Antikenrezeption und christliche Tradition im Scherenschnittwerk der Luise Duttenhofer (1776-1829)

D i s s e r t a t i o n
zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Julia Sedda, geb. Kemmling

aus
Göttingen

2012

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski (Tübingen)
Mitberichterstatter: Prof. Dr. Werner Busch (Berlin)

Tag der mündlichen Prüfung: 23.11.2010

Universitätsbibliothek: TOBIAS-lib

Inhalt

1.0. Einleitung....4
1.1. Forschungsstand und Literatur....7
1.2. Ausstellungen....9
2.0. Scherenschnittkunst....10
2.1. Historischer Hintergrund....11
2.2. Mechanische Hilfsmittel zum Silhouettieren....21
2.2.1. Der Silhouettierstuhl....21
2.2.2. Der Pantograph....22
2.2.3. Die Bou-Magie....24
2.3. Gründe für die Beliebtheit des Schattenreißens und Ausschneidens....25
2.3.1. Antikeninteresse und neues Sehbewusstsein....26
2.3.2. Die Physiognomik....32
2.3.3. Der Freundschaftskult und der Silhouettentausch....36
3.0. Luise Duttenhofer....38
3.1. Biographisches....40
3.2. Künstlerische Ausbildung....43
3.2.1. Technik und Arbeitsweise....48
3.2.2. Adressaten ihrer Scherenschnitte....51
3.3. Stuttgarter Umfeld....54
3.3.1. Der Kreis der ehrbaren württembergischen Familien....55
3.3.2. Der Kreis der schwäbischen Romantiker: Mayer, Uhland, Kerner....58
3.3.3. Einzelne Personen....62
3.3.4. Die Besucher Goethe und Jean Paul....70
4.0. Antikenrezeption....75
4.1. Die Antike in Rom um 1800....76
4.1.1. Vasenpublikationen....80
4.1.2. Luise Duttenhofer in Rom....83
4.2. Die Antike in Württemberg um 1800....90
Exkurs: Die Situation der Künstler in Württemberg um 1800....91
4.2.1. Dannecker und seine Antikensammlung....94
4.2.2. Matthisson und seine Vasensammlung....99
4.2.3. Die Antike in Ludwigsburg....100
4.2.4. Antonio Aloysius Petrus Isopi und das “Isopi’sche Kunstinstitut”....104
5.0. Christliche Tradition....109

5.1. Die Situation in Stuttgart um 1800 ... 111
5.1.2. Die Kunstsammlung der Brüder Boisserée ... 113
6.0. Das Oeuvre ... 117
6.1. Sakrale Darstellungen ... 117
6.1.1. Biblische Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament ... 117
6.1.2. Hagiographie ... 129
6.1.3. Tod und Trauer ... 133
6.2. Antikenrezeption ... 136
6.2.1. Der Antike entlehnte Motive ... 136
6.2.2. Klassische Mythologie ... 139
6.2.3. Vasenschnitte ... 147
6.3. Ornamente ... 151
6.3.1. Arabesken ... 156
6.3.2. Ornamentschnitte ... 157
6.3.3. Rankenornamente ... 158
6.3.4. Ornamentbänder ... 158
6.3.5. Geometrische Motive ... 159
6.3.6. Initialen ... 160
6.4. Naturstudien ... 162
6.4.1. Pflanzenstudien ... 164
6.4.2. Tierstudien ... 165
6.5. Exotische Welten ... 167
6.5.1. Chinoiserien ... 168
6.5.2. Ägyptische Motive ... 171
6.6. Bildnisdarstellungen ... 173
6.6.1. Porträtsilhouetten ... 173
6.6.2. Ganzfigurige Silhouetten ... 174
6.6.3. Familie Duttenhofer ... 174
6.6.4. Schriftsteller ... 177
6.6.5. Schreibende ... 180
6.6.6. Lesende ... 182
6.6.7. Handarbeit ... 184
6.6.8. Künstlerporträts ... 185
6.6.9. Kinderszenen ... 188
6.6.10. Satirische Darstellungen ... 192
6.7. Genre ... 194
6.7.1. Zirkus- und Karnevalsdarstellungen ... 196

6.8. Zimmerbilder....197
Angelika Kauffmann....199
Marianne Kirchgessner (1769-1808)....199
Christian Jakob Zahn (1765-1830)....201
Das Teestündchen Marie von Jenisons und Alexandrine von Seckendorfs 201
6.9. Textillustrationen....204
Das Vater unser....205
Johann Georg Jacobi: Litanei auf das Fest Aller Seele....205
Friedrich von Matthisson: Totenkranz für ein Kind....206
Unbekannt: Und es reicht ihm ein Engel / die goldne Frucht des Paradieses....207
Friedrich von Matthisson: Die Kinderjahre....208
Friedrich Schiller: Das Mädchen aus der Fremde....209
Johann Wolfgang Goethe: Faust. Erster Teil....210
7.0. Schlussbetrachtung....213
8.0. Anhang....215
8.1. Bibliographie....215

„Schneidet, schneidet, ihr Herrn, durch Schneiden lernet der Schüler. […]“
Goethe, Xenien

1.0. Einleitung

Der Scherenschnittkunst ist aus kunstwissenschaftlicher Perspektive bisher kaum Beachtung geschenkt worden. Der Scherenschnitt galt und gilt bis heute als Dekorum und Augenweide, einsetzbar als Illustration ohne Inhalt, frei vom Zwang wissenschaftlicher Durchdringung, kurzum: als nettes kunstgewerbliches Nebenbei.

Dabei sind Silhouette und Kontur nicht nur die wesentlichen Merkmale der Ausschneidekunst, sie spielen auch in der bildenden Kunst um 1800 eine zentrale Rolle. Der Horizont der europäischen Kunstgeschichte wird schließlich sichtbar, wenn man an John Flaxmans (1755-1826) Umrisszeichnungen zu *Homer* (1793), *Aischylos* (1795) und *Dante* (1802) denkt und an die berühmten Wedgwood-Erzeugnisse, in denen weiße Figuren auf blauem Grund die Herzen der europäischen Kunstliebhaber eroberten.

Die Wiederentdeckung der antiken Vasenmalerei und die kunsttheoretischen Erklärungsversuche über den Ursprung der Malerei im menschlichen Schatten haben ihren Bezugspunkt in der praktischen Ästhetik des Scherenschnitts. In Scherenschnitt und Schattenriss fand eine gehobene Häuslichkeit ihr beliebtes Betätigungsfeld. In den bürgerlichen Salons um 1800 ließ man sich neben Hausmusik und Lesekränzchen fleißig silhouettieren und „storchschnabeln“[1].

Die Stuttgarter Scherenschneiderin Luise Duttenhofer (1776-1829) fand im Scherenschnitt keine nette Freizeitbeschäftigung. Papier und Schere wurden ihr zum „Malwerkzeug“. Sie entfaltete in der Papiertechnik ein künstlerisches Können, so dass sie bereits zu Lebzeiten über die württembergischen Landesgrenzen hinaus bekannt wurde.

Das sowohl an Umfang als auch Qualität einzigartige Scherenschnittwerk wird zum größten Teil in den Kunstsammlungen des Deutschen Literaturarchivs in Marbach aufbewahrt. Neben der Marbacher Sammlung befinden sich einzelne Papierarbeiten in weiteren Archiven und Museen – beispielsweise im Stadtarchiv Stuttgart oder im Württembergischen Landesmuseum – sowie verstreut in Privatbesitz. Größere Konvolute liegen bei Nachfahren Duttenhofers im südwestdeutschen Raum, in den Niederlanden und auf Curaçao.[2]

Das themen- und motivreiche Gesamtwerk der Scherenschneiderin wurde bislang nur ansatzweise wissenschaftlich bearbeitet und dokumentiert. Aus übergeordneter kunsthistorischer Perspektive fand bis heute keine wissenschaftliche Auseinandersetzung statt. Diese Tatsache

[1] „Um so mehr Ansehen finde er [der Pantograph bzw. Storchschnabel, Anm. d. Verf.] bei Amateuren. Wenn man ein solches Instrument zu sehen wünsche, brauche man nur ins Nachbarhaus zu treten, da heutzutage fast alle Schönen storchschnabeln oder sich storchschnabeln lassen.“ - Christoph Ludolf Reinhold: Die Zeichen- und Mahlerschule. Münster 1786. Zit. n. Joseph Meder: Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung. Wien 1923, S. 190.

[2] An dieser Stelle möchte ich mich bei den Nachfahren und auch den „Duttenhofer-Sammlern“ für ihr Interesse an meinem Arbeitsvorhaben und die herzliche Korrespondenz bedanken.

nimmt wunder. Denn dass sich die Kunstwissenschaft zunehmend für Scherenschnitte und Schattendarstellungen interessiert, zeigen die Veröffentlichungen auf diesem Gebiet der vergangenen fünfzehn Jahre. Hingewiesen sei an dieser Stelle zum einen auf die von Marion Ackermann 2001 im Lenbachhaus München kuratierte Ausstellung „Schattenrisse, Silhouetten und Cutouts“, die die historische Entwicklung der Scherenschnittkunst dargestellt und zugleich aufgezeigt hat, welche bemerkenswerte Rolle die Ausschneidetechnik auch heute wieder in der zeitgenössischen europäischen Kunstszene spielt.[3] Zum anderen sei verwiesen auf die grundlegenden Schriften zu Schattendarstellungen in der bildenden Kunst von Ernst Gombrich (1996)[4], Michael Baxandall (1998)[5] und Victor Stoichita (1999)[6].

Wachsendes kunsthistorisches Forschungsinteresse an „Ausschneide-“ und an Schattenphänomenen und ein dennoch weitgehend unentdeckt gebliebenes, an Umfang und Qualität einzigartiges Oeuvre von Schattenbildern der Duttenhofer, waren Beweggründe, ihr Werk aus kunstwissenschaftlicher Perspektive zu beleuchten. Zudem bietet die Vielseitigkeit der Themen und Motive einen beachtlichen Quellenfundus für eine kulturhistorische Erforschung des Württembergischen Klassizismus und der Stuttgarter Gesellschaft um 1800.

Im Verlauf der Sichtung des vorhandenen Materials in öffentlichem und privatem Besitz kristallisierte sich bald heraus, dass eine Beschränkung allein auf den Marbacher Bestand sinnvoll sei. Die Überlegungen waren folgende: (1) Die rund 1.500 im Deutschen Literaturarchiv aufbewahrten Papierarbeiten stellen allein zahlenmäßig einen umfangreichen Forschungsgegenstand dar. Eine Berücksichtigung der privaten Bestände hätte den Rahmen der Dissertation überschritten. (2) Die Marbacher Sammlung steht exemplarisch für Duttenhofers Gesamtwerk. Zum einen gibt es Doppelschnitte, deren Doppel in privaten Sammlungen vorhanden sind, zum anderen sind in den gesichteten, privat aufbewahrten Konvoluten keine Scherenschnitte aufgefallen, die thematisch von denjenigen des Marbacher Bestandes abweichen würden. Es sind lediglich motivische Variationen. (3) Da die Erschließung des Marbacher Bestandes seit vielen Jahren ein Desiderat seitens der Leitung der Kunstsammlungen ist, war es zudem ein Anreiz, neben einer von kunsthistorischem Forschungsinteresse ausgehenden Arbeit einen Bestandskatalog zu erstellen. Dieser Katalog hat zum Ziel, einerseits dem Benutzer die Arbeit mit Duttenhofers Scherenschnitten im Archiv zu erleichtern, und andererseits eine Grundlage zu schaffen für weitere wissenschaftliche Studien zum Gesamtwerk der Scherenschneiderin. Darauf aufbauend könnte beispielsweise die Erschließung weiterer Bestände in öffentlichem und privatem Besitz erfolgen.

---

[3] Marion Ackermann; Helmut Friedel (Hrsg.): Schattenrisse, Silhouetten und Cutouts. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München 2001. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001. [Ausst.-Kat. München 2001]

[4] Ernst H. Gombrich: Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst. Berlin 1996. [Gombrich 1996]

[5] Michael Baxandall: Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung. München 1998. [Baxandall 1998]

[6] Victor Ieronim Stoichita: Eine kurze Geschichte des Schattens. München 1999. [Stoichita 1999]

Duttenhofers Scherenschnittwerk ist durch ein äußerst breites Themenspektrum gekennzeichnet: Porträtsilhouetten, Genreszenen, Tier- und Pflanzendarstellungen, Chinoiserien, religiöse und mythologische Szenen, Heiligendarstellungen, Ornamente, Textillustrationen. Selten beschränkt die Scherenschneiderin sich auf einen thematischen Bereich, oft enthalten die Scherenschnitte ein komplexes Themengefüge. Dennoch lassen sich zwei thematische Schwerpunkte ausmachen, die das Spannungsfeld markieren, in dem Duttenhofer sich mit ihren Papierarbeiten bewegt: Antikenrezeption und christliche Tradition. Dieser für die Kunst des Scherenschnitts außergewöhnliche Befund war schließlich ausschlaggebend, die Arbeit nicht monographisch anzulegen, sondern sie an den beiden Themenschwerpunkten auszurichten, die charakteristisch sind für Duttenhofers gesamtes Werk. Zudem nehmen die Scherenschnitte, in denen die Scherenschneiderin sich mit antiken bzw. christlichen Inhalten auseinandersetzt abgesehen von den Porträtsilhouetten den größten Umfang innerhalb ihres Oeuvres ein.
Die Beschäftigung mit der wiederentdeckten Antike auf der einen sowie die Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben auf der anderen Seite machen Duttenhofers Scherenschnittwerk zu einem bedeutenden Gegenstand für die kunstwissenschaftliche Erforschung der klassizistischen sowie romantischen Kunstströmung jener Zeit zwischen 1760 und 1830. Damit ist ein weiteres Ziel angesprochen, das in der kunsthistorischen Analyse von Duttenhofers Scherenarbeiten verfolgt werden soll. Es ist ein Anliegen der Dissertation, einen Beitrag zur gegenwärtigen Klassizismus- und Romantikforschung zu liefern.
Die Überlegungen zur Antikenrezeption und zur christlichen Tradition beginnen zunächst mit Fragen nach möglichen Anregungen: Welches Wissen hat die Scherenschneiderin über die Antike gehabt – oder vorsichtiger ausgedrückt: hätte sie haben können – und welche Berührungspunkte gab es mit dem christlichen Glauben? Lassen sich Motivquellen finden? Diese Fragen leiten über zur zentralen Frage: Wie hat sich dieses Wissen, auch das Bildwissen, auf ihre visuelle Praxis ausgewirkt? Von dieser Fragestellung ausgehend entwickeln sich weitere Überlegungen, die auf drei Ebenen anzusiedeln sind: (1) auf der Ebene der Formensprache, (2) dann auf der des Stils und (3) schließlich drittens auf der inhaltlichen Ebene.

Zu (1): Auf welche Art eignet Duttenhofer sich Wissen an und wie übersetzt sie dies mit der Schere ins Medium Papier?

Zu (2): Welcher Stilmittel bedient Duttenhofer sich: klassizistischer oder romantischer? Verwendet sie den Stil entsprechend des Inhalts?

Zu (3): Gibt es eigene Bildfindungen? Orientiert die Scherenschneiderin sich an der traditionellen Ikonographie oder entwickelt sie eine eigene Bildsprache?

Diese Überlegungen und Fragen sollen anhand des Duttenhofer'schen Oeuvres diskutiert werden.

Im ersten Abschnitt wird zunächst der historische Hintergrund näher beleuchtet, vor dem Duttenhofers Scherenarbeiten zu sehen sind. Die Genese der Scherenschnittkunst, die im Rahmen der Arbeit nur skizziert werden kann, soll die Folie schaffen, vor der Duttenhofers Oeuvre in den historischen Kontext eingeordnet werden kann. Dabei wird auch nach den Gründen für die Popularität des Schereschneidens gefragt, die um 1760 in Deutschland erblühte.
Der darauf folgende Abschnitt ist der Scherenschneiderin selbst gewidmet: ihrer Biographie und ihrer künstlerischen Ausbildung sowie dem Adressatenkreis ihrer Scherenschnitte, der zugleich auch das soziale Umfeld beinhaltet, in dem Duttenhofer sich bewegte. Es ist das bürgerliche Stuttgart des beginnenden 19. Jahrhunderts.
Ihr Wissen über die Antike sowie die Berührungspunkte mit antiker Kunst während ihres 18-monatigen Aufenthaltes in Rom sowie nach ihrer Rückkehr in die schwäbische Heimat sollen im dritten Abschnitt untersucht werden. Dabei wird auch die Frage berücksichtigt, welchen Einfluss der klassizistische Bildhauer Johann Heinrich Dannecker (1758-1841) auf Duttenhofers künstlerisches Schaffen genommen hat, in dessen Stuttgarter Antikensammlung die Scherenschneiderin zeichnen und arbeiten durfte.
An die Untersuchung der Antikenrezeption schließt die Diskussion des zweiten Themenkomplexes an, die christliche Tradition. Die Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben in den Scherenarbeiten ist sicherlich in einem engen Zusammenhang mit Duttenhofers familiärem Umfeld zu sehen, die als Tochter einer altwürttembergischen Pfarrersfamilie aufwuchs. Einen weiteren Eindruck hinsichtlich der Formensprache und des Stils hat vermutlich auch die Bildersammlung der Brüder Boisserée auf die Scherenschneiderin hinterlassen. Zum einen war „Die Sammlung Alt-Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde“ acht Jahre lang, von 1819 bis 1827, öffentlich in Stuttgart ausgestellt, zum anderen war Duttenhofers Ehemann, der Reproduktionsstecher Christian Traugott Friedrich Duttenhofer (1778-1846), eng mit den Boisserées befreundet. Es ist anzunehmen, das der direkte Kontakt mit den Kunstsammlern sowie ihrer Kunst Luise Duttenhofer in ihrem künstlerischen Schaffen beeinflusst hat.
An die beiden Themenschwerpunkte anknüpfend wird Duttenhofers Gesamtwerk anhand exemplarisch ausgewählter Scherenschnitte vorgestellt. Die Gliederung folgt thematischen Gesichtspunkten.

1.1. Forschungsstand und Literatur

1986 Hannelore Schlaffer: Die Scherenschnitte der Luise Duttenhofer.

1979 Gertrud Fiege: Die Scherenschneiderin Luise Duttenhofer. Marbacher Magazin, Sonderheft 13 (1979). Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar zum 150. Todestag.

1978 Dies.; Hans Rühl (Hrsg.): Scherenschnitte von Luise Duttenhofer. Faksimile-Druck von 147 Tafeln aus der Sammlung im Schiller-Nationalmuseum/Deutschen Literaturarchiv in Marbach.

1968 Manfred Koschlig: Die Schatten der Duttenhofer. Eine Auswahl von 147 Scherenschnitten.

1967 Ders.: Auch hier ist Arkadien. Neues von der Wunderschere der Madame Duttenhofer. Für Fritz Martini, in: Librarium, Jg. 10, 1967, 124-147.

1960 Ders.: Ein Donum der Duttenhofer, in: Librarium, Jg. 2, 1960, 117-126.

1953 Ders.: Luise Duttenhofer in Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Urteilen, in: Stultifera Navis, Jg. 10, 1953, 14-30.

1937 Otto von Güntter: Aus klassischer Zeit. Scherenschnitte von Luise Duttenhofer.

1924 Gustav Pazaurek: Die Scherenschnittkünstlerin Luise Duttenhofer (1776 - 1829).

1909 Ders.: Schwarzkunst in Schwaben. Eine Silhouettenstudie, in: Westermanns Monatshefte, Januar 1909, S. 546-568.

Das zu Lebzeiten Duttenhofers nur einem kleinen Personenkreis bekannte Werk, geriet bald nach ihrem Tod 1829 in Vergessenheit. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Duttenhofers Werk durch Gustav Pazaurek, den damaligen Direktor des Landesgewerbemuseums Stuttgart, wiederentdeckt, in einer Ausstellung vorgestellt und ansatzweise publiziert. Seit ihrer Wiederentdeckung wurden einige Arbeiten über Leben und Werk der württembergischen Pfarrerstochter publiziert, so dass ein Teil ihrer Scherenschnitte der Öffentlichkeit zugänglich wurde. Eine charakteristische Auswahl der Scherenschnitte wurde 1937 von Otto von Güntter herausgegeben. Die wichtigsten biographischen und künstlerischen Daten hat Manfred Koschlig, ehemaliger Archivar des Schiller-Nationalmuseums und späterer Direktor der Universitätsbibliothek Stuttgart, in den 50er und 60er Jahren zusammengetragen. Koschlig hat auch gezielt begonnen, die Schnitte inhaltlich zu erfassen. Gertrud Fiege, ehemalige Mitarbeiterin der Kunstsammlungen des Deutschen Literaturarchivs, hat Koschligs Arbeit in den 70er Jahren kunsthistorisch fundiert und präzisiert. Die Literaturwissenschaftlerin Hannelore Schlaffer hat sich in den 80er Jahren dem Werk der Duttenhofer genähert, jedoch ohne nennenswerten wissenschaftlichen Ertrag.[7]

Seither sind vereinzelt Aufsätze zu Duttenhofers Leben und ihren Scherenarbeiten in Ausstellungskatalogen als auch Fachzeitschriften erschienen.

[7] Siehe auch die Kritik, die Gertrud Fiege an dem Buch äußert: Literatur zu Luise Duttenhofer (1776-1829) eine Buchbesprechung von Gertrud Fiege, in: Schwarz auf Weiß. Zeitschrift des Deutschen Scherenschnittvereins, Heft 5, März 1997, S. 28-30.

1.2. Ausstellungen

Noch zu Lebzeiten wurden Duttenhofers Scherenschnitte der Stuttgarter Öffentlichkeit in zwei Ausstellungen präsentiert: 1812 und 1824. Beide Kunstausstellungen wurden jeweils im von Cotta herausgegebenen *Morgenblatt für gebildete Stände* rezensiert und die Scherenschneiderin als virtuose Künstlerin gelobt.[8] Nach ihrem Tod 1829 folgten zunächst keine Ausstellungen mehr. Erst im 20. Jahrhundert, nach ihrer Wiederentdeckung durch Pazaurek 1924[9], waren gelegentlich einzelne Scherenarbeiten in Ausstellungen unterschiedlicher Thematik zu sehen.[10] Einzelausstellungen gab es nur 1977 im Goethe-Museum in Düsseldorf[11] sowie 1979 in Stuttgart[12].

Erst in den 90er Jahren – 1993 und 1999 – wurde Luise Duttenhofer in dem künstlerischen Kontext gezeigt, in dem ihr Werk gesehen und verstanden werden muss: 1993 in der Ausstellung „Schwäbischer Klassizismus“[13] (Staatsgalerie Stuttgart) und 1999 in der Ausstellung „Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850.“[14] (Schlossmuseum Gotha)

Eine umfassende Ausstellung, die Leben und Werk der Luise Duttenhofer in ihrem historischen Kontext zeigt, ist bis heute ein Desiderat.

---

[8] Vgl. Heinrich Rapp: Die erste Kunst-Ausstellung in Stuttgart, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 135, 5.6.1812, S. 537.- [Ludwig] S[chorn]: Kunstausstellung in Stuttgart, im September 1824, in: Kunst-Blatt zum Morgenblatt, Nr. 88, 1.11.1824, S. 351. – In Kapitel 3.2.2., *Adressaten ihrer Scherenschnitte,* S. 53 ff. werden die beiden Ausstellungen sowie Rezensionen ausführlicher besprochen.

[9] Einzige Ausnahme war 1909 die große Silhouettenausstellung im Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum. Wie das Ausstellungsverzeichnis zeigt, wurden einige hundert Scherenschnitte von Luise Duttenhofer, damals noch im Besitz ihres Enkels, Oberbaurat Prof. Otto Tafel, einer breiten Öffentlichkeit gezeigt. Heinrich Frauberger (Hrsg.): Silhouetten Ausstellung. Kunstgewerbemuseum Düsseldorf 1909.

[10] Beispielsweise 1999 im Rahmen der Retrospektive zu Angelika Kauffmann (1741-1807), die Duttenhofer in Rom kennenlernte. Bettina Baumgärtel: Angelika Kauffmann 1741-1807 Retrospektive. Kunstmuseum Düsseldorf, 15. November 1998 - 24. Januar 1999, Haus der Kunst München, 5. Februar - 18. April 1999, Bündner Kunstmuseum Chur, 8. Mai - 11. Juli 1999. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1998.
1994 in der Ausstellung über Leben und Werk des Dichters Wilhelm Müller in Dessau: Wilhelm Müller. Eine Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters, hg. v. Norbert Michels. Anhaltinische Gemäldegalerie Dessau 1994.-
Oder 1993 Duttenhofers Scherenschnittporträts von Therese Huber: „Alles von mir!“ Therese Huber (1764-1829) Schriftstellerin und Redakteurin. Marbacher Magazin 65, 1993. Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar, hg. v. Andrea Hahn und Bernhard Fischer.

[11] Hier erschien kein begleitender Katalog.

[12] Die Scherenschneiderin Luise Duttenhofer. Marbacher Magazin, Sonderheft 13 (1979). Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar zum 150. Todestag, hg. v. Gertrud Fiege. [Fiege 1979]

[13] Schwäbischer Klassizismus. Zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770-1830, hg. v. Christian von Holst. Staatsgalerie Stuttgart 1993. [Ausst-Kat. Stuttgart 1993]

[14] Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850, hg. v. Bärbel Kovalevski. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999.

2.0. Scherenschnittkunst

Es gibt bisher eigentlich nur zwei nennenswerte Publikationen zur Genese der Ausschneidetechnik: die 1916 erschiene Abhandlung von Martin Knapp[15] sowie die bislang umfassendste Geschichte der Scherenschnittkunst von Ernst Biesalski, die er 1964 erstmals publizierte[16]. Die Geschichte der britischen Scherenschnittkunst hingegen ist hervorragend und in umfassendem Maße von Sue McKechnie in den 70er Jahren aufgearbeitet worden.[17]

Die Geschichte der Ausschneidekunst kann im Rahmen dieser Arbeit nur skizzenhaft dargestellt werden. Das Hauptaugenmerk ist auf die Tradition des Schereschneidens in Deutschland gerichtet, die zwischen den Jahren von etwa 1770 bis etwa 1830 ihre Blütezeit erreicht. Sie ist in diesen Dezennien eine herausragende Kunsttechnik, die nicht nur von bildenden Künstlern ausgeübt wird, sondern – oder vielmehr überwiegend – von Laien: von Bürgern und vom Adel:

> „[…] Sie steigert sich zu einer wahren Begeisterung bei Jung und Alt, bei Hoch und Niedrig, daß man sogar von einer Art ‚Silhouettismus', d.h. einem Zustand, den es in dieser Form zweifellos weder in England und schon gar nicht in Frankreich gegeben hat, sprechen kann."[18]

Das Silhouettieren entspricht dem Geschmack der Zeit. Zum einen kommt es dem neuen Freundschaftskult entgegen – Silhouetten wurden getauscht, wie heutzutage Briefmarken, sie wurden in Alben und Stammbücher geklebt -, zum anderen sind die Papierporträts für das Bürgertum erschwinglicher als die in Öl gemalten Miniaturbildnisse. Eine weitere wichtige Voraussetzung für die Beliebtheit des Ausschneidens ist die Einfachheit des Herstellens. Die Materialien Papier und Schere sind einfacher zu beschaffen als das „Zubehör" für die Ölmalerei: Leinwand, Farbpigmente, Lösungs- und Bindemittel. Ganz zu schweigen von der Kenntnis, die Farben richtig zu mischen. Neben der Bildnisdarstellung werden bald auch Genre-, Landschafts- und Tierszenen aus schwarzem Papier geschnitten.

Der Scherenschnitt entwickelt sich zu einer bürgerlichen Kunstform, die auch in der zeitgenössischen Literatur aufgegriffen wird[19]. So nimmt es nicht wunder, dass in jener Zeit Silhouettierschulen gegründet werden[20], theoretische Anweisungen erscheinen als auch mechanische Hilfsmittel entwickelt werden, mit dem Ziel, sowohl den Berufssilhouetteuren, als auch dem

---

[15] Martin Knapp: Deutsche Schatten- und Scherenbilder aus drei Jahrhunderten. München [1916]. [Knapp 1916]

[16] Ernst Biesalski: Scherenschnitt und Schattenriß. Geschichte und Technik der Silhouettenkunst. München 1964. [Biesalski 1964]

[17] Sue McKechnie: British Silhouette Artists and their Work. London 1978. [McKechnie 1978]

[18] Biesalski 1964. S. 25.

[19] Hingewiesen sei beispielsweise auf Jean Pauls *Siebenkäs,* 1796-97.- Achim von Arnim, *Jemand und Niemand*, 1813.- In diesem Zusammenhang ist sicherlich auch der Aspekt des Doppelgängermotivs in der deutschen Literatur der Romantik zu sehen. Dazu weiterführend Wilhelmine Krauss: Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Berlin 1930.

