England und Göttingen – Kunsttransfer und Kunstkritik um 1800

Gerd Unverfehrt

1. Hogarth, Lichtenberg und Riepenhausen

Im Nachlass Georg Christoph Lichtenbergs (1742–1799) findet sich die gut handtellergroße gedruckte Liste jener Kupferstiche des Malers, Kupferstechers und Kunsttheoretikers William Hogarth (1697–1764), die dessen Witwe 1775 – als Lichtenberg in London weilte – zum Verkauf anbot.[1] Lichtenberg erwarb von ihr ihr mit Ausnahme einiger früher Arbeiten und der Buchillustrationen das fast vollständige graphische Werk des berühmten Künstlers. Nur sieben Jahre später veräußerte er die Sammlung für 100 Taler an die Göttinger Universitätsbibliothek.[2] Bei ihm verblieb die Preisliste und die Hoffnung, dass er seinen „alten Freund zuweilen wieder auf meine Stube kommen lassen" dürfe.[3] Die 100 Taler waren bald dahin. Der Verkauf geschah ganz und gar nicht aus mangelndem Interesse an dem wahlverwandten englischen Künstler, sondern aufgrund des gesteigerten Interesse Lichtenbergs am kostspieligen Aufbau einer eigenen Sammlung physikalischer Geräte, die er zum Teil von englischen Instrumentenmachern bezog.[4] Dass er seinem „Freund" Hogarth die Treue hielt, beweisen seine seit 1794 bei Dieterich in Göttingen in Lieferungen erscheinenden „Ausführlichen Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche".

Lichtenberg war nicht der Erste, der Hogarth in Deutschland bekannt machte. Dessen kunsttheoretische Schrift "Analysis of Beauty" wurde 1754, ein Jahr nach ihrem Erscheinen in London, in deutscher Übersetzung von Christlob Mylius unter dem Titel „Zergliederung der Schönheit" herausgebracht. „Die Werke des Hrn William Hogarth" erläuterte Christian Ludwig von Hagedorn bereits 1769 „moralisch und satyrisch". Johann Caspar Lavater nutzte im ersten Band der „Physiognomischen Frag-

---

1 SUB Göttingen, Ms. Licht. IV, 51.

2 Die Lichtenberg'sche Hogarth-Sammlung in Auswahl: Arndt, Karl (Hrsg.): William Hogarth. Das graphische Werk. Ausstellung Kunstsammlung der Universität Göttingen 1974; Arndt, Karl (Hrsg.): William Hogarth. Der Kupferstich als moralische Schaubühne. Ausstellung Kunstsammlung der Universität Göttingen 1987.

3 Joost, Ulrich/Unverfehrt, Gerd (Hrsg.): Hogarth und die Nachwelt. Von Lichtenberg bis Hrdlicka. Ausstellung Kunstsammlung der Universität Göttingen 1988, Kat. 25 und 28.

4 Weber, Otto: Mechaniker im Umkreis Lichtenbergs, in: Georg Christoph Lichtenberg 1742–1799. Wagnis der Aufklärung. Ausstellung Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen 1992, S. 338ff.

mente" (1775) Umrisskupfer nach Hogarth zur Illustration „von Zügen der niedrigsten Niedrigkeit, der ekelhaftesten Pöbelhaftigkeit, der lächerlichsten Lächerlichkeit, und der unmenschlichsten Laster". Daniel Chodowiecki paraphrasierte in zwölf Radierungen zum „Berliner genealogischen Kalender" 1774 „Das Leben eines Lüderlichen".[5]

Bei genauerer Betrachtung ist all dies für die Hogarth-Rezeption in Deutschland eher marginal. Bekannt, ja berühmt hierzulande wurde Hogarth durch die erwähnten „Ausführlichen Erklärungen" Lichtenbergs und die sie begleitenden Reproduktionsstiche, die der Göttinger Universitätskupferstecher Ernst Ludwig Riepenhausen nach den Originalen gefertigt hatte. „Erklärungen" der von ihm erworbenen Hogarthischen Stiche plante Lichtenberg spätestens seit 1782, wie aus einem Brief an den Altphilologen und Direktor der Göttinger Universitätsbibliothek Christian Gottlob Heyne hervorgeht.[6] 1785 dann erschienen in dem von ihm herausgegebenen „Göttinger Taschen Calender" die ersten Erläuterungen von Stichen Hogarths, geschmückt mit Ausschnitten aus dessen Kupferstichen.

Zwar hatte Lichtenberg bereits 1778 Chodowiecki zur Mitarbeit am „Göttinger Taschen Calender" gewinnen können.[7] Doch mit der Illustration seiner Kalendererklärungen beauftragte er seit 1785 nicht den berühmten Berliner Künstler, sondern den noch wenig bekannten Göttinger Kupferstecher Riepenhausen.

Riepenhausen reproduzierte nicht etwa Hogarths Kompositionen. Das wäre unmöglich gewesen, denn die mitunter foliogroßen Stiche des Engländers hätten in der Reproduktion auf das Format des „Taschen Calenders" – kaum größer als eine Spielkarte – bis zur Unkenntlichkeit der Details verkleinert werden müssen. Er stellte vielmehr aus Köpfen und Gesten ohne das für Hogarths Bildsprache so ausdrucksstarke Beiwerk neue Kompositionen zusammen, die trotz der Reduktion auf das Physiognomische und Pathognomische eine eigene bildhafte Wirkung entfalten. Zweifellos hat der an Physignomik überaus interessierte Lichtenberg bei diesen Collagen zwar nicht den Grabstichel, wohl aber die Regie geführt.

1794 schließlich erschien nach diesen Vorarbeiten die erste Lieferung der „Ausführlichen Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche". Das vollständige Werk erreichte bis etwa 1840 fünf teils mehrfach gedruckte deutsche Ausgaben und war für damalige Verhältnisse ein außerordentlicher verlegerischer Erfolg.

Zu diesem Erfolg trug auch der bereits erwähnte Riepenhausen bei, denn anders als bei den Kalender-Kupfern begleiteten von Anfang an von ihm gefertigte vollstän-

---

5 Joost/Unverfehrt (Anm. 3), Kat. Nr. 16–19.

6 Joost/Unverfehrt (Anm. 3), Kat. 28. – Zu Lichtenbergs Erläuterungen zuletzt Promies, Wolfgang: Lichtenbergs Hogarth. München 2002. – Vgl. auch Beise, Arnd: „Meine scandaleusen Exkursionen über den Hogarth", in: Kat. Lichtenberg (Anm. 4), S. 239ff.

7 Joost/Unverfehrt (Anm. 3), Kat. 29.

Abb. 31 William Hogarth: Selbstbildnis als Maler der komischen Muse (Q 9)

dige Reproduktionsstiche die Lichtenberg'sche „Erklärung". Das jeweilige Druckbild ist gegenüber den Originalen auf etwa die Hälfte verkleinert, doch diese Größe ist ausreichend, um die Detailversessenheit Hogarths und die der Lichtenberg'schen „Erklärung" nachvollziehen zu können. Lichtenberg war sogar der Ansicht, die Kopien hätten gegenüber den Originalen nichts verloren.[8] Mehrfach wurden die Druckplatten (durch Riepenhausen selbst?) aufgestochen, um Abnutzungen zu kaschieren.[9]

Dann gab es Piraten, die Lichtenbergs Erklärungen und Riepenhausens Stiche kaperten. Im „Almanach der Liebe" (1800) und im „Berliner Conversations=Blatt" von 1828 erschienen „aus Lichtenbergs Nachlaß" fiktive Nachträge. Raubdrucke von Text und Bild brachten heraus Elias Pönicke in Leipzig (1831; die Tafeln in Lithographie statt Kupferstich), Gassler in Wien (1811), Armbruster in Wien (1818/23), Kottenkamp in Stuttgart (1840).[10]

Es dürfte keine zweite Publikation aus dem ersten Jahrhundert des Bestehens der Georgia Augusta geben, die ähnlich erfolgreich war. Und der Erfolg hält bis heute an.

