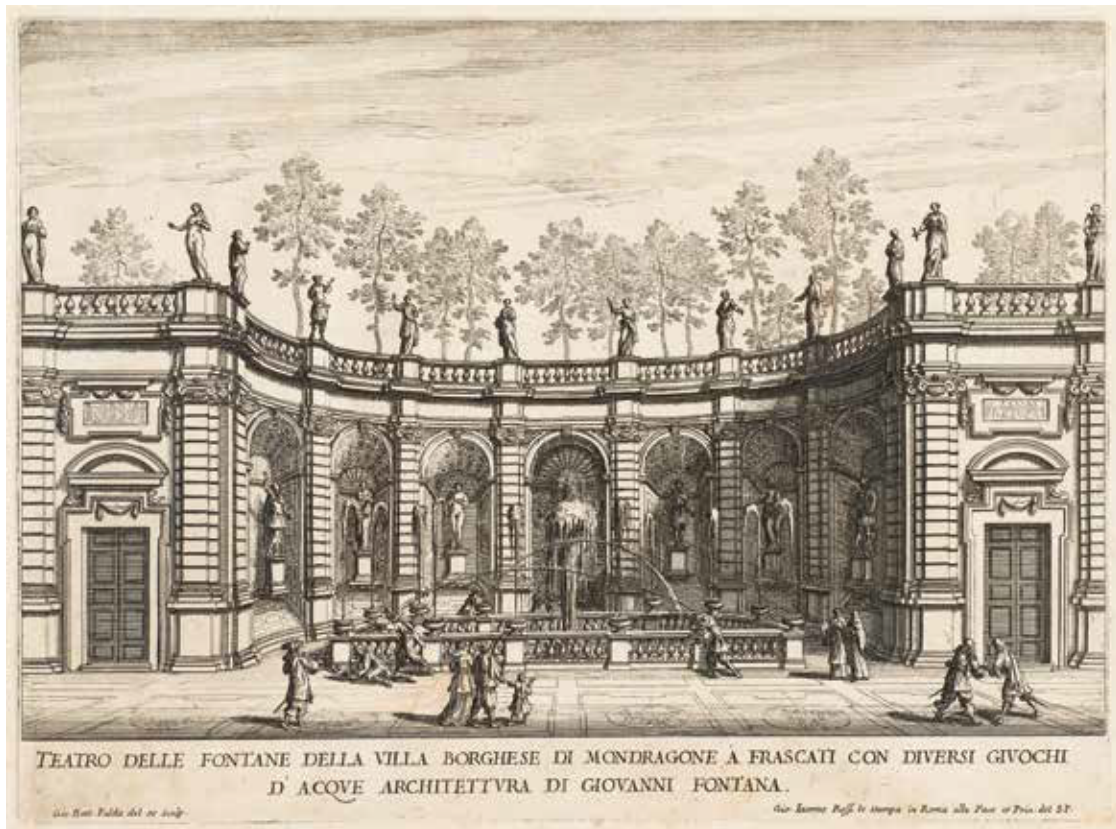
Giovanni Battista Falda

Fontana rustica nel piano superiore alla cascata, o.J.