[20] Es wird berichtet, dass im schweizerischen Biel eine Silhouettierschule für Damen existierte, die noch in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts besucht wurde.- Vgl. Knapp1916. S. 13.- Rosemarie u. Hans Helmut Jansen: Künstlerinnen des Scherenschnittes. Unserer Tante Frau Therese Lauer zum 80. Geburtstage in Dankbarkeit gewidmet, in: Ruperto-Carola Bd. 42, 1967, S. 53-64. S. 53.

Laien das Schattenreißen zu erleichtern. Diesem Aspekt sei ein Kapitel gewidmet, wenngleich die mechanischen Errungenschaften nicht von Duttenhofer in ihren Scherenarbeiten angewendet wurden. Doch wird gerade an dem Verzicht auf die ihr damals zur Verfügung stehenden Hilfsmittel deutlich, wie künstlerisch hochwertig ihr Scherenschnittoeuvre zu bewerten ist.
Darüber hinaus wird die Frage aufgeworfen, aus welchen Gründen sich die Scherenschnittkunst im Deutschland um 1800 so großer Beliebtheit erfreute. Die Popularität des Schereschneidens wird in jenen Dezennien zum Ausdruck einer neuen Wahrnehmung sowohl von Geschichte als auch von Farbigkeit, woran die Wiederentdeckung der Antike Mitte des 18. Jahrhunderts einen entscheidenden Anteil hat.
Die Blütezeit des Silhouettierens hält sich bis zur Erfindung der Daguerreotypie des französischen Physikers Louis Jacques Mandé Daguerre (1780-1851) im Jahr 1838[21]. Zwar endet das Schereschneiden nicht mit der Erfindung der Fotografie, doch die Nachfrage nach Papierbildnissen sinkt mit ihrer Erfindung rapide, ebenso wie die Begeisterung für das Ausschneiden. Das Porträtieren in der Fotografie wird in den folgenden Jahrzehnten, ja bis in unsere heutige Zeit hinein, sowohl die Aufgabe des Berufsfotografen als auch eine beliebte Freizeitbeschäftigung des Laien.
Die Tradition des Schereschneidens ist vor allem in Studentenverbindungen und bei Hobbykünstlern erhalten geblieben, die ihre Papierarbeiten häufig auf Jahr- und Hobbymärkten zum Kauf anbieten.
Bildende Künstler haben sich der Ausschneidekunst nur vereinzelt gewidmet. Das Formdenken, dass sich am klassischen Schattenriss des 18. Jahrhunderts entwickelt hat, besteht dennoch bis heute fort, wenn auch in neuen Formen. Man denke an die bunten Scherenarbeiten von Henri Matisse (1869-1954), die in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden sind, oder die Kunst der Collage und der Klebebilder, in denen der Künstler das Abstraktionspotential von Umriss und Fläche nutzt.
Auf dem Gebiet der Schneidetechnik und des Licht-Schattenspiels scheint ein Wandel stattzufinden, wenn man die gegenwärtige europäische Kunstszene beobachtet. Es ist seit circa zehn Jahren eine Tendenz zu erkennen, zum einen mit Licht und Schatten der Kunstobjekte zu spielen und zum anderen sich der alten Kunst des Ausschneidens aus Papier wieder zu widmen, obgleich dies oft nicht mehr mit der Schere erfolgt, sondern mittels Schneidemesser, die per Computer gesteuert sind.

2.1. Historischer Hintergrund

Beginn der Silhouettenkunst in Deutschland

[21] Weiterführend zur Geschichte der Fotografie: Neue Geschichte der Fotografie, Hrsg. v. Michel Frizot. Köln 1998. Insbesondere Kapitel: Die Lichtmaschinen. An der Schwelle der Erfindung, S. 15-21

Das Ausschneiden von Silhouetten aus Papier lässt sich bis ins frühe 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Der älteste geschnittene und zudem datierte Schattenriss in Deutschland hat sich im *Album Amicorum* des Tübinger Studenten Johann David Schäffer von 1631 erhalten.[22] Ob der Name sich auf den Silhouetteur oder die dargestellte Person bezieht, ist nicht geklärt. Eindeutig aber ist die Funktion zu erkennen, die auch die Silhouettenmode um 1800 kennzeichnen wird: Silhouetten werden in Stammbücher geklebt, um sich eines befreundeten Menschen zu erinnern, so wie heutzutage im Fotoalbum die Fotografie.

Der erste männliche „Ausschneider", der sich namentlich nachweisen lässt, ist ein gewisser R.V. Hus (oder auch „Hut" oder „Hess")[23], der später als Rudolf Wilhelm von Stubenberg (1643-1677) identifiziert wurde[24]. Er hat Scherenbilder ausschließlich aus weißem Papier geschnitten, die, „von Phantasie und Witz sprühend"[25], für seine Zeit einzigartig sind. Biesalski rühmt ihn deshalb als „größten deutschen Meister des weißen Scherenschnitts".[26]

Die Farbe Schwarz als Farbe des Schattenrisses setzt rund hundert Jahre später ein. Die frühesten nachgewiesenen Silhouetten in schwarzer Farbe sind die von 1748 datierte Darstellung des Gymnasialdirektors Schwebelius in Nürnberg sowie das von 1751 datierte Porträt des Kanzlers der Universität Halle a. d. Saale, de Wolff.[27] Allerdings sind diese Papierporträts nicht aus schwarzem Papier geschnitten, sondern in Kupfer gestochen, obzwar in der Farbe Schwarz gehalten.

Das bislang früheste bekannte Album mit Silhouetten aus schwarzem Papier ist etwa zehn Jahre später datiert, es stammt von 1764. Der Leipziger Jurastudent und Amateur-Scherenschneider Georg Friedrich Ayrer (1744-1804), sammelte in seinem Stammbuch zahlreiche Studentensilhouetten[28], die er offensichtlich größtenteils nach fremden Vorlagen nachgeschnitten hat.

---

[22] McKechnie 1978. S. 4.- Max von Boehn: Miniaturen und Silhouetten. München: Bruckmann, 1918. S. 175. [von Boehn 1918].- Martin Knapp: Psaligraphie. Silhouetten. Schablonen. Schattenspielfiguren. Sonderabdruck aus dem Amtlichen Katalog der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig 1914. S. 1-6, hier S. 2 und Abbildung 10.

[23] Unter diesem Namen noch bei Max von Boehn und Martin Knapp erwähnt. Siehe von Boehn 1918. S. 175.- Martin Knapp: Psaligraphie. Silhouetten. Schablonen. Schattenspielfiguren. Sonderabdruck aus dem Amtlichen Katalog der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig 1914. S. 1-6, hier S. 2.

[24] Siehe zu Rudolf Wilhelm von Stubenberg weiterführend Silvia Glaser; Werner Wilhelm Schnabel: „Künstliche Lust-Hand-Arbeit". Rudolf Wilhelm von Stubenberg (1643-1677) und seine Scherenschnitte, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 54, 1991, S. 297-334.

[25] Silvia Glaser; Werner Wilhelm Schnabel: „Künstliche Lust-Hand-Arbeit". Rudolf Wilhelm von Stubenberg (1643-1677) und seine Scherenschnitte, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 54, 1991, S. 297-334. Hier S. 323.

[26] Biesalski 1964. S. 22.

[27] Ebd. S. 24.

[28] Das Stammbuch enthält ca. 1370 Porträts und wird heute im Museum für Geschichte in Leipzig aufbewahrt.

Die Uniformsilhouette

Die Studenten- und Uniformsilhouette bildet innerhalb der Scherenschnittkunst einen eigenen Bereich. Hier wird erstmals auch die Farbe als Gestaltungsmittel innerhalb der schwarzen Silhouette eingesetzt, was darauf zurückzuführen ist, dass sich die Verbindungen durch ihre farbigen Abzeichen voneinander unterscheiden. Farbige Studentensilhouetten der farbentragenden Verbindungen sind aus Tübingen bereits vor 1800 bekannt. Betont sei jedoch, dass kein farbiges Papier eingesetzt wird, sondern die farbigen Abzeichen mittels Wasserfarbe gemalt sind.

Farbiges Papier wird innerhalb der europäischen Scherenschnittkunst erst ab etwa 1790 eingesetzt – als Papierunterlage[29] oder als Buntschnitt –, bis dahin hält sich das schwarze Idealbild.

Asiatische Buntschnitte

Buntschnitte früherer Zeit sind lediglich aus dem asiatischen Raum bekannt, aus China, Persien und der Türkei. Betrachtet man Abhandlungen zur Geschichte der Scherenschnittkunst wird in jenen Ländern der Ursprung für die europäische Scherenschnittkunst gesehen. Eine Schlussfolgerung, die nur eingeschränkt richtig ist, da mehrere wesentliche Merkmale zwischen asiatischer- und europäischer Scherenschnittkunst außer Acht gelassen werden.

Entwicklungsstränge

Auch wenn hier aufgrund des begrenzten Umfangs der Arbeit keine allgemeine Entwicklung der Scherenschnittkunst geschrieben werden kann, so seien dennoch Überlegungen angestellt, weshalb die europäische Scherenschnittkunst ihren Ursprung nur bedingt in der asiatischen haben kann: Sie unterscheiden sich wesentlich in (1) Technik sowie (2) Funktion und haben sich im historischen Verlauf wohl eher nebeneinander, denn einflussnehmend aufeinander entwickelt.

(1) In den oben genannten Historien werden die verschiedenen Techniken des Papierschneidens nicht berücksichtigt: die asiatischen Buntschnitte sind mit dem Messer und nicht mit der Schere geschnitten, mit der die europäischen Silhouetten und Scherenschnitte um 1800 gearbeitet werden.

(2) Knapp und Biesalski gehen nicht darauf ein, dass sich asiatische- und europäische Scherenschnitte in ihren Funktionen wesentlich voneinander unterscheiden. So sind aus dem asiatischen Raum neben filigran geschnittenen fernöstlichen Motiven vor allem Spielfiguren des Schattentheaters bekannt, nicht aber Porträtdarstellungen. Und gerade die Porträtdarstellungen, nämlich die schwarzen Silhouetten, bilden den Aus-

[29] Der Begriff „Papierunterlage“ ist hier bewusst gewählt. „Papierunterlage“ bezeichnet in der Scherenschnittkunst ein farbiges Blatt Papier, auf den der Scherenschnitt aufgezogen ist. Im Unterschied dazu bezeichnet „Hintergrund“ farbiges Papier, das den Scherenschnitt lediglich hinterlegt. Der Scherenschnitt kann also einen farbigen „Hintergrund“ haben und gemeinsam mit diesem auf eine farbige „Papierunterlage“ aufgezogen sein. - Siehe dazu die Einleitung des Bestandskatalogs.

gangspunkt für die gesamte europäische Scherenschnittkunst. Der im Papier festgehaltene Profilumriss dient nicht dem Zweck der Unterhaltung – zumindest ist so der ursprüngliche Gedanke -, sondern der Suche nach der Wahrheit, nach der wahren Person.[30]

Bei einer allgemeinen Geschichte der Scherenschnittkunst müssen vermutlich zwei Entwicklungsstränge betrachtet werden, die bedingt Einfluss aufeinander genommen haben.

1. Asien - Holland

Ein Weg führt möglicherweise tatsächlich von Asien nach Europa, nämlich die Kunst der Weißschnitte. Weißschnitte sind im 17. Jahrhundert aus Österreich und Holland bekannt, wobei sich Holland zu einer Hochburg der weißen Ausschneidekunst entwickelt. Im übrigen Europa finden Papierschnitte nur vereinzelt Beachtung. Aus Nonnenklöstern sind Heiligenbilder und Madonnendarstellungen bekannt, die von Rankenwerk umrahmt werden, das mit dem Messer aus Papier geschnitten wurde.[31] Eine Ursache, weshalb das Schneiden in Papier um 1700 vor allem in Holland beliebt ist, könnten eventuell die in jener Zeit regen Handelsbeziehungen zwischen West und Ost sein. Die Vereinigten Niederlande hatten durch die 1602 gegründete „Vereinigte Ostindische Compagnie“ ihre Handelsgeschäfte im asiatischen Reich ausgeweitet. 1655 wurde sogar eine Delegation jener Handelsvereinigung an den Hof des chinesischen Kaisers entsandt. Aus dieser Zeit sind zahlreiche Berichte einzelner Delegierter bekannt, die umfassend die geographischen Begebenheiten sowie Sitten und Bräuche schildern.[32] Es ist denkbar, dass aufgrund des daraus entstandenen kulturellen Austauschs zwischen den Vereinigten Niederlanden, vor allem der Republik Holland, und des „Reiches der Mitte“ neben der Kunst des Porzellans, Lacks und Seidewebens ebenfalls die Kunst der Buntschnitte über die Meere nach Europa gelangte.

Namentlich bekannte holländische Scherenschneiderinnen jener Zeit sind Anna Maria van Schurman (1607-1678) sowie Johanna Koerten (1650-1715), die ihre filigran ornamentalen „Knipsels“[33] mit dem Messer – und nicht mit der Schere – aus weißem Papier geschnitten haben. Ihre Papierarbeiten sind demzufolge nicht nur in der Technik, sondern auch in der filigranen Ausführung den asiatischen Buntschnitten verwandt.

2. England – Frankreich – England/Deutschland

Etwa mit Beginn des 18. Jahrhunderts, setzt der zweite Entwicklungsstrang der Geschichte der Scherenschnittkunst ein, in dem auch die Scherenarbeiten von Luise Duttenhofer anzusiedeln sind. Es sind aus schwarzem Papier mit der Schere geschnittene Porträts.

---

[30] Siehe Kapitel 2.3.2., *Die Physiognomik*, S. 35 ff.
[31] Siehe Knapp 1916. S. 8f.
[32] Vgl. beispielsweise Jan Nieuhofs (1618-1672) Schilderungen in seinem Buch: Die Gesandtschafft an den Grossen Tartarischen Cham und nunmehr auch Sinishen Keyser. Erstausgabe der dt. Übersetzung 1666.
[33] holländ. für Scherenschnitt

Erste schwarze Schattenporträts sind in England nachweisbar, die allerdings noch wenig Interesse erregen. Von den britischen Inseln führt der Weg nach Frankreich, wo das Porträtieren in Papier zunächst großen Anklang findet. Hier kommt es auch zur Namensgebung des schwarzen Papierbildnisses nach dem französischen Finanzminister Etienne de Silhouette (1709-1767), der unter König Ludwig XV. den Staatshaushalt vergeblich mit Sparmaßnahmen sanieren wollte. Er wurde bald zum Gespött der Pariser Bevölkerung, die daraufhin alles, was ihr verhasst war, „à la Silhouette“ betitelte. Zudem hat der Finanzminister selbst Papierbildnisse geschnitten, mit denen er verschiedene Räume in einem Schloss in Brie an der Marne dekorierte.[34] Die kostengünstigere Variante des Porträts, das bis dahin stets in Öl gemalt war, hält sich nicht lange in Frankreich, so dass französische Silhouettenkünstler gezwungen sind, im Ausland zu arbeiten.
Sie arbeiten vornehmlich in Deutschland und in England. In beiden Ländern erlebt die Scherenschnittkunst nun ihre Blütezeit.

Berufssilhouetteure
In England sind gegen Ende des 18. Jahrhunderts die ersten Silhouetteure von Beruf nachweisbar. 1775 wird die erste Berufssilhouetteurin genannt: Mrs. Sarah Harrington (nachweisbar 1774-1787), New Bond Street 131, London. Wenige Jahre später folgen weitere Silhouetteure von Beruf: Mrs. Isabella Beetham (geb. 1744), 1785 in London, John Miers (1756-1821) sowie der in England und Nordamerika arbeitende Franzose Augustin Edouart (1789-1861). Auch in Deutschland tritt um 1780 ein Wendepunkt für das Silhouettieren als Künstlerberuf ein. Während Meusels Künstlerlexikon 1778 noch keine Silhouettisten nennt, werden etwa zehn Jahre später, 1789, mehrere aufgeführt.[35] Es wird allgemein beliebt, selbst zu silhouettieren oder sich silhouettieren zu lassen. Zum gleichen Zeitpunkt erscheinen Handbücher, die dem Berufssilhouetteur theoretische Anweisungen im Silhouettenzeichnen erteilen[36].

Charakteristika England – Deutschland
Charakteristisch für die englische Scherenschnittkunst ist, dass die Scherenarbeiten in der Regel vom Künstler mit seiner Heimat- oder Berufsadresse signiert sind und es quasi keine Anonymität gibt, wie es in der deutschen Scherenschnittkunst der Fall ist.
Des Weiteren beschränken sich die Themen und Motive in den englischen Scherenarbeiten überwiegend auf Personendarstellungen: Silhouetten oder häusliche Szenen. Es sind keine Szenen in der Natur zu finden und demzufolge auch keine Baumdarstellungen, wie es sie so

[34] Vgl. von Boehn 1918. S. 177.
[35] Siehe Johann Georg Meusel: Teutsches Künstlerlexikon Oder Verzeichniß der jetztlebenden teutschen Künstler: Nebst einem Verzeichniß sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinette in Teutschland und in der Schweiz. 2. Theil. Lemgo: Verlag der Meyerschen Buchhandlung, 1789. und im Vergleich den ersten Teil des zweibändigen Verzeichnisses.
[36] Vgl. von Boehn 1918. S. 190.

oft in der Scherenschnittkunst des deutschsprachigen Raumes gibt. Die englischen Scherenschneider haben sich auf das Silhouettieren spezialisiert.
Für die deutsche Scherenschnittkunst ist im Unterschied zu England gerade die Themen- und Motivvielfalt charakteristisch. Zu Beginn des Schereschneidens finden sich zunächst vor allem Silhouetten, doch schon bald setzt die große Bandbreite an Themen und Motiven ein: Genre-, Landschafts- und Tierszenen existieren ebenso wie die „klassische" Silhouette. Das Silhouettieren wird zum Zeitvertreib in höfischen- und bürgerlichen Kreisen. Eine bürgerliche Kunstform ist geboren.

Einzelne Künstler
Johann Wolfgang Goethe (1749-1832)
In den Weimarer Kunstsammlungen befinden sich einige hundert Silhouettenschnitte von zum Teil nicht mehr identifizierbarer Hand. Insbesondere die Teilnehmer der Tischgesellschaft von Herzogin Anna Amalia übten sich im Silhouettieren.[37] Darunter war auch Johann Wolfgang Goethe, der sich, ursprünglich von Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778) angeregt, bis ins hohe Alter der Kunst des Schattenreißens widmete. Allerdings zog er die lebensgroßen Schattenrisse dem knappen Brustbild vor, weshalb einige der lebensgroßen Scherenporträts der Weimarer Sammlung Goethe zugeschrieben werden.

Johann Friedrich Anthing (1753-1805) und Johann Georg Barnstorff (1754-1794)
Bekannte Scherenschneider der beginnenden Blütezeit sind Johann Friedrich Anthing und Johann Georg Barnstorff. Anthing, der Adjutant und Biograph des Feldmarschalls Fürsten Suworow, brach sein Studium der Theologie ab, um von 1783 bis 1800 als Silhouetteur an den europäischen Fürstenhöfen zu arbeiten. 1791 gab er eine Sammlung von 100 Silhouetten merkwürdiger Personen heraus unter dem Titel *Collection de cent silhouettes des personnes illustres et célèbres, dess. d'après les orignaux*.[38]
Barnstorff hingegen arbeitete in Hannover als Adels- und Bürgersilhouetteur sowie im Auftrag des Hofarztes Johann Georg Zimmermann (1728-1795), einem Anhänger der Lavaterschen Physiognomie.

Johann Wilhelm Wendt (1747-1815)
Ein herausragender Scherenschneider um 1800 ist Johann Wilhelm Wendt. Der aus Halle a. d. Saale stammende Wendt kam zunächst 1782 an den Darmstädter Hof von Landgräfin Karoline von Hessen, die eine Liebhaberin der Silhouettenkunst war. Drei Jahre später, 1785, rief ihn dann der regierende Graf Franz zu Erbach-Erbach als Bauinspektor in den Odenwald. Wendt begleitete den Grafen 1791 auf seiner Reise nach Italien, wo er u.a. das Restaurieren

[37] Zu den Weimarer Scherenschneidern vgl. Biesalski 1964, S. 27 ff.
[38] Biesalski 1964, S. 35 ff.- sowie Thieme/Becker Bd. 1/2, S. 551, Sp. 2.

von antiken Vasen lernte und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) begegnete.[39] Das von Wendt zusammengestellte so genannte *Erbacher Silhouettenbuch* (1787-1790) erreicht „einen künstlerischen Gipfel der Silhouettenkunst“[40]. Das Silhouettenbuch zeigt ganzfigurige Porträts der gräflichen Familie, in der für sie charakteristischen Umgebung, die allesamt auf hellgrünes Papier aufgezogen sind. Hier findet sich eines der frühesten Beispiele für farbiges Papier als Gestaltungsmittel innerhalb der Scherenschnittkunst.

Philipp Otto Runge (1777-1810)

Einer der herausragendsten Scherenschneider um 1800 ist der deutsche Maler der Romantik Philipp Otto Runge. Sein Scherenschnittwerk ist insofern bedeutend, weil es frühe Beispiele von Schnitten enthält, die keine Bildnisse, sondern Genre- und vor allem Pflanzendarstellungen sind, und weil er, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, konsequent farbiges Papier als Unterlage verwendet, auf das er seine aus weißem Papier gefertigten Scherenarbeiten aufgezogen hat.[41]

Runge beginnt bereits als Jugendlicher mit dem Schereschneiden und berichtet in einem Brief Weihnachten 1797 an seine Schwester Maria Elisabeth, dass ihm die Schere zur Verlängerung seiner Finger geworden sei:

> „Ich wollte doch, daß der Zufall mir statt der Scheere etwas anderes zwischen die Finger gesteckt hätte, denn die Scheere ist bey mir nachgerade weiter nichts mehr als eine Verlängerung meiner Finger geworden, und es kommt mir vor, als wenn bey einem Maler dies mit dem Pinsel eben so der Fall ist, da er denn mit diesem Zuwachs an seinen Fingern seiner Empfindung und den lebhaftesten Bildern seiner Phantasie nur nachzufühlen braucht.“[42]

Vielleicht ist mit dieser Briefstelle zu erklären, weshalb Runge sich neben der Malerei immer wieder der Scherenschnittkunst zuwendet und diese auch innerhalb seines Oeuvres einen eigenständigen Komplex bildet.

Während sein Jugendwerk figürliche Darstellungen zeigt, überwiegen später die Pflanzen- und Blumenschnitte, die etwa drei Viertel seines Scherenschnittoeuvres bilden. Seine Pflanzen- und Blumenschnitte dienen einer vielseitigen Verwendung: als Wandschmuck, als Lichtmanschetten, als Stickschablonen[43] oder als Gruß in einem Brief. Goethe beispielsweise for-

---

[39] Volker Heenes: Vasenbilder im Odenwald, in: 1768. Europa à la grecque. Vasen machen Mode. Ausst.-Kat. Freiburg i. Brsg. 1999. Hrsg. Martin Flashar. München 1999. S. 60-71. S. insbesondere S. 64. [Ausst.-Kat. Freiburg 1999]

[40] Hans Helmut Jansen: Johann Wilhelm Wendt und die Silhouettenkunst des 18. Jahrhunderts. In: Ruperto-Carola, XVII. Jg., Bd. 38, Dez. 1965, S. 70-75. S. 72.

[41] Zu den Scherenschnitten von Philipp Otto Runge vgl. das Werkverzeichnis von Cornelia Richter: Philipp Otto Runge, „Ich weiß eine schöne Blume“. Werkverzeichnis der Scherenschnitte. München 1981. - Sowie die Monographie von Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München 1975. Insbesondere S. 143 ff. [Traeger 1975]

[42] Runge an Maria Elisabeth, Weihnachten 1797. Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften, hg. v. Johann Daniel Runge. 2 Bde. Hamburg: Friedrich Perthes, 1840-41. Hier Bd. 1, S. 369.

[43] Vgl. hierzu in den „Hülsenbeckschen Kindern“ den Saum der älteren Tochter, der mit Stickereien nach seinen Scherenbildern versehen ist. Hierauf weist Cornelia Richter hin, 1981, S. 19.

dert Runge in einem Brief vom 2. Juni 1806 dazu auf, ihm Scherenarbeiten mitzuschicken, nachdem Runge ihm kurz zuvor die vier Blätter seiner „Tageszeiten“ als Nachstiche geschickt hat:

> „[…] Noch einen Wunsch. Sie schneiden Blumen und Kränze mit so großer Leichtigkeit aus. Schicken Sie mir doch gelegentlich eine solche Arbeit, damit wir auch darin uns der Fruchtbarkeit Ihres Talents erfreuen können. Schließlich ersuche ich Sie um Ihre Silhouette […]“[44]

Rosa Maria Assing (1783-1840) und Adele Schopenhauer (1797-1849)

Nach 1800 sind zwei Scherenschneiderinnen zu erwähnen, die vermutlich erst in den 20er Jahren mit dem Schereschneiden begonnen haben: Rosa Maria Assing, die Schwester des Diplomaten und Schriftstellers Karl August Varnhagen von Ense (1785-1858), und Adele[45] Schopenhauer, Schwester des Philosophen Arthur Schopenhauer (1788-1860).

Assing schnitt vor allem Phantasielandschaften, Bäume und Vögel aus schwarzem Papier, die größtenteils auf rosafarbenes Papier aufgezogen sind.[46] Die in Hamburg mit dem aus Königsberg stammenden Arzt David Assing (1787-1842) verheiratete Scherenschneiderin war neben den Jugendfreunden ihres Bruders auch dem schwäbischen Dichterkreis um den Juristen und Dichter Karl Mayer (1786-1870) verbunden, mit dem wiederum Duttenhofer befreundet war, weshalb eine Bekanntschaft zwischen den beiden Scherenschneiderinnen nicht ausgeschlossen werden kann.[47]

Adele Schopenhauer, die Assing motivisch und stilistisch nahe steht, war in Weimarer Kreisen eine wegen ihrer satirischen Darstellungen gefürchtete Frau. Sie war mit Goethes späterer Schwiegertochter Ottilie von Pogwisch[48] befreundet, so dass sie regelmäßig im Goethe’schen Hause verkehrte und auch mit Goethe ab 1820 im Briefkontakt stand. Notizen zu ihren Scherenschnitten finden sich beispielsweise in Goethes Tagebüchern.[49]

---

[44] Goethe an Philipp Otto Runge, 2.6.1806. IV. Abt., 19. Bd. (1895), Brief Nr. 5199, S. 132f. Hier S. 133.

[45] Eigentlich Louise Adelaide Lavinia Schopenhauer, hier aber der in Forschung und Literatur übliche Kurzname: Adele Schopenhauer.

[46] Siehe weiterführend Renate Schipke: Rosa Maria Assing, in: SAW 6, S. 6-13.

[47] Zur Bekanntschaft der beiden Scherenschneiderinnen siehe ausführlicher Kapitel 3.3.2., *Der Kreis der schwäbischen Romantiker*, S. 61 ff.

[48] Sie heiratete am 7. Juni 1817 Goethes Sohn August.

[49] Vgl. Rosemarie u. Hans Helmut Jansen: Künstlerinnen des Scherenschnittes. Unserer Tante Frau Therese Lauer zum 80. Geburtstage in Dankbarkeit gewidmet, in: Ruperto-Carola, Jg. 19, Bd. 42, Dezember 1967, S. 53-64. S. 55 ff.

Moritz von Schwind (1804-1871), Wilhelm Müller (1804-1865) und Paul Konewka (1841-1871)

Für das Ende der Blütezeit des Schereschneidens sind drei Künstler hervorzuheben, die in der Tradition der Scherenschnitttechnik stehen: Moritz von Schwind, Wilhelm Müller und Paul Konewka.

Von Schwind widmete sich neben den graphischen Künsten und der Malerei ebenfalls der Technik des Schereschneidens. Er schnitt dabei meist aus weißem Papier oder experimentierte mit hellem und dunklerem Packpapier. Er illustrierte Werke von Eduard Mörike (1804-1875), mit dem er in regem Briefkontakt stand.

Müller, ein Schuhmacher aus Düsseldorf, ist insofern hervorzuheben, da sich in seinen Scherenschnitten eine außergewöhnliche Technik zeigt, nämlich das Freilassen oder Auskerben innerhalb eines Bildes. „[…] Das ist überraschend, wenn auch ältere Vorbilder dafür vorhanden sind, denn es ist ein Sonderfall innerhalb der europäischen Schattenkunst. […]“[50] Müller arbeitete ausschließlich mit schwarzem und weißem Papier.

Konewka, widmete sich schon in frühester Kindheit der Silhouettenkunst und kehrte auch nach einer Ausbildung zum Zeichner zur Kunst des Ausschneidens zurück. Da er seine Scherenschnitte meist auf der weißen Rückseite des schwarzen Papiers vorzeichnete fehlt ihnen meist „der ausgesprochene Schnittcharakter“[51]. Konewka fertigte vor allem Scherenschnitte als Illustrationen, wie z.B. zwölf Blätter für die 1864 im Berliner Kunstverlag erschienene Ausgabe von Goethes *Faust*.