Ausgerechnet in Göttingen wurde eine kritische Stimme laut. Johann Dominicus Fiorillo, Universitätszeichenlehrer, Verwalter der Kunstsammlung und Professor für Kunstgeschichte, konnte sich 1808 einen Seitenhieb gegen Hogarth, den er nicht schätzte, und gegen seinen Göttinger Landsmann Lichtenberg, der ihn abwertend als „Zeichenmeister" tituliert hatte, nicht verkneifen: „Tiefer ist noch kein Ausleger in Hogarth's ganzen Künstlergeist eingedrungen; und so hat noch keiner den wahren, selbst hogarthischen Ton getroffen, der für diese Erläuterungen unstreitig der angemessenste ist. Hogarth hatte als witziger Künstler einen witzigen Commentator nöthig; ob aber nicht vielleicht Lichtenberg seinen Reichthum an einem unwürdigen Gegenstand verschwendet hat, bleibt eine andere Frage".[11]

Wer waren die Urheber dieses seit mehr als 200 Jahren erfolgreichen Bestsellers? Da ist zuerst William Hogarth zu nennen, der in der englischen wie auch in der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts einen der ersten Plätze einnimmt[12], sodann Georg Christoph Lichtenberg. Über das Leben Lichtenbergs, seine wissenschaftliche wie literarische Leistung hier ausführlich zu berichten – das hieße, Würste nach Göttingen zu tragen, zumal Göttingen wohl der einzige und damit rekordverdächtige Ort

8 Joost/Unverfehrt (Anm. 3), Kat. 33 a.
9 Joost/Unverfehrt (Anm. 3), Kat. 33 a.
10 Joost/Unverfehrt (Anm. 3), Kat. 34–37.
11 Fiorillo, Johann Dominicus: Geschichte der zeichnenden Künste, Bd. 5. Göttingen 1808, S. 595f. – Vgl. auch Röttgen, Steffi: Fiorillo und die spanische und englische Kunst, in: Middeldorf-Kosegarten, Antje (Hrsg.): Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Göttingen 1997, S. 370–87, bes. S. 382f.
12 Eine ausführliche Würdigung Hogarths kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Die nach wie vor gültige Biographie stammt von Paulson, Ronald: Hogarth. His Life, Art, and Times. 2 Bde. New Haven/London 1971.

sein dürfte, an dem ein- und demselben Wissenschaftler – eben Lichtenberg – gleich zwei in Bronze gegossene Denkmäler errichtet worden sind.[13]

Wer aber war jener Ernst Ludwig Riepenhausen, dem Lichtenberg sich und die Werke seines verstorbenen Londoner „Freundes" anvertraute?[14] Geboren wurde er 1762 als Sohn des Göttinger „Universitätsmechanikus" Johann Christian Riepenhausen und dessen Frau Marie Elisabeth Zeltern. Ein 1781 begonnenes Studium der „Mathesis" brach er ab. Seit 1796 stand er als Universitätskupferstecher im Dienst der Georgia Augusta, den er bis 1820 als Ehrenamt ausübte. Nichts ist darüber bekannt, ob und wo er eine Ausbildung erhielt – mit Ausnahme der Tatsache, dass er sich seit „frühester Jugend der Zeichenkunst" widmete.[15]

Bereits zu Antritt seines Amtes hatte Riepenhausen einigen Ruf erworben. Johann Stephan Pütter setzte ihm schon 1788 folgendes Denkmal: „Ernst Ludwig Riepenhausen hat sich in Zeichnungen und Kupferstichen in hiesigen und anderen Taschenkalendern und anderen Werken in Chodowieckischer Manier schon vorzüglich hervorgetan."[16] Die künstlerische Verwandtschaft des Berliners und des Göttingers hatte auch Lichtenberg erkannt, der beide Künstler als Illustratoren des von ihm herausgegebenen „Göttinger Taschen Calenders" heranzog. Riepenhausen arbeitete auch für manch andere heimische und auswärtige Kalendermacher und Verleger. Das bekannteste von ihm illustrierte literarische Werk dürfte die Erstausgabe von Gottfried August Bürgers „Münchhausen" (1786) sein.

Riepenhausens Amt als Universitätskupferstecher brachte ihm die Aufgabe, Bücher der Göttinger Professoren zu illustrieren. Auf eine Auflistung der Titel kann hier verzichtet werden; es mag genügen, zu erwähnen, dass er allein für den Naturforscher Johann Friedrich Blumenbach rund 200 Druckplatten stach. So äußerte sich der Mediziner Konrad Johann Martin Langenbeck 1818 begeistert: „Riepenhausen ist allen Lehrern unserer Universität bei der Herausgebung eines Werkes, welches mit Kupferstichen versehen werden muß, unentbehrlich.".[17]

Dieser Meinung muss auch Christian Gottlob Heyne gewesen sein, der das Stichwerk „Homer nach Antiken gezeichnet"(1801–23) Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins (des „Goethe-Tischbeins") mit Erläuterungen versah. Riepenhausen war an der

---

13 Einen guten Überblick über sein Leben, sein Werk und seine Zeit gibt der in Anm. 4 genannte Ausstellungskatalog.

14 Über ihn unterrichtet am ausführlichsten Deneke, Otto: Göttinger Künstler. Zweiter Teil, Göttingen 1934, S. 66ff. – Kunze, Max (Hrsg.): Zwischen Antike und Klassizismus. Die Künstlerfamilie Riepenhausen. Winckelmann-Museum Stendal 2001.

15 So jedenfalls Naglers Künstlerlexikon, Bd. 13 (1843), S. 169.

16 Pütter, Johann Stephan: Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte von der Georg-August-Universität zu Göttingen. Bd. 2, Göttingen 1788, S. 356.

17 Aus dem Gutachten Langenbecks zit. n. Endtrich, Hugo: Zur Lebensgeschichte Ernst Ludwig Riepenhausens, in: Göttingische Nebenstunden, Bd. 2, S. 77.

Ausführung der Druckplatten beteiligt. Diese erste Begegnung mit der Kunst der Antike fand ihre Fortsetzung in seinen Reproduktionsstichen nach John Flaxman Illustrationsfolgen zur „Ilias" und zur „Odyssee", über die später zu handeln sein wird.

Erst 1820, nach 24 Dienstjahren, erhielt der Universitätskupferstecher Riepenhausen eine reguläre jährliche Besoldung von 100 Talern. Zuvor hatte er sich, wie angedeutet, mit allerlei Gelegenheitsarbeiten durchschlagen müssen. Zu ihnen gehörten bereits seine frühesten Stiche, zwei Stammbuchkupfer aus den Jahren um 1780 mit Ansichten der Walkemühle und der Universitäts-Reitbahn.[18] Um 1810 begann er nachhaltig mit der Produktion der in Mode gekommenen Stammbuchblätter, zunächst mit Porträts, dann mit Landschaften aus dem Göttingischen und der weiten Welt. Brednich verzeichnet insgesamt annähernd 300 verschiedene Motive dieser etwa postkartengroßen Kupferstiche, unter ihnen auch fünf, die auf Erfindungen Hogarths zurückgehen[19] – ob als Neubelebung oder Resteverwertung, sei dahingestellt. Riepenhausen starb am 27. Januar 1840.