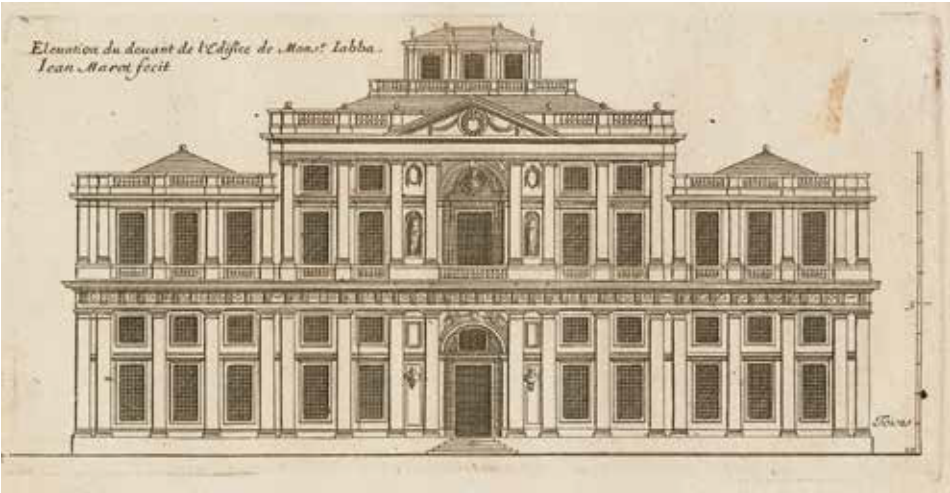
Giovanni Battista Falda

Teatro delle Fontane della Villa Borghese, o.J.



Jean Marot

Elevation du devant de l'Edifice de Monsr. labba, o.J.



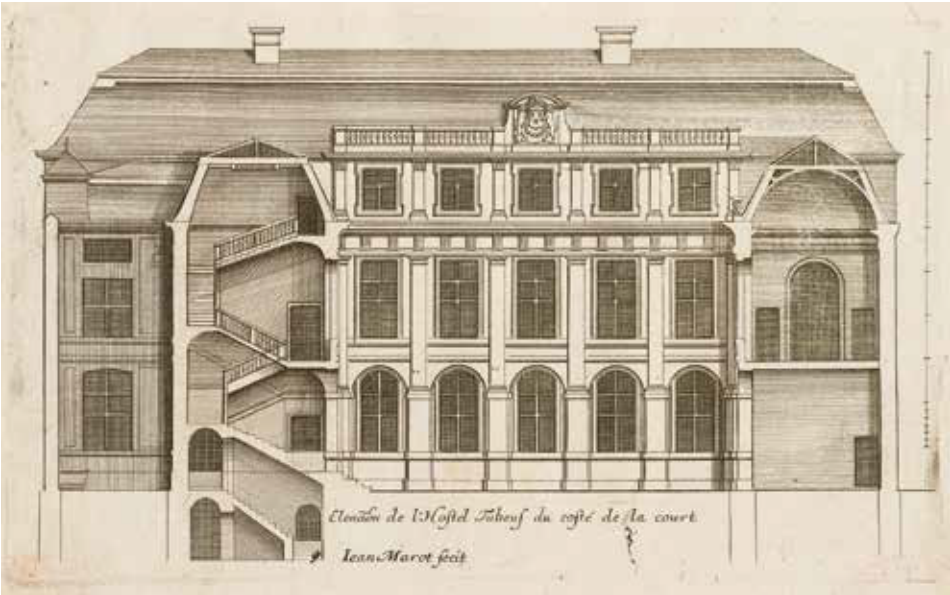
Jean Marot

Portail de la Sorbonne du costé de la cour, o.J.