Henri Matisse (1869-1954)

Der bedeutendste Vertreter der Ausschneidekunst für das 20. Jahrhundert, der mit seinen Scherenarbeiten auch nachhaltig andere bildende Künstler beeinflusst hat, ist wohl Henri Matisse. Er beschäftigte sich seit den 1940er Jahren, nunmehr siebzigjährig, intensiv mit der Technik des Ausschneidens. Seine „papiers découpées“ schnitt Matisse aus Papier, das er zuvor mit Gouache überzogen hatte. Die bemalten Papiere bildeten den Ausgangspunkt für drei seiner Meisterwerke: die künstlerische Ausgestaltung des Barnes-Hauses in Merion[52], das Album *Jazz*[53] sowie die Rosenkranzkapelle der Dominikanerinnen in Vence[54].

Matisse’ Scherenarbeiten „[…] gelten als Erfüllung seines künstlerischen Traumes: der Synthese von Linie und Farbe.[…]“[55] Während seiner Arbeit an dem Buch *Jazz*, das 1947 in der

[50] Biesalski 1964. S. 57 f.
[51] Thieme/Becker, Bd. 21/22, S. 264, Sp. 1.
[52] Siehe Rémi Labrusse: Dekoration jenseits von Dekoration, in: Oliver Berggruen; Max Hollein (Hrsg.): Henri Matisse. Mit der Schere zeichnen. Meisterwerke der letzten Jahre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. S. 66-101. [Berggruen; Hollein 2002]
[53] Siehe weiterführend Margret Stuffmann: *Jazz*: „Rhythmus und Bedeutung“, in: Berggruen; Hollein 2002. S. 22-43.
[54] Siehe weiterführend Ingrid Pfeiffer: Die Fenster der Rosenkranzkapelle von Vence, in: Berggruen; Hollein 2002. S. 128-134.
[55] Berggruen; Hollein 2002. S. 19.

Pariser Buchhandlung Pierre Bérès der Öffentlichkeit präsentiert wurde, verwendete er erstmals ausschließlich den Scherenschnitt als künstlerisches Gestaltungsprinzip. Von diesem Zeitpunkt an gab er bis auf das Zeichnen alle anderen künstlerischen Ausdrucksmittel auf. Im handschriftlichen Text zu *Jazz* vergleicht Matisse das Schneiden aus Papier mit der Bearbeitung von Material durch den Bildhauer: „Das unmittelbare Zerschneiden der Farben erinnert mich an den scharfen, direkten Schnitt des Bildhauers […]“[56]

Matisse Papierschnitte bilden den Höhe- und zugleich Endpunkt seiner künstlerischen Karriere. Sie inspirierten zahlreiche Künstler in Europa und Amerika[57] zur Auseinandersetzung mit dem Medium Papier und dem Spiel mit Licht und Schatten, wie beispielsweise Andy Warhol (1928-1987) in seinem Zyklus „Shadows“ (1978). Warhol experimentierte fortan mit unterschiedlichen Techniken, um den Schatten zu verbildlichen, dabei nutzte er intensiv das Ausdrucksmittel des fotografischen Negativs.[58]

Im Zusammenhang mit Matisse Scherenschnitten, den „papiers découpées“, wird ebenso die Technik der Collage gesehen werden müssen.[59]

Zeitgenössische Kunstszene

1996 erregte die Amerikanerin Kara Walker (Jg. 1969) mit ihren Wandfüllenden, teilweise lebensgroßen Schattenrissen erstmals für Aufsehen. Mit ihren Arbeiten aus schwarzem Papier knüpft sie an die Tradition der Blütezeit der Silhouette an. Die Bilderzählungen, die die in New York lebende Künstlerin, eine Schwarze, an Wände montiert, wirken auf den ersten Blick harmlos und humorvoll. Bei weiterer Betrachtung offenbart sich allerdings die in den Papierbildern zum Ausdruck kommende Auseinandersetzung „[…] mit ihrer ethnischen, politischen und sexuellen Identität […] Dabei attackiert sie amerikanische Rassentabus in einer solch leidenschaftlichen Weise, daß man ihr vorgeworfen hat, sie würde diese geradezu zelebrieren.[…]“[60]

Walker ist unter den bildenden Künstlern der Gegenwartskunst besonders hervorzuheben, da sie in der Tradition des Schereschneidens aus schwarzem Papier steht.

Weitere zeitgenössische Künstler, die in ihren Arbeiten den Schatten und/oder das Schneiden thematisieren seien lediglich kurz erwähnt. Der Düsseldorfer Künstler Felix Droese (Jg. 1950) konzentriert sich auf die Technik des Scherenschnitts, in denen er politische Inhalte vermittelt.

---

[56] Henri Matisse, handschriftlicher Text zu *Jazz,* zit. n. Néret, Gilles: Matisse. Scherenschnitte. Köln: Taschen Verlag, 2004. S. 10.

[57] Siehe weiterführend Gunda Luyken: „Allein die Malerei bleibt voller Abenteuer“ – Die Scherenschnitte von Matisse als Inspiration für Nicolas de Staël, Ellsworth Kelly und Andy Warhol, in: Berggruen; Hollein 2002. S. 150-159.

[58] Siehe dazu einführend mit weiteren Literaturhinweisen Victor Ieronim Stoichita: Jenseits des Peter-Pan-Komplexes: Warhols Schatten, in: Ausst.-Kat. München 2001. S. 220-227.

[59] Gunda Luyken: „Allein die Malerei bleibt voller Abenteuer“ – Die Scherenschnitte von Matisse als Inspiration für Nicolas de Staël, Ellsworth Kelly und Andy Warhol, in: Berggruen; Hollein 2002. S. 150-159. Siehe S. 152.

[60] Marion Ackermann: Schatten und Schnitte in der zeitgenössischen Kunst, in: Ausst.-Kat. München 2001. S. 232-250. Hier S. 233.

Die Arbeiten des in London lebenden Künstlers Julian Opie (Jg. 1958)[61] hingegen sind „(computergenerierte) Entwürfe“ und „(digital abgenommene) Abbilder“[62] zugleich.
Kunstobjekte, in denen mit Licht und Schatten experimentiert wird, entwirft der französische Künstler Christian Boltanski (Jg. 1944). Vor allem in den 80er Jahren beschäftigte er sich mit Schattenspielen, die einem Prinzip folgen: „[…] kleine, ausgeschnittene Figuren aus dürftigen Materialien, Karton und Holz, werden aus einer Lichtquelle angestrahlt, so daß sie beträchtlich vergrößerte Schatten an die Wand werfen. […]“[63]
Die in Düsseldorf lebende israelische Künstlerin Zipora Rafaelov (Jg. 1954)[64] entwirft Scherenschnittobjekte, die sie aus Papier oder Holz fertigt. Die Zweidimensionalen Objekte installiert sie mittels Fäden im Raum, so dass sie sie in die dritte Dimension der Räumlichkeit überführt.

2.2. Mechanische Hilfsmittel zum Silhouettieren

2.2.1. Der Silhouettierstuhl

Eine wichtige Konstruktion für den Berufssilhouetteur war der Silhouettierstuhl, den Lavater in seiner mehrbändigen Schrift *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778) erstmals abbildete (Abb. 1). Der unbekannte Erfinder entwarf einen Apparat, der vor allem dem Künstler ein einfaches Nachzeichnen des Profilschattens ermöglichte, aber auch für das Modell wesentlich bequemer war.
Anfangs wurde der Profilschatten des Modells mithilfe einer Lichtquelle auf das Papier geworfen, welches auf eine Wand gespannt war, so dass der Silhouetteur das Profil nachzeichnen konnte. Das Problem dieses Verfahrens war schnell erkannt: Durch den Abstand zwischen Modell und Wand, der für die Hand des Künstlers gelassen werden musste, war der Schatten in seinen Umrissen häufig nicht kontrastreich genug, um ein exaktes Profil wiederzugeben. Zudem behinderten das Modell sowie der Schatten, den die Hand des Künstlers auf das Papier warf, ein angenehmes Zeichnen des Profils. Infolge dieses problematischen Profilnehmens und infolge der steigenden Nachfrage nach Profilschnitten entwickelten einige Silhouetteure um 1800 den Silhouettierstuhl. So sehr sich die Apparate in ihrer Ausführung voneinander unterschieden, folgten sie doch alle einem Prinzip: Geöltes dünnes Papier wurde hinter eine Glasplatte gespannt, die auf einem meist verstellbaren Ständer aus Holz befestigt war, der je nach Größe des Modells höher oder niedriger gestellt werden konnte. Das Modell saß auf ei-

[61] Siehe auch auf die Homepage des Künstlers www.julianopie.com.
[62] Marion Ackermann: Schatten und Schnitte in der zeitgenössischen Kunst, in: Ausst.-Kat. München 2001. S. 232-250. Hier S. 246.
[63] Ebd. S. 248.
[64] Siehe die Homepage der Künstlerin www.rafaelov.com. - Sowie Antje Buchwald: Licht und Schatten. Die Scherenschnitt-Objekte von Zipora Rafaelov, in: SAW 30, Jg. 13, Mai 2007, S. 7-9.

nem Stuhl davor, so dass der Kopf zum einen längere Zeit still gehalten und zum anderen ganz dicht an die Glasplatte herangerückt werden konnte. Dadurch erschien auf der Rückseite der scharf umrissene Profilschatten, den der Silhouetteur nun problemlos nachzeichnen konnte.

Dem bei Lavater abgebildeten Silhouettierstuhl war derjenige von Mrs. Harrington, die als erste englische Scherenschneiderin von Beruf gilt[65], sehr ähnlich. Sie bekam für ihren Apparat am 24. Juni 1775 in London das Patent. Drei Jahre später wurde der Silhouettierstuhl des Engländers William Storer ebenfalls patentiert.[66] Im Laufe der Jahre erschienen in England und Deutschland immer kompliziertere Silhouettierstühle, wie beispielsweise der des aus Deutschland nach England ausgewanderten Optikers Charles Augustus Schmalcalder (1781-1843), der im Jahr 1806 in London das Patent anmeldete (Abb. 2).[67]

2.2.2. Der Pantograph

Neben dem Silhouettierstuhl wurde der Pantograph oder Storchschnabel[68] um 1800 zum unentbehrlichen Zeicheninstrument für den Berufssilhouetteur (Abb. 3). Mit Hilfe des Pantographen konnten die Silhouetten maßstabsgerecht entweder vergrößert oder verkleinert werden. Die englische Scherenschneiderin Mrs. Harrington weist ausdrücklich auf die Notwendigkeit eines Pantographen hin:

> „[…] It should be noted that Mrs Harrington […] indicates the need of a pentographer. I think that this instrument must indeed have been essential to most of the profilists throughout the period 1760-1860, unless they used a 'physiognotrace' equipped with refracting lenses which showed the silhouette already reduced."[69]

Die Entwicklungsgeschichte des Pantographen liegt im Dunkeln. Künstlerischen Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert ist zu entnehmen[70], dass bereits Reduktionszirkel bekannt waren, die die Vorläufer des Pantographen sind. Wann der Pantograph erstmals auftaucht und wer ihn erfunden hat, ist unbekannt. Bald nach 1600 gibt es jedoch zunehmend Darstellungen zu

---

[65] Vgl. Kapitel 2.1., *Historischer Hintergrund*, S. 14 ff.

[66] William Storer erhielt das Patent am 4. März 1778. Vgl. McKechnie 1978. S. 23.

[67] Vgl. McKechnie 1978. S. 24.- Description of the patent delineator as made and sold by C. Schmalcalder, optician. London 1809.

[68] Pantograph, von griech. χν = *alles* und γραΦειν = *schreiben, zeichnen*, auch *Storchschnabel, Affe, le Signe, Copirrahme, Parallelogrammum delineatorum, Compas Mathématique* und *compas de proportion* genannt. Die Konstruktion ist ein bewegliches Parallelogramm aus Holz- oder Metallschenkeln, deren Übersetzungsverhältnis veränderbar ist. Ein Endpunkt, das Pivot P, wird festgehalten oder auf dem Zeichentisch befestigt, während sich am gegenüberliegenden Punkt der Führungsstift oder Fahrstift F befindet, mit dem man auf der Vorlage entlang fährt. Zwischen Pivot und Führungsstift ist der Zeichenstift Z angebracht, und zwar so, dass er mit P und F in einer Linie liegt. Mit ihm wird die Zeichnung in den anderen Maßstab übersetzt.

[69] McKechnie 1978. S. 23.

[70] Vgl. Bleistiftzeichnung von Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus, Bl. 248 r, 375 r sowie Bildnis des Nürnberger Instrumentenmachers Wenzel Jamnitzer (1508-1586) von 1565, der Reduktionszirkel in der Hand hält. [Aus: Goebel 2003]

Funktionsweise, Bau und Anwendung des Pantographen.[71] In der Literatur wird überwiegend der Jesuit Christoph Scheiner (1575-1650) als Erfinder des Storchschnabels genannt, der ihn in seinem 1631 in Rom erschienen Werk *Pantographice, seu ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare seu cavum mechanicum mobile* beschrieben hat.[72]

Aufgrund des hohen Preises für das präzise gearbeitete Zeicheninstrument – er war nicht unter einem Dukaten zu haben[73] – und im Zuge der Silhouettenmode im 18. Jahrhundert, wurden Bauanleitungen für Pantographen geschrieben. Folglich konnte nun auch der Laie den Storchschnabel kostengünstig nachbauen. Eine Abhandlung über den Pantographen sowie eine Bauanleitung auf zwei Kupfertafeln samt Berechnungstabellen für den Verkleinerungs- bzw. Vergrößerungsgrad schreibt Christoph Friedrich Müller in seinem 1780 erschienen Buch, das wohl als eine Anleitung für den Liebhaber des laienhaften Silhouettierens verstanden werden muss.[74] Demnach löste der Pantograph das Gitter als Hilfsmittel für Verkleinerungen bzw. Vergrößerungen ab.

> „Da aber seit einigen Jahren der Geschmack an Silhouetten rege wurde, so kam es [der Storchschnabel, Anm. d. Verf.] wieder in Aufnahme. Man bedient sich desselben jetzt häufiger als jemals, und die Nachfrage nach demselben ist so groß, daß es mich wundert, warum es noch nicht eben so in Menge als andere zeichnerische Werkzeuge z.E. Zirkel, Winkelhaken u.d.gl. in den Läden zu haben ist.“[75]

Über die Verbreitung des Pantographen berichtet Christian Ludolph Reinhold (1737-1791) in seiner 1786 erschienen *Zeichen- und Mahlerschule*[76]:

> „Um so mehr Ansehen finde er [der Storchschnabel, Anm. d. Verf.] bei Amateuren. Wenn man ein solches Instrument zu sehen wünsche, brauche man nur ins Nachbarhaus zu treten, da heutzutage fast alle Schönen storchschnabeln oder sich storchschnabeln lassen.“[77]

---

[71] Manfred Goebel et al. geben einen sehr guten Überblick über die einzelnen Beschreibungen und Darstellungen des Pantographen, der seine Verwendung in erster Linie in der Kartographie fand, bis die Vergrößerung bzw. Verkleinerung von Landkarten die Computersoftware ermöglichte. Siehe dazu Manfred Goebel et al.: Der Pantograph in historischen Veröffentlichungen des 17. bis 19. Jahrhunderts. Halle 2003 (= Schriften zum Bibliotheks- und Büchereiwesen in Sachsen-Anhalt 84)

[72] Christoph Scheiner: Pantographice, seu ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare seu cavum mechanicum mobile. Romae 1631.- Vgl. McKechnie 1978. S. 24.- Christoph Friedrich Müller: Beschreibung der Bou-Magie oder der Kunst Schattenrisse auf eine leichte und sichere Art zu vervielfältigen. Mit einem Kupfer. Münster; Hamm 1780. [Müller 1780 (2)] S. 3.- Georg Buss: Aus der Blütezeit der Silhouette. Eine kunst- und kulturgeschichtliche Studie. Leipzig 1913. S. 20. [Buss 1913]

[73] Vgl. Müller 1780 (2), S. 5.- 1 Dukat entsprach um 1820 im süddeutschen Raum etwa 4,5 Gulden, die in unserer heutigen Währung umgerechnet circa 80 € wert sind.

[74] Christoph Friedrich Müller: Beschreibung eines sehr einfachen zur Verjüngung der Schattenrisse dienenden Storchschnabels, den sich jeder Liebhaber selbst verfertigen kann. Nebst einem geometrischen Beweis und Tafeln über dies Werkzeug. Mit zwo Kupfertafeln. Münster; Hamm 1780. [Müller 1780 (1)]

[75] Müller 1780 (2), S. 4 f.

[76] Christian Ludolph Reinhold: Die Zeichen- und Mahlerschule oder systematische Anleitung zu den Zeichen-, Mahler-, Kupferstecher-, Bildhauer und anderen Verwandten Künsten. Münster 1786.

[77] zit. n. Joseph Meder: Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung. Wien 1923 (2. Aufl.), S. 190.

2.2.3. Die Bou-Magie

Die Vervielfältigungsmethoden des Schattenrisses stellten ein weiteres Problem für den Silhouetteur dar. Entweder war die Reproduktion mit zum Teil erheblichen Kosten verbunden, weil der Silhouetteur die Hilfe eines Kupferstechers oder Formschneiders benötigte, oder die Reproduktion war aufgrund ungeeigneter Methoden zeitaufwändig und das Ergebnis meist unbefriedigend.

Müller veröffentlichte parallel zu seiner Schrift über den Pantographen seine Überlegungen zu einer Vereinfachung der Reproduktionsmethode. In *Beschreibung der Bou-Magie*[78] erläutert Müller den Vorteil seiner neu entwickelten Technik gegenüber den bisherigen Methoden, der vor allem in der einfachen Anwendung liegt, so dass eben auch der Laie problemlos Schattenrisse vervielfältigen kann (Abb. 4).

Die günstig zu beschaffenden Arbeitsmaterialien sind Zinn, Pferdehaare, Schafleder, Hutfilz, Holzpresse sowie Papier und Farbe. Aus einer Zinnplatte wird die Form geschnitten, die anschließend mit Sand oder Stein aufgeraut wird, damit die Farbe besser haften bleibt. Die Farbe wird mit einem Ballen aufgetragen, der mit Pferdehaaren gefüllt und mit einem Schafleder überzogen ist. Auf die geschwärzte Form wird feuchtes Papier gelegt, darüber einige Makulaturblätter und darüber wiederum der Hutfilz. Nun kann mit der Presse, die unserer heutigen Teigrolle ähnlich ist, darüber gerollt werden. Wenn man das Papier wegnimmt erscheint die Silhouette darauf *en Bou Magie*.

> „Die Mängel aller dieser bisher bekannten Vervielfältigungs=Methoden nun, hebt die Bou-Magie völlig.[…] Jetzt also glaube ich ein vollkommenes Recht zu der Beschreibung der Bou-Magie zu haben, in so fern ich sie so leicht und einfach ausgedacht habe, daß sie so gar jedes Frauenzimmer das Silhouettieren kann, eben so gut als der geübteste Künstler wird in Ausübung bringen können, wenn anders seine weisse Hände nicht vor Schwärze zurückschaudern.“[79]

Die Bou Magie war also eine Methode, mit der Silhouetteure Scherenschnitte einfach reproduzieren konnten, ohne auf die Hilfe eines Kupferstechers, Formschneiders oder Buchdruckers angewiesen sein zu müssen. Darüber hinaus waren die Arbeitsmaterialien einfach und billig zu beschaffen. Müller erkannte die Bedeutung der neuen Technik in seiner Zeit:

> „[…] Und gesetzt, es liessen sich auch nur bloß Silhouetten durch die Bou-Magie liefern, so ist dies in unsern Tagen für das Studium der Physiognomik schon ein sehr wichtiger und nützlicher Beytrag.[…]“[80]

[78] Müller 1780 (2).
[79] Müller 1780 (1), S. 8 ff.
[80] Ebd., S. 38.

2.3. Gründe für die Beliebtheit des Schattenreißens und Ausschneidens

> „Es war zwischen 1750 und 1760, als in den Pariser Salons schwarze Profilbildchen auftauchten, die trotz ihres ärmlichen Aussehens allgemeines Interesse erregten.[…] Man fand, daß sie eine gewisse Verwandtschaft mit den völlig flach gemalten schwarzen Köpfen auf den roten griechischen und etruskischen Vasen besaßen, und gerade diese Übereinstimmung mit der herrschenden Mode sicherte ihnen die Teilnahme und den Erfolg.“[81]

Verschiedene Momente haben dazu beigetragen, dass das Schattenreißen und Ausschneiden mit Beginn der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts in Deutschland einen weitverbreiteten Anklang fand. Neben dem Aspekt, dass eine Silhouette oder ein Scherenschnitt einfach herzustellen waren, weil lediglich zwei „Malwerkzeuge“, nämlich Papier und Schere, benötigt wurden und sich folglich auch der Laie in der Ausschneidekunst üben konnte, hatte die Wiederentdeckung der Antike einen entscheidenden Anteil an der aufblühenden Silhouettenmode. Die Rezeption der Antike in prächtigen Tafelwerken, Büchern, Zeitschriften sowie in kunsthandwerklicher Produktion als auch in Abgusssammlungen veränderte das Geschichts- als auch Sehbewusstsein, das die Epoche nachhaltig prägen sollte.

Eine weitere Rolle für die Beliebtheit des Silhouettierens spielte die Physiognomik, die der Züricher Theologe Lavater mit seinen in den Jahren 1775 bis 1778 erstmals erschienenem vierbändigen Werk *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* populär machte. Er suchte die Kenntnis der menschlichen Seele auf den Umriss des Kopfes und des Gesichtes zu gründen und verlieh damit der Mode des Silhouettierens die Aura einer Wissenschaftlichkeit.

Als dritten Faktor ist die sozialhistorische Entwicklung zu berücksichtigen. In Deutschland, das in jenen Jahren in zahlreiche unabhängige Fürstentümer zersplittert war, entsteht in jenen Jahren eine neue Gesellschaftsschicht, die sich in ihrer Freizeit für Kunst, Literatur und Musik interessiert: das Bildungsbürgertum[82]. Infolge einer bürgerlichen Identität und einem bürgerlichen Wertesystem entsteht ein Freundschaftskult, dem insbesondere die Papierbildnisse Rechnung tragen konnten.[83] Ebenso wie der Siegelring, war die Silhouette ein Freundschaftsbeweis[84], die beim Zusammentreffen im bürgerlichen Salon oder in Briefen getauscht wurde, um sie anschließend ins *Album Amicorum* kleben zu können.

Das Bürgertum entwickelt sich gleichzeitig zu einem neuen Publikum auf dem Kunstmarkt: der Bürger wird zu einem Liebhaber und Kenner der Kunst und beginnt, diese zu sammeln.[85]

---

[81] Buss 1913. S. 16.

[82] Zur Bedeutung des Bürgertums im 18. Jahrhundert siehe Rebekka Habermas: Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750-1850). Göttingen 2000. (Habil.).

[83] Siehe zum Bürgertum und seinem Verhältnis zur Kunst auch Thomas Nipperdey: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007.

[84] Beispielsweise schickte Johann Gottfried Herder aus Weimar seiner Freundin Angelika Kauffmann nach Rom einen Siegelring als Zeichen der Freundschaft. Herders Ehefrau Caroline hingegen schenkte Angelika Kauffmann ihren Schattenriss. Vgl. dazu Kapitel 4.1.2., *Luise Duttenhofer in Rom*, S. 86 ff.

[85] Siehe einführend zum Aspekt des „neuen Graphikpublikums“ Anne-Marie Link: Das neue Graphikpublikum und die Graphikmode in Deutschland des späten 18. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat. Dessau 1996, S. 33-44.

Er ist als Kunstsammler sowohl an der erschwinglichen Druckgraphik interessiert, als auch an kunsthandwerklichen Erzeugnissen, die in jener Zeit vor allem die Antike rezipieren. Die antike Keramik wird im Kunsthandwerk reproduziert: die „Mode à la grecque“ ist nicht nur in den Produkten der Porzellanmanufakturen zu finden, sondern ebenso im gattungsfremden Kontext, wie zum Beispiel als Innenraumdekoration und Möbelintarsie.
Diese vielfältigen Gesichtspunkte, die einen neuen Formenkanon im Hinblick auf Geschmack, Ästhetik und Seheindruck hervorriefen, sind zu berücksichtigen, wenn die Frage nach den Ursachen für den Boom der Silhouetten- und Scherenschnittkunst gestellt wird.

2.3.1. Antikeninteresse und neues Sehbewusstsein

Die Popularität des Scherenschneidens wird zum Ausdruck einer neuen Wahrnehmung sowohl von Geschichte als auch von Farbigkeit. Die Berichte und Veröffentlichungen über die seit 1738 und 1749 begonnenen Ausgrabungen der beiden griechisch-römischen Vesuvstädte Herculaneum und Pompeji stoßen auf ein großes Interesse beim wissenshungrigen Bürgertum. Die Antike ist nicht mehr nur eine historische Epoche unter vielen, sondern es wird der Versuch unternommen, sie wissenschaftlich zu rekonstruieren und sie in den neuzeitlichen Kontext einzuordnen. Die Archäologie etabliert sich als Wissenschaft[86], antikes Wissen wird populär. Maßgeblich dazu beigetragen haben die Schriften von Johann Joachim Winckelmann (1717-1786) Mitte des 18. Jahrhunderts sowie die sprunghaft angestiegenen Publikationen archäologischer Darstellungen und Berichte über Reisen im östlichen Mittelmeer[87]. Aufgrund der meist fremdsprachigen Publikationen setzt eine Übersetzungstätigkeit ein, so dass sie sich bald auch dem deutschen Lesepublikum erschließt. Die oftmals aufwändig ausgestatteten und in kleiner Auflage erschienenen Prachtwerke sind allerdings nur einer kleinen Öffentlichkeit zugänglich.
Während in den anfänglichen Darstellungen zur griechischen Kunst die Skulptur und die Architektur als studierenswert im Vordergrund stehen, beginnt allmählich die antike Keramik ins Zentrum des Interesses zu rücken. Insbesondere die Veröffentlichungen antiker Vasensammlungen in deutscher Sprache in den Prachtbänden von Bayardi[88], Caylus[89] und d’Hancarville[90] werden sowohl an Fürstenhöfen als auch in den privat organisierten bürgerlichen Salons und

[86] Vgl. Ulrike Steiner: Die Anfänge der Archäologie in Folio und Oktav. Fremdsprachige Antikenpublikationen und Reiseberichte in deutschen Ausgaben. (= Stendaler Winckelmann-Forschungen, Bd. 5). Ruhpolding 2005.
[87] Wie etwa die Beschreibung der Reise nach Athen von James Stuart und Nicholas Revett: The Antiquities of Athens. 4 Bde. 1762-1816.
[88] Ottavio Antonio Bayardi: Catalogo degli antichi monumenti dissotterati della discoperta Città di Ercolano. Napoli 1755.
[89] Comte de Caylus: Recuiel d’antiquités égyptiennes, étrusque, grecques et romaines. Paris 1752-1767. (7 Bde.)
[90] Mit bürgerlichem Namen Pierre François Hugues (1719-1805), der sich selbst Baron d’Hancarville nannte.- Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton envoyé extraordinaire de S.M. Britannique en cour de Naples. Neapel 1766- 1780. (4 Bde.)

Lesezirkeln ein „Renner“ unter den zahlreichen Werken. Die häufig mehrbändigen Prachtwerke verfolgen ein Ziel: Schulung des „guten Geschmacks“ und Nachahmung.

Die für die Kunst und Kunsttheorie um 1800 folgenreichsten Publikationen waren wohl die jeweils mehrbändigen Veröffentlichungen der beiden Sammlungen antiker Vasen des Sir William Hamilton (1730-1803), die auch im Scherenschnittwerk von Luise Duttenhofer eine Rolle spielen. Inwieweit die prächtig ausgestatteten Werke eine Motivquelle für die Scherenschneiderin bildeten, aus der sie sich bediente, wird in einem eigenen Kapitel eingehender untersucht.[91] An dieser Stelle soll zunächst interessieren, auf welche Weise sich in Hamiltons Prachtbänden ein verändertes Sehbewusstsein widerspiegelt bzw. wie die Veröffentlichungen dieses beeinflussten.