2. John Flaxmans Umrissstiche

Wenden wir uns dem zweiten englischen Künstler zu, den Riepenhausen von Göttingen aus in Deutschland populär machte, dem Neoklassizisten John Flaxman (1755–1826), über den Fiorillo 1808 schrieb: „In John Flaxman ist ein glänzender Stern an dem artistischen Himmel Englands aufgestiegen. Möge sein Aufgang die Morgenröthe einer schönen Kunstepoche verkündigen".[20]

Flaxman, Sohn eines Gipsgießers, hatte bei seinem Vater das Handwerk des Modellierens erlernt und an der Royal Academy ein Studium der Bildhauerei absolviert. 1810 wurde er zum Professor für Bildhauerkunst ernannt. Doch nicht den monumentalen Bildwerken, insbesondere Grabmälern, verdankt er seinen Ort in der Geschichte der Kunst. Bekannt ist er auch wegen seiner filigranen Entwürfe für die Porzellanmanufaktur Josiah Wedgwoods.[21] Unter ihnen befindet sich ein Porträtmedaillon Albrecht von Hallers, das Flaxman um 1780 nach einer Medaille Johann Melchior Moerikofers entwarf.[22] Berühmt geworden ist Flaxman jedoch wegen seiner Umrisszeichnungen unter anderem zu Homers „Ilias" und „Odyssee", zu Dantes

18 Brednich, Rolf Wilhelm: Denkmale der Freundschaft. Die Göttinger Stammbuchkupfer – Quellen der Kulturgeschichte. Friedland 1997, Nr. 18 und 99.

19 Brednich (Anm. 18), Nr. 917–20, 922.

20 Fiorillo (Anm. 11), S. 851. – Zu Flaxman vgl. Hofmann, Werner (Hrsg.): John Flaxman. Mythologie und Industrie. Ausstellung Hamburger Kunsthalle 1979, und Irwin, David: John Flaxman. Sculptor, Illustrator, Designer. London 1979.

21 Tattersall, Bruce: Flaxman and Wedgewood, in: Hofmann (Anm. 20), S. 65ff. – Irwin (Anm. 20), S. 18ff.

22 Hofmann (Kat. 20), Nr. 67.

Abb. 32 William Hogarth: A Midnight Modern Conversation (Q 14)

„Göttlicher Komödie“ und zu den Werken des Aischylos.[23] Die Entwürfe, bei minimaler Binnenzeichnung und Verzicht auf jegliche räumliche Illusion ganz auf den figürlichen Umriss angelegt, entstanden 1792/93 während seines Romaufenthalts. Zu der von ihm geplanten Ausführung als dekorative Reliefs ist es nicht gekommen, wohl aber zu Tafelwerken, deren Druckplatten der römische Kupferstecher Tommaso Piroli schuf. 1793 erschien die „Ilias“ sowie die „Odyssee“, 1795 der „Aischylos“, 1807 die „Göttliche Komödie“.

Die Umrisskupfer erregten sofort Aufsehen. Der Maler und Kunstkritiker George Romney schrieb noch im Jahr ihres Erscheinens: „Es sind Umrisse ohne Schatten, jedoch im Stil der antiken Kunst. Sie sind schlicht, gewaltig und rein. […]. Sie sehen aus, als seien sie in dem Zeitalter gemacht, da Homer schrieb“. Romney erkannte Flaxmans Absicht, die (englische) Kunst aus dem Geiste der Antike zu beleben.[24]

Auch in Deutschland wurde die Bedeutung der Umrisskupfer für die künftige Kunst diskutiert. August Wilhelm Schlegel empfahl sie 1799 im „Athenaeum“ als Vorbilder der Buchillustration.[25] Fiorillo schrieb ihnen „Geist und Kraft“ zu, „allein sie sind für manche schwache Köpfe verderblich gewesen, die diese Manier nachahmen wollten, und Undinge hervorbrachten“.[26] Goethe urteilte durchaus zwiespältig „Über die Flaxmanischen Werke“. 1799 schrieb er: „Ich begreife nun recht gut, wie Flaxman der Abgott aller Dilettanten sein muß, denn seine Verdienste sind alle leicht zu fassen und haben von vielen Seiten eine Annäherung an das, was man im Allgemeinen empfindet, kennt, liebt und schätzt. […]. Es würde sich sehr hübsch zeigen lassen, wie an diesen artigen, gefälligen und in manchem Sinne nicht unverdienstlichen Phänomen wenig Musterhaftes sich zeige“. Zwiespältig ist das Urteil insofern, als Goethe 1826 der Mutter seines Patenkindes Johann Wolfgang Meyer empfahl: „Auch den Flaxmanischen Homer lassen Sie ihn öfters zeichnen und wieder zeichnen; die menschliche Gestalt erscheint darin in gar trefflicher Bewegung“. Schon 1801 hatte er angesichts der Resultate der von ihm ausgeschriebenen Weimarer Preisaufgabe bedauert: „Wir hätten gewünscht, dass einer unserer Freunde geradezu erklärt hätte, er gehe von der Flaxmanischen Arbeit aus“. Und für die Preisaufgabe von 1803 erhielt Martin Wagner den ersten Preis für eine Zeichnung, die nicht nur stilistisch, sondern auch kompositorisch eng an Flaxmans „Odysseus und Polyphem“ angelehnt ist. [27]

Damit sind wir bei der künstlerischen Rezeption Flaxmans angelangt. Blake, Carstens, David, Delacroix, Genelli, Goya, Ingres, Koch, Moreau, Overbeck, Ramberg,

---

23 Hofmann (Anm. 20), passim. – Irwin (Anm. 20), S. 67ff.
24 Zit. n. Bindman, David: Studien zu den Umrißstichen, in: Hofmann (Anm. 20), S. 106.
25 Schuster, Peter-Klaus: „Flaxman der Abgott aller Dilettanten“, in: Hofmann (Anm. 20), S. 32.
26 Fiorillo (Anm. 11), S. 852.
27 Zu Goethe und Flaxman vgl. zusammenfassend Schuster, in: Hofmann (Anm. 20), S. 32ff.

Retzsch, Romney, Runge, Thorvaldsen und viele andere bedienten sich seiner Kompositionen oder des Umrissstils, der mit seinem Namen verbunden ist.[28] Dabei war Flaxmans Technik der Umrisszeichnung nicht ohne Voraussetzungen, und eine dieser Voraussetzungen führt zwar nicht nach Göttingen, doch in die Nähe – nach Kassel. Der bereits erwähnte Johann Heinrich Wilhelm Tischbein hatte 1791 den ersten Band einer "Collection of Engravings From Ancient Vases" aus dem Besitz des englischen Gesandten in Neapel Sir William Hamilton herausgegeben, dem drei weitere Bände folgten. Tischbein löste „einzelne Motive als selbständige Umrisszeichnungen vor weißem Grund heraus, um nicht nur dem Altertumsforscher zu nützen, sondern zugleich den zeitgenössischen Künstlern die Antike als Muster vorzustellen".[29]

Flaxman hat den ersten Band, der zwei Jahre vor seinen eigenen Umrisszeichnungen erschien, während seines Besuchs bei Sir Hamilton 1791 kennen lernen können. Wie dem auch sei: Es fällt auf, dass Flaxmans Programm bei Tischbein vorgegeben ist und dass seine Zeichnungen denen des Vorgängers zum Verwechseln ähneln.

Tischbein wiederum hatte gute Beziehungen nach Göttingen geknüpft und Riepenhausen als Mitarbeiter an den ersten Lieferungen seines „Homer nach Antiken gezeichnet" gewonnen. In die Jahre der Zusammenarbeit fällt auch Riepenhausens Unternehmen, die „Ilias" (1803), die „Odyssee" und die „Göttliche Komödie" (1804) in originalgroßen Reproduktionsstichen herauszugeben. Die viel diskutierte Kunst Flaxmans wurde so einem breiteren Publikum zugänglich, und manch späterer Stecher in Flaxmans Manier mag sich seine Anregungen in der Übersetzung durch den Göttinger Künstler geholt haben. Für den Erfolg seines Werks sprechen die Neuauflagen aus den Jahren 1851 und 1865.