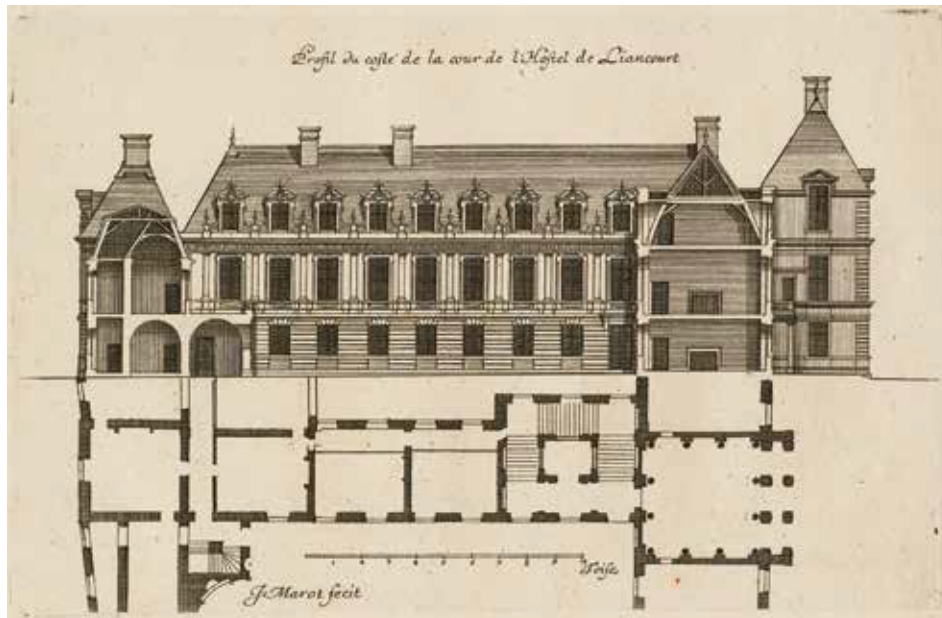
Jean Marot

Elevation de l'Hostel Tubeuf du costé de la court, o.J.



Jean Marot

Profil du costé de la coeur d l'Hostel de Liancourt, o.J.



Rudolph Ackermann

A domestic chapel, 1817



Rudolph Ackermann
Gothic cottage, 1816



Rudolph Ackermann
Gothic conservatory, 1813

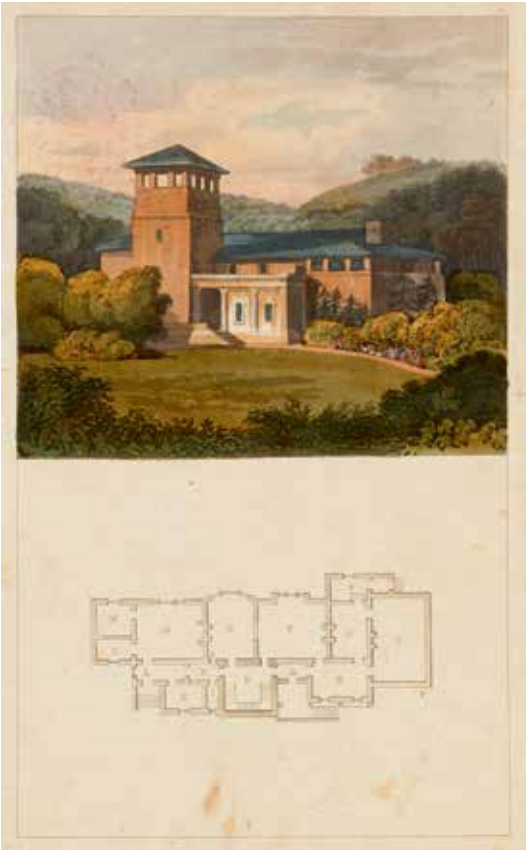


Rudolph Ackermann

Gothic hall, 1813



Rudolph Ackermann
A villa, 1817



Lyonel Feininger

Dorf , 1918/19

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen in der Online-Ausgabe nicht
zugänglich



Joachim Franz Beich

Der runde Turm, o.J.



Peter von Bammel

Der Zeichner beim Wasserfall, um 1716



Johann Christian Dahl

Landschaft mit Hütte und Tannen, 1828




Edvard Munch

Norwegische Landschaft, 1908/09



Hannah Höch
Siams Gärten, 1915


Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen
in der Online-Ausgabe nicht zugänglich



Hannah Höch

Kommen flatternde Vögel, 1915

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen
in der Online-Ausgabe nicht zugänglich