In der Publikation zu Hamiltons erster Vasensammlung werden die Vasenbilder abgerollt und koloriert wiedergegeben (Abb. 5a und 5b)[92]. Aufgrund der abgerollten Bilder ist eine Nachahmung möglich, wie sie unter anderem als Ziel der Publikation angestrebt wurde (Abb. 7b). Darüber hinaus geben die über vierhundert kolorierten Tafelbilder erstmalig einen Eindruck wieder, wie eine Entwurfszeichnung eines Vasenmalers der Antike ausgesehen haben könnte. Sie lieferten demzufolge Anschauungsmaterial, das es nicht aus der Antike gab, denn die antike griechische Malerei war zu jener Zeit ausschließlich in Schriftstücken bekannt:

> „Mit den Vasenbildern war, neben den damals gerade zu Tage kommenden Wandmalereien in Pompeji und Herculaneum, erstmals eine umfangreiche Gruppe von zweidimensionalen Darstellungen aus der Antike greifbar, die diese Überlieferungslücke füllen konnte.[…]“[93]

Ebenso wie die Prachtbände zu Hamiltons erster Vasensammlung erregen auch die Veröffentlichungen seiner zweiten Vasensammlung Aufmerksamkeit beim internationalen Publikum. Aus Kosten- und Zeitgründen sind die Darstellungen diesmal nicht koloriert, stattdessen werden lediglich die Umrisse und Binnenzeichnungen der antiken Gefäße wiedergegeben (Abb. 6). Der deutsche Maler Tischbein, der zu jener Zeit Direktor der Kunstakademie Neapel war, wurde mit diesem Vorhaben vom britischen Vasensammler beauftragt. Als Technik wählte er den Kupferstich statt der damals gängigen Radiertechnik, um die charakteristische Linienführung der Vasenbilder besser betonen zu können. Dadurch erreichte Tischbein eine neuartige Bildwirkung: die Darstellungen erinnern an Vorzeichnungen für große Gemälde. Reproduktionen in Umrisszeichnungen waren durchaus bekannt - preiswerte Umrissradierungen wurden im 18. Jahrhundert gewöhnlich in Musterbüchern für Kunsthandwerker verwendet, ebenso

---

[91] Zum Einfluss von Hamiltons Vasenpublikationen auf Duttenhofers Scherenarbeiten siehe Kapitel 4.1.1., *Vasenpublikationen*, S. 84 ff. sowie Kapitel 6.2.3., *Vasenschnitte*, S. 151 ff.

[92] Als Beispiel seien hier der Attische Kelchkrater und das bei D’Hancarville abgerollte Vasenbild gezeigt. D’Hancarville, *Antiquités*, Bd. III, Tafel 31. London British Museum, Inv. Nr. 1772.3-20.26* (BM Vases E 460)

[93] Stefan Schmidt: Sammler – Abenteurer – Antiquare: Die Erforschung und Publikation antiker Vasen im 18. Jh., in: Hans-Ulrich Cain; Hans-Peter Müller, Stefan Schmidt: Faszination der Linie. Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa. Ausst.-Kat. Antikenmuseum Universität Leipzig. Leipzig 2004. S. 8-20. S. 18. [Ausst.-Kat. Leipzig 2004]

gab es Umrisse bei billigen Buchillustrationen -, doch die Qualität der Umrissstiche in Tischbeins Tafelbildern war neuartig.

Noch heute sind Umrisszeichnungen als Form der Wiedergabe von Vasendarstellungen üblich. Damit hat Tischbein einen folgenreichen Einfluss auf die Kunst und Kunsttheorie um 1800 hinterlassen. Eine neue Wahrnehmung der Umrisslinie entsteht. Die Nachfrage nach Tischbeins Umrissstichen ist sogar so groß, dass er sich entschließt, 100 Stiche einzeln und fertig gerahmt zum Verkauf anzubieten.[94] Dadurch werden die Umrisszeichnungen zu eigenständigen Kunstwerken erhoben, die zur Dekoration an die Wand gehängt werden, um sich daran zu erfreuen.

Exkurs: Verändertes Sehbewusstsein: Die Linie als künstlerischer Ausdrucksträger

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt eine neue Sicht auf die Malerei. Bis ins 18. Jahrhundert hinein sollte ein Bild den Seheindruck wiedergeben, doch um 1750 ändert sich die Wahrnehmung, zu der die Wiederentdeckung antiker Vasenmalerei sicherlich entscheidend beigetragen hat. Charakteristisch für die Malerei auf antiken Gefäßen ist die exakte Linienführung, ohne Andeutung von Schatten und Räumlichkeit. Diese zweidimensionalen Darstellungen liefern in jener Zeit einen völlig neuen Seheindruck, auf den unter anderen Stefan Schmidt hinweist:

> „[…] In der Ästhetik der Aufklärung spielte die Konturlinie als klare Umgrenzung der schönen Form bereits eine wichtige Rolle. Die Klarheit und Eindeutigkeit der Linien wurde mit der Allgemeingültigkeit und Wahrheit der prägenden Idee einer Bildfindung gleichgesetzt. […]“[95]

Tischbeins Umrisszeichnungen in Hamiltons Publikation seiner zweiten Vasensammlung sind nicht nur eine Konzentration auf das Wesentliche antiker Vasenmalereien, sondern begründen darüber hinaus eine neue Ästhetik der Linie.

Der britische Bildhauer Flaxman besucht im Herbst 1791 während seiner Italienreise, die er mit Unterstützung seiner Frau Ann Denman und Josiah Wedgwoods (1730-1795) unternimmt, Hamilton und Tischbein in Neapel, als dieser gerade mit den Tafelbildern beschäftigt ist. Diese Begegnung wird folgenreich für Flaxmans künstlerisches Schaffen. Er illustriert in den folgenden Jahren die Schriften Homers mit Umrisslinien. Die Umrissserien zur *Ilias und Odyssee* (1793, dt. 1804), zu den *Tragödien des Aischylos* (1795) und Dantes *Göttlicher Komödie* (1802) werden um 1800 zu Bestsellern in Italien, England und schon bald darauf auch in Deutschland (Abb. 7a). Die Illustrationszyklen waren eigentlich „künstlerischer Abfall“, denn der Bildhauer hatte die Umrisszeichnungen ursprünglich als Entwürfe für Flachreliefs vorge-

[94] Vgl. Brief von Tischbein an Herzogin Anna Amalia, 18.12.1792, bei Werner Busch: Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Margaret Stuffmann; Ders. (Hrsg.): Zeichnen in Rom 1790-1830. Köln: König, 2001. S. 10-44. Hier S. 26. [Stuffmann; Busch 2001]

[95] Ausst.-Kat. Leipzig 2004. S. 21.

sehen,[96] die er in der Werkstatt des britischen Porzellanfabrikanten Wedgwood fertigte (Abb. 7b).[97]

Dennoch:

> „[…] Der Widerhall […] erfaßte schnell ganz Europa […]. Er läßt sich bei David ebenso nachweisen wie bei Girodet, Runge, Goya und Thorvaldsen. Die Faszination, die Flaxman ausübte, erklärt sich aus der formalen Askese, dem Verzicht auf Raumillusion und der Reduktion der Körper auf schattenlose Umrisse. […]“[98]

Der so genannte Umrisslinienstil kommt schon bald in Mode und wird von zahlreichen europäischen Künstlern sowie Kunsthandwerkern aufgegriffen und nachgeahmt. Die Umrisse werden vom Publikum als eigenständige, abgeschlossene Kunstwerke betrachtet. Die Wahrnehmung der Linie hat sich demnach verschoben: sie wird zum autonomen Ausdrucksträger. Die Fläche, die sie umschließt, lässt Interpretationsmöglichkeiten offen und fordert somit den Betrachter zur Mitarbeit auf.

Exkurs: Der Umrisslinienstil in der Kunsttheorie

Die Umrisslinie wird nicht nur bei den bildenden Künstlern um 1800 zum vielfach angewendeten Gestaltungsmittel, sondern sie wird auch von den Kunsttheoretikern jener Zeit diskutiert. Winckelmanns Stilgeschichte der griechischen Kunst basiert eigentlich auf der Beurteilung der Umrissführung: je klarer die Konturen seien, desto näher käme das Kunstwerk dem „hohen Stil“[99]. Auch wenn die klare und exakte Umrisslinie von Winckelmann zum „hohen Stil“ erhoben wurde, so bleibt sie dennoch bei den zeitgenössischen Kunsttheoretikern heftig umstritten. Die Kritik entzündet sich in erster Linie an den Illustrationen von Flaxman zu den altgriechischen Werken in Umrissen (Abb. 7a).

Zwei gegensätzliche Positionen seien bündig vorgestellt. Abwertend äußert Goethe sich gegenüber den Umrisszeichnungen in seinem 1799 erschienen Aufsatz *Über die Flaxmannischen Werke*. Goethe bezeichnet in einem Brief an den Maler und Kunsthistoriker Johann Heinrich Meyer (1759-1832) Flaxman als einen „Abgott der Dilettanten“[100], weil er sich mit bloßen Andeutungen begnügt habe. Und gerade die Andeutungen der Umrisse von Flaxman sind es, die im selben Jahr der Kunstkritiker August Wilhelm Schlegel (1767-1845) im zwei-

[96] Vgl. Werner Busch: Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Stuffmann; Busch 2001. S. 10-44. Insbesondere den dritten Abschnitt, S. 21 ff.

[97] Beispielsweise fertigte Flaxman nach D’Hancarvilles Vasenbild eines Attischen Kelchkraters (Abb. 5b) eine Plakette aus Jasper.- John Flaxman, Die Apotheose Homers. Jasper Plakette in blau und weiß. Manufaktur Wedgwood. Anfang 19. Jh. Staffordshire, Barlaston, By courtesy of the Wedgwood Museum.

[98] Werner Hofmann: „Unser ganzes Leben ist Gottesdienst“ Novalis, in: Ders.: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München 1995. S. 611-635. Hier S. 629.

[99] Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Wien 1934. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. S. 215. - Vgl. Winckelmanns Ausführungen zum hohen Stil auf den Seiten 215 ff.

[100] Goethe an Johann Heinrich Meyer, 1.4.1799. WA, IV. Abt., 14. Bd. 1799. Brief Nr. 4023, S. 60-62. Hier S. 62.

ten Band der Zeitschrift *Athenäum* lobt, da sie, vergleichbar mit der Poesie, die Phantasie des Betrachters anregten.[101]

Werner Busch hat darauf hingewiesen, dass die Wahrnehmungsästhetik des 18. Jahrhunderts, in der Tradition des Lockeschen Sensualismus stehend, zahlreiche Beobachtungen zu diesem neuen Phänomen „Umrisslinie" liefere, wie beispielsweise in Alexander Gerards *Essay on Taste* (1759): „[…] der Betrachter genieße es, wenn ein Werk ‚leaves the full meaning to be guessed at', wenn ein Werk die vollständige Bedeutung zu raten übrig läßt.".[102]

Vor dem Hintergrund eines neuen Sehprozesses, der die Kontur als autonomen Ausdrucksträger in der bildenden Kunst sieht, lässt sich die wachsende Beliebtheit des Silhouettierens nachvollziehen. Das Silhouettieren und Ausschneiden aus Papier scheint beispielhaft für die beginnende neue Wahrnehmung der Umrisslinie zu stehen. Der Umriss eines Papierschnittes ist präzis und exakt. Der entscheidende Unterschied zur Umrisszeichnung besteht allerdings darin, dass die Linie des Scherenbildes keine weiße Leere umschließt, sondern eine Binnenform begrenzt, die meist schwarz ausgefüllt ist.

Demzufolge ist Umrisszeichnung und Scherenschnitt lediglich die Kontur gemeinsam. Der Scherenschnitt ist nicht linear, sondern flächig. Linear ist lediglich der Prozess des Schneidens im Medium Papier. Der Umriss der Papierarbeit wird schließlich durch den Kontrast von schwarzem Scherenbild und hellem Trägerpapier besonders betont. Es entsteht eine Negativform, die wiederum an den Schatten erinnert. Im Schattenbild und in der Silhouette, geht es um den Schatten der Dinge. Bezeichnenderweise bekommt zeitgleich mit der neuen Bedeutung der Umrisslinie die Farbe Schwarz als Farbe des Schlagschattens ein neues Ansehen.

Insofern steht die Scherenschnittkunst beispielhaft für die im ausgehenden 18. Jahrhundert neue Ästhetik der Kontur als auch für die neue Ästhetik der Farbe Schwarz und der Farbe Weiß.

Exkurs: Der Schatten, der Ursprung der Malerei und die Farbe Schwarz

Die neue Bedeutung der Farbe Schwarz basiert auf der Mitte des 18. Jahrhunderts wiederentdeckten Erzählung des Dibutades über den Ursprung der Malerei im menschlichen Schatten, die der ältere Plinius in seiner *Naturalis historia* (1. Jh. n. Chr.) überliefert hat. Korinthia, die Tochter des Töpfers Dibutades, habe den Umriss ihres Geliebten an einer Mauer festgehalten, als dieser fortgehen musste. In dieser von Korinthia gezeichneten Silhouette sieht Plinius den Ursprung der Malerei.

Ein Jahrhundert später wurde der Ursprungsmythos von Athenagoras aufgegriffen: Dibutades habe Statuen/Reliefs modelliert, indem er den Ton über den jeweiligen Schatten gelegt habe,

[101] August Wilhelm Schlegel: Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse, in: Athenäum, 1799.
[102] Werner Busch: Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Stuffmann; Busch 2001. S. 10-44. S. 32.

um somit das Abbild/Standbild zu fertigen. Victor Stoichita hat in *Eine kurze Geschichte des Schattens* auf diese beiden Ursprungsmythen hingewiesen:

> „Aus beiden Texten ergibt sich ziemlich klar, daß die erste mögliche Funktion der vom Schatten ausgehenden Darstellung die der mnemotechnischen Stütze ist: sie macht das Abwesende anwesend. In diesem Fall spielt die Ähnlichkeit (*similitudo*) des Schattens die wesentliche Rolle. […]“[103]

Der Schatten ist das Urbild des Menschen.

Die Bedeutung bzw. Verwendung des Schlagschattens als Gestaltungselement in der Malerei hat sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder gewandelt. Während der Schlagschatten bei den Malern der italienischen Renaissance als „höchst tadelnswerth“[104] galt und Leonardo den Malern in seinem *Trattato della Pittura* empfiehlt, die Sonne zu verschleiern, um eine dunstige Atmosphäre zu schaffen, wird die Modellierung eines Gemäldes mithilfe des Schlagschattens im 17. Jahrhundert als Meisterleistung angesehen und auch nördlich der Alpen aufgegriffen, wie beispielsweise von Rembrandt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wächst das Interesse an der Farbigkeit von Schatten, das später von den impressionistischen Künstlern ausgelebt wird. Ende des 19. Jahrhunderts schließlich sind zwei entgegengesetzte Schattendarstellungen zu bemerken: zum einen die Reduzierung des Schattens bis hin zur Eliminierung[105], zum anderen der Schlagschatten als Mittel, um mysteriöse Stimmungen zu erzeugen[106].

Das wachsende Interesse an der Antike ist vermutlich auch ein Grund für die Aktualität der Fabel des Dibutades gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Die Fabel wird zu einem Lieblingsthema in der Malerei. Beispielweise bei David Allan (Abb. 8), bei Anne-Louis Girodet-Trioson (Abb. 9) oder später als „Ursprung des sozialistischen Realismus“ (Abb. 10). Die Silhouette wird gewissermaßen zur „Erbin der plinianischen Fabel“[107].

Antikes Wissen sowie antike Dichtung sind eng mit der Popularität des Schattenreißens verwoben. D’Hancarville hat in der Publikation zu Hamiltons erster Vasensammlung bereits auf den Zusammenhang zwischen Silhouettenkunst und Antikeninteresse hingewiesen. Er äußert im ersten Band die Vermutung, „[…] daß die Figuren mit Hilfe ausgeschnittenen Papiers auf die Vasen aufgetragen worden seien. […]“[108] Und noch heute wird die schwarzfigurige Vasenmalerei in der archäologischen Forschung als „Silhouettenstil“ bezeichnet. Bei dieser Begrifflichkeit und auch dem engen Zusammenhang zwischen Vasenmalerei und Scherenschnittkunst muss jedoch stets bedacht werden, dass die antike Vasenmalerei nicht aus einer

[103] Stoichita 1999. S. 15.
[104] Leonardo da Vinci: Trattato della pittura. Zit. n. Gombrich 1996. S. 21.
[105] Man denke an die Künstler der Fauves.
[106] Man denke an die Künstler des Kubismus und Surrealismus.
[107] Stoichita 1999. S. 154.
[108] Volker Heenes: Vasenbilder im Odenwald, in: Ausst.-Kat. Freiburg 1999. S. 60-71. S. 63.

„Schattenidee“ hervorgegangen ist. Interessant ist, dass wiederum Scherenschnitte zum Teil als Vorlage für die Bemalung von Porzellanvasen im 19. Jahrhundert dienten.[109]

Und es gibt weitere Verbindungen und Überschneidungen zwischen den seit 1760 zunehmend populären Scherenschnitten und den für die Zeit um 1800 so bezeichnenden „Schattenphänomenen“, auf die an dieser Stelle wenigstens stichwortartig hingewiesen sein soll.

Zum Beispiel werden in der Keramik, nicht nur antike Motive aufgegriffen, sondern es wird sogar die Farbe Schwarz eingesetzt. 1768 gelingt es dem britischen Töpfer Wedgwood schwarz durchgefärbtes Steinzeug herzustellen, das als „Black Basalt Ware“ internationalen Erfolg hat.[110]

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass demgegenüber die Farbe Weiß als Farbe der Gipsabgüsse von den „farblosen“ Antiken in den Sammlungen die ultimative Farbe wird. Weiß verkörpert hier wiederum die Idee von Schönheit und Wahrheit antiker Skulpturen. Die perfekte Linienführung ist das Kriterium, um die Qualität weißer Gipsabgüsse zu beurteilen. Erst Mitte des 20. Jahrhunderts wird eine Kritik an den weißen Abgüssen einsetzen und sich das Bewusstsein durchsetzen, dass die antiken Skulpturen farbig gefasst waren.[111]

Dann sei daran erinnert, dass Goethes Farbenlehre auf der Polarität von Licht und Finsternis, also letztlich von Weiß und Schwarz, in der Farbenlehre sind es Gelb und Blau, basiert.[112]

Darüber hinaus ist interessant, dass Maler, wie Tischbein und Runge, um 1800 Schwarzpausen verwenden: mittels Durchzeichnung von Schwarzpausen konnten sie Details für die Unterzeichnung von Gemälden übertragen. Die technische Nähe zur Scherenschnittkunst ist unübersehbar. Und nicht nur die Verwandtschaft in der technischen Umsetzung, sondern eben auch die um 1800 neue Bedeutung von Linie und der Farbe Schwarz.

Dass dieser beginnende neue Sehprozess nicht nur Malerei, Skulptur und Architektur erfasst, sondern auch andere Bereiche durchdringt, wird an der Flut der Silhouetten und Scherenschnitte jener Zeit um 1800 deutlich.

2.3.2. Die Physiognomik

Die Nähe von plinianischer Fabel und Silhouette wird ebenso in der Funktion des Silhouettierstuhls deutlich (Abb. 1).[113] Er sollte es dem Silhouetteur als auch dem Porträtierten erleichtern, den Profilumriss zu nehmen. Die Abbildung stammt aus Lavaters *Physiognomischen*

[109] Beispielsweise gibt es Vasen aus der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur, deren Bemalung auf Scherenschnitte von Luise Duttenhofer zurückzuführen ist. Vgl. dazu Kapitel 4.2.3.1., *Die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur*, S. 105 ff.

[110] Dazu Rainer Vollkommer: Wedgwood erzeugt kritischen Geschmack, in: Ausst.-Kat. Freiburg 1999, S. 72-81.

[111] Siehe dazu den Ausstellungskatalog Vinzenz Brinkmann; Raimund Wünsche: Bunte Götter. Farbigkeit antiker Skulptur. München: Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, 2004.

[112] Vgl. Goethe: Farbenlehre. WA, II. Abt., 1. Bd. (1890).

[113] Vgl. dazu Kapitel 2.2., *Mechanische Hilfsmittel zum Silhouettieren*, S. 23 ff.

Fragmenten, mit denen der Züricher Theologe das Silhouettieren populär machte und der Modeerscheinung zugleich eine pseudowissenschaftliche Dimension verlieh.

Lavater suchte in der Physiognomie einen Zusammenhang zwischen äußerem Erscheinungsbild des Menschen und dessen Seele herzustellen. Er war der Meinung, dass Schatten und fester Körper untrennbar miteinander verbunden sind. Die Physiognomik definiert Lavater im ersten Band wie folgt:

> „[…] Nämlich – *die Fertigkeit durch das Aeußerliche eines Menschen sein Innres zu erkennen*; das, was nicht unmittelbar in die Sinne fällt, vermittelst irgend eines natürlichen Ausdrucks wahrzunehmen. In so fern ich von der Physiognomik als einer Wissenschaft rede – begreif' ich unter Physiognomie alle *unmittelbaren* Aeußerungen des Menschen. Alle Züge, Umrisse, alle passive und active Bewegungen […] alles […], wodurch er seine *Person* zeigt – ist der Gegenstand der Physiognomik. […]"[114]

Im menschlichen Schatten sah Lavater den Spiegel der Seele, entgegen der tradierten Vorstellung, dass die Seele der Schatten des Menschen ist. Im Schattenriss offenbarten sich seiner Ansicht nach die Geheimnisse des Menschen in ihrer reinen Form, so dass der wahre Charakter des Menschen in der Kontur seiner Silhouette am besten beurteilt werden könne. So heißt es im elften Fragment des zweiten Bandes *Ueber Schattenrisse*:

> „Das Schattenbild von einem Menschen, oder einem menschlichen Gesichte, ist das schwächste, das leerste, aber zugleich, wenn das Licht in gehöriger Entfernung gestanden; wenn das Gesicht auf eine reine Fläche gefallen – mit dieser Fläche parallel genug gewesen – das wahreste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann […], weil es ein unmittelbarer Abdruck der Natur ist, wie keiner, auch der geschickteste Zeichner, einen nach der Natur von freyer Hand zu machen im Stande ist.
>
> Was kann weniger Bild eines ganz lebendigen Menschen seyn, als ein Schattenriß? und wie viel sagt er! wenig Gold; aber das reinste!
>
> In einem Schattenrisse ist nur Eine Linie; keine Bewegung, kein Licht, keine Farbe, keine Höhe und Tiefe; kein Aug', kein Ohr – kein Nasloch, keine Wange,- nur ein sehr kleiner Theil von der Lippe – und dennoch, wie entscheidend bedeutsam ist Er! […] Keine Kunst reicht an die Wahrheit eines sehr gut gemachten Schattenrisses. […]"[115]

Indem Lavater in der Profillinie die Wahrheit des Menschen zu erkennen glaubt, lässt er dessen mimische Gesten unberücksichtigt. Sie werden aus der Physiognomik ausgeschlossen. Damit grenzt Lavater sich von der Pathognomik ab, die der Philosoph Johann Jakob Engel (1741-1802) in *Ideen zu einer Mimik* (1785-86) dargelegt hat. Die Einseitigkeit, den menschlichen Charakter lediglich aus dem Umriss seines Schattens deuten zu wollen, haben Lavaters Kritiker betont.

---

[114] Johann Caspar Lavater: Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. 4 Bde. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1775-78. Nachdruck: Christoph Siegrist (Hrsg.). Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984. S. 21f.

[115] Ebd. S. 152f. 2. Band, 11. Fragment.

Der schärfste Gegner von Lavaters physiognomischen Überlegungen war der Göttinger Experimentalphysiker Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799). Er polemisierte gegen Lavaters Silhouettenphysiognomik in mehreren Schriften. Noch während der Veröffentlichung der *Physiognomischen Fragmente* kursierte in Göttingen über mehrere Jahre eine handschriftliche Satire von Lichtenberg mit dem Titel *Fragmente von Schwänzen*, die schließlich 1783 gedruckt wurde. In der Streitschrift, die der Physiker 1777 verfasste, übertrug er die Deutung des Charakters anhand des Profils zuerst auf Hunde- und Schweineschwänze, dann auf die der Studenten. Lichtenbergs Parodie enthielt beispielsweise *Acht Silhouetten von Purschenschwänzen zur Uebung* (Abb. 11). Zu Schwanz Nr. 7 heißt es erläuternd:

> „Abscheulich. Ein wahrhaftes Pfuy! Wie kannst du an einem Kopf gesessen haben, den Musen geheiliget. […] Elendes Werk, nicht der Natur, sondern des Seilwinders. Hanf bist du, und als Hanf hättest du dich besser geschickt, den Hals deines Geschmacklosen Besitzers an irgendeinem Galgen zu schnüren.“[116]

[116] Georg Christoph Lichtenberg *Fragment von Schwänzen. Ein Beytrag zu den Physiognomischen Fragmenten*. 1. Separatdruck von 1783. S. 7f. Zit. n. Ulrich Joost: „Die Silhouetten sind Abstracta. Seine Beschreibung ist eine bloße Silhouette“ – Georg Christoph Lichtenberg, der Schattenriß und die Physiognomik, in: Ausst.-Kat. München 2001, S. 60-79. Hier Abb. 32, S. 72.

Und abschließend:

> „So weit über selbst gekrönte Haarbeutel als Heiligenglorie über Nachtmütze.“[117]

Neben der öffentlich geführten Polemik gegen Lavaters *Physiognomische Fragmente*, hielt Lichtenberg auch von der Silhouettenmode allgemein nicht viel, wie seine im *Sudelbuch F*[118] notierten Gedanken bezeugen:

> „’man muß aber von der andern Seite auch bedenken, daß man durch Fleiß immer ein sehr guter Porträtmahler werden kann, wenn man auch gleich nicht die natürliche Anlage jenes Reisenden dazu hat, der Voltärens, den er nur einmal gesehen hatte, Silhouette gleich vor dessen Hausthür in den Schnee p... konnte.’“[119]

Dennoch wird bei aller Polemik gegen Lavaters *Physiognomische Fragmente* bei Lichtenberg deutlich, dass das Silhouettieren und die Deutung des menschlichen Charakters anhand der Profillinie in jener Zeit eine beliebte Freizeitbeschäftigung war – sei es bildlich in Papier mit der Schere oder eben auch, wie bei Lichtenberg, in einer gedanklichen Auseinandersetzung. Das Silhouettieren und „Charaktere-Raten“ wurde in den bürgerlichen Salons zum Gesellschaftsspiel.

Abgesehen vom bürgerlichen Freizeitvertreib gab Lavater auch dem bildenden Künstler Ratschläge zum Studium des Menschen, insbesondere seines Kopfes. Im 1801 erschienenen Artikel *Einige physiognomische Bemerkungen für Zeichner und Mahler* rät Lavater:

> „Wenn Er [der Künstler, Anm. d. Verf.] Einen Kopf, als ob er nur den zu zeichnen und zu studiren hätte, genau und mehrmals nachgezeichnet studiert und gemessen hat,- so zeichne Er dann mehrere, in derselben Stellung – nur flüchtig,- ich möchte rathen, nur in scharfen Umrissen […]“[120]

In weiteren Ratschlägen geht Lavater auch auf unterschiedliche Profillinien ein. Dabei wird deutlich, dass sich das Ideal des Profils, die ästhetische Beurteilung, seit Mitte des 18. Jahrhunderts, seit Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* gewandelt hat. Während bei Winckelmann das griechische Profil noch als „die vornehmste Eigenschaft einer hohen Schönheit“[121] gilt, ist Lavater das griechische Profil „ein unverzeihlicher Greuel, - den die Natur abhorrirt.“[122]

Lavater, der im Untertitel der *Physiognomischen Fragmente* das Ziel seiner Überlegungen formulierte, nämlich *zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, betonte al-

---

[117] Ebd.

[118] Lichtenberg nannte die Hefte, in denen er seine Gedanken niederschrieb, „Sudelbücher“. Zur Unterscheidung bezeichnete er sie alphabetisch.

[119] Orbis pictus: Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Litteratur 4, 1, 1785, 165 f. Zit. n. Ulrich Joost: „Die Silhouetten sind Abstracta. Seine Beschreibung ist eine bloße Silhouette“ – Georg Christoph Lichtenberg, der Schattenriß und die Physiognomik, in: Ausst.-Kat. München 2001, S. 60-79. Hier S. 63.

[120] Johann Caspar Lavater: Einige physiognomische Bemerkungen für Zeichner und Mahler, in: Eunomia 1801, 1. Jg., 1. Bd., S. 134-166. Hier S. 138, Ratschlag Nr. 15.

[121] Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Wien 1934. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. S. 174.

[122] Johann Caspar Lavater: Einige physiognomische Bemerkungen für Zeichner und Mahler, in: Eunomia 1801, 1. Jg., 1. Bd., S. 134-166. Hier S. 145, Ratschlag Nr. 36.

lerdings nicht die positiven Eigenschaften des Menschen, die ihn liebenswert machen, sondern begab sich auf die Suche nach dessen negativer Seite und machte infolgedessen den „Silhouettierstuhl zum Beichtstuhl“[123].

2.3.3. Der Freundschaftskult und der Silhouettentausch

Vom sozialhistorischen Blickwinkel aus betrachtet kommt das Silhouettieren dem neuen Freundschaftskult jener Zeit entgegen. Silhouetten wurden getauscht wie heutzutage Briefmarken oder Klebebildchen. Ebenso wie der Siegelring oder das Freundschaftsgedicht[124] war die Silhouette ein Freundschaftsbeweis[125], die beim Zusammentreffen im bürgerlichen Salon oder in Briefen getauscht wurde[126], um sie anschließend ins *Album Amicorum* kleben zu können.