3. John Boydells "Shakespeare-Gallery"

Im Jahre 1791 schenkte der englische König Georg III. der Göttinger Universitätsbibliothek die Subskription eines monumentalen Stichwerks, das unter dem Titel "A Collection of Prints, from Pictures for the Purpose of Illustrating the Dramatic Works of Shakespeare, by the Artists of Great Britain" 1805 in zwei Foliobänden abgeschlossen vorlag.

In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war aus dem Verlangen nach Reproduktionsgraphik und illustrierten Büchern eine neue Form der Veröffentlichung

---

28 Symmons, Sarah: Flaxman and Europe. The Outline-Illustrations and Their Influence. New York 1984. – Bjarne Jørnæs, Flaxman, Thorvaldsen und einige andere dänische Künstler, sowie Hohl, Hanna: Flaxman und Deutschland, in: Hofmann (Anm. 20), S. 195ff., 201ff.

29 Hohl, in: Hofmann (Anm. 20), Kat. 255a m. Abb. – Zur Vorgeschichte von Flaxmans Umrisskupfern vgl. auch Dobai, Johannes: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England. Bd. 2, Bern 1976, S. 1041ff.

entstanden: Bücher mit Stich-Serien nach speziell in Auftrag gegebenen Gemälden. Zu dieser Zeit wurden in London mehrere „Galerien" gegründet – der Begriff meint hier sowohl die festen Ausstellungsräume für eigens geschaffene Gemälde, die sich durch Eintrittsgelder finanzierten, als auch, in erweitertem Sinne, Serien von Kupferstichen im Folioformat, die die ausgestellten Gemälde ins eigene Heim brachten.[30]

Unter diesen Galerien im doppelten Sinne war die 1789 in London eröffnete Shakespeare-Gallery John Boydells (1719–1804) das ehrgeizigste Unternehmen. Bereits 1786 hatte er seine Vorstellung davon ausgesprochen, wie in England die Historienmalerei zu fördern sei: "I believe it will be readily admitted that no subjects seem so proper to form an English School of History Painting, as the scenes of the immortal Shakespeare".[31] Die von ihm geplante Galerie sollte Gemälde nach Szenen und Figuren Shakespeares zeigen, und Reproduktionsstiche dieser Gemälde beabsichtigte Boydell zur weiten Verbreitung herauszugeben.[32]

Boydell war eine ebenso beeindruckende wie schillernde Gestalt.[33] Er erlernte bei William Henry Toms in London das Handwerk des Kupferstichs, machte sich 1746 als Kupferstecher selbständig, gelangte aber nie über Mittelmäßiges hinaus und begann schließlich, Stiche anderer englischer Künstler zu verlegen und mit ihnen Handel zu treiben. Der geschickte Geschäftsmann erwarb vor allem durch den Export englischer Stiche auf den Kontinent ein ansehnliches Vermögen, das ihm eine politische Laufbahn ermöglichte: Alderman von Cheapside, Sheriff von London und schließlich – 1790/91 – Oberbürgermeister von London.

Der geschäftliche Erfolg führte schließlich zur Gründung der Shakespeare-Gallery. An 35 Maler vergab Boydell Aufträge, darunter als bekannteste Sir Joshua Reynolds, George Romney, Thomas Stothard, James Northcote, Benjamim West, Heinrich Füßli und Angelika Kauffmann. Nur 34 Gemälde waren zur Eröffnung der Galerie im Juni 1789 vollendet, 1790 kamen über 26 hinzu, und 1802 waren es mehr als 160. Die gestochene „Galerie" reproduziert genau 100 Werke.

Das von dem jüngeren George Dance entworfene zweistöckige Galeriegebäude war über einer Grundfläche von etwa 8 x 40 m errichtet worden. Die schmale Giebelfront, die mit Thomas Banks Skulptur – Shakespeare zwischen dramatischer Muse

---

30 Zu Thomas Macklins „Galerie englischer Dichter" (1788) vgl. Dobai (Anm. 29), S. 1140f., zu Füßlis Milton-Galerie vgl. Schiff, Gert: Johann Heinrich Füsslis Milton-Galerie. Zürich/Stuttgart 1963.

31 Boydell, zit. n. Dobai (Anm. 29), S. 1143.

32 Zu Boydell und seiner Shakespeare-Gallery vgl. Friedman, W.: Boydell's Shakespeare Gallery. New York 1976. – Bruntjen, A.: John Boydell 1719–1804. A Study of Art Patronage and Publishing in Georgian London/New York 1985. – Pape, Walter/Burwick, Frederic: The Boydell Shakespeare Gallery. Ausstellung Museum Bochum 1996. Der Katalog basiert auf den Beständen der Göttinger Universitätsbibliothek.

33 Zu den biographischen Angaben siehe ebenda.

Abb. 33 Ernst Ludwig Riepenhausen nach Hogarth: A Midnight Modern Conversation (Q 15)

und Genius der Malerei – den programmatischen Auftakt gab, war auf Pall Mall ausgerichtet. Im Erdgeschoss wurden die Zeichnungen und Stiche ausgestellt, in den drei durch rundbogige Öffnungen verbundenen Räumen des Obergeschosses die Gemälde. Wenn auch die aus Raumnot erzwungene dichte Hängung dem Geschmack der Zeit entsprach, so verstärkte diese Form der Präsentation bei vergleichsweise kleinen Räumen sowie schmalen und niedrigen Durchblicken eine optische Fragmentierung der ausgestellten Werke. Dies muss der Eindruck der zeitgenössischen Galeriebesucher gewesen sein, wie Francis Wheatleys Innenansicht der Shakespeare-Gallery vom Frühjahr 1790 belegt.[34] Die Ausstellungsräume des Galerie-Gebäudes wurden ein Zentrum des literarischen und künstlerischen Lebens in London. Anfang 1791 erschienen die ersten Teile der gedruckten "Shakespeare-Gallery". Als 1793 der Krieg mit Frankreich ausbrach, war der lukrative kontinentale Markt für englische Graphik abgeschnitten.[35] Die Einnahmen Boydells blieben weit unter den Erwartungen, zumal Imitationen auf den Markt kamen. Erst 1805 war das Stichwerk vollendet.

Die zweibändige Sammlung großformatiger Kupferstiche wurde ergänzt durch die von George Steevens herausgegebene und von Boydell verlegte Ausgabe der neunbändigen "Dramatic Works of Shakespeare", die von 1791 bis 1802 erschienen war und bereits eine erste Serie von kleineren Kupferstichen enthalten hatte. Auch die "Dramatic Works" erhielt die Göttinger Universitätsbibliothek als Geschenk Georgs III.

Noch bevor die letzten Lieferungen der "Shakespeare Gallery" zur Auslieferung kamen, stand Boydell vor dem Bankrott. 1804 erhielt er die Erlaubnis des Parlaments, seine Verluste durch eine Lotterie auszugleichen. Als Preise wurden sowohl die verbliebenen Stiche als auch die Gemälde der Galerie ausgesetzt, die somit in verstreuten Besitz gelangten.

Fiorillo berichtet über die vorausgegangene Parlamentsdebatte, dass „Lord Suffolk, einer der gelehrtesten unterrichtetsten Pairs von England, sehr stark über die jetzige Stümperei im Fache der Kupferstechkunst, wodurch dieser einst so einträgliche Kunstartikel auf dem festen Lande ganz herabgewürdigt ist", gesprochen habe. „Jetzt ekle dem Ausländer vor allem englischen Machwerk".[36]

Dies sind klare Worte. James Gillray setzte diese und andere Vorwürfe in eine elaborierte Karikatur um: "SHAKESPEARE SACRIFICED; – or – The Offering to Avarice" (1789) als aktuelles Beispiel eines aus Habgier entstandenen Missbrauchs der Kunst.