Max Joseph Wagenbauer

Dachs, Wiesel und Iltis vor einer großen Baumwurzel, 1806



Max Liebermann
Badende Jungen, 1896



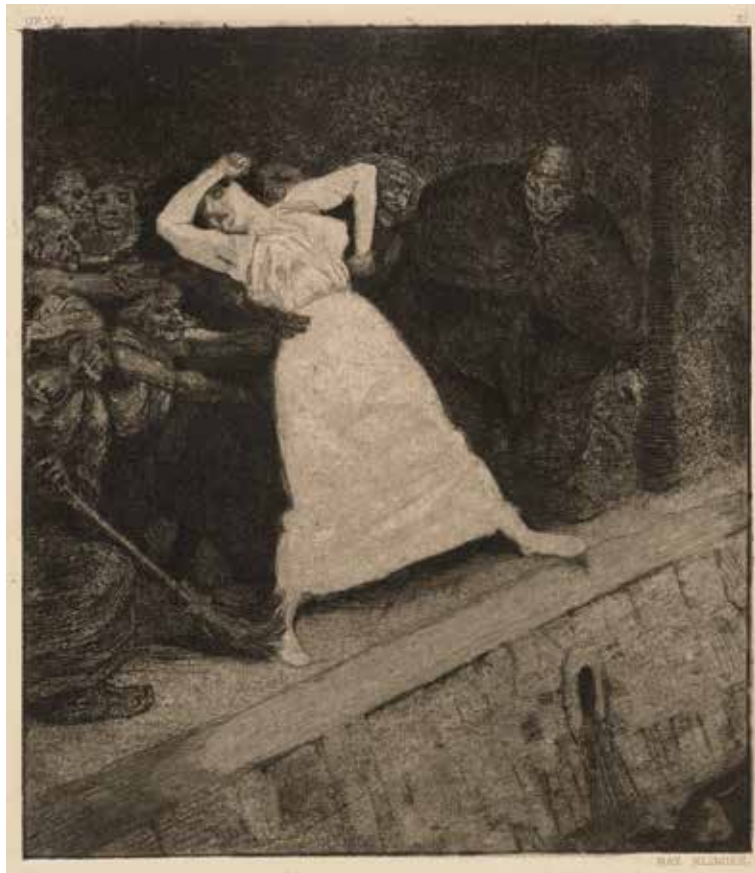
Max Klinger

Elend, 1892



Max Klinger

In die Gasse!, 1884



Edvard Munch
Mondschein, 1895



Adolph Menzel
Alarm im Haus, 1843



Käthe Kollwitz

Hamburger Kneipe, 1901



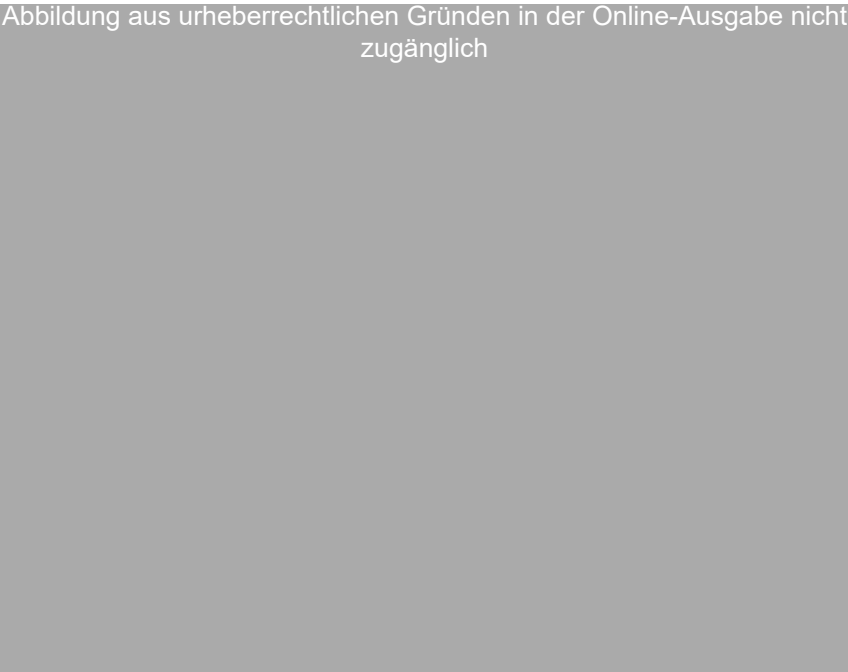
Adolph Menzel

Studienblatt aus dem Irrenhaus, 1844



Karl Hubbuch

Liebespaar, 1959



Karl Hofer

Das Nest, 1921

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen in der Online-Ausgabe nicht
zugänglich