> „[…] Eine besondere Wertschätzung erhielten Alben oder Stammbücher, in denen Briefe, Gedichte und Aquarelle gesammelt wurden und die man mit Muße durchblättern konnte, um sich schönen Erinnerungen hingeben zu können. […]“[127]

Eben um in Erinnerung zu bleiben, schenkte Duttenhofer beispielsweise dem so genannten „Griechen-Müller“, Wilhelm Müller (1794-1827), einen filigranen Scherenschnitt für sein Stammbuch. Sie widmete ihn ihm in Stuttgart am 14. November 1827: „Zur solchen Sängerin – dem Sänger! Adieu! Denkt mein! Auf Wiedersehen! Luise Duttenhofer.“ (Abb. 12)[128]

In den bürgerlichen Salons, in denen Adlige und Bürger miteinander verkehrten, Kaufleute mit Akademikern und Beamten zusammentrafen, stießen die neuen Erkenntnisse der Antike auf einen fruchtbaren Boden. Der bürgerliche Salon kann also durchaus als Medium für eine Verbreitung antiken Wissens betrachtet werden. Hier wurden jene oben genannten Prachtbände betrachtet, diskutiert und bewundert, hier berichteten Teilnehmer von ihren Reiseeindrücken aus Italien[129], hier kursierten die beliebten neuen Zeitschriften, wie das *Journal des Luxus und der Moden*, in dem die neue „Mode à la grecque“ verbreitet wurde. Die neue Medienflut schult das Auge des kunstinteressierten Bürgers und den allgemeinen Geschmack. Das

[123] Stoichita 1999. S. 161.
[124] Siehe weiterführend Wolfdietrich Rasch: Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts, in: Ferdinand van Ingen; Christian Juranek (Hrsg.): Ars et Amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift Martin Bircher. Amsterdam 1998, S. 41-55.
[125] Beispielsweise schickte Johann Gottfried Herder aus Weimar seiner Freundin Angelika Kauffman nach Rom einen Siegelring als Zeichen der Freundschaft. Herders Frau Caroline hingegen schenkte Angelika Kauffmann ihre Schattenriss. Vgl. dazu Kapitel 4.1.2., *Luise Duttenhofer in Rom*, S. 86 ff.
[126] Goethe tauschte in Briefen verstärkt Silhouetten, aber auch Scherenschnitte. So etwa mit Runge oder Auguste Louise Gräfin zu Stolberg. Vgl. beispielsweise Briefe des Jahres 1775, Nr. 327; Nr. 355, in WA, IV. Abt., 2. Bd. (1887).
[127] Laurie A. Stein: Eine Kultur der Harmonie und Erinnerung – Die Transformation des Wohnraums im Biedermeier, in: Ausst.-Kat. Berlin 2006, S. 71-80, hier S. 76.
[128] Stammbuch Wilhelm Müller, SNM/DLA 94.147.1.
[129] Die Grand Tour war seit spätestens Ende des 16. Jahrhunderts ein Bestandteil der Ausbildung junger Adliger, die später vom Bürgertum kopiert wurde.

neue Geschichtsbewusstsein als auch das neue Formdenken in Umriss und Fläche werden in den bürgerlichen Salons, Lesezirkeln und Teekränzchen zum Allgemeingut.

Die Schriftsteller greifen bereits vor 1800 die Silhouettenmode in ihren literarischen Werken auf und tragen dazu bei, dass die Papierporträts sich wachsender Beliebtheit erfreuen. Jean Paul (= Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825) sei hier beispielhaft unter anderen deutschen Autoren herausgegriffen, weil er Kontakt zu Duttenhofer hatte und diese ihn häufiger im Scherenschnitt porträtiert hat.[130] Im *Siebenkäs* (1796/97) schneidet Leibgeber während der kirchlichen Hochzeitszeremonie seines Freundes, des Protagonisten, Advokat Firmian Stanislaus Siebenkäs, Silhouetten:

> „[…] Leibgeber zog im Chore unter dem Ringwechseln eine Schere und ein schwarzes Quartblatt aus der Tasche und schnitt von ferne das Gesicht der Braut in sein Schattenpapier hinein. Die Schattenreißerei gab er gewöhnlich für die Proviantbäckerei auf seinen ewigen Reisen aus, und ich führe […] lieber gutmütig und gläubig an, daß er oft über seine Schattenreißerei zu sagen pflegte: ‚fallen doch schon vom Beschneiden für den Buchbinder, den Briefsteller, den Advokaten Brotschnitte mit den weißen Papierschnitzeln ab; mit schwarzen aber, es sei von Schattenrissen oder von weißen Trauerbriefen mit schwarzen Rändern, falle noch mehr ab […]'"[131]

[130] Zur Freundschaft von Jean Paul mit Duttenhofer siehe ausführlicher Kapitel 3.3., *Das Stuttgarter Umfeld*, S. 56 ff.

[131] Jean Paul *Siebenkäs*. Sämtliche Werke, Abt. I, 2. Bd. Darmstadt 2000. S. 41. – Hingewiesen sei auch auf Achim von Arnim, *Jemand und Niemand*, 1813.- Im Zusammenhang mit dem Schattenriss steht auch der Aspekt des Doppelgängermotivs in der deutschen Literatur der Romantik.

3.0. Luise Duttenhofer

Von Luise Duttenhofer selbst sind nur wenige Aufzeichnungen erhalten geblieben. Die Handschriftenabteilung des Deutschen Literaturarchivs bewahrt neun Briefe der Scherenschneiderin auf[132], ein Gedicht[133] sowie ein Stammbuchblatt aus dem Stammbuch des so genannten „Griechen-Müller", Wilhelm Müller (Abb. 12)[134].

Von den neun Briefen hat die Scherenschneiderin 1819 einen an Justinus Kerner gerichtet, zwei Briefe hat sie 1828 aus München an Freunde nach Stuttgart geschrieben sowie sechs Briefe aus späten 20er Jahren an die Eheleute Friederike und Karl Mayer adressiert. Zwei Briefen hat sie selbst verfasste Gedichte beigelegt, die *Klage* und *An die Freunde des Bibelkränzchens*, die sie, streng vertraulich, mit Karl Mayer tauschte.[135]

In den Briefen äußert Duttenhofer sich nur selten über ihre künstlerischen Arbeiten. Meist erzählt sie von Erlebnissen, Eindrücken und Stimmungen und gibt dadurch einen Einblick in ihr Denken und Fühlen sowie ihre Lebensumstände.

Aufgrund der bescheidenen Quellenlage wurden für Informationen über ihr Leben, das künstlerische Schaffen und das Stuttgarter Umfeld Quellen aus weiteren Archiven gesichtet sowie Tagebuchaufzeichnungen und Briefe von Zeitgenossen hinzugezogen. Insbesondere die Notizen in den Tagebüchern der mit den Eheleuten Duttenhofer befreundeten Sulpiz Boisserée (1783-1854), Ludwig Uhland (1787-1862) und Friedrich von Matthisson (1761-1831) enthielten weiteres Material zu Luise Duttenhofer, ebenso der Briefwechsel zwischen den Dichtern der schwäbischen Romantik Mayer, Kerner und Uhland.

Darüber hinaus wurde in Matthissons Stammbuch eine Bleistiftzeichnung der Scherenschneiderin entdeckt. Es ist die einzige Zeichnung, deren Urheberschaft gesichert ist (Abb. 13).[136] Für zwei weitere erhaltene Zeichnungen mit Graphitstift, die in den Kunstsammlungen des Deutschen Literaturarchivs aufbewahrt werden, ist nicht gesichert, ob sie tatsächlich von Luise Duttenhofer selbst stammen (Abb. 127 und 133).[137]

Den biographischen Angaben wurde in erster Linie der Nekrolog des mit Luise Duttenhofer befreundeten Schwab zugrunde gelegt. Für familiäre Details wurde auf württembergische Pfarrbücher, Familien- und Taufregister des Landeskirchlichen Archivs Stuttgart zurückgegriffen.[138]

---

[132] Ein Brief von Luise Duttenhofer an unbekannt, den sie am 31.12.1828 aus München schrieb, ist verschollen. Er ist nur noch in Auszügen bei Fiege 1979, S. 21, zu lesen.

[133] Das 50zeilige Gedicht hat Duttenhofer mit ihren Initialen signiert, weshalb ihre Autorschaft angenommen werden kann. Es ist mit „Die Kränze" betitelt und auf den „Ostertag, den 9. Aprill 1827" datiert. – SNM/DLA 42.873.

[134] Weiteres zum Stammbuchblatt, siehe Kapitel 2.3., *Gründe für die Beliebtheit des Schattenreißens und Ausschneidens*, S. 38.

[135] Karl Mayer sendete auch ihr selbst verfasste Gedichte, wie sie in Briefen erwähnt.

[136] Zum Stammbucheintrag und der beigefügten Zeichnung siehe Kapitel 3.3.3.2., *Friedrich von Matthisson*, S. 67 ff.

[137] DLA 1512, Kat. Nr. 15 u.- DLA 5456, Kat. Nr. 38 c.

[138] Ich bedanke mich sehr herzlich bei Frau Mag. Mareike Dreger für die großzügige Unterstützung.

Das Stuttgarter Umfeld, in dem die Scherenschneiderin verkehrte, wurde vor allem anhand der von Duttenhofer gefertigten Porträtsilhouetten rekonstruiert und mit biographischen Angaben sowie Äußerungen von Zeitgenossen verglichen. Ferner wurden die im Stuttgarter Stadtarchiv erhaltenen Adressbücher von 1811, 1829, 1833 und 1838 für weitere Informationen über die jeweiligen Personen herangezogen, auch nachbarschaftliche Verhältnisse ließen Rückschlüsse auf Duttenhofers Bekanntenkreis zu.

Die silhouettierten Personen des gesellschaftlichen Umfelds sollen nicht einzeln aufgelistet werden, dazu siehe man im Personenregister des Bestandskataloges nach.[139] Dort finden sich alle namentlich bekannten oder identifizierten Porträtbilder, die die Künstlerin geschnitten hat, sowie weitere biographische Angaben zur jeweiligen Person, sofern diese zu ermitteln waren.

Im begrenzten Rahmen wird Duttenhofers Freundes- und Bekanntenkreis vorgestellt, der ihre Interessen beeinflusst und ihr Anregungen, insbesondere im Hinblick auf ihr Bildwissen, gegeben haben könnte. Es lassen sich drei Personenkreise feststellen, in denen Luise Duttenhofer und ihr Ehemann sich bewegten:

(1) So genannte ehrbare Familien, die zu Salons in ihre Häuser luden. Mit den Gesellschaften und Lesekränzchen bildeten die Familien Rapp und Hartmann-Reinbeck den intellektuellen Mittelpunkt Stuttgarts. Hier trafen Duttenhofers mit Ministern, Philosophen, Schriftstellern und weiteren bildenden Künstlern zusammen, um politische Ereignisse, literarische Neuerscheinungen u.ä. zu diskutieren.[140]

(2) Schwäbische Romantiker, die die Künstlerin über ihre engen Freunde Friederike und Karl Mayer kennen lernt. Mayer ist mit Kerner und Uhland seit Tübinger Studienzeiten freundschaftlich eng verbunden, so dass Luise über sie dem weiteren Kreis schwäbischer Dichter begegnet, die ab 1807 zusammenfinden. Zudem mag Duttenhofer über Mayers Kontakt zu weiteren Scherenschneiderinnen bekommen haben, wie zu Rosa Maria Assing (1783-1840) und Claire von Greyerz (1789-1839), die das Ehepaar Mayer gelegentlich besuchten.[141]

(3) Nach Stuttgart zugezogene Personen. Duttenhofer stand mit Therese Huber (1746-1829), den Brüdern Boisserée sowie Matthisson in engem Kontakt.[142] Matthisson, der 1812 als Bibliothekar und Mitglied der Theaterintendanz an den Stuttgarter Hof kommt, wird sogar – wenn auch als „Abwesender“ – am 8. März 1810 Taufzeuge von Duttenhofers drittem Kind: Friedrich Martin, dem späteren Pferdearzt.[143]

---

[139] Personenregister des Bestandskatalogs
[140] Dazu ausführlich Kapitel 3.3.1., *Der Kreis der ehrbaren württembergischen Familien*, S. 57 ff.
[141] Dazu ausführlich Kapitel 3.3.2., *Der Kreis der schwäbischen Romantiker: Mayer, Uhland, Kerner*, S. 61 ff.
[142] Dazu ausführlich Kapitel 3.3.3., *Einzelne Personen*, S. 65 ff.
[143] Vgl. Taufregister im Landeskirchlichen Archiv Stuttgart, KB 117, Bd. 1, S. 73, Nr. 46, Zahl der Geborenen.

Der hier skizzierte Freundes- und Personenkreis zeigt bereits, dass Anhänger einer romantischen Geistesströmung ebenso vertreten sind wie deren Gegner. Ein Spannungsfeld, das auch ihre Scherenarbeiten widerspiegeln.

Über das ortsansässige gesellschaftliche Umfeld hinaus gehören ebenso die prominenten Besucher Stuttgarts Goethe und Jean Paul zum Bekanntenkreis der Scherenschneiderin.[144]

Der speziellen Beziehung zwischen der Scherenschneiderin und dem Bildhauer Dannecker ist ein eigenes Kapitel im folgenden Teil gewidmet, da sie Duttenhofers künstlerisches Schaffen und Können nachhaltig beeinflusst hat.[145] Durch ihren Kontakt mit Dannecker und ihre regelmäßigen Besuche in dessen Atelier lernt Duttenhofer zwar weitere Künstler des württembergischen Hofes kennen, offenbar jedoch bleibt es bei Begegnungen, die ihr künstlerisches Schaffen nicht tangiert haben. Ebenso hatte ihr Ehemann scheinbar kaum Kontakt zu seinen Stuttgarter Kollegen. Möglichweise lag dies daran, dass er, nicht wie jene, an der Carlsschule, sondern an den Akademien in Dresden und Wien ausgebildet wurde und dass er nach seiner Rückkehr in die schwäbische Heimat kein Künstler am württembergischen Hof wurde.

Die Eheleute Duttenhofer scheinen vor allem den Kontakt zu den bürgerlichen Familien sowie insbesondere zum schwäbischen Dichterkreis gepflegt zu haben. Daneben gehörten Stuttgarter Originale offenbar zum Bekanntenkreis, wie beispielsweise der Kunstsammler und Mäzen schwäbischer Künstler Karl Friedrich Emil Freiherr von Uxküll-Gyllenband (1755-1832)[146] oder seine Schwester, die „Katzenfreundin", verheiratete von Gaisberg[147], über die Kerner in seinen Erinnerungen berichtet:

> „[…] Sie lebte von ihrem Manne getrennt in Gesellschaft einer Menge Katzen. Sie hatte ein wahres Katzenkloster, dessen Äbtissin sie war. […] Die Umgebung dieser Frau und ihre ganze Erscheinung hatte etwas Dämonisches, Hexenartiges. Sie machte in Begleitung einer großen Prozession von Katzen, von denen mehrere aufrecht auf den Hinterpfoten liefen (denn so hatte sie sie gelehrt) öfters einen Spaziergang […] Ich hörte, daß sie mit ihnen in einer eigenen, den Katzentönen ähnlichen Sprache konversierte […]"[148]

Dieses soziale Umfeld soll im Folgenden umrissen werden, um den Rahmen zu schaffen für das Verständnis von Duttenhofers Scherenarbeiten und mögliche Bildquellen.

3.1. Biographisches

Am 5. April 1776 wird Christiane Luise Hummel in Waiblingen bei Stuttgart geboren. Sie bleibt das einzige Kind des Diakons Georg Bernhard Hummel (1741-1779) und dessen Ehe-

[144] Dazu ausführlich Kapitel 3.3.4., *Die Besucher Goethe und Jean Paul*, S. 73 ff.
[145] Siehe Kapitel 4.2.1., *Dannecker und seine Antikensammlung*, S. 97 ff.
[146] DLA 5459, Kat. Nr. 4 (Abb. 169).- o. Abb. DLA 5464, Kat. Nr. 46 m. – Siehe auch Kapitel 6.6.8.2., *Werkstattbilder*, S. 191f.
[147] Zu Frau von Gaisberg ließen sich weder der Vorname noch die Lebensdaten ermitteln. Duttenhofer hat sie mehrfach porträtiert: z.B. DLA 1523, Kat. Nr. 26 c.- DLA 5512, Kat. Nr. 94 a.
[148] Justinus Kerner: Bilderbuch aus meiner Knabenzeit, hg. und erläutert v. Günter Häntzschel. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1978. S. 264 f.

frau Louisa Hedwig, geb. Spittler (1747-1824). Sowohl Luises Vater als auch ihre Mutter stammen aus altwürttembergischen Pfarrersfamilien, so genannten Familien der „Württembergischen Ehrbarkeit“[149].

Nach dem Tod des Vaters 1779 zieht die Mutter mit der dreijährigen Luise nach Stuttgart zu den Großeltern Spittler. Der Großvater Jakob Friedrich Spittler (1714-1780) ist zu diesem Zeitpunkt seit zwei Jahrzehnten Stadtpfarrer, Spezial und Konsistorialrat an der Leonhardskirche in Stuttgart. Er stirbt im Jahr darauf, so dass Luise geschwisterlos bei ihrer Mutter und ihrer Großmutter Johanna Christiana, geb. Bilfinger (1724-1796) aufwächst. Das familiäre Umfeld ist großbürgerlich und protestantisch geprägt. In der großelterlichen Bibliothek im Haus am Leonhardsplatz stehen Luise kostbare Bücher zur Verfügung, wie beispielsweise Schedels Weltchronik[150] und die von Johann Ulrich Krauss illustrierte Augsburger Bilderbibel[151].

Ein Onkel ist der Stuttgarter Oberfinanzrat Christian Ferdinand Spittler (1751-1827), ein weiterer Onkel der spätere württembergische Minister Ludwig Timotheus (von) Spittler (1752-1810). Der Prälat zu Königsbronn Heinrich Christoph Bilfinger (1722-1788), ein Bruder von Luises Großmutter, nimmt sich der künstlerischen Erziehung seiner Großnichte an, indem er ihr den Unterricht bei einem Zeichenlehrer finanziert[152]. Luise scheint ihren Zeichenlehrer allerdings schon bald übertroffen zu haben, denn sie beabsichtigt ein Kunststudium an der Stuttgarter Akademie. Doch Luise ist die Kunst nur für den Hausgebrauch gestattet, nicht aber das Studium. Allein schon der Gedanke an ein Kunststudium galt für eine Tochter aus dem Honoratiorenstande als unerhört.[153] Demzufolge bleibt die akademische künstlerische Ausbildung für Luise ein sehnlicher Wunsch. Sie wird stattdessen in Sprachen, Religion und vor allem der Haushaltsführung ausgebildet, ganz dem Erziehungskanon des ausgehenden 18. Jahrhunderts entsprechend.[154]

Am 27. Juli 1804 heiratet die 28jährige Luise in Stuttgart ihren zwei Jahre jüngeren Vetter, den Reproduktionsstecher Christian Traugott Friedrich Duttenhofer (1778-1846). Er ent-

[149] Bernhard Zeller hat den Begriff wie folgt definiert: „[…] Die führenden Köpfe dieser Schicht gehörten der Ehrbarkeit an, jener württembergischen Oberschicht, die jedoch nicht ohne weiteres mit dem gerne beschworenen ‚Bildungsbürgertum’ identifiziert werden kann, also jener Schicht, die sich fast ausschließlich aus Vertretern akademischer Berufe zusammensetzte und zuweilen als eine Bevölkerungsgruppe verstanden wird, die den Mangel an erworbenem oder ererbtem Besitz durch das Kapital an Bildung, bzw. einem auf Bildung begründeten Anspruch auszugleichen versuchte.[…]“, in: Literarisches Leben in Stuttgarter Bürgerhäusern um 1800, in: „O Fürstin der Heimath! Glükliches Stutgard“. Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800. Hrsg. Christoph Jamme; Otto Pöggeler. Stuttgart 1988. S. 77-101. S. 84. [Jamme;Pöggeler 1988]

[150] Die Weltchronik von Hartmann Schedel (1440-1514) wurde 1493 in Nürnberg herausgegeben.

[151] Die Historische Bilderbibel erschien ab 1700 in vier Bänden und wurde von Johann Ulrich Krauss (1655-1719) gezeichnet und gestochen.

[152] Zum Zeichenunterricht siehe ausführlicher Kapitel 3.2., *Künstlerische Ausbildung*, S. 46 ff.

[153] Gustav Schwab: Nekrolog, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 154, 29.6.1829.

[154] Vgl. zum Aspekt der Mädchenerziehung Bettina Baumgärtel: Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts. Basel: o. Verl., 1990. (Diss.) Insbesondere Exkurs A, 2. Die Erziehung zum Weibe: Mädchenerziehung in der Praxis, S. 34-36.- Zum Aspekt des christlichen und humanistischen Kanons des 18./19. Jahrhunderts siehe weiterführend Manfred Fuhrmann: Bildung. Europas kulturelle Identität. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002. Insbesondere S. 26 ff.

stammt ebenfalls einer Familie der Ehrbarkeit: sein Vater ist der Heilbronner Prälat und spätere Generalsuperintendent Dr. Christian Friedrich Duttenhofer (1742-1814), seine Mutter ist Johanna Christiana, geb. Hummel (1752-1814), eine Tante von Luise väterlicherseits.

Christian Traugott Friedrich studierte zuerst in Dresden bei dem von Runge und Goethe geschätzten Landschaftsmaler und Radierer Johann Christian Klengel (1751-1824)[155] und anschließend an der Kunstakademie in Wien. 1803 bekam er von seinem Förderer, dem 1736 nach Paris ausgewanderten Kupferstecher Johann Georg Wille (1715-1808), den Auftrag, einige Blätter für das *Musée Napoleon* zu stechen. Willes Atelier war in Paris Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem gesellschaftlichen Treffpunkt für deutsche Reisende geworden. Neben Aristokraten trafen sich Künstler und Gelehrte in seinem Atelier, wie Mengs, Gluck und Herder.

Nach ihrer Heirat 1804 reist das junge Ehepaar für 18 Monate nach Rom. In der italienischen Metropole begegnen sie, abgesehen von den Künstlern der deutschen Kolonie, der Vergangenheit: einerseits der klassischen Antike sowie der Mythologie, andererseits den großen Künstlern der italienischen Renaissance, wie Raffael und Tizian. Das Studium dieser Kunstschätze wird einen bleibenden Einfluss auf die Formensprache von Luises Scherenschnitten hinterlassen.[156]

In Rom wird Duttenhofers erstes Kind, ihr Sohn Carl Aurel geboren, der jedoch kurz nach der Geburt stirbt.[157]

Früher als geplant kehrt das Ehepaar 1806 nach Stuttgart zurück. Die unsichere politische Situation in Europa infolge der Napoleonischen Kriege, die sich mit der Niederlegung der Kaiserkrone vom deutschen Kaiser Franz II. und der damit verbundenen Auflösung des „Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“ verschärft, zwingt sie dazu.

In Stuttgart gebärt Luise in den folgenden Jahren sechs weitere Kinder, von denen allerdings nur drei das Säuglingsalter überleben.

Ihre Tochter Marie Luise (1807-1839) heiratet später den Rechtskonsulenten ihres Vaters, Dr. Christian Friedrich August Tafel (1798-1856). Deren Nachkommen haben den größten Teil des Duttenhoferschen Gesamtwerkes dem Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv vermacht.[158] Neben Luises Tochter erreichen zwei Söhne das Erwachsenenalter: Friedrich Martin (1810-1859), später Pferdearzt und Professor in Stuttgart und Ludwigsburg, ver-

[155] Siehe Anke Fröhlich: „Glücklich gewählte Natur...“ Der Dresdner Landschaftsmaler Johann Christian Klengel (1751-1824). Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Radierungen und Lithographien. Hildesheim 2005.

[156] Zum Romaufenthalt und den Einflüssen auf Luise Duttenhofers Scherenschnitte siehe Kapitel 6.2., *Antikenrezeption*, S. 140 ff.

[157] Vermutlich wurde Carl Aurel in der Kirche St. Nicola da Tolentino in Rom begraben. Siehe die Bildunterschrift des Scherenschnitts *Carl Aurel in St. Nicola in Rom begraben*, Inv. Nr. B 93.606, Kat. Nr. 346 b (Abb. 31)

[158] Zur Geschichte des Bestandes der Scherenschnitte von Luise Duttenhofer in den Kunstsammlungen des Schiller-Nationalmuseums/Deutschen Literaturarchivs siehe Einleitung des Bestandskatalogs

heiratet mit Eleonora Magdalena Liezenmaier (1818-1848) und Anton Raphael (1812-1843), der später in Stuttgart wie sein Vater als Kupferstecher tätig ist. Die drei jüngsten Kinder Peter Alexis (1814-1815), Cornelie Georgine (1816) sowie Emil Georg Albert (1818-1819) werden nur wenige Monate alt.

Christian Traugott Friedrich arbeitet nach ihrer Rückkehr aus Rom als Reproduktionsstecher. 1809 erhält er einen Ruf nach Paris zur Mitarbeit an dem damals erscheinenden *Musée Français*.[159] Er sticht überwiegend Landschaften nach Gemälden der Niederländer Bril (1556-1626) und Both (1609-1651), des Württembergers Gauermann (1772-1843), der Franzosen Nicolas Poussin (1594-1665)[160] und Claude Lorrain (1600-1682), der Italiener Domenichino (1581-1641) und Annibale Caracci (1560-1609)[161] sowie mehrere Tiroler Ansichten. Darüber hinaus fertigt er Kupferstiche für das bei Cotta in Stuttgart erscheinende *Taschenbuch für Gartenfreunde*, für das *Nürnberger Taschenbuch von 1822*, für Alexander von Humboldts Reiseberichte und zwei große Platten für das von Sulpiz und Melchior Boisserée (1786-1851) herausgegebene Stichwerk zum Kölner Dom (1823-1832). Mit dem befreundeten Kunstsammler Sulpiz Boisserée reist Christian Traugott Friedrich Duttenhofer 1820 nach Paris.[162]

Während ihr Mann als Reproduktionsstecher zahlreiche Aufträge bekommt, widmet Luise sich intensiv dem Schereschneiden. Sie wird vom württembergischen Hofbildhauer Dannecker künstlerisch gefördert, in dem sie in dessen Werkstatt und Antikensammlung zeichnen darf. Die „Danneckerei" ist ein Anziehungspunkt für zahlreiche Künstler, Kunstsammler und Gelehrte, denen die Scherenschneiderin hier begegnet und die sie mit ihrer Schere zum Teil porträtiert hat.[163]

1828 reist Luise mit ihrem Mann, ihrer Tochter und ihrem Sohn Anton Raphael nach München. Ein sechsmonatiger Aufenthalt ist geplant, doch Luise erkrankt und stirbt wenige Monate darauf in Stuttgart, am 16. Mai 1829. Drei Tage später wird sie auf dem Hoppenlau-Friedhof beerdigt. Der Stuttgarter Oberkonsistorialrat Nathanael Köstlin (1776-1855) hält die Grabrede[164], Gustav Schwab (1792-1850) schreibt den Nekrolog im *Morgenblatt*[165].

3.2. Künstlerische Ausbildung

Schwab berichtet im Nachruf auf die Künstlerin im *Morgenblatt* vom 29. Juni 1829 über ihren künstlerischen Werdegang, dass sie bereits in jungen Jahren Zeichenunterricht erhielt. Luises

[159] Von Charles Dut[t]enhofer stammt *Tableaux de paysages, marines et vues.*
[160] Z.B. *Der Tempel der Diana bei Nemi.* Graphische Sammlungen des Kunsthistorischen Instituts Tübingen.
[161] Z.B. *Der Tempel des Apollo bei Delphi*. Graphische Sammlungen des Kunsthistorischen Instituts Tübingen.
[162] Zur Freundschaft der Duttenhofers mit den Brüdern Boisserée siehe ausführlicher Kapitel 3.3.3.3., *Die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée*, S. 70 ff. Sowie die Tagebücher des Sulpiz Boisserée: Tagebücher, hg. v. Hans-J. Weitz. 5 Bde. Darmstadt: Eduard Roether Verlag, 1995. Bd. I, 1808-1823, insbesondere Einträge vom 24.9. bis 6.11.1820.
[163] Siehe ausführlicher Kapitel 4.2.1., *Dannecker und seine Antikensammlung*, S. 97 ff.
[164] Grabrede von Nathanael Köstlin, SNM/DLA 42873/6.
[165] Gustav Schwab: Nekrolog, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 154, 29.6.1829.