---

34 Zur Architektur vgl. Friedman (Anm. 32), S. 70ff., Bruntjen (Anm. 11), S. 90ff. und Unverfehrt, Gerd: John Boydell's Shakespeare Gallery in Gillray's Caricatures, in: Pape/Burwick (Anm. 32), S. 167f. m. Abb. 54.

35 Weil, wie der Lord-Kanzler 1804 erklärt habe, „die Abnahme dieses einträglichen Absatzes vom Erbfeind [Frankreich] jenseits des Canals herkomme, seit dieser angefangen habe, sich aller Kunstwerke ohne Bezahlung zu bemächtigen": Fiorillo (Anm. 11), S. 776.

36 Fiorillo (Anm. 11), S. 776.

Allerdings hatte er sich 1788 Boydell zur Mitwirkung an den Stichen der "Shakespeare-Gallery" angeboten und seinen Wunsch ausgedrückt, "to have some connexion with a work that seems so strongly to demand public patronage".[37] Gillrays Werben war vergeblich, obwohl er versicherte, er erwarte nicht einmal "a Sixpence" für seine Arbeit.

Auch andere warfen Boydell vor, allein aus kommerziellen Gründen zu handeln. Geld ist auch das Leitmotiv der Verhandlungen zwischen Boydell und seinen Künstlern. Ästhetische und kunsttheoretische Fragen, die um 1800 unter dem Motto „ut pictura poesis" gern diskutiert wurden, spielten in diesem Verhältnis kaum eine Rolle. Selbst Füßli, der mit neun Gemälden an der Shakespeare-Gallery beteiligt war, äußerte in einem Brief von 1790 an William Roscoe die Meinung, er fülle mit seiner Arbeit die Börsen anderer: "Notwithstanding the success of my election at the Academy, and the pictures which I have painted for the Shakespeare Gallery, my situation continues to be extremely precarious. I have been and am contributing to make the public drop their gold into purses not my own".[38]

Was der enttäuschte Füßli und andere nicht voraussehen konnten, war der Umstand, dass die Gemälde und Stiche der Shakespeare-Gallery im gesamten 19. Jahrhundert die Art und Weise der Shakespeare-Illustration beeinflussen sollten. Selbstverständlich waren sie in zeitgenössischen Besprechungen auch Gegenstand kunstkritischer Auslegung. Boydells Bemühung, eine englische Schule der Historienmalerei zu begründen und den poetischen Genius Britanniens zu ehren, wurde von den zeitgenössischen Rezensenten öfter getadelt als gelobt. Denn tatsächlich stärkte er die Theatermalerei, die, wenn auch stark von traditioneller Historienmalerei beeinflusst, mit dieser rivalisierte.[39] Diese Rivalität spiegelt sich auch in den Stichen der "Shakespeare-Gallery": Die Bilder hatten zwar das Ziel, Shakespeares Historien anschaulich vergegenwärtigend vor Augen zu führen; doch waren die Kupferstiche mit nötigen Erläuterungen, teils in Form beschreibender Kommentare, teils in Form von Zitaten aus den jeweiligen Dramen versehen.

Wie wurde die "Shakespeare-Gallery" in Deutschland rezipiert? Um eine Antwort zu finden, muss der Blick auf Göttingen gerichtet werden. Denn hier verfasste der 21-jährige Ludwig Tieck 1793 unter dem Titel „Über die Kupferstiche nach der Shakespearschen Galerie in London" eine 1795 veröffentlichte Besprechung der ers-

37 Gillray zit. n. Friedman (Anm. 34), S. 77. – Zu Gillrays Karikatur ausführlich Unverfehrt (Anm. 34).

38 Füßli zit. n. Bruntjen (Anm. 34), S. 82.

39 Vgl. hierzu die Kapitel "Engraving and History Painting" sowie "The Literary Reception", in: Pape/Burwick (Anm. 34), S. 27ff., 125ff.

ten dreißig erschienenen Blätter der "Shakespeare-Gallery".[40] In späteren Jahren dankte Tieck seinen Göttinger Lehrern Fiorillo und Heyne für ihre Anleitung und Betreuung.[41]

Heyne selbst hatte zuvor seit November 1791 in den „Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen" Besprechungen einzelner Lieferungen veröffentlicht, in denen er die Meinung vertrat, der Maler habe das auf der Bühne stattfindende Geschehen festzuhalten.[42] Dem widersprach Tieck, da eine getreue Wiedergabe des Elisabethanischen Theaters nicht möglich sei. Vielmehr müsse der Künstler aus der Mitte der Charaktere mit seiner Phantasie Bilder eigener Imagination erschaffen.[43]

Diskutiert wurden auch Fragen, die Lessing in seinem „Laokoon" (1766) aufgeworfen hatte, Fragen nach dem Verhältnis von Literatur und Bildkunst. Das Problem des Vertauschens verbaler und visueller Zeichen, des Übertragens von Worten in Bilder und umgekehrt beschäftigte zahlreiche kritische Geister um und nach 1800. Auf Lessings tragendem Grundstein baute der Naturforscher Georg Forster auf, der gute Beziehungen nach Göttingen unterhielt und 1785 Heynes Tochter Therese heiratete. Als einziger deutscher Kritiker schrieb er aus eigener Anschauung über die Gemälde der Shakespeare-Gallery. 1790 erschien seine „Geschichte der Kunst in England. Vom Jahre 1789" in den „Annalen der Brittischen Geschichte". Forster kritisierte die Grenzüberschreitung zwischen Dichtung und Malerei. War Shakespeare der „kühnste logische Zeichner der Natur", so sind den Malern der Galerie, allen voran Füßli und Romney, „alle die Abstraktionen, die dem Schriftsteller so sehr zu statten kommen, […] gänzlich verloren".[44] Forsters nach Fiorillos Worten „vortrefflicher Aufsatz" wiederum war Grundlage seines eigenen Beitrages über John Boydell.[45]

Heyne und Tieck, Forster und Fiorillo: Man sieht, dass die kritische Rezeption der "Shakespeare-Gallery" in Deutschland in wesentlichem Maße von Göttingen ausging. Nehmen wir die Bedeutung Lichtenbergs für das Verständnis und die Verbreitung der Hogarthischen Kupferstiche und Riepenhausens Popularisierung des Umrissstils Flaxmans hinzu, so mag die Bedeutung der Georgia Augusta für die künstlerische und wissenschaftliche Vermittlung englischer Kunst um 1800 ansatzweise deutlich geworden sein.

---

40 Hölter, Achim: Ludwig Tieck's Commentary on the Copperplate Engravings of Boydell's Shakespeare Gallery, in: Pape/Burwick (Anm. 32), S. 135ff.

41 Vgl. Hölter (Anm. 40), S. 136.

42 Heyne, Christian Gottlob: Rezensionen zu Boydells Shakespeare-Gallery, in: Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen (7. November 1791; 8. April 1793; 8. Juni 1793; 4. Januar 1794; 19. Juni 1794). Vgl. auch Hölter (Anm. 40), S. 136.

43 Hölter, Achim: Ludwig Tieck. Schriften. Bd. 1, München 1991, S. 653ff, 1171ff.

44 Forster zit. n. Pape, Walter: "An Adopted Daughter of Luxury": Georg Forster's Aesthetics and Boydell's Shakespeare Gallery, in: Pape/Burwick (Anm. 32), S. 125ff.

45 Röttgen (Anm. 11), S. 382ff.

Exponate Q

William Hogarth

Q 1 Preisliste der Kupferstiche William Hogarths.
SUB Göttingen: Cod. Ms. Lichtenberg IV, 51
Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) erwarb während seines Aufenthalts in London 1775 bei William Hogarths Witwe ein Konvolut von Kupferstichen des 1764 verstorbenen Künstlers.