Anders Zorn

Dame mit Zigarette, 1891




Willy Jaeckel
Weiblicher Akt, 1919

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen in der Online-Ausgabe nicht zugänglich




Conrad Felixmüller
Mutter, 1918

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen
in der Online-Ausgabe nicht zugänglich



Frans Masereel
Business-man, 1920


Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen in der Online-Ausgabe nicht zugänglich



Fernand Léger

La femme au miroir, 1920

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen in der Online-Ausgabe nicht zugänglich



Wassilij Kandinsky
Komposition, 1930



Verzeichnis der ausgestellten Werke

Anonym	Nicolaus Beatrizet	Giovanni Battista Falda	Lyonel Feininger	Karl Hubbuch
Der Triumph der Galathea, nach 1513 Kupferstich 40,0 x 28,7 cm	Laokoon, o.J. Kupferstich 46,6 x 32,1 cm	Campidoglio, o.J. Radierung 17,5 x 29,2 cm	Dorf, 1918/19 Holzschnitt 17,3 x 19,9 cm	Liebespaar, 1959 Zinkätzung 10,0 x 14,9 cm
Rudolph Ackermann	Joachim Franz Beich	Fontana a Monte Citorio, o.J. Radierung 21,2 x 28,7 cm	Conrad Felixmüller	Willy Jaeckel
A domestic chapel, 1817 Farbaquatinta 18,3 x 10,6 cm	Der runde Turm, o.J. Radierung 17,6 x 15,1 cm	Fontana nel Palazzo Vaticano, o.J. Radierung 21,0 x 28,6 cm	Mutter, 1918 Holzschnitt 22,5 x 8,9 cm	Weiblicher Akt, 1919 Lithografie 17,5 x 26,0 cm
A villa, 1817 Farbaquatinta 18,1 x 11,0 cm	Peter von Bommel	Fontana rustica nel piano superiore alla cascata, o.J. Radierung 21,1 x 28,6 cm	Hannah Höch	Wassilij Kandinsky
Gothic conservatory, 1813 Farbaquatinta 10,8 x 19,5 cm	Der Zeichner beim Wasserfall, um 1716 Radierung 13,8 x 18,6 cm	Piazza di Santa Maria della Minerva, o.J. Radierung 16,8 x 28,8 cm	Kommen flatternde Vögel, 1915 Linolschnitt 13,0 x 9,7 cm	Komposition, 1930 Farbholzschnitt 22,0 x 11,0 cm
Gothic cottage, 1816 Farbaquatinta 20,1 x 11,4 cm	Johann Christian Dahl	Teatro delle Fontane della Villa Borghese, o.J. Radierung 21,1 x 28,6 cm	Siams Gärten, 1915 Linolschnitt 11,7 x 9,3cm	Max Klinger
Gothic hall, 1813 Farbaquatinta 10,8 x 19,4 cm	Landschaft mit Hütte und Tannen, 1828 Radierung 14,4 x 19,3 cm	Marco Dente da Ravenna	Karl Hofer	Elend, 1892 Radierung und Stich 45,4 x 35,4 cm
	Laokoon, 1506 Kupferstich 37,9 x 31,3 cm		Das Nest, 1921 Lithografie 27,6 x 23,0 cm	In die Gosse!, 1884 Radierung und Aquatinta 20,9 x 18,6 cm