Großonkel, Prälat Bilfinger, fördert die künstlerischen Interessen seiner Großnichte, indem er ihr den Unterricht bei einem Zeichenlehrer finanziert. Es ist nicht überliefert, wer Luise im Zeichnen unterrichtete. Eine Vermutung ist, dass es der Maler Johann Friedrich Steinkopf (1737-1825) war. Duttenhofer hat ihn mehrfach im Scherenschnitt porträtiert (Abb. 165 und 168).[166] Steinkopf war Zeichenlehrer am Stuttgarter Gymnasium und unterrichtete Töchter des Honoratiorenstandes im Zeichnen, wie beispielsweise Emilie Reinbeck, geb. Hartmann (1794-1846).[167] Möglicherweise gehörte auch die junge Luise zu seinen Schülerinnen.

Neben dem Zeichenunterricht wendet Luise sich in jenen Jahren dem Schereschneiden zu, wie es in bürgerlichen Kreisen in Mode kam. Sie schneidet unter anderem die gotischen Maßwerkfenster der Stuttgarter Stiftskirche in Papier nach:

> „[…] denn schon früher hatte das Kind alle Bücher und Schriften mit Porträts und Karikaturen gefüllt, auch kleine Ausschnitte mit der Scheere versucht, welche meist Sonntag Abends nach der Predigt verfertigt wurden, und wozu bey dem damaligen, für die Jugend sehr lästigen fünf bis sechsmaligen wöchentlichen Besuch meist unverständlicher Predigten, die gothischen Ornamente den Stoff geliehen hatten.[…]“[168]

Schwab berichtet weiter, dass Luises Zeichenlehrer „sich bald übertroffen fand“[169] und dass dadurch bei ihr der Wunsch aufkam, sich an der Stuttgarter Akademie weiterbilden zu lassen. Schwab gibt im Nekrolog als Zeitpunkt „nach ihrem achtzehnten Jahre“ an, also um das Jahr 1794.[170]

Es ist das Jahr, in dem die Carlsschule aufgelöst wird, an der bis dahin zahlreiche Künstler für den württembergischen Hof ausgebildet wurden. Es soll mehr als drei Jahrzehnte dauern, bis in Stuttgart Künstler wieder an einer öffentlichen Einrichtung ausgebildet werden können. Bis dahin werden (offiziell) ausschließlich männliche Kunststudenten in den Ateliers der württembergischen Hofkünstler unterrichtet.[171] Diese Situation, der fehlende Ausbildungsplatz für Künstler nach Schließung der Carlsschule 1794, ist sicherlich ein Grund, weshalb Luise kein Studium der Künste aufnehmen kann.

Die Tatsache, dass Luise einer Familie der württembergischen Ehrbarkeit entstammt wird ein weiterer wesentlicher Hinderungsgrund für ein Kunststudium gewesen sein. Allein schon der Gedanke an ein Studium der Künste galt für eine Tochter aus dem Honoratiorenstande als unerhört.[172] Zudem steht das protestantische Elternhaus, in dem Luise aufwächst, der Kunst und dem württembergischen Hof bewusst distanziert gegenüber. Der Pfarrerstochter ist die Kunst

---

[166] DLA 5469, Kat. Nr. 51.- DLA 5483, Kat. Nr. 65 e.- DLA 5735, Kat. Nr. 317 a.

[167] Vgl. Gerlach, Bernhard: Die literarische Bedeutung des Hartmann-Reinbeckschen Hauses in Stuttgart, 1779-1849. Münster 1910 (Diss.) Siehe insbesondere S. 65. [Gerlach 1910]

[168] Gustav Schwab: Nekrolog, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 154, 29.6.1829.

[169] Ebd.

[170] Ebd.

[171] Zur Carlsschule und der Ausbildung von Künstlern in Württemberg siehe ausführlicher Kapitel 4.2., Exkurs: *Die Situation der Künstler in Württemberg um 1800*, S. 94 ff.

[172] Gustav Schwab: Nekrolog, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 154, 29.6.1829.

für den Hausgebrauch gestattet, nicht aber das Studium. Dies unterscheidet Luise Duttenhofer von der zeitgenössischen württembergischen Künstlerin Ludovike Simanowiz (1759-1827), die in Stuttgart u.a. beim Hofmaler und Professor der Akademie Nicolas Guibal (1725-1784) ausgebildet wurde, oder auch von der – allerdings um einige Jahrzehnte älteren – Hofmalerin Anna Dorothea Therbusch (1721-1782), die in den frühen 60er Jahren des 18. Jahrhunderts am Stuttgarter Hof tätig war.[173]

Zwar gehörte der Unterricht im Zeichnen im 18. Jahrhundert zum allgemeinen Unterrichtskanon der bürgerlichen Mädchen, doch das Erlernen der sehr arbeitsaufwändigen Haushaltsführung war das eigentliche Ausbildungsziel einer jungen Frau. Die Kritiker des Zeichenunterrichts sahen diesen als Zeitverschwendung. So schreibt beispielsweise Karl Friedrich Uden *Über die Erziehung der Töchter des Mittelstandes*:

> „Was nützt es Ihnen dagegen, daß Sie mahlen können? Wenn Sie aufrichtig sind, zu nichts mehr, als daß Sie sich ein Band mit Blumen ausfüllen – fast hätte ich gesagt, beschmieren – Ihrer Freundin ein Andenken ins Stammbuch zeichnen, indem Sie eine Idee aus dem Zeichenbuch Ihres Meisters kopieren.“[174]

Zu den bevorzugten Techniken der Dilettantinnen gehörten die Zeichnung und das Pastell, da beides leicht zu erlernen war und keines größeren Aufwandes bedurfte. Ebenso mag die einfachere Beschaffung der Farben eine entscheidende Rolle gespielt haben. Gebrauchsfertige Kreiden gab es seit Ende des 17. Jahrhunderts zu kaufen, fertige Ölfarben in Tuben erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts.[175] Zuvor mussten die Künstler ihre Ölfarben selbst anrühren, was wiederum neben den entsprechenden Zutaten die entsprechende Kenntnis voraussetzte. Vor diesem Hintergrund ist die Technik des Scherenschnitts zu sehen: Papier und Schere waren einfacher zu beschaffen als Leinwand, Grundierungen, Lösungs- und Bindemittel sowie Farbpigmente.

Dennoch: Unter dem ihr verwehrt gebliebenen Kunststudium wird Luise zeitlebens leiden. Noch als 52jährige Frau schreibt sie in einem Brief über ihren Besuch an der Münchner Kunstakademie:

> „Mit Thränen in den Augen durchlief ich die Säle der Akademie wo Schüler und Schülerinnen saßen. Warum ward denn so etwas mir nicht auch vergönnt! so lag meine Jugend voll

[173] Vgl. dazu: Gertrud Fiege: Ludovike Simanowiz und Luise Duttenhofer. Zum Los der Künstlerinnen, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 155-164. Insbesondere S. 155-157.- Katharina Küster et al.: Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz. Zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Ludwigsburg 2002/03.

[174] Karl Friedrich Uden: Über die Erziehung der Töchter des Mittelstandes. Stendal 1783. S. 210f. zit. n. Kerstin Merkel; Heike Wunder (Hrsg.): Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Darmstadt 2000. S. 14.

[175] In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnt, von England ausgehend, die industrielle Herstellung von Farben. 1840 führte die englische Firma Robertson die seither gebräuchlichen Zinntuben ein, in denen die angerührten Farben seitdem gebrauchsfertig zu kaufen sind. Siehe weiterführend: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. 3 Bde. Stuttgart: Reclam, 1984. (2. Aufl. 1988) Band 1: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei. Insbesondere Manfred Koller, Das Staffeleibild der Neuzeit. S. 261-434, hier S. 396ff.

> Sehnsucht nach Kunstunterricht vor mir. Jetzt ists zu spät, so sehr ich auch Zeit und Ewigkeit anreihe so thut es der Professor nicht und lacht den alten Thadädl[176] aus […]“[177]

Der Zeitpunkt des untersagten Studiums der Künste markiert in Luises Lebensgeschichte zugleich die Hinwendung zur Technik des Scherenschnitts. Neben dem Schereschneiden widmet Luise sich, Schwab zufolge, intensiv der literarischen Beschäftigung:

> „[…] In der Geschichte, Archäologie, Mythologie und schönen Wissenschaften benüzte sie immer die besten und gründlichsten Schriften; die seichten Modewerke damaliger und späterer Literatur waren ihr immer sehr zuwider und selten mehr als dem Namen nach bekannt. […]“[178]

Luise pflegte mit Lesen und Schereschneiden den charakteristischen Zeitvertreib der bürgerlichen Frau, die aufgrund der gehobenen beruflichen Stellung ihres Mannes nicht das Familieneinkommen sichern musste.[179] Jedoch blieb das Schereschneiden für Duttenhofer keine nette Freizeitbeschäftigung. Wann sie aus dem anfänglich spielerischen Schereschneiden ein künstlerisches Ausdrucksmittel entwickelte, ist nicht bekannt. Ebenso wenig ist bekannt, von welchem Zeitpunkt an sie im Atelier des Hofbildhauers Dannecker arbeiten durfte. Von ihm erhielt die Scherenschneiderin eine spezielle künstlerische Förderung: sie durfte in seiner Sammlung die Antiken studieren und in seinem Atelier zeichnen. Möglicherweise förderte Dannecker ihr künstlerisches Können sowohl durch Kritik als auch durch Schulung des Auges, so dass sie „[…] schließlich in voller künstlerischer Beherrschung ihrer Mittel und Fähigkeiten das Wesentliche blitzhaft […]“[180] erfassen konnte.

Neben Dannecker hatte sicherlich noch ihr Ehemann Christian Traugott Friedrich Duttenhofer einen gewissen Einfluss auf ihre künstlerische Bildung. Es sind zwar keine Aufzeichnungen vorhanden, dennoch kann davon ausgegangen werden, dass er als Reproduktionsstecher die wichtigsten Mappenwerke jener Zeit in seinem Atelier aufbewahrte und diese wiederum auch für seine Frau Luise zugänglich waren. Ebenso wird sie durch die enge Freundschaft mit dem Dichter und Stuttgarter Hofbibliothekar Matthisson Zugang zu den wichtigsten Stichsammlungen jener Zeit gehabt haben, um daran ihr Auge und eventuell das Zeichnen zu schulen. Zumindest geht aus den Briefen, die sie aus München an ihre Stuttgarter Freunde schreibt, hervor, dass sie sich stets selbst schulte und weiterbildete.

---

[176] Thaddädl, lustige Person im Wiener Volkstheater Ende des 18. Jahrhunderts, die von Anton Hasenhut (1766-1841) in Anlehnung an den Wiener Kasperl und den „Pantalone“ der Commedia dell’Arte erfunden wurde.
[177] Luise Duttenhofer an unbekannt [Karl und Friederike Mayer?], 31.12.1828. zit. n. Fiege 1979, S. 21.
[178] Gustav Schwab: Nekrolog, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 154, 29.6.1829.
[179] Zur Freizeitbeschäftigung im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert siehe weiterführend Michael North: Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung. Köln: Böhlau Verlag, 2003. insbesondere Kapitel I „Buch und Lektüre“ und Kapitel VI „Kunst und Geschmack“.
[180] So Martin Lang in einem Rückblick auf die große Einzelschau der Scherenschnitte von Luise Duttenhofer 1908 im damaligen Landesgewerbemuseum, heute Württembergisches Landesmuseum, in Stuttgart, die der damalige Museumsdirektor Gustav Pazaurek kuratierte.- Martin Lang: Silhouetten von Luise Duttenhofer (1776-1829), in: Württemberger Zeitung. 18.5.1908, 2. Jg., Nr. 115.

Während ihres Aufenthaltes in München 1828 suchte sie die Gemäldegalerie und das Kupferstichkabinett auf, um zu zeichnen und um sich weiterzubilden. Sie geht in die Akademie, „wo ich noch Antiken zeichnen wollte“[181] und in die Gemäldegalerie: „[…] Es schlug ½ 11 und ich eilte in die Galerie welche ich jeden Vormittag besuche, ein Kazenkopf von Snyders[182] zog mich vor ein paar Tagen so an, daß ich ihn heute zeichnete. […]“[183] Wenige Wochen später ist die Scherenschneiderin eine regelmäßige Besucherin des Kupferstichkabinetts, dass erst fünf Jahre zuvor für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde[184]:

> „[…] In der Gallerie ist es gegenwärtig zu kalt dafür gehe ich nach dem Kupferstich Cabinet was vortreflich eingerichtet ist da kann ich sehen, oder zeichnen, alles nach Bequemlichkeit; und so genieße ich die Meisterwerke aller Jahrhunderte. […]“[185]

Im Kupferstichkabinett richtet die Scherenschneiderin sich sogar einen eigenen Platz ein: „[…] kaum wieder mein Pläzchen im K Kabinet eingenommen […]“[186] Hier lässt sie sich Albrecht Dürers (1471-1528) *Gebetbuch für Kaiser Maximilian* vorlegen und bewundert die Randzeichnungen[187], ferner studiert sie Stiche von Tizian und verschiedene botanische Werke:

> „[…] Im Kupferstich Kabinet sah ich den ersten Theil Tizian was mir großen Genuß gewährte, besonders seine Anatomie.[…] Die Männer finde ich hier sehr freundlich, es kostet ein gutes Wort so komt man leicht zu seinem Zwek. So z.B. frug ich nach Blumen im Kupferstich Cabinet, Meister waren keine da und botanische Werke finden sich nur in der Bibliothek, der Diener hatte aber keine Ruhe und kam endlich freudig einher gezogen mit so einem Blumisten aus ich glaube dem 17 Jahrhundert, ein erz steifes Werk doch getreu. Gestern, kaum wieder mein Pläzchen im K Kabinet eingenommen, kam Herr v Brouillot[188] freundlich auf mich zu, ich habe Ihnen einige Blumenblätter vorgefunden, und wirklich, die waren gut, es sind wenige, doch da ich durch Schellings Güte auf der Bibliothek bey Herr von Lichtenthaler[189] empfolen bin, so habe ich alter Thadädl[190], was ich brauche und bin nun völlig zufrieden. […]“[191]

Allein diese wenigen, aus späten Jahren erhaltenen Quellen zeigen, dass Duttenhofer sich selbst im Zeichnen schulte. Sie setzte sich mit den bekanntesten Künstlern und deren Werken

---

[181] Brief an unbekannt [Friederike Mayer?] vom 26.11.1828, SNM/DLA 42.873/2.
[182] Frans Snyders (1579-1657), flämischer Tier- und Stillebenmaler.
[183] Brief an unbekannt [Friederike Mayer?] vom 26.11.1828, SNM/DLA 42.873/2.
[184] Das Kupferstichkabinett wurde am 1. April 1823 für das Publikum geöffnet.
[185] Brief an unbekannt [Friederike Mayer?] vom 20.12.1828, SNM/DLA 42.873/3.
[186] Vgl. Luise Duttenhofer an unbekannt [Karl und Friederike Mayer?], 31.12.1828. zit. n. Fiege 1979, S. 21.
[187] Vgl. ihre Schilderungen dazu im Brief vom 26.11.1828, SNM/DLA 42.873/2, Brief an unbekannt [Friederike Mayer?] .- Das Gebetbuch wurde 1514/1515 von Johann Schönsperger d. Ä. in Augsburg gedruckt. Ein einziges Exemplar wurde von Albrecht Dürer und anderen Künstlern, darunter Hans Burgkmair, Hans Baldung und Lucas Cranach d. Ä. mit Randzeichnungen verziert. Von diesem Buch wird der Teil mit den Zeichnungen Dürers und Cranachs im Kupferstichkabinett in München aufbewahrt; der andere Teil mit den Zeichnungen von Baldung, Burgkmair und weiteren Künstlern befindet sich in Besancon/Frankreich.
[188] Franz (François) Brulliot (1780-1836), Kupferstecher und später Konservator der Graphischen Sammlungen in München. Er legte nach dem Konzept des Adam von Bartsch ein Inventar der Druckgraphik an, das *Dictionnaire des monogrammes*, 1817.
[189] Philipp von Lichtenthaler (1778-1857), Klassischer Philologe, Direktor der Hof- und Staatsbibliothek München. Stand in engem Briefwechsel mit der Münchner Botanischen Gesellschaft.
[190] Vgl. Anm. 176.
[191] Luise Duttenhofer an unbekannt [Karl und Friederike Mayer?], 31.12.1828. zit. n. Fiege 1979, S. 21.

zeichnerisch auseinander und arbeitete wie eine professionelle Künstlerin, die ihre Studien betreibt, obwohl sie sich selbst nicht als Künstlerin „von Profession“[192] empfand. Aufgrund der künstlerischen Weiterbildung hat Duttenhofer über ein enormes optisches Wissen verfügt, das sie in ihre Scherenarbeiten einfließen lässt. Inwieweit sie sich aus ihren gezeichneten Studien eine Vorbildersammlung anlegte, ist nicht bekannt.

Zum intensiven Zeichnen kam hinzu, dass sie eine Künstlerin von „großer künstlerischer Handfertigkeit“[193] war und ein „angeborenes Talent“[194] hatte, wie so häufig in der Literatur betont. Sie wurde eine der bekanntesten deutschen „Silhouettenschneiderinnen“ und „Miniaturmalerinnen“ - dieses sind die Berufsbezeichnungen der Einträge zu Luise Duttenhofer in den einschlägigen Künstlerlexika.[195]

Benno Reifenberg stellt 1938 zurecht die Frage, inwieweit eine akademische Kunstausbildung die schöpferische Kraft und Virtuosität, die aus Duttenhofers Scherenschnitten sprechen, zerstört hätte:

> „[…] Luise Duttenhofer hat oft beklagt, keine rechte künstlerische Ausbildung genossen zu haben, aber wer weiß, ob sie nicht, an die Akademie geraten, von ihrer Ursprünglichkeit verloren hätte, die in ihren Scherenschnitten bis auf den heutigen Tag gleich einem munteren Kobold steckt.[…]“[196]

Vermutlich hatte sie gerade im Scherenschnitt, einer nicht weiter anerkannten Kunstgattung, die Freiheit, sich künstlerisch zu entfalten und vor allem auch zu experimentieren. Ölmalerei wäre kein Versuchsfeld geworden, schon gar nicht die damals in der Rangfolge der Kunstgattungen oben stehende Historien- oder Porträtmalerei. Insofern hat die Scherenschneiderin in der Technik des Scherenschnitts einen Bereich gefunden, in dem sie ihre Ideen und Phantasien entfalten konnte.

3.2.1. Technik und Arbeitsweise

Duttenhofer hatte die Fähigkeit, die Scherenschnitte aus freier Hand zu fertigen. Unter anderen berichtet Heinrich Rapp (1761-1832) davon im *Morgenblatt* vom 5. Juni 1812 in der Besprechung zur ersten Kunstausstellung in Stuttgart, auf der auch Luise Duttenhofer mit Scherenarbeiten vertreten war: „[…] Mad. Duttenhofer, die durch angeborenes Talent es im Aus-

[192] So Duttenhofer in einem Brief an unbekannt [Friederike Mayer?] vom 26.11.1828, SNM/DLA 42.873/2.
[193] [Verf. unbekannt]: Christian Traugott Friedrich Duttenhofer. Kupferstecher, in: Die Heimat. Monatliche Beilage zur Marbacher Zeitung, 14.10.1927.
[194] So Heinrich Rapp über die erste Kunstausstellung in Stuttgart 1812, an der auch Luise Duttenhofer mit Scherenbildern beteiligt war. - Rapp, Heinrich: Morgenblatt, Nr. 135, 5.6.1812, S. 537.
[195] Vgl. Thieme-Becker, Bd. 9/10, Delaulne bis Erlwein, Leipzig 1999 (Nachdruck der Ausgabe von 1913), S. 237, Sp. 1.- Vgl. Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 31, Dunlop-Ebers, München; Leipzig 2002, S. 292f.- Vgl. Harry Blättel: International Dictionary Miniature Painters, Porcellain Painters, Silhouettistes. - Internationales Lexikon Miniatur-Maler, Porzellan-Maler, Silhouettisten. – Dictionaire International Peintres Miniaturistes, Peintres sur Porcelaine, Silhouettistes. München 1992.
[196] Benno Reifenberg: Scherenschnitte aus klassischer Zeit, in: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung. 15.5.1938, 71. Jg., Nr. 20.

schneiden aus freyer Hand bis zur Virtuosität gebracht hat […]“[197] Wenige Schnitte nur lassen rückseitig eine Vorzeichnung mit Bleistift erkennen.[198] Unbekannt ist, ob Duttenhofer Skizzen zu ihren Scherenbildern entwarf, die sie anschließend in Papier nachschnitt. Es haben sich keine Vorzeichnungen erhalten. Dieses künstlerische Können, das Ausschneiden aus freier Hand, war und ist auch heutzutage eher selten bei Scherenschneidern anzutreffen.[199] Duttenhofers Können ist eigentlich nur mit dem von Runge vergleichbar, der seiner Schwester Maria Elisabeth als 20jähriger schrieb:

> „Denn die Scheere ist bey mir nachgerade weiter nichts mehr als eine Verlängerung meiner Finger geworden, und es kommt mir vor, als wenn bey einem Maler dies mit dem Pinsel u.s.w. eben so der Fall ist, da er denn mit diesem Zuwachs an seinen Fingern seiner Empfindung und den lebhaftesten Bildern seiner Phantasie nur nachzufühlen braucht.“[200]

Charakteristisch für Duttenhofers Arbeitsweise ist der Doppelschnitt. Durch das Falten des Papiers fertigte die Scherenschneiderin zwei deckungsgleiche seitenverkehrte Scherenbilder an. Zahlreiche dieser Doppelschnitte sind in der Sammlung des Deutschen Literaturarchivs erhalten (Abb. 14)[201], von den übrigen Einzelexemplaren wurden deren Doppel möglicherweise verschenkt. Dieser Vermutung liegt die Tatsache zugrunde, dass einige Doppelschnitte zum Marbacher Bestand in Privatbesitz sind.[202]

Die größeren Scherenbilder sind unterschiedlich gefertigt: es gibt Bilder, die aus einem Stück geschnitten sind, ebenso wie es Bilder gibt, die aus Einzelschnitten zusammengesetzt sind.[203] Ferner lassen einige Schnitte eine Falz erkennen; dieses sind Scherenarbeiten, in denen es der Künstlerin offensichtlich auf die Symmetrie ankam (Abb. 15).[204] Diese Technik ist sonst nur von Runges Pflanzenschnitten bekannt, der mithilfe des gefalteten Papiers einerseits die Symmetrie der Natur betonen und andererseits gleichzeitig eine Abstraktion erzielen wollte, ohne jedoch auf naturgetreue Details verzichten zu müssen (Abb. 15a).[205]

Das Papier, aus dem Duttenhofer ihre Bilder schnitt, ist überwiegend vorderseitig schwarz und rückseitig weiß. Ausnahmen sind ein Weißschnitt, der zu Duttenhofers Früharbeiten zählt (Abb. 16)[206], sowie ein Scherenschnitt aus grünem Papier[207] und vier Schnitte aus rotem Pa-

---

[197] Heinrich Rapp: Morgenblatt, Nr. 135, 5.6.1812, S. 537.
[198] Z.B. DLA 5667, Kat. Nr. 249 b. *Die 12. Monate im Wagen von Amor geführt.* (Abb. 68).
[199] Für diese Auskunft bedanke ich mich bei Frau Christa Weber vom Deutschen Scherenschnittverein e.V.
[200] Runge an Maria Elisabeth, Weihnachten 1797. Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften, hg. von Johann Daniel Runge. 2 Bde. Hamburg: Friedrich Perthes, 1840-41. Hier Bd. 1, S. 369.
[201] Z.B. DLA 5471, Kat. Nr. 53 a und c.- o. Abb. DLA 5474, Kat. Nr. 56 e, Doppelschnitt von DLA 5499, Kat. Nr. 81 m.- o. Abb. DLA 5689, Kat. Nr. 271 b, Doppelschnitt B Dep 12/28, Kat. Nr. 28.
[202] Z.B. o. Abb. DLA 5525, Kat. Nr. 107 c. Seitenverkehrter Doppelschnitt in Privatbesitz.
[203] Z.B. DLA 1503, Kat. Nr. 6.
[204] Z.B. DLA 5642, Kat. Nr. 224.- DLA 5704, Kat. Nr. 286.- Zum Aspekt „Symmetrie“ vgl. Kapitel 6.3., *Exkurs: Ornamenttheorie und Ornamentdebatte um 1800*, S. 156 ff.
[205] Vgl. Cornelia Richter: Philipp Otto Runge, „Ich weiß eine schöne Blume“. Werkverzeichnis der Scherenschnitte. München 1981. insbesondere S. 17ff.- Traeger 1975. insbesondere Kapitel 3.4., Der Genius der Pflanze, S. 52 ff.
[206] B Dep 12/19, Kat. Nr. 19 b.
[207] DLA 5665, Kat. Nr. 247.

pier (Abb. 16a)[208]. Das schwarze Papier variiert zwischen glänzendem und mattem, geripptem und ungeripptem Papier. Geschnitten hat Duttenhofer vermutlich von der schwarzen Seite, auf der sie das auszuschneidende Motiv sozusagen vor ihrem inneren Auge sah. Demgemäß sprechen die geschnittenen Buchstaben, die häufig in Spiegelschrift erscheinen, nicht unbedingt für eine Vorzeichnung auf der weißen Rückseite, sondern eher für einen Doppelschnitt: Die Schnitte mit den seitenrichtigen Buchstaben bzw. Schriftzügen waren aller Wahrscheinlichkeit nach als Geschenk gedacht, während die Künstlerin selbst den seitenverkehrten Doppelschnitt als Erinnerung bzw. zur Archivierung behielt (Abb. 17).[209]

Die Scherenarbeiten sind in der Regel flächig gearbeitet, d.h. nur selten sind Binnenzeichnungen vorhanden. Die Scherenschneiderin hat ihre Schnitte eher mit Punktierungen strukturiert, die sie mithilfe einer spitzen Nadel von der weißen Rückseite durchgestoßen hat. Dadurch wiederum erreichte die Künstlerin ein gewisses Licht-Schattenspiel, so dass die Scherenschnitte wie ein „schattenwerfendes Relief“[210] wirken. Auf Überschneidungen, die den Bildeindruck insgesamt verfälschen könnten, hat Duttenhofer stets verzichtet. Sie hat die Technik des Scherenschnitts als die Kunst gesehen, die er ist: nämlich im wesentlichen eine Flächenkunst. Seine Zeichnung bleibt auf den Umriss beschränkt sowie auf den Kontrast von Schnitt und Grund.

Im Untergrund des Schnitts hat Duttenhofer oftmals die Farbe in das Schwarz-Weiß der Scherenkunst eingesetzt, indem sie ihre Arbeiten mit farbigem Papier hinterlegte. Dies haben bereits andere Scherenschneider vor ihr getan, wie etwa Runge, der seine überwiegend weißen Schnitte auf mattblaues Papier aufzog[211], oder Wendt, der am Darmstädter Hof die schwarzen Silhouetten der gräflichen Familie meist auf hellgrünen oder hellgelben Hintergrund aufklebte[212]. Duttenhofer wählt im Unterschied zu ihnen nicht konsequent eine Farbe, wie weiß auf blau (Runge) oder schwarz auf hellgrün (Wendt), sondern sie wählt die Farbe entsprechend der Bildaussage: Sie hinterlegt beispielsweise die Schnitte nach antiken Vasen mit rotorangenem Papier, in Anlehnung an das Rot-Schwarz antiker Vasenmalerei (Abb. 18)[213], während beispielsweise eine religiöse Darstellung auf goldenes und anschließend auf kobaltblaues Papier montiert ist (Abb. 19)[214]. Diese Farbigkeit in Duttenhofers Scherenschnittoeuvre ist einzigartig und nach m. E. von keinem anderen Scherenschneider bekannt.

[208] DLA 5569, Kat. Nr. 151 a, b, d, e.
[209] Z.B. DLA 5664, Kat. Nr. 246 b.- DLA 5557, Kat. Nr. 139 b. „St. Urban“ (Abb. 51)
[210] Hans Rühl (Hrsg.); Gertrud Fiege: Scherenschnitte von Luise Duttenhofer. Faksimile-Druck von 147 Tafeln aus der Sammlung im Schiller-Nationalmuseum/Deutschen Literaturarchiv in Marbach. Ausgewählt von Hans Rühl, mit einer Einführung von Gertrud Fiege. Aarau; Stuttgart 1978. S. 8.
[211] Traeger 1975. insbesondere S. 144.
[212] Zu Wendt siehe Kapitel 2.1., *Historischer Hintergrund*, S. 14 ff.
[213] Z.B. DLA 5456, Kat. Nr. 38 b (Abb. 74) und 38 d (Abb. 213).- DLA 5762, Kat. Nr. 344 b (Abb. 75).
[214] DLA 5553, Kat. Nr. 135 b.