Q 2 William Hogarth (1697-1764):
John Wilkes (1763).
Radierung, 35,7 x 23 cm
SUB Göttingen: gr 2° Art. plast. VI, 25:48
John Wilkes, Mitglied der radikalen Opposition, wurde wegen eines scharfen Angriffs auf König Georg III. vor Gericht gestellt. Hogarth, mit Wilkes verfeindet, zeichnete sein karikiertes Porträt während der Verhandlung.

Q 3 Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799):
Fünf Bildnisskizzen des Politikers John Wilkes.
Federzeichnungen unterschiedlicher Größe
SUB Göttingen: Cod. Ms. Lichtenberg IV, 8, Bl. 60
Lichtenberg versucht sich als Porträtist. Nach eigenen Worten „aus dem Gedächtniß gezeichnet“, vermutlich aber in Kenntnis der Karikatur Hogarths (Q 2).

Q 4 William Hogarth (1697-1764):
Tom Rakewell heiratet eine reiche Alte.
Kupferstich und Radierung, 35,5 x 40,7 cm
SUB Göttingen: gr 2° Art. Plast. VI, 25:8e (Tafel 5)
Hogarths nach dem „Weg einer Buhlerin“ zweiter großer Zyklus „Weg eines Liederlichen“ (1735) schildert in acht Blättern das Leben des Tom Rakewell, der eine reiche Erbschaft macht, sein Geld verschwendet, aus Not eine hässliche, aber reiche Frau heiratet (Tafel 5) und schließlich im Irrenhaus endet.

Q 5 Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840) nach William Hogarth (1697-1764):
[Fünf Details aus Q 4].
Kupferstich, 10 x 6,5 cm
SUB Göttingen: 8° SVA II, 3470 Rara (Tafel E)

Die anspielungsreiche Erzählung Hogarths (Q 4) ist in dieser auf Brustbilder von Mensch und Tier reduzierten Version des „Göttinger Taschen Calenders" für das Jahr 1785 nicht nachzuvollziehen – zum Beispiel der verstohlene Blick Tom Rakewells auf die hübsche Zofe seiner Frau im Augenblick der Trauung.

Q 6 William Hogarth (1697-1764):
Der Faule beim Glücksspiel auf dem Friedhof während des Gottesdienstes.
Kupferstich und Radierung, 26,5 x 34,7 cm
SUB Göttingen: gr 2° Art. Plast. VI, 25:27c (Bl. 3)
Die Serie „Fleiß und Faulheit" (1747) stellt in zwölf Blättern paarweise Bilder aus dem Leben eines fleißigen und eines faulen Lehrlings gegenüber. Der Fleißige wird Oberbürgermeister von London; der Faule endet am Galgen.

Q 7 Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840) nach William Hogarth (1697-1764):
[Kalenderillustrationen mit Details aus der Serie „Fleiß und Faulheit"].
Kupferstiche, je ca. 9,1 x 5,2 cm
Universität Göttingen, Kunstsammlung
Wie bei Q 5 sind auch diese Kalenderillustrationen (Tafel C-F, L, M) des „Göttinger Taschen Calenders" für das Jahr 1792 ganz auf das Physiognomische konzentriert. Zum Thema vgl. Q 6.

Q 8 Georg Christoph Lichtenberg:
Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. Erste Lieferung. Göttingen 1794.
SUB Göttingen: 8° Art. Plast. VI, 65 Rara
Nach diversen von Ernst Ludwig Riepenhausen illustrierten Vorarbeiten im „Göttinger Taschen Calender" (Q 5, 7) gab Lichtenberg seit 1794 die „Ausführliche Erklärung" heraus. Das bei seinem Tod unvollendete Werk wurde von anderen bis 1835 fortgesetzt. Es erschienen insgesamt 14 Lieferungen.

Q 9 William Hogarth (1697-1764):
Selbstbildnis als Maler der komischen Muse (1758/64).
Kupferstich und Radierung, 40,3 x 35,2 cm
SUB Göttingen: gr 2° Art. Plast. VI, 25:41
Hogarth verstand sich als „comic history painter". Nicht die großen Ereignisse der Bibel, Mythologie und Geschichte prägen sein Werk, sondern alltägliches, wenn auch oft dramatisches Geschehen, geschildert mit den Mitteln des Komischen.

Q 10 Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840) nach William Hogarth (1697-1764): Boys peeping at Nature.
Kupferstich, 17,2 x 16 cm
Universität Göttingen, Kunstsammlung
Wie Q 9 ein Stück „gemalte Kunsttheorie“: Aufgabe der Kunst ist es, bisher verborgene Dinge zu entdecken und darzustellen. – Die Vorlage gab Hogarth 1731 als Subskriptions-Quittung für den „Weg einer Dirne“ heraus.

Q 11 Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840) nach William Hogarth (1697-1764): Die Postkutsche.
Kupferstich, 21,5 x 27 cm
Universität Göttingen, Kunstsammlung
Im Hof eines Landgasthauses wird eine Postkutsche zur Abfahrt bereit gemacht. Hogarth schmückt das alltägliche Geschehen mit einer Fülle komischer Szenen und politischer Anspielungen.

Q 12 Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840) nach William Hogarth (1697-1764): Der Tanz.
Kupferstich, 23,8 x 30,4 cm
Universität Göttingen, Kunstsammlung
„Der Tanz“ reproduziert eine von zwei Tafeln in Hogarths kunsttheoretischer Schrift „Analysis of Beauty“ (1753). Er propagiert darin eine „line of beauty“, eine maßvoll geschwungene Linie, da die Natur keine Gerade kenne. „Der Tanz“ stellt die schöne Bewegung (das Paar ganz links) der hässlichen gegenüber (alle übrigen).

Q 13 Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840):
[Vier Stammbuchblätter mit Motiven nach William Hogarth (1697-1764)].
1. Englische Adelsdamen.
Kupferstich, 5,5 x 13,2 cm
2. Der Tanz. (vgl. Q 12)
Kupferstich, 8 x 14,1 cm
3. Die Postkutsche. (vgl. Q 11)
Kupferstich, 8,9 x 14,1 cm
4. Das schwörende Mädchen.
Kupferstich, 10,4 x 13,8 cm
Privatbesitz Hans-Heinrich Himme, Göttingen
Riepenhausens Stammbuchblätter sind Beispiele für die Popularisierung Hogarths in der Gebrauchsgraphik. Ein weiteres seiner Blätter trägt die fiktive Erfinderangabe „W. Hogarth del.“, was den Marktwert des englischen Künstlers im frühen 19. Jahrhundert erahnen lässt.

Lichtenberg, Riepenhausen und die Raubdrucker

Q 14 William Hogarth (1697-1764):
A Midnight Modern Conversation (1733).
Kupferstich und Radierung, 34,7 x 47 cm
SUB Göttingen: gr 2° Art. Plast. VI, 25:5
Lichtenberg beschreibt dieses Saufgelage zusammenfassend so: „Man findet hier die mannigfaltigen Wirkungen der Trunkenheit, nach ihren verschiedenen Gradationen, meisterhaft dargestellt, von dem Geistlichen an, der seine Vigilien noch immer mit einiger Besonnenheit hält, bis zu dem Offizier, der auf dem Schlachtfeld bleibt".

Q 15 Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840) nach William Hogarth (1697-1764):
A Midnight Modern Conversation.
Kupferstich, 20,3 x 20,6 cm
Universität Göttingen, Kunstsammlung
Seitenverkehrte und verkleinerte Kopie nach Q 14.