Käthe Kollwitz	Jean Marot	Adolph Menzel	Marcantonio Raimondi	Anders Zorn
Hamburger Kneipe, 1901 Vernis mou 19,3 x 24,8 cm	Élévation de l’Hostel Tubeuf du costé de la court, o.J. Kupferstich 11,4 x 18,7 cm	Alarm im Haus, 1843 Radierung 12,5 x 16,0 cm	Heiliger Christophorus, o.J. Kupferstich 21,4 x 14,4 cm	Dame mit Zigarette, 1891 Radierung 15,6 x 11,7 cm
Fernand Léger	Élévation du devant de l’Édifice de Monsr. labba, o.J. Kupferstich 8,1 x 16,8 cm	Studienblatt aus dem Irrenhaus, 1844 Radierung 8,5 x 21,0 cm	Heilige Familie mit den fünf Engeln, um 1503 Kupferstich 21,3 x 14,3 cm	
La femme au miroir, 1920 Lithografie 24,0 x 19,5 cm	Portail de la Sorbonne du Costé de la coeur, o.J. Kupferstich 11,7 x 17,6 cm	Edvard Munch	Martha führt Maria Magdalena zu Christus um 1520-24 Kupferstich 22,4 x 34,2 cm	
Max Liebermann	Profil du costé de la Coeur de L’Hostel de Liancourt, o.J. Kupferstich 11,9 x 18,4 cm	Mondschein, 1895 Kaltnadel und Aquatinta 35,5 x 26,7 cm		
Badende Jungen, 1896 Radierung 19,2 x 23,5 cm		Norwegische Landschaft, 1908/09 Kaltnadel 10,3 x 14,9 cm	Max Joseph Wagenbauer	
	Frans Masereel		Dachs, Wiesel und Iltis vor einer großen Baumwurzel, 1806 Lithografie 22,5 x 35,1 cm	
	Business-man, 1920 Holzschnitt 20,5 x 16,1 cm			

Literaturverzeichnis

Andreae 1991

Bernard Andreae:
Laokoon und die Kunst
von Pergamon.
Frankfurt am Main 1991

Arrieta 1999

Katrin Arrieta:
Die Graphische Sammlung
des ehemaligen Kunst-
historischen Instituts der
Universität Rostock.
Rostock 1999

Avermaete 1975

Roger Avermaete:
Frans Masereel.
Antwerpen 1975

Barche 1985

Gisela Barche:
Studien zur Darstellung
der Stadt Rom (1750-1870).
Diss. München 1985

Berger 1967

John Berger: Fernand Léger.
Dresden 1967

Blum 1978

Stella Blum:
Ackermann's costume
plates. Women's fashions
in England 1818 – 1828.
New York 1978

Bois-Reymond 1978

Irena du Bois-Reymond:
Die römischen Antiken-
stiche Marcantonio
Raimondis.
Diss. München 1978

Bürklin 1971

Heidi Bürklin: Franz Joachim
Beich (1165 – 1748).
Ein Landschafts- und
Schlachtenmaler am Hofe
Max Emanuels.
Diss. München 1971

Cassou 1973

Jean Cassou u.a.:
Fernand Léger.
Das graphische Werk.
Tübingen 1973

Deutsch 2010

Kristina Deutsch: Jean
Marot (1619 – 1679) und
die druckgraphische Archi-
tektur. In: Druckgraphik:
zwischen Reproduktion
und Invention.
Berlin 2010. S. 403 ff.