3.2.2. Adressaten ihrer Scherenschnitte

Viele schöngelockte Frauen
Schneiden mit des Witzes Scheere,
Wo sie kleine Fleckchen schauen,
Tüchtig an der Schwestern Ehre;
Doch dein Scheerchen rein und niedlich,
Und geführt von Künstlerhand,
Hat uns Heiliges und Schönes
Sinnvoll an den Rhein gesandt.[…][215]

Diese Zeilen widmet Johann Heinrich Kaufmann[216] der Scherenkünstlerin im Dezember 1828, nachdem er ihre Arbeiten bei Georg Christian Braun (1785-1834), Professor für Rhetorik und Ästhetik, in Mainz gesehen hatte. Diese Zeilen deuten bereits darauf hin, dass Duttenhofer ihre Scherenschnitte und Silhouetten überwiegend an Freunde sowie Bekannte verschenkt hat. Wie bereits oben erwähnt, fertigte die Scherenschneiderin meist Doppelschnitte, so dass sie ein Exemplar verschenken konnte, während sie dessen seitenverkehrtes Doppel behielt. So lässt sich erklären, weshalb noch heute Scherenbilder von Duttenhofer in Privatbesitz vorhanden sind. Darauf weist bereits Schwab im *Nekrolog* hin:

> „[…] Wo sie nahe, ja selbst oft entfernter stehende Personen im bürgerlichen oder häuslichen Berufe hochschätzen gelernt, wo sie ein Kunsttalent oder einen Dichtergeist liebgewonnen, wo eine blühende, hoffnungsvolle Jugend ihr Auge auf sich gezogen, da spendete sie unerschöpflich ihre sinn- und beziehungsreichen Gaben, und viele Freunde in allen Gegenden unsers deutschen Vaterlandes werden bey Lesung dieser Zeilen irgend ein schönes Andenken von ihrer kunstreichen Hand mit Rührung hervorholen.[…]“[217]

Pazaurek macht ebenfalls darauf aufmerksam, dass die Scherenarbeiten überwiegend im Privaten blieben:

> „[…] Aber all dies sind nicht etwa lediglich Bosheiten, sondern entzückende kleine Kunstwerke, die ihre Bedeutung beibehielten, auch wenn wir an den dargestellten Persönlichkeiten kein weiteres Interesse hätten. Daß solche Arbeiten nicht für die Allgemeinheit bestimmt waren, ergibt sich schon daraus, daß fast von allen beide Symmetriebilder, die unsere Künstlerin immer gleichzeitig schnitt, in der Familie erhalten sind, somit über einen kleinen Kreis persönlicher Bekannter nicht hinausgekommen sein können. […] Weitaus die meisten und sicherlich die köstlichsten Arbeiten der Luise Duttenhofer sind die ganz harmlosen Scherenschnitte, die den Alltag zum Gegenstand haben, die für die Familie und ihren Bekannten- und Freundeskreis bestimmt waren. […]“[218]

---

[215] Johann Heinrich Kaufmann, An Frau Louise Duttenhofer, Kreuznach, 2ten Dec. 1828, abgedruckt bei: Schwab, Gustav: Nekrolog, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 154, 29.6.1829.
[216] Nähere Angaben zur Person waren nicht zu ermitteln.
[217] Gustav Schwab: Nekrolog, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 154, 29.6.1829.
[218] Gustav E. Pazaurek: Die Scherenkünstlerin Luise Duttenhofer (1776-1829) Stuttgart 1924. Mit 25 Farbtafeln. S. 10.

Allerdings gibt es Gelegenheiten, in denen Duttenhofer mit ihren Scherenarbeiten an die Öffentlichkeit trat: in Ausstellungen und Publikationen.

Erstmals waren Duttenhofers Scherenschnitte 1812 in der Öffentlichkeit zu sehen. Auf der ersten Kunstausstellung im Alten Schloss in Stuttgart, die von König Friedrich veranlasst wurde, zeigte die Scherenschneiderin neben zahlreichen anderen württembergischen Künstlern sowie Kunsthandwerkern „einige äußerst zarte allegorische Arabesken“[219]. Außer Duttenhofer waren „einige Produkte kunstfertiger Damen“ vertreten, wie die Stickereien von „Fräulein Hubbman“ und eine Blumenzeichnung von „Mlle. Stuber“.[220]

Zwölf Jahre später waren auf der Kunstausstellung in Stuttgart weitere Scherenarbeiten von Duttenhofer zu sehen, die der Kunstkritiker Ludwig Schorn (1793-1842) im *Kunstblatt zum Morgenblatt* besprach:

> „[…] Noch haben wir der schönen in schwarzem Papier ausgeschnittenen Compositionen von Luise Duttenhofer zu gedenken, die zwar als Schattenbilder nur den Umriß der Gegenstände geben, aber mit solchem Reichthum der Erfindung, und mit solch großer Anmuth und Zartheit ausgeführt sind, daß die Phantasie mit Leichtigkeit das Fehlende ersezt. Mit vorzüglich viel Geschmack und Feinheit sind gewöhnlich auch die Arabesken behandelt, so daß sie in dieser zarten und scharfen Ausführung einen besonderen Reiz gewähren. […]“[221]

Durch diese beiden Ausstellungen 1812 und 1824 waren Duttenhofers Scherenarbeiten in der Stuttgarter Öffentlichkeit geachtet worden. Außerhalb der Grenzen des württembergischen Königreiches wurde die Scherenschneiderin zu Lebzeiten nur einem kleinen Publikum bekannt.

1821 erschien von Christian Gottlob Vischer (1782-1856) die Anthologie *Lautentöne* in Frankfurt am Main, zu denen Luise Duttenhofer gemeinsam mit ihrem Ehemann Illustrationen fertigte. Die Illustrationen wurden für die Publikation vom Holzschneider Wilhelm Pfnor (1792-1869) in Holzschnitte umgesetzt und konnten dadurch einfacher vervielfältigt werden. Vischer dankt im Vorwort den Eheleuten für die fünf Illustrationen und würdigt Luise Duttenhofer, „welche durch zahllose Productionen in dieser Art von Zeichnung ihre Genialität beurkundet hat“[222]. Durch die Publikation wurde auch Luise über die württembergischen Landesgrenzen hinaus einer kleinen Leserschaft bekannt. Die Gedichtsammlung ist das einzige bekannte Buchprojekt, in dem Duttenhofers Scherenschnitte noch zu Lebzeiten als Illustrationen

[219] Heinrich Rapp: Morgenblatt, Nr. 135, 5.6.1812, S. 537.
[220] Ebd.
[221] Ludwig Schorn: Kunst-Blatt zum Morgenblatt, 1.11.1824, S. 351.
[222] Christian Gottlob Vischer: Lautentöne. Eine Sammlung lyrischer Gedichte. Frankfurt am Main: 1821.- Die Illustrationen zu den Gedichten der Seiten 14, 59, 62, 91 und 101 gehen auf Duttenhofers Scherenschnittvorlagen zurück.- Ich danke sehr Frau Gaby Vollmer von der Rathausbücherei Stuttgart für ihre Auskünfte.

eingesetzt wurden. Nach ihrem Tod wurden ihre Scherenarbeiten in etlichen Publikationen als Illustration verwendet.[223]

Drei Jahre nach dem Illustrationsprojekt, 1824, sendet Duttenhofer an Goethe ein Scherenbild zu seinem Gedicht *Charon*, das er jüngst aus dem Griechischen übersetzt hatte (Abb. 20)[224]. Im Stuttgarter Kunstblatt vom 19. Januar desselben Jahres erschien eine Nachschrift des Gedichts, mit dem Hinweis von Goethes Herausgeber Johann Friedrich Cotta (1764-1832) „[…] ihm zugesendete Zeichnungen dieses Gegenstandes nach Weimar zu befördern […]“[225] Als Reaktion auf das Preisausschreiben werden Goethe aus Stuttgart sechs Zeichnungen zugesandt. Die von Karl Leybold (1786-1844) eingereichte Arbeit erhält den ersten Preis. Goethe schreibt darüber:

> „[…] Fünf mißglückte Versuche liegen vor mir und geben genug zu denken; der sechste aber ist über alle Erwartungen fürtrefflich, so daß er nichts weiter zu hoffen und zu erwarten übrig läßt.[…]“[226]

Duttenhofers Scherenillustration läuft beim Wettbewerb außer Konkurrenz. Goethe würdigt ihre Arbeit im *Kunstblatt* vom 6. Februar 1826 als „ein leichtes heiteres Nachspiel“:

> „[…] An diese hohen ernsten Bemühungen schließt sich wie ein leichtes heiteres Nachspiel ein kleines, in schwarzem Papier artig ausgeschnittenes Bildchen von einer mit Geschmack und Kunstfertigkeit begabten Dame. Sie hat den Gegenstand, wie wir beifällig erkennen, als Erscheinung über Wolken dahinziehend gedacht. Charon sitzt auch hier auf einem zügellos rennenden Pferde, die Jungen vor sich hertreibend, die Alten nach sich ziehend. Auf dem Pferde vor und hinter ihm kauern einige Kinder, ein etwas größeres schwebt sogar unter dem Pferde.
>
> Ferner ist sehr glücklich gefunden, daß ein Regenbogen den Wolkenzug zusammt der Erscheinung gleichsam als Brückenbogen, über den der Weg führt, zu tragen dient, indessen im Raum darunter ein Röhrbrunnen, an dem die Frauen Wasser holen, hervorströmt. Bei ihnen sitzt ein Jäger, welcher nach dem Vorgang aufdeutet; das Nämliche geschieht von einem Knaben, indeß ein anderer einem sitzenden alten Mann den Krug zum Trunke reicht.
>
> Die Figuren dieses Kunstwerks sind alle lebhaft bewegt, großentheils von anmuthiger Gebärde und Wendung, durchgängig wohl gezeichnet. Ferner gebührt der Anordnung des Ganzen alles Lob, denn der Raum ist sehr wohl ausgefüllt, keine Stelle überladen und keine leer. Es versteht sich, daß ein Werk dieser Art engverschränkte Gruppen nicht erlaubt, sondern alle Figuren der Deutlichkeit wegen bis auf wenige Berührung voneinander abgesondert zu halten sind.“[227]

[223] Beispielsweise zierten Duttenhofers Scherenschnitte im Schiller-Jahr 2005 Mousepads und andere Souvenirs. Oder auch eine Briefmarke der Deutschen Post.
[224] DLA 5639, Kat. Nr. 221.
[225] Manfred Koschlig: Luise Duttenhofer in Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Urteilen, in: Stultifera Navis, Jg. 10, Nr. 1/2, 1953, S. 14-30. S. 20.
[226] Goethe an Christoph Ludwig Friedrich Schultz, 31.5.1825. WA IV. Abt., 39. Bd. (1907), Brief Nr. 191, S. 205-209, hier S. 208.
[227] Goethe im Kunstblatt, Nr. 10 u. Nr. 11 vom 6.2.1826.

3.3. Stuttgarter Umfeld

„[…] Die Seele von Württembergs Leben jeder Art ist Nepotismus. Ohne Vettern haben Sie keine Geltung, und wenn Sie mit einer goldenen Krone kämen. […]“[228], kritisiert Therese Huber in einem Brief an eine Freundin 1821 die „Vetternwirtschaft“ der Stuttgarter Gesellschaft. Stuttgart ist zu jenem Zeitpunkt die Residenzstadt des Königreichs Württemberg mit 22.503 Einwohnern, Hof und Militär nicht mitgezählt.[229] Es ist eine geistig lebendige Stadt mit einem regen kulturellen Leben. Das gesellschaftliche Leben wird jedoch nicht von der höfischen Gesellschaft, sondern von den bürgerlichen Familien geprägt, den Familien der so genannten „württembergischen Ehrbarkeit“. Es ist jener Teil der gebildeten Oberschicht, der zwar zahlenmäßig nur klein ist, doch aufgrund der engen Verwandtschaftsverhältnisse einen umso größeren Einfluss auf das gesellschaftliche Leben nimmt. Die ehrbaren Familien bilden eine in sich geschlossene Gruppe, die für Außenstehende nur schwer zugänglich ist. Dies beklagen neben der Göttingerin Therese Huber auch andere Hinzugezogene, wie der Buchhändler und Verleger Cotta: „[…] Cotta Klagen über Land. Frau-Basen-und Vetterschaft.“[230]

Werner Fleischhauer hat das Phänomen der „Ehrbarkeit“ in Württemberg charakterisiert:

> „[…] Die zahlenmäßig nicht große bürgerliche Oberschicht, die ‚Ehrbarkeit’, bildete eine vielleicht einzigartige geschlossene und auch verschlossene Gesellschaft aus Juristen, Verwaltungsbeamten, den so genannten Schreibern, den wenigen Großkaufleuten, wie Rapp und den evangelischen Theologen, unter den Akademikern die größte Gruppe. Diese bildeten dann wieder einen eigenen Kreis, in dem jeder jeden kannte, geprägt durch die gemeinsame Ausbildung in den Seminarien und im Tübinger Stift.[…] In dieser Gesellschaftsschicht war alles untereinander verwandt, versippt, verschwägert, und ein sehr ausgeprägter Familiensinn wirkte sich verpflichtend und dominierend bis in den dritten oder sogar den vierten Verwandtschaftsgrad aus.[…]“[231]

Da die Verwandtschaft die entscheidende Rolle für den Einfluss in der Stuttgarter Gesellschaft spielte, wird es sowohl für die Hinzugezogenen als auch die „Nicht-Bildungsbürger“ interessant, in die ehrbaren Familien einzuheiraten. Einige der an der Carlsschule ausgebildeten Hofkünstler verheiraten sich mit den Töchtern der ehrbaren Familien. Aufgrund ihrer exzellenten Ausbildung an der Carlsschule genießen die Künstler zum Teil hohes Ansehen, nicht zuletzt durch die gehobene soziale Stellung, die sie durch ihre Heirat in die bürgerliche Oberschicht eingenommen haben. Sie werden in Stuttgart nicht mehr, wie bis dahin fast überall üblich, dem Handwerkerstand zugerechnet.

---

[228] Brief von Therese Huber an Helmine von Chezy, 9.11.1821, in: Ludwig Geiger: Therese Huber 1764-1829. Leben und Briefe einer deutschen Frau. Stuttgart 1901. S. 239 ff. [Geiger 1901]

[229] Werner Fleischhauer: Die Boisserée und Stuttgart, in: Annemarie Gethmann-Siefert; Otto Pöggeler (Hrsg.): Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée. S. 74-106. S. 86. [Gethmann-Siefert; Pöggeler o.J.]

[230] Sulpiz Boisserée, Tagebücher. 17.4.1819. Bd. I, S. 546.

[231] Werner Fleischhauer: Die Boisserée und Stuttgart, in: Gethmann-Siefert; Pöggeler o.J. S. 74-106. S. 92.

Luise Duttenhofer verkehrt nicht nur in dieser Gesellschaft, sie gehört dazu, denn sie ist ein Nachkomme der ehrbaren württembergischen Familien Bilfinger und Spittler.[232] So nimmt es nicht wunder, dass sie zahlreiche Persönlichkeiten ihrer Gesellschaftsschicht mit Papier und Schere silhouettiert oder sie in ihrer Umgebung bei einer ihnen charakteristischen Tätigkeit porträtiert hat.[233]

3.3.1. Der Kreis der ehrbaren württembergischen Familien

3.3.1.1. Familie Rapp

Duttenhofer ist eine Freundin der Familie Rapp. Sie hat von Rapps Ehefrau Friederike sowie von seiner Tochter Mathilde (1797-1876) und von seinem Sohn Moritz (1803-1883), zwei seiner zwölf Kinder, Silhouetten gefertigt (Abb. 21a, 21b und 21c).[234] Rapp selbst zeigt Duttenhofer in einigen Scherenbildern.[235]

Gottlob Heinrich von Rapp (1761-1832) ist eine zentrale Figur der bürgerlichen Oberschicht in Stuttgart um 1800. Als Sohn eines Tuchhändlers ist sein Berufsweg als Kaufmann vorgegeben. Mit 20 Jahren begibt er sich zunächst auf die obligatorische Bildungsreise des gebildeten bürgerlichen jungen Mannes, die ihn ins Rheinland, nach Holland und nach Frankreich führt. Die im Anschluss geplante Reise nach Italien muss er aufgeben, da sein Vater unerwartet plötzlich stirbt. Er kehrt 1783 in seine Heimatstadt zurück, um das väterliche Geschäft weiterzuführen. Zwei Jahre später heiratet er Friederike Eberhardine Walz (1764-1834), die Tochter des Stuttgarter Stadtapothekers. Rapp bekleidet in den folgenden Jahren zahlreiche öffentliche Ämter und Ehrenämter: er ist als Wechselgerichtsassessor tätig, wird zum Direktor der Tabakregie ernannt und leitet später die Bank des württembergischen Hofes. Er wird geadelt und von König Wilhelm I. mit dem Ritterorden der Württembergischen Krone ausgezeichnet. Rapp unternimmt keine größeren Reisen, sondern bleibt in Stuttgart, möglicherweise auch, weil seine Verpflichtungen keine größeren Reisen zulassen.

Er ist zwar Geschäftsmann, interessiert sich aber vor allem für Kunst und Künstler. Durch die Heirat seiner jüngeren Schwester Heinrike (1773-1823) mit dem Hofbildhauer Dannecker im Jahre 1808 wird er dessen Schwager. Später wird er darüber hinaus Schwiegervater des Kunstsammlers Sulpiz Boisserée, als dieser seine Tochter Mathilde ehelicht. Demzufolge steht Rapp nicht nur aufgrund seines Interesses der bildenden Kunst nahe, sondern auch aufgrund familiärer Bindungen.

---

[232] Siehe dazu Kapitel 3.1., *Biographisches*, S. 43 ff.
[233] Siehe ausführlicher Kapitel 6.6., *Bildnisdarstellungen*, S. 177 ff.
[234] DLA 3417, Kat. Nr. 35.- DLA 3418, Kat. Nr. 36.- DLA 3416, Kat. Nr. 34.
[235] Z.B. DLA 1507, Kat. Nr. 10.- DLA 1523, Kat. Nr. 26 b.

Neben vielfältigen beruflichen Aufgaben betätigt er sich selbst als Landschaftszeichner, Lithograph und Schriftsteller. Er ist

> „[…] mit vielen Malern und Bildhauern seiner Zeit eng befreundet, ja selbst auf manchen Gebieten der bildenden Kunst, aber auch als Schriftsteller und Rezensent mit Eifer und Erfolg tätig, hat er das kulturelle Leben Stuttgarts in ungewöhnlichem Maße anzuregen und zu fördern verstanden.[…]“[236]

Der Geschäftsmann beteiligt sich 1807 an der Gründung von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* und gründet mit ihm im selben Jahr die erste lithographische Anstalt in Stuttgart.
Das Haus der Familie Rapp am Stiftskirchenplatz 7 entwickelt sich zu einem wichtigen kulturellen Mittelpunkt in der württembergischen Residenzstadt. Es wird um 1800 ein Treffpunkt für Künstler und Literaten als auch für auswärtige Gäste, wie beispielsweise 1797 für Goethe[237] oder für Friedrich Schiller (1759-1805) und nach dessen Tod für seine Witwe und ihre Kinder. Während das Haus Rapp ein Anlaufpunkt für Besucher ist, werden in anderen Häusern regelmäßige Salonabende organisiert.

3.3.1.2. Die Stuttgarter Salons

Von 1808 an veranstaltet Dannecker in seinem Haus am Schlossplatz regelmäßig donnerstags einen Salon, zu dem sich führende Männer der Stuttgarter Gesellschaft „zum Schöppele“[238] einfinden: sein Schwager Rapp, die Schriftsteller Friedrich Haug (1761-1829)[239] und Friedrich Weißer (1761-1836)[240], beide entschiedene Gegner der Tübinger Romantiker, dann Geheimrat Johann Georg August Hartmann (1764-1849) und sein Schwiegersohn Georg Reinbeck (1767-1849) sowie der Orientalist Friedrich Rückert (1788-1843)[241]. Als Gäste kommen neben anderen gelegentlich hinzu der Augenarzt Jung-Stilling (1740-1817)[242] aus Karlsruhe, der Bibliothekar Karl Friedrich Lebret (1764-1829)[243], der Kupferstecher Johann Gotthard Müller (1747-1830)[244] und Kulturminister Carl August Freiherr von Wangenheim (1773-1850).[245] Duttenhofer hat einen Großteil dieser einflussreichen Männer in Silhouetten porträtiert.
Einige der Honoratioren der so genannten „Donnerstagsrunde“ versammeln sich während des Sommers zur wöchentlichen Kegelpartie im Gartensaal von Eberhard Friedrich Georgii

[236] Bernhard Zeller: Literarisches Leben in Stuttgarter Bürgerhäusern um 1800, in: Jamme;Pöggeler 1988. S. 77-101. S. 81.
[237] Zum Besuch Goethes im Hause Rapp 1797 siehe ausführlicher Kapitel 3.3.4.1., *Goethes Besuch 1797*, S. 73 ff.
[238] Sulpiz Boisserée, Tagebücher. 28.8.1817. Bd. I, S. 426.
[239] DLA 1505, Kat. Nr. 8.- DLA 1516, Kat. Nr. 19 b.- DLA 1516, Kat. Nr. 19 e.- DLA 1523, Kat. Nr. 26a.
[240] DLA 5666, Kat. Nr. 248 c (Abb. 184).
[241] DLA 1522, Kat. Nr. 25 e.
[242] DLA 1521, Kat. Nr. 24 a.- DLA 5499, Kat. Nr. 81 d.
[243] DLA 5506, Kat. Nr. 88 f.
[244] DLA 5490, Kat. Nr. 72.
[245] Zur Donnerstagsrunde siehe Bernhard Zeller: Literarisches Leben in Stuttgarter Bürgerhäusern um 1800, in: Jamme; Pöggeler 1988. S. 77-101. Insbesondere S. 86.

(1757-1830). Er ist Präsident des Oberen Tribunals und Landschaftskonsolent des Reformlandtages sowie ein Onkel Eduard Mörikes (1804-1875).

Die sogenannte „Montagsrunde“ trifft sich in den Sommermonaten der Jahre 1803 bis 1829 in Georgiis Gartensaal in der Büchsenstrasse 36, unweit von Duttenhofers Haus. Mitglieder der Kegelrunde sind u.a. Rapp und Dannecker, Haug, Reinbeck, Müller, Staatsrat Schmidlin, Oberfinanzrat Friedrich Amandus Stockmayer (1760-1837)[246], Obermedizinalrat Karl Christoph Jäger (1773-1828)[247] und Oberregierungsrat Karl Christian Heinrich Grüneisen (gest. 1831).[248] Im Juni 1810 hält auch der Philosoph Friedrich Schelling (1775-1854) vor den Gästen seine berühmten Privatvorlesungen.

Ab den späten 20er Jahren des 19. Jahrhunderts finden Salonabende bei Justinus Kerner (1786-1862) in Weinsberg statt sowie im Haus von Gustav Schwab (1792-1850) in der Königstrasse 51.[249]

Außer der Familie Rapp und den Salonabenden, zu denen ausschließlich Männer zugelassen waren, bildet vor allem das Haus der Familie Hartmann-Reinbeck einen intellektuellen Mittelpunkt der königlichen Residenzstadt. An dem ebenso für Frauen wie auch für Männer der Stuttgarter Gesellschaft ausgerichteten „Lesekränzchen“ des Hauses nimmt Luise Duttenhofer regelmäßig teil.

3.3.1.3. Familie Hartmann

Johann Georg Hartmann (1731-1811)[250], Neffe des altwürttembergischen Pietisten Israel Hartmann, empfängt in seinem Stuttgarter Haus im ausgehenden 18. Jahrhunderts zahlreiche auswärtige Gäste, darunter Lavater 1774 und im Juli 1782[251] sowie Goethe während seines ersten Besuchs in Stuttgart 1779, ferner Matthisson, während seiner Besuche als Reisebegleiter der Fürstin Luise von Anhalt-Dessau in den Jahren 1800 bis 1802[252].

Sein ältester Sohn Johann Georg August (1764-1849) setzt die Tradition des väterlichen Hauses fort. Der Jurist und spätere Staatsrat heiratet 1792 Anna Mariette Dannenberger (1766-

[246] DLA 5509, Kat. Nr. 91 v.
[247] DLA 5511, Kat. Nr. 93 a. – Zuschreibung nicht gesichert.
[248] Zur Montagsrunde siehe Zeller, Bernhard: Literarisches Leben in Stuttgarter Bürgerhäusern um 1800, in: Jamme; Pöggeler 1988. S. 77-101. Insbesondere S. 84f.
[249] Siehe dazu ausführlicher Theobald Kerner: Das Kernerhaus und seine Gäste. Stuttgart; Leipzig; Berlin; Wien: Dt. Verlags-Anstalt, 1894.- Christoph Theodor Schwab: Gustav Schwab’s Leben. Freiburg i.Br.; Tübingen: (o.-Verl.), 1883.
[250] Heiratet 1761 Juliane Friederike, Tochter des Stuttgarter Landschaftseinnehmers Johann Friedrich Spittler.- Siehe weiterführend: Georg Himmelheber: Lavater, die Hartmanns und eine unbekannte Zeichnung von Nicolas Guibal, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, Heft 64, 2005, S. 199-210.
[251] Siehe Georg Himmelheber: Lavater, die Hartmanns und eine unbekannte Zeichnung von Nicolas Guibal, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, Heft 64, 2005, S. 199-210.
[252] Matthisson begleitete die Fürstin, in deren Diensten er seit 1795 stand, zu ihren Kuraufenthalten nach Stuttgart jeweils im Herbst der Jahre 1800 bis 1802. Die Fürstin aus Dessau pflegte hier die Traubenkur.- Weiterführend zu Matthisson siehe Kapitel 3.3.3.2., *Friedrich von Matthisson*, S. 67 ff.

1832). Ihre älteste von vier Töchtern, Emilie, die eng mit dem Dichter Lenau befreundet ist, heiratet am 7. Juni 1817 den Berliner Dichter und Ästhetiker Reinbeck.

Hartmann und sein nur drei Jahre jüngerer Schwiegersohn versammeln fortan im Hartmann-Reinbeck'schen Haus Dichter, Politiker, Künstler und Gelehrte der Stadt zu literarischen Tee- und Leseabenden. Bis 1833 besteht ein wöchentliches Lesekränzchen[253], an dem neben den Männern die intellektuellen Frauen Stuttgarts teilnehmen dürfen, darunter auch Luise Duttenhofer. Offenbar war die Scherenschneiderin eine rege Gesprächspartnerin, wie Therese Huber, die Redakteurin des Cotta'schen *Morgenblatts für gebildete Stände*, 1816 in einem Brief berichtet:

> „[…] Weißer seh ich nie! Reinbeck wohl wöchentlich, wo Donnerstag, abwechselnd bei Minister Wangenheim und Geheimrat Hartmann der Abend zugebracht wird: Matthisson und Frau, die Frau des Kupferstechers Duttenhofer, Reinbeck, der Sonettendichter Freimund Reimar (Rückert) und wir. Es wird festgesetzt gelesen. Die Ministerin, Wangenheim, Reimar, Luise und ich machen die Konversation, oft sehr geist= und lebenvoll. Die anderen sind da. […]"[254]

Im Hartmann-Reinbeck'schen Haus in der Casernenstrasse 20 spielt sich in jenen Jahren „ein Stück schwäbischer Literaturgeschichte"[255] ab. Duttenhofer, die in der Nachbarschaft wohnt,[256] begegnet nicht nur fast allen schwäbischen Dichtern ihrer Zeit, wie Uhland, Kerner, Mayer und Schwab, sondern auch Rückert, Karl Eberhard Schelling (1783-1854) und Friedrich Tieck (1776-1851). Zudem wird das Hartmann-Reinbeck'sche Haus ebenso wie das Hause Rapp zu einem Anziehungspunkt für auswärtige Gäste, wie beispielsweise für Jean Paul, als dieser im Sommer 1819 für mehrere Wochen in Stuttgart weilt[257].

Neben den vielen Persönlichkeiten, die Duttenhofer bei gesellschaftlichen Anlässen in den Häusern Rapp und Hartmann-Reinbeck kennen lernt und von denen sie etliche Scherenschnitte als auch Porträtsilhouetten fertigt, bildet der Schwäbische Dichterkreis einen weiteren engen Freundeskreis von Duttenhofer. Möglicherweise gab das Lesekränzchen im Hartmann-Reinbeck'schen Haus einen ersten Anstoß für eine Freundschaft mit den schwäbischen Dichtern.

3.3.2. Der Kreis der schwäbischen Romantiker: Mayer, Uhland, Kerner

Der Jurist Karl Mayer (1786-1870) gehört wohl zu den wichtigsten und engsten Freunden Luise Duttenhofers und ihres Ehemannes. Sie findet in ihm einen anregenden Freund, mit dem sie in regem Briefkontakt steht und, unter Geheimhaltung, ihre eigenen dichterischen

[253] Gerlach 1910. S. 22.
[254] Geiger 1901. S. 250f.
[255] Rudolf Krauß: Schwäbische Literaturgeschichte in zwei Bänden. Freiburg: Mohr, 1897 ff. Bd. I, S. 338.
[256] Die Eheleute Duttenhofer wohnten in der Casernenstrasse 10.
[257] Zum Besuch Jean Pauls in Stuttgart siehe Kapitel 3.3.4.2., *Jean Pauls Besuch 1819*, S. 76 ff.