Q 16 V. Grüner (1771-1832) nach Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840):
A Midnight Modern Conversation.
Kupferstich, 19,2 x 24,8 cm
in: G. C. Lichtenberg's witzige und launige Sittengemählde nach Hogarth. Für gebildete Leser bearbeitet und herausgegeben von Johann Schwinghammer. Bd. 1. Wien 1811.
SUB Göttingen: 8° SVA VIII 2207:1 (Tafel 2)
Eine verkürzte, lediglich mit zwei Tafeln versehene Ausgabe der Lichtenbergschen „Erklärungen" durch den berüchtigten Raubdrucker Trattner in Wien. Die aufgeschlagene Tafel nach Q 15 als Umrissstich kopiert.

Q 17 Carl Rahl (1812-1865) nach Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840):
A Midnight Modern Conversation.
Radierung, 21,3 x 27,8 cm
in: G. C. Lichtenberg's ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, mit verkleinerten Copien von Carl Rahl. Wien [1844?].
SUB Göttingen: 4° Art. Plast. VI, 88
Neuausgabe des 1818 bis 1823 erschienenen Nachdrucks der „Erklärungen" Lichtenbergs durch den Wiener Verleger Rudolph Sammer.

Q 18 Ludwig Blau (1808-1899) nach Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840):
A Midnight Modern Conversation.
Lithographie, 19,6 x 22,3 cm

in: William Hogarths sämtliche Werke. Leipzig 1831.
Universität Göttingen, Kunstsammlung: F-Hog 19/17 (Tafel 54)
Ähnlich dem Stahlstich erlaubte auch die Lithographie hohe Auflagen. Gegenüber den Abzügen von Kupfer- oder Stahlplatten wirkt die hier angewandte Federlithographie im Druckbild flau.

Q 19 A Midnight Modern Conversation.
Stahlstich, 11,3 x 15,7 cm
in: W. Hogarth's Zeichnungen, nach den Originalen in Stahl gestochen. Mit der vollständigen Erklärung derselben von G. C. Lichtenberg, herausgegeben und fortgesetzt von Dr. Franz Kottenkamp. Bd. 1. Stuttgart 1840.
Universität Göttingen, Kunstsammlung: F-Hog 19/350,1 (Tafel neben S. 52)
Die Technik des Stahlstichs, in der auch die Druckplatten für Banknoten hergestellt werden, ermöglicht ein besonders scharfes Druckbild und hohe Auflagen Kottenkamps „Hogarth" nach Lichtenberg und Riepenhausen erreichte bis 1882 fünf Auflagen.

John Flaxman

Q 20
William Hamilton (1730-1803) und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829): Theseus kämpft gegen die Kentauren.
Kupferstich, 20,2 x 31,5 cm
in: Collection of engravings from ancient Vases mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the years 1789 and 1790. Now in the Possession of Sir William Hamilton [...] with remarks on each Vase by the Collector. Bd. 1. Neapel 1791.
SUB Göttingen: 2° Arch. II, 3738:1, Tafelband (Tafel 13)
Das von Hamilton verfasste und von Tischbein mit Tafeln nach Vasenbildern aus Hamiltons Sammlung versehene Werk nimmt Flaxmans Umrissstil vorweg und hat ihn womöglich zu seiner bildlichen Interpretation der homerischen Epen angeregt.

Q 21 Johann Dominicus Fiorillo:
[Würdigung John Flaxmans].
in: Ders.: Geschichte der zeichnenden Künste. Bd. 5. Göttingen 1808.
SUB Göttingen: 8° HLU I, 2351:2,1,5 (S. 851)
„In John Flaxman ist ein glänzender Stern an dem artistischen Himmel Englands aufgestiegen. Möge sein Aufgang die Morgenröthe einer schönen Kunstepoche verkündigen".

Q 22 Tommaso Piroli (1750-1824) nach John Flaxman (1755-1826):
Achilles kämpft mit den Flüssen.
Kupferstich, 18,6 x 27,9 cm
in: The Iliad of Homer. Engraved by Thomas Piroli from the Compositions of John Flaxman Sculptor. London 1795.
SUB Göttingen: 2° Art. Plast. V, 923 (Tafel 29)
Flaxmans Zeichnungen zu den homerischen Epen entstanden 1792/93 in Rom. Sein Ziel war die Belebung der Kunst aus dem Geist der Antike. Der von ihm beauftragte Piroli setzte die Entwürfe in Kupferstiche um.

Q 23 Nitot Dufresne (1759 nach 1803) nach Tommaso Piroli (1750-1824):
Odysseus macht Polyphem betrunken.
Kupferstich, 19,4 x 26 cm
in: Œuvres de Flaxman, sculpteur Anglais. Ouvrage par livraison. L'Odyssée d'Homère. Contenant 28 planches avec le titre et l'explication des Sujets. Paris 1803.
SUB Göttingen: 2° Art. Plast. V, 920: 12 (Tafel 24)
Die mit Pirolis Stichen versehenen Erstausgaben (Q 22) sind sehr selten. Die Verbreitung von Flaxmans Umrissstil fand vor allem durch die Reproduktionen anderer Stecher statt (vgl. auch Q 24).

Q 24 Ernst Ludwig Riepenhausen (1762-1840) nach John Flaxman (1755-1826):
Dante's Hölle in Umrissen von Flaxman.
Kupferstich, 15,1 x 29,9 cm
SUB Göttingen: 2° Art. Plast. V, 925 (Cap. 20, Tafel 31)

Q 25 Franz Riepenhausen (1786-1831) und Johannes Riepenhausen (1788-1860):
Apotheose der heiligen Genoveva.
Radierung, 41 x 28,5 cm
in: Leben und Tod der heiligen Genoveva. In XIV Platten von den Gebrüdern Franz und Johannes Riepenhausen. Mit Vorrede und beigefügter Erläuterung. Frankfurt a.M. 1806. Städtisches Museum Göttingen: Inv.-Nr. 1984/386
Franz und Johannes Riepenhausen, die Söhne Ernst Ludwigs, hatten bei Tischbein in Kassel studiert und wandten sich nach klassizistischen Anfängen 1804 einer romantisch verinnerlichten religiösen Kunst zu. Die auf einen Text Ludwig Tiecks zurückgehende Geschichte der Genoveva steht am Beginn dieses Schaffens.

Q 26 Johannes Riepenhausen (1788-1860):
Raffael malt die Fornarina.
Radierung, 23,8 x 24,9 cm
in: Vita di Raffaele da Urbino. Disegnata ed incisa da Giovanni Riepenhausen in XII

tavole. Rom 1833.
SUB Göttingen: 4° Art. Plast. V, 6751 (Tafel 10)
Eine erste Lebensgeschichte Raffaels in Bildern hatte Johannes Riepenhausen 1816 gemeinsam mit seinem Bruder herausgebracht. Nach dessen Tod bearbeitete er das Thema in vierzehn Tafeln neu. – Die Fornarina ist die sagenhafte Geliebte Raffaels, die auch Modell der „Sixtinischen Madonna" gewesen sein soll.

Q 27 Moritz Retzsch (1779-1857):
Yoricks Schädel (Akt 5, Szene 1).
Kupferstich, 22,4 x 27 cm
in: Outlines to Shakespeare. First series: Hamlet, seventeen plates. Hrsg. V. Ernst Fleischer. London 1828.
SUB Göttingen: 2° Art. Plast. VI, 4365 (Tafel 12)
Erster von insgesamt acht Bänden mit Illustrationen zu Shakespeares Dramen (bis 1847). Retzsch, in Dresdern tätig, übte mit seinen Umrisskupfern starken Einfluß auf die englische Historienmalerei und insbesondere die Kunst der Präraffaeliten aus.

Q 28 Moritz Retzsch (1779-1857):
Wie Wirbelwind am Haselbusch.
Kupferstich, 18,8 x 22,2 cm
in: Umrisse zu Bürgers Balladen. Erfunden und gestochen von Moritz Retzsch. [o.O.] 1872,
SUB Göttingen: 4° Art. Plast. VI, 4370 (Tafel 5)
Sammlung mit Umrissstichen zu Balladen des Göttinger Dichters Gottfried August Bürger (1747-1794).