Eggum 1984

Arne Eggum:
Edvard Munch. Paintings,
sketches and studies.
London 1984

Friedländer 1920

Max Jakob Friedländer:
Max Liebermanns
graphische Kunst.
Dresden 1920

Gargano 1991

Maurizio Gargano: Villas,
Gardens and Fountains
of Rome: The Etchings of
Giovanni Battista Falda.
In: Monique Mosser u.a.:
The History of Garden
Designs.
London 1991

Gleisberg 1982

Dieter Gleisberg:
Conrad Felixmüller.
Leben und Werk.
Dresden 1982

Grisebach 1984

Lucius Grisebach:
Adolph Menzel Zeichnun-
gen, Druckgraphik und
illustrierte Bücher.
Ein Bestandskatalog
der Nationalgalerie, des
Kupferstichkabinetts und
der Kunstbibliothek
Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz.
Berlin 1984

Heckmanns 1986

Friedrich W. Heckmanns:
Conrad Felixmüller.
Das druckgraphische
Werk 1912 bis 1976 im
Kunstmuseum Düsseldorf.
Schenkung Titus Felixmüller
und Luca Felix Müller.
Düsseldorf 1986

Heckmanns 1985

Friedrich W. Heckmanns:
Felixmüller. Buch der
Holzschnitte.
Düsseldorf 1985

Heine 1972

Barbara Heine:
Max Joseph Wagenbauer.
München 1972

Kat. Apolda 2010

Von der herben Zartheit
schöner Formen.
Max Klinger. Gemälde,
Gouachen, Aquarelle,
Pastelle, Zeichnungen,
Radierungen, Skulpturen.
Apolda 2010

Kat. Berlin 1964

Karl Hubbuch. Handzeich-
nungen und Druckgraphik
1913 – 1963.
Berlin 1964

Kat. Bielefeld 1964

Edvard Munch Grafik.
Bielefeld 1964

Kat. Berlin 2000

Sigrid Achenbach:
Anders Zorn und die
europäische Graphik
um 1900.
Berlin 2000

Kat. Bonn 2011

Robert Fleck:
Max Liebermann.
Wegbereiter der Moderne.
Köln 2011

Kat. Bremen 1970

Max Klinger zum 50. Todes-
tag. Das druckgraphische
Werk aus dem Besitz der
Kunsthalle Bremen.
Bremen 1970

Kat. Bremen 1973

Der frühe Hubbuch.
Zeichnungen und Druck-
graphik 1911 bis 1925.
Bremen 1973

Kat. Chemnitz 2012

Ingrid Mössinger u.a.:
Conrad Felixmüller.
Zwischen Kunst und Politik.
Chemnitz 2012

Kat. Friedrichshafen 1998

Wolfgang Meighörner:
Barocke Weltenbilder -
Franz Joachim Beich.
Friedrichshafen 1998

Kat. Göttingen 2013

Manfred Luchterhandt u.a.:
abgekupfert. Roms Antiken
in den Reproduktionsme-
dien der Frühen Neuzeit.
Petersberg 2013

Kat. Halle 2009

Matthias Rataiczky u.a.:
Karl Hofer. Malerei
und Grafik.
Halle 2009

Kat. Hamburg 1968

Ernst-Barlach-Haus:
Edvard Munch.
Graphik aus dem Munch-
museum, Oslo.
Hamburg 1968

Kat. Hamburg 1981

Dreimal Deutschland.
Lenbach, Liebermann,
Kollwitz.
Hamburg 1981

Kat. Hamburg 2011

Robert Fleck:
Max Liebermann.
Wegbereiter der Moderne.
Hamburg 2011

Kat. Karlsruhe 1981

Helmut Goettl u.a.:
Karl Hubbuch. 1891 – 1979.
Karlsruhe 1981

Kat. Köln 1975

Retrospektivausstellung
Karl Hofer. Ölbilder,
Aquarelle, Handzeich-
nungen, Druckgraphik.
Köln 1975

Kat. München 1966

Kandinsky. Das druck-
graphische Werk.
Zum 100. Geburtstag.
München 1966

Kat. München 2018

Kurt Zeidler:
Grande Decorazione. Ita-
lienische Monumentalma-
lerei in der Druckgraphik.
München 2018

Kat. Nürnberg 1992

Lyonel Feininger. Städte und
Küsten. Aquarelle, Zeich-
nungen, Druckgrafik.
Marburg 1992

Kat. Paris 1976

Hannah Höch. Collages,
peintures, aquarelles,
gouaches, dessins.
Paris 1976

Kat. Rostock 2014

Susanne Fiedler:
Piranesi et al. – Ein Kunst-
führer für Rom.
Rostock 2014

Kat. Schloss Dätzingen 1991

Bert Schlichtenmaier:
Karl Hubbuch 1891-1979.
Gemälde, Zeichnungen,
Druckgraphik. Gedächtnis-
ausstellung zum 100.
Geburtstag.
Grafenau 1991

Kat. Schwerin 2001

Kornelia von Berswordt-
Wallrabe: Caspar David
Friedrich, Johann Christian
Dahl. Zeichnungen der
Romantik.
Schwerin 2001

Kat. Wiesbaden 1971

Willi Clormann:
Kandinsky. Druckgraphik.
Wiesbaden 1971

Knesebeck 2002

Alexandra von Knesebeck:
Käthe Kollwitz.
Werkverzeichnis
der Graphik, Bd. 1.
Bern 2002

Kollwitz 1948

Hans Kollwitz:
Käthe Kollwitz.
Tagebuchblätter und Briefe.
Berlin 1948

Kurth 1920

Willy Kurth:
Adolph Menzels
graphische Kunst.
Dresden 1920

Liebmann 1955

Kurt Liebmann:
Adolph Menzel
als Graphiker.
Dresden 1955

Märkisch 1963

Anneliese Märkisch:
Willy Jaeckel.
Das graphische Werk.
Dresden 1963

Masereel 1965

Frans Masereel:
Meine Heimat.
Hundert Holzschnitte.
Berlin 1965

Nagler 1835

Georg Kaspar Nagler:
Neues allgemeines
Künstler-Lexicon oder
Nachrichten von dem Leben
und Werken der Maler,
Bildhauer, Baumeister,
Kupferstecher, Formschnei-
der, Lithographen, Zeichner,
Medailleure, Elfenbeinar-
beiter, etc.
München 1835 – 1852

Oberhuber 1999

Konrad Oberhuber: Raffael.
München 1999

Prasse 1972

Leona E. Prasse:
Lyonel Feininger.
A Definitive Catalogue of
his Graphic Work, Etchings,
Lithographs, Woodcuts.
Cleveland, Ohio 1972

Rathenau 1969

Ernest Rathenau: Karl Hofer.
Das graphische Werk.
New York 1969

Roethel 1970

Hans Konrad Roethel:
Kandinsky: Das graphische
Werk. Schauberg 1970

Romdahl 1924

Axel Romdahl:
Anders Zorn als Radierer.
Dresden 1924

Saphire 1985

Lawrence Saphire:
Fernand Léger.
L'oeuvre gravé.
New York 1985

Sarvig 1965

Ole Sarvig:
Edvard Munch.
Graphik.
Zürich 1965

Schiefler 1923

Gustav Schiefler:
Edvard Munchs
graphische Kunst.
Dresden 1923

Schneider 1996

Carola Schneider:
Pathos und Ironie.
Studien zur Graphik und
Malerei Max Klingers.
Diss. Aachen 1996

Schweitzer 2014

Cara Schweitzer:
Schrackenlose Freiheit
für Hannah Höch.
Das Leben einer Künstlerin
1889 – 1978.
Hamburg 2014

Singer 1909

Hans Wolfgang Singer:
Max Klingers Radierungen,
Stiche und Steindrucke.
Berlin 1909

Söhn 1987

Gerhart Söhn:
Conrad Felixmüller.
Das graphische Werk
1912 – 1977.
Düsseldorf 1987

Thode 1881

Henry Thode:
Die Antiken in den
Stichen Marcanton's,
Agostino Veneziano's
und Marco Dente's.
Leipzig 1881

Timm 1969

Werner Timm:
Edvard Munch.
Graphik.
Berlin 1969

Universitäts
Bibliothek
Rostock



Kunstverein
zu Rostock^{seit 1840}