John Boydell

Q 29 Richard Earlom (1743-1822) nach Claude Lorrain (1600-1682):
Landschaft mit Kühen.
Mezzotinto und Radierung in Braun, 20,5 x 26 cm
In: Liber veritatis or a Collection of two hundred prints after the original designs of Claude de Lorrain in the collection of the Duke of Devonshire executed by Richard Earlom in the manner and the taste of the drawings [...] published by John Boydell. Bd. 1. [London 1777]. SUB Göttingen: 2° Art. Plast. III, 3210 Rara (Tafel 83)
Mit der Herausgabe aufwendig gestalteter Stichwerke wie dem „Liber veritatis" nach Zeichnungen Claude Lorrains legte John Boydell den finanziellen Grundstein für die Shakespeare-Gallery.

Q 30 John Boydell:
A catalogue of the pictures, &c. in the Shakspeare Gallery, Pall-Mall. London 1792 .
SUB Göttingen: 8° Art. Plast. VII, 3370
John Boydell gab mehrere Kataloge der Shakespeare-Gallery heraus, die das kontinuierliche Wachstum der Sammlung dokumentieren.

Q 31 Benjamin Smith (?-1833) nach Thomas Banks (1735-1805):
Shakespeare zwischen der Schauspielkunst und der Malerei (1796).
Punktierstich, 56,5 x 41,5 cm
in: Collection of prints, from pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic works of Shakespeare, by the artist of Great Britain. London 1802.
SUB Göttingen: gr 2° P. Dram. IV, 4630 Rara (Tafel I, 1)
Wiedergabe des Reliefs vom Giebel des Galeriegebäudes, Pall-Mall. Die Gestalt Shakespeares ist der Allegorie der Morgenröte von Michelangelos Grab des Lorenzo de'Medici nachempfunden.

Q 32 Francis Wheatley (1747-1801):
Innenansicht der Shakespeare-Gallery (1790).
in: Sven H. A. Bruntjen: John Boydell, 1719–1804. New York und London 1985.
SUB Göttingen: 86 A 5037 (Abb. 12)
Die Räume der 1789 eröffneten Shakespeare-Gallery wurden bald zu einem Zentrum des künstlerischen und literarischen Lebens in London. Für eine optimale Darbietung der ausgestellten Gemälde waren sie eher ungeeignet.

Q 33 Johann Heinrich Füßli (1741-1825):
König Lear verstößt Cordelia (um 1790).
Öl auf Holz, 47 x 59 cm
Goethe-Museum Frankfurt a.M.
Zu „König Lear" Akt 1, Szene 1. Verkleinerte Wiederholung des Gemäldes in der Shakespeare-Gallery und Vorlage für den folgenden Kupferstich (Q 6).

Q 34
Richard Earlom (1743-1822) nach Johann Heinrich Füßli (1741-1825):
König Lear verstößt Cordelia (1792).
Kupferstich, 49,5 x 62,5 cm
in: Collection of prints, from pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic works of Shakespeare, by the artist of Great Britain. London 1802.
SUB Göttingen: gr 2° P. Dram. IV, 4630 Rara (Tafel II, 38)
Ludwig Tieck schrieb 1793 über diese Komposition: „Wenige Kunstwerke gewähren dem Auge einen so widrigen Anblick. Alle Körper sind hier auf eine unnatürliche Art

gespannt, alle Muskeln ohne Not in Tätigkeit gesetzt".

Q 35 Jean Pierre Simon (1750-1810) nach Matthew Peters (1742-1814):
Fallstaff im Wäschekorb (1793).
Kupferstich, 64 x 46,5 cm
in: Collection of prints, from pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic works of Shakespeare, by the artist of Great Britain. London 1802.
SUB Göttingen: gr 2° P. Dram. IV, 4630 Rara (Tafel I, 10)
„Die lustigen Weiber von Windsor", Akt 3, Szene 3.

Q 36 Benjamin Smith (?-1833) nach George Romney (1734-1802):
Shakespeare als Kind, erzogen von der Tragödie und der Komödie (1803).
Kupferstich, 36 x 44 cm
in: Collection of prints, from pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic works of Shakespeare, by the artist of Great Britain. London 1802.
SUB Göttingen: gr 2° P. Dram. IV, 4630 Rara (Tafel II, 48)
Thalia, die Muse der Komödie, bringt dem Kind William eine Flöte, Melpomene, die Muse der Tragödie, ein Töpfchen mit Gift. Diese allegorische Darstellung wurde nicht für die Galerie gemalt; sie wurde eigens für die Stichausgabe angefertigt.

Q 37 Luigi Schianovetti (1765-1810) nach Joshua Reynolds (1723-1792):
A Wood – Robin-Good-Fellow (1799).
Kupferstich, 18,7 x 27 cm
in: The Dramatic Works of Shakspeare. Revised by George Steevens. Bd. 2. London 1802.
SUB Göttingen: 2° P. Dram. IV, 4630 Rara (Tafel 22)
Gleichzeitig mit den Stichen der „Shakespeare-Gallery" gab Boydell die von Steevens besorgte neunbändige Ausgabe der Dramen Shakespeares heraus. Die Illustrationen gehen teils auf die Gemälde der Galerie zurück, teils wurden sie eigens angefertigt – wie dieser Kupferstich („Sommernachtstraum", Akt 2, Szene 2).

Q 38 James Gillray (1757-1815):
SHAKESPEARE SACRIFICED, or The Offering of Avarice (1789).
in: Thomas Wright / Robert Harding Evans: Historical and Descriptive Account of the Caricatures of James Gillray. London 1851.
SUB Göttingen: 8° Art. Plast. III, 2623: Text (Nr. 380)
Unter Verwendung einer „Shakespeare-Apotheose" Robert Pines und verschiedener Motive der Shakespeare-Gallery unterstellt Gillray (der wohl bissigste Karikaturist um 1800), Boydell habe nicht aus Kunstbegeisterung, sondern aus Habsucht gehandelt.

Q 39 Georg Forster (1754-1794):
Geschichte der Kunst in England. Vom Jahre 1789.
in: Annalen der Brittischen Geschichte. Bd. 3. Braunschweig/Hamburg 1790. S. 134f.
SUB Göttingen: 8° H. Brit. Un. VII, 3252:3
Forster kritisierte die Grenzüberschreitung zwischen Dichtung und Malerei. War Shakespeare der „kühnste logische Zeichner der Natur", so sind den Malern der Galerie, allen voran Füßli und Romney, „alle die Abstraktionen, die dem Schriftsteller so sehr zu statten kommen, […] gänzlich verloren".

Q 40 Christian Gottlob Heyne:
[Erste Rezension der „Boydell-Gallery"].
in: Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen, 7. November 1791, S. 1973 - 1975.
SUB Göttingen: 8° Eph. Lit. 160/5
Christian Gottlob Heyne (1729-1812), Direktor der Göttinger Bibliothek, besprach bis 1794 die eintreffenden Lieferungen der „Shakespeare-Gallery". Er befürwortete die bildliche Wiedergabe des Geschehens auf der Bühne.

Q 41 Ludwig Tieck :
Über die Kupferstiche nach der Shakespearschen Galerie in London.
in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Bd. 55. Leipzig 1795. S. 187–222.
SUB Göttingen: 8° Eph. Lit. 494/23
Während seines Studiums in Göttingen bei Fiorillo und Heyne schrieb der junge Ludwig Tieck (1773-1853) 1793 diese Rezension der Shakespeare-Gallery. Er widersprach Heyne, da eine getreue Wiedergabe des Elisabethanischen Theaters nicht möglich sei. Vielmehr müsse der Künstler Bilder eigener Imagination erschaffen.