Versuche austauscht. Das Gedicht *Klage* sendet sie an die Eheleute Mayer im Sommer 1828 nach Waiblingen mit dem Hinweis: „Geheim zu lesen. Es zu bedenken; Dann zu verbrennen. Und eine frohe Botschafft der Freundin! LD.“[258]

Die Freundschaft zwischen den Eheleuten Duttenhofer und den Eheleuten Mayer ist eng, sie besuchen sich gegenseitig oder unternehmen gemeinsame Ausflüge in die Umgebung: „[…] Die nahe Nachbarschaft von Stuttgart und Waiblingen erlaubte uns auch mit diesem Ehepaar einen häufigen, angenehmen Verkehr.“[259] Und auch Uhland ist bald mit Duttenhofers befreundet, wie aus einem undatierten, wohl zu Beginn des Jahres 1815 geschriebenen Brief Mayers an den Dichter hervorgeht:

> „’[…] Daß Du mit (Peter) Bruckmann, Louis (meinem Bruder) und (Kupferstecher) Duttenhofer im Waldhorn zusammen gewesen, habe ich mit Vergnügen gehört. Besuche bei dem Letzteren könnten gewiß manches Interesse für Dich haben.’ – Und diese letzte Erwartung bestätigte sich, indem Uhland mit dem Künstler und seiner gleichfalls hochbegabten Gattin bald in gar freundlichen Verkehr kam.“[260]

Luise Duttenhofer porträtiert Uhland mehrfach in Papier. Am 25. März 1817 notiert Uhland in seinem Tagebuch: „Ausschnitt von Duttenhoferin“[261] (Abb. 22)

Mayer ist nicht nur mit Johann Georg August Hartmann eng befreundet, sondern auch mit jenem verwandt. Er ist sein Onkel. Karl Mayer ist also ein Enkel von Johann Georg Hartmann, jenem Begründer des späteren Hartmann-Reinbeck’schen Hauses[262]. Er heiratet 1818 Friederike Drück (gest. 1844), die Tochter seines Lehrers am Stuttgarter Gymnasium, Friedrich Ferdinand Drück (1754-1807)[263]. Mayer ist von 1819 bis 1824 Mitglied des Gerichtshofes in Esslingen und wird 1824 als Oberamtsrichter nach Waiblingen versetzt. Er ist wiederum eng mit seinen Tübinger Studienkollegen Uhland und Kerner befreundet, die über die Freundschaft hinaus Paten von zwei seiner sieben Kinder werden.[264]

Das „Dreigestirn“ Mayer-Kerner-Uhland ist in den Jahren 1805 bis 1807 die Keimzelle für die schwäbische Romantik.

> „[…] Hauptquartier der ‚Gesellschaft junger Freunde’ war Kerners Bude im ‚Neuen Bau’, einer der Stiftskirche gegenüber gelegenen alten Familienstiftung für unbemittelte Studenten. […] Man diskutierte, zechte und begeisterte sich gemeinsam für alte deutsche Poesie. […]“[265]

---

[258] Luise Duttenhofer an Friederike und Karl Mayer, 10.6.1828. SNM/DLA 37.825.
[259] Karl Mayer: Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen. Erinnerungen, 2 Bde., Stuttgart 1867. Bd. II, S. 96. [Mayer 1867]
[260] Ebd. S. 30.
[261] Julius Hartmann (Hrsg.): Uhlands Tagebuch 1810-1820. Stuttgart 1898. S. 206.- Es handelt sich um die Ganzkörpersilhouette, den lesenden Uhland. DLA o. Inv. Nr., Kat. Nr. 1 (Abb. 22).
[262] Mayers Mutter ist Johanne Henriette Friederike (1762-1820), eine Tochter von Johann Georg Hartmann.
[263] Friedrich Ferdinand Drück ab 1779 Professor für alte Sprachen an der Carlsschule. Nach deren Aufhebung 1794 Lehrer am Stuttgarter Gymnasium.
[264] Vgl. Brief Uhland an Mayer, 7.10.1819, sowie Brief Kerner an Mayer, 29.7.1821, in: Mayer 1867. Bd. II, S. 81 und 86.
[265] Bernhard Zeller: Kerner, Uhland, Mörike. Schwäbische Dichtung im 19. Jahrhundert. Marbach 1980. (= Marbacher Magazin Nr. 34). S. 7f.

1807 gründen die beiden Juristen Mayer und Uhland sowie die beiden Mediziner Kerner und Heinrich Köstlin (1787-1859) in ihrer Studienstadt das *Sonntagsblatt für gebildete Stände*. Das Tübinger Manifest entsteht im Freundeskreis als parodistische Antwort auf das von Cotta im selben Jahr erstmals erschienene *Morgenblatt für gebildete Stände*. Mit dem *Sonntagsblatt* geben die vier 20jährigen jungen Männer ein Organ für die romantische Dichtung heraus, eine Dichtung, die die Redakteure von Cottas *Morgenblatt* zum Teil aufs heftigste verabscheuten, allen voran Weißer.

Die Veröffentlichung der handgeschriebenen Zeitung muss allerdings schon nach acht Nummern eingestellt werden, da Semesterferien, Examensprüfungen und Reisen den Freundeskreis bald trennen. Manche der Freundschaften haben lebenslänglich Bestand, so beispielsweise die zwischen Mayer, Kerner und Uhland.

Die schwäbischen Dichter, die im *Sonntagsblatt* ihre Gedichte veröffentlichten, werden trotz fehlendem Sprachorgan über die Landesgrenzen hinaus bekannt, nicht zuletzt auch durch Kerner, der nach seinem Examen in Hamburg als Arzt tätig ist. Es entsteht ein reger Austausch zwischen Kerner, seinen Freunden in der Hansestadt und seinen Freunden in Schwaben. Insbesondere der Schriftsteller Karl August Varnhagen von Ense (1785-1858) und dessen Schwester Rosa Maria, später verheiratete Assing, gehören bald zum engeren Kreis um die schwäbischen Romantiker. Varnhagen kommt 1808 nach Tübingen, um sein Studium der Philologie und Philosophie fortzusetzen, das er an der Universität Halle begonnen hat. Obwohl er bereits nach einem Jahr nach Wien weiterzieht, entsteht eine enge Freundschaft mit dem Tübinger „Dreigestirn“, die sich in den folgenden Jahren festigt. Varnhagen und seine Schwester Rosa Maria stehen mit Kerner, Uhland und Mayer in regem Briefkontakt und besuchen sich gegenseitig. Darüber hinaus wird Rosa Maria Assing 1813 Patin des nach ihr benannten Kindes von Justinus Kerner und seiner Frau „Rickele“, Rosa Maria.[266]

Rosa Maria Assing besucht mehrfach Mayer und dessen Familie in Waiblingen:

> „[…] Sie besuchte mich und meine Gattin mit ihren Töchtern Ottilie und Ludmilla zweimal in Waiblingen, und schien sehr zufrieden mit meinem dortigen Leben. Namentlich verlieh sie einem Garten vor der Stadt, den wir damals gemiethet hatten, mit seiner Laube und seinem großen Nußbaum, einen fast idealen Reiz.“[267]

Es ist nicht auszuschließen, dass Luise Duttenhofer bei dieser Gelegenheit Rosa Maria persönlich kennen lernte. Möglicherweise ist sogar die als „Frau Rosa“ beschriftete Porträtsilhouette das Porträt von Rosa Maria Assing (Abb. 23).[268] Zumindest jedoch liegt nahe, dass beide Scherenschneiderinnen die jeweiligen Arbeiten der anderen kannten.

[266] Ebd. S. 105.
[267] Mayer 1867. Bd. I, S. 164.
[268] DLA 5470, Kat. Nr. 52 d.

Über ihre Freundschaft mit Mayer mag Duttenhofer auch Claire von Greyerz kennen gelernt haben. Die zweite Tochter von Therese Huber aus erster Ehe mit Georg Forster heiratete am 9. Mai 1805 in Göppingen den Forstmeister Gottlieb von Greyerz (1778-1854) aus Stoffenried. Claire und ihre jüngere Schwester Luise (1795-1831), aus Therese Hubers zweiter Ehe, verbringen in den Jahren 1803 bis 1815 einige mehrwöchige Aufenthalte in Stuttgart. In der Regel wohnen Claire und Luise bei Familie Hartmann, da ihre Mutter Therese Huber eng mit Mariette Hartmann befreundet und Emilie, verheiratete Reinbeck, Claires Jugendfreundin ist.[269] 1813 jedoch wohnt Claire bei Mayers, wie Karl Mayer in einem Brief an Uhland schreibt:

> „[…] Eine Tochter von Georg Forster und Enkelin von Heyne, die Oberforstmeisterin v. Greyerz von Günzburg, mit welcher ich gegenwärtig hier unter Einem Dache lebe, eine hübsche und angenehme junge Frau von Geist und Talent (besonders im Ausschneiden) und eine Verehrerin Deiner und der Fouqué'schen Poesie, welche sie sehr verwandt findet, gab mir auf, Dich unbekannterweise von ihr zu grüßen, was ich denn hiemit erfülle. […]"[270]

Da Claire von Greyerz sich ebenfalls der Scherenschnittkunst zuwandte, ist denkbar, dass sich beide Scherenschneiderinnen in Mayers Haus begegneten. Diese Vermutung wird von einigen Scherenarbeiten gestützt, die im SNM/DLA als Depositum des Landes Baden-Württemberg aufbewahrt werden. Diese Schnitte sind vorderseitig mit „G" oder „Greyerz" gekennzeichnet.[271]

3.3.2.1. Die schwäbischen Romantiker und Philipp Otto Runge

Über die potentiellen Kontakte zu den beiden Scherenschneiderinnen Assing und von Greyerz hinaus, könnte Duttenhofer aufgrund ihrer Freundschaft zu Mayer wiederum die Scherenarbeiten von Runge kennen gelernt haben.

Kerner wurde während seiner Zeit in Hamburg mit dem romantischen Maler bekannt und berichtete darüber offensichtlich begeistert seinen schwäbischen Freunden, wie aus einer Nachschrift Uhlands an Mayer vom 4. Juli 1809 hervorgeht:

> „[…] Den Maler Runge, der das Mährchen in die Einsiedler gegeben, hat er [Kerner] kennen gelernt; es sei ein ganz außerordentlicher Mensch, Freund Tiecks, dem er auch Zeichnungen zu den Minnesängern lieferte und ein ganz neu poetischer Maler, ein Novalis. Er male jetzt die Tageszeiten. Kerner wünscht dich bei Runge zu haben. Runge sei jedoch beschäftigt und zurückgezogen.[…]"[272]

[269] Zur Freundschaft zwischen Therese Huber und ihren Töchtern mit der Familie Hartmann siehe weiterführend Gerlach 1910. Insbesondere Kapitel IV. Therese Huber, S. 117 ff.
[270] Mayer an Uhland, 13.7.1813, in: Mayer 1867. Bd. II, S. 6.
[271] B Dep 12/9, Kat. Nr. 9.- B Dep 12/29, Kat. Nr. 29.- B Dep 12/33, Kat. Nr. 33.- B Dep. 12/34, Kat. Nr. 34.- B Dep 12/35, Kat. Nr. 35.- B Dep 12/37, Kat. Nr. 37.
[272] Mayer 1867. Bd. I. S. 127.

Mayer berichtet weiteres über Runge in seinen Erinnerungen:

> „[…] Einiges jedoch aus den Briefen dürfte vielleicht – so viel ich weiß, noch unbekannt – hier nicht ungerne gelesen werden. Die Erzählung wie er einmal mit Maler Runge ein dessen Bruder gehöriges Schiff vom Stapel habe laufen sehen […]“[273]

und weiter:

> „[…] Der nachher gestorbene Maler Runge hatte die Gabe anmuthiger Rede und Belehrung in hohem Grade. Bald, als ich seiner kräftig blühenden Kinder erwähnte, sprach er über physische Kindererziehung, wobei er sehr auf Wärme gehalten wissen wollte, bald erging er sich über Kunst […] Mein Oheim Ferd. Hartmann sei ein guter Zeichner, aber kein Maler, verstehe die Farben nicht. Seine Schatten bedeuten nur Schatten, das Licht sei das Undurchsichtige, Weiße; der Schatten müsse immer die Farbe durchblicken lassen, sei immer durchsichtig. […] Wir müssen nicht bloß gelehrte Künstler sein; die Natur liege noch vor uns, wie vor den Griechen. […] Runge schien mir besonders als Arabeskenmaler ausgezeichnet. Nach einem seiner Bilder schienen singende Kinder in Mohnblumen an einem See zu verstummen, als in der Mondnacht Arion erscheint, gleichsam bei dem Gesange der Natur. […]“[274]

Aufgrund dieser Schilderungen liegt der Schluss nahe, dass Duttenhofer zumindest einige wenige Arbeiten von Runge durch ihren Freund Mayer kennen lernte. Es ist nicht nur der schwäbische Dichterkreis, der sich für Runges Kunstwerke begeistern kann, sondern sie scheinen ebenso allgemein in den Stuttgarter Gesellschaftskreisen im Umlauf gewesen zu sein, wie Sulpiz Boisserée mehrfach in seinem Tagebuch notiert. Sulpiz Boisserée, der selbst im Briefwechsel mit dem romantischen Maler steht, erklärt beispielsweise seiner späteren Ehefrau Mathilde Rapp „die Umrisse von Runge“.[275]

3.3.3. Einzelne Personen

3.3.3.1. Therese Huber

Eine enge Verbindung dürfte Duttenhofer auch zu Therese Huber gehabt haben, wenn man die zahlreichen Scherenbilder berücksichtigt, die sich von ihr erhalten haben. Sie zeigen die Redakteurin lesend oder schreibend und charakterisieren sie als berufstätige, gebildete Frau (Abb. 24 und 148).[276]

Als älteste Tochter des Göttinger Altphilologen Christian Gottlob Heyne, einem der berühmtesten Altphilologen seiner Zeit, ist Therese eine begehrte Frau in der Gesellschaft. Mit 15 Jahren heiratet sie den Naturwissenschaftler Georg Forster (1754-1794), der James Cook auf seiner zweiten Weltumsegelung 1772 bis 1775 begleitete. Durch Forster bekommt Therese anregende Diskussionen und bildet sich intellektuell weiter. 1788 zieht das Ehepaar nach Mainz

[273] Ebd. Bd. I, S. 139.
[274] Ebd. Bd. I, S. 164f.
[275] Sulpiz Boisserée, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823. 14.11.1819, S. 583.
[276] Z.B. DLA 1504, Kat. Nr. 7.- DLA 1513, Kat. Nr. 16 b.

um. Während Forster 1790 mit Alexander von Humboldt die Niederlande, England und Frankreich bereist, lernt Therese den ebenfalls seit 1788 in Mainz lebenden Legationssekretär Ludwig Ferdinand Huber (1764-1804) kennen, Sohn des Kunstwissenschaftlers Michael Huber. Die gemeinsamen literarischen Interessen werden zu einem engen Bindungsglied, so dass sich zwischen den beiden eine Liebesbeziehung entwickelt. Nach den Wirren der Französischen Revolution, der Belagerung von Mainz, wird Forster nach Paris deportiert, wo er im Januar 1794 verarmt stirbt. Therese heiratet drei Monate später Ludwig Ferdinand in Neuchâtel. Als Jakobinerin und untreue Ehefrau wird Therese in Deutschland diffamiert, so dass vorerst kein Rückzug in die Heimat denkbar ist.

Vier Jahre später jedoch, 1798, holt der Tübinger Verleger Cotta Ludwig Ferdinand Huber als Redakteur von Cottas *Neuester Weltkunde* nach Stuttgart, die wenige Monate später unter dem Namen *Allgemeine Zeitung* weitergeführt wird. 1803 wird die Redaktion der Zeitung aufgrund der politischen Umbrüche in Württemberg ins bayrische Ulm verlegt, so dass die Familie Huber vorerst aus Stuttgart wegzieht.

1816, Ludwig Ferdinand ist bereits verstorben, kehrt Therese als Witwe und ältere Frau mit verheirateten Kindern nach Stuttgart zurück. Bald nach dem Umzug nach Stuttgart wird sie bei Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* als leitende Redakteurin die Nachfolgerin von Friedrich Haug.[277] Therese Huber ist damit die erste Frau im deutschsprachigen Raum, die eine solche Position bei einem Zeitungsblatt bekleidet. Bis 1826, zehn Jahre lang, wird sie die Redaktion leiten.

Sie berät sich vor allem mit Böttiger und Usteri über die Inhalte des *Morgenblatts* und versucht durch Umstrukturierungen das Niveau des Blattes zu heben. Therese rezensiert Neuerscheinungen, die ihr wichtig sind, aber auch ältere und fremdsprachige Literatur, insbesondere Werke englischer und französischer Schriftsteller. In Briefen hat sie sich über ihre Mitarbeiter geäußert, mit denen sie nicht immer zufrieden war.

Gegen ihren Kollegen Rückert, den sie regelmäßig beim Lesekränzchen des Hartmann-Reinbeck'schen Hauses trifft, hat sie eine Abneigung. Zum einen gefällt Therese nicht dessen chaotische Redaktionsführung, zum anderen ist sie gegen sein formloses gesellschaftliches Benehmen als auch sein deutsches Nationalgefühl.[278] Für Uhland hegt Therese ebenfalls keine Sympathie, hingegen gefallen ihr seine Gedichte. Und auch Matthisson gehörte nicht zu ihren Sympathieträgern, wie aus einer Notiz von 1823 hervorgeht:

[277] Ein genauer Zeitpunkt des Arbeitsbeginns ist nicht festzustellen, da kein Arbeitsvertrag zwischen Therese und Cotta bestand. „[…] Sicher ist nur, daß Therese seit Anfang 1817 ein bestimmtes Redaktionsgehalt, 700 Gulden jährlich, erhielt, ferner eine Entschädigung für die von ihr gelieferten Beiträge. Der Betrag für diese letzteren wechselte natürlich je nach der Arbeit; er betrug nach den erhaltenen Quittungen selten mehr als 400 Gulden jährlich.", Geiger 1901. S. 238.

[278] Vgl. ebd. S. 252.

> „Ich weiß nicht, was wir mit Rostiz seinem Gedicht auf Matthisson machen sollen, es ist platt, aber Rostiz und Matthisson haben ihr Publikum, der eine als sächsischer Minister, der andere bei allen gebildeten Leuten zwischen 60 und 70 Jahren und noch jüngeren. Senden wir's Böttigern zurück, so grämt er sich, Rostiz wird es nicht für möglich halten und Matthisson ist kapabel und stirbt vor Kummer."[279]

Neben ihrer redaktionellen Tätigkeit schreibt sie Romane. Die Stuttgarter Jahre werden ihre produktivste Phase als Schriftstellerin.

Therese selbst ist in Stuttgart „eine Institution"[280] geworden. Sie veranstaltet selbst ein „Kränzle", eine familiäre und einfache Variante der Salonkultur.[281] Zahlreiche Gäste, die die Stuttgarter Literaturszene besuchen, korrespondieren auch mit der Redakteurin des *Morgenblatts* oder besuchen sie:

> „[…] Auf ihrer Gästeliste standen zum Beispiel Wilhelm von Humboldts Frau Karoline und die grande dame der Berliner Salons Henriette Herz, der preußische Diplomat und Schriftsteller Varnhagen von Ense und der Publizist Ludwig Börne.[…]"[282]

Dennoch fühlt Therese sich in den Kreisen der gehobenen Stuttgarter Gesellschaft nicht wohl und wird zu deren scharfsinniger Kritikerin, wie beispielsweise der eingangs zitierte Brief zeigt[283]. Für ihr Unwohlsein wird es mehrere Ursachen gegeben haben, ein Grund war sicherlich, dass sie selbst weder einer schwäbischen Familie entstammte noch in eine ehrbare Familie eingeheiratet hatte. Tochter des berühmten Heyne zu sein reichte in Stuttgart nicht aus. An Henriette von Reden (1788-1847) schrieb sie:

> „Aber in Stuttgart lebt man wie im Himmel, man freit nicht und läßt sich nicht freien.- Da gehen und kommen Legationssekretäre – wie die Räucherkerzchen, die man ins Wasser fallen läßt, man sieht ihnen gar nicht an, daß sie gebrannt haben. Aber die Männer sind wenigstens so platt, wie die Fröhlen – Gott, wie leer sind diese Köpfe! wie geringfügig ihr Interesse! Ich denke oft nach, wie es doch möglich wär', das Gemüt in der Erziehung erwärmen zu machen, dem Geist Interessen einzuflößen, damit er zur Zierde und Freude des Lebens nach Bildung strebte, und nicht, um ein Toilettenfach auszufüllen. […]"[284]

3.3.3.2. Friedrich von Matthisson

Das Verhältnis Luise Duttenhofers zu Matthisson wandelt sich im Laufe der Jahre. Während sie ihn in jungen Jahren als Dichter bewunderte, drücken spätere Scherenbilder, in denen sie ihn porträtiert, Hohn und Spott aus. Dennoch gehören Luise Duttenhofer ebenso wie ihr Ehemann zu Matthissons vertrautem Freundeskreis.

---

[279] Ebd. S. 292. - Notiz vom 5.7.1823.
[280] Andrea Hahn; Bernhard Fischer: „Alles von mir!" Therese Huber (1764-1829) Schriftstellerin und Redakteurin. Marbacher Magazin 65, 1993. S. 41.
[281] Vgl. ebd. S. 45.
[282] Ebd. S. 41.
[283] Ebd. S. 57.
[284] Geiger 1901. S. 256f. - Therese an Henriette von Reden, undatiert.

Matthisson, 1761 als Sohn eines Pfarrers in der Nähe von Magdeburg geboren, geht mit siebzehn Jahren an die Universität Halle, um dort Theologie und Philosophie zu studieren. Nach mehreren Reisen durch Deutschland, tritt er schließlich von 1795 an in die Dienste der Fürstin Luise von Anhalt-Dessau. Er ist in den folgenden Jahren ihr Vorleser und Reisebegleiter. Die erste große Reise führt den Dichter im Winter 1795/96 nach Italien, wo er in Rom Angelika Kauffmann (1741-1807) und in Neapel Philipp Hackert (1737-1807) kennen lernt. Neben Hackert begegnet Matthisson dem leidenschaftlichen Sammler Sir William Hamilton, von dessen Vasensammlung er beeindruckt ist. Möglicherweise wird er durch ihn zum ebenfalls Sammeln antiker Vasen angeregt.[285]

In den folgenden Jahren begleitet Matthisson die Fürstin in die Schweiz, nach Tirol und schließlich in den Jahren 1800 bis 1802 nach Stuttgart. Hier macht die Fürstin alljährlich im Herbst eine Traubenkur.[286]

Bernhard Gerlach berichtet auf Grundlage der Hartmannsbücher, dass die Fürstin „ihre Wohnung im Hartmannschen Hause genommen“ habe.[287] Demzufolge wird Matthisson ebenfalls die Familie Hartmann kennen gelernt haben und über sie weitere Honoratioren der Stadt.

Wohl zum 42. Geburtstag, am 23. Januar 1803, schenkt Luise Duttenhofer dem Dichter ein Album mit 50 Scherenschnitten, in denen die Bewunderung für seine Gedichte zum Ausdruck kommt.[288] Luise ist zu diesem Zeitpunkt eine noch unverheiratete junge Frau von 27 Jahren. Es ist nicht nachgewiesen, ob sie Matthisson während seiner Besuche in Stuttgart persönlich begegnet ist. Immerhin muss sie seine Gedichte gekannt haben – ob sie sie selbst gelesen hat oder bei gesellschaftlichen Abenden gehört hat, ist nicht überliefert.

Spätestens jedoch 1809 lernt Luise, inzwischen verheiratete Duttenhofer, den Dichter persönlich kennen. Die Scherenschneiderin trägt sich am „Mittwoch den 4. October 1809“ in Matthissons Stammbuch mit einer Bleistiftzeichnung ein, die in einem Tondo einen Faun mit geraubter, weinender Amorette und Amorpfeilen zeigt. Sie widmet ihm die Zeichnung als „Freundin“: „Der Besitzer versteht seine Freundin LD [ligniert]“[289] (Abb. 13) Von Duttenhofers Ehemann haben sich ebenfalls zwei Zeichnungen im Stammbuch des Dichters erhalten, die auf „den 4. Okt. 1809“ datiert sind (Abb. 25a und 25b).[290]

---

[285] Zu Matthissons Vasensammlung siehe Kapitel 4.2.2., *Matthisson und seine Vasensammlung*, S. 103f.

[286] Gerlach 1910. S. 153.

[287] Ebd.

[288] Die Nachfahren von Matthissons zweiter Ehefrau Luise Schoch haben Manfred Koschlig auf das Album, dass sich in ihrem Besitz befand – oder noch befindet -, aufmerksam gemacht. Er erläutert die Gesamtheit der Scherenschnitte des Albums im 1960 erschienen Artikel: Ein Donum der Duttenhofer. Für Paul Scherrer, in: Librarium, Jg. 2, 1960, 117-126.- Der Verbleib des Albums, das sich offenbar noch in Privatbesitz befindet, konnte nicht mehr ermittelt werden.

[289] Matthissons Stammbuch [Faksimile], hg. und kommentiert v. Erich Wege, Doris und Peter Walser-Wilhelm, Christine Holliger. Dessau: Anhaltinische Landesbücherei, 2007. Nr. 39, S. 47. Siehe auch im Kommentarband S. 64f.

[290] Ebd. Nr. 209.1, S. 257, sowie Nr. 209.2, S. 258.

Über die Freundschaft hinaus wird Matthisson am 8. März 1810 Taufzeuge ihres dritten Kindes Friedrich Martin.[291]

Zu diesem Zeitpunkt ist Matthisson noch in den Diensten der Fürstin Luise von Anhalt-Dessau, die ein Jahr später, 1811, verstirbt. Nach ihrem Tod wird Matthisson 1812 von König Friedrich von Württemberg als Oberbibliothekar und Mitglied der Oberinstanz des Hoftheaters an den Stuttgarter Hof gerufen. Bis 1828 bleibt Matthisson am württembergischen Hof tätig. Er wird in den Adelsstand erhoben und 1825 von König Wilhelm mit dem Ritterkreuz der Württembergischen Krone ausgezeichnet.

Nachdem Matthisson in die Dienste des württembergischen Königs getreten und von Wörlitz nach Stuttgart übersiedelt ist, verändert sich offenbar Duttenhofers Empfinden gegenüber dem bisher von ihr bewunderten Dichter: die Scherenschneiderin porträtiert Matthisson fortan mit bissigem Humor.

Anlass dazu mag Matthissons Verhalten bei der Prunkjagd König Friedrichs in Bebenhausen gegeben haben, das die Scherenschneiderin in einem Papierschnitt thematisiert hat (Abb. 26a).[292] Das sogenannte „Dianenfest“ in Bebenhausen am 9. November 1812 war eine der größten Jagden des Königs, über die sich seine Untertanen echauffierten: der König und sein Gefolge von illustren Gästen erlegten innerhalb weniger Stunden mehr als 850 Tiere. Das Wild war über Wochen von über 10.000 Untertanen im Frondienst zusammengetrieben worden. Mit diesem Festinjagen wollte der „dicke Friedrich“ vor allem andere Herrscher beeindrucken. Doch bei der Bevölkerung erregte der König keinen Eindruck, sondern Abscheu. Matthisson hingegen veröffentlichte 1813 einen Text zum *Dianenfest in Bebenhausen*, in dem er die Jagd verherrlichte. Dieses Verhalten Matthissons mag Duttenhofer enttäuscht haben oder sie zumindest dazu veranlasst haben, den Dichter als Dienstherren des Königs für sein Verhalten zu kritisieren. Ironisch distanziert sie sich von dem von ihr verehrten Dichter in einem weiteren Scherenschnitt: Matthisson frisiert einen bereits getöteten Keiler (Abb. 26b)[293]

Therese Huber äußert sich in einem Brief aus dem Jahr 1816 wenig positiv über Matthisson und dessen Ehefrau:

> „[…] Matthisson sehen wir viel, aber stumpfer und geistloser wie dieser völlig veraltete Mann, dem ich seit 18 Jahren nie Geist kannte, gibt es nicht. Er hat eine gute, arme, kleine Frau. Der jetzige Moment ist nicht angenehm für sie, da er an des Königs Person attachiert war, er ist bitterlicher […] Das ist traurig, da das Weibchen fremd, allein, ohnmächtig, kinderlos, der alten Dichtermumie zu gefallen, ihr Vaterhaus verließ. […]“[294]

[291] Vgl. Taufregister im Landeskirchlichen Archiv Stuttgart, KB 117, Bd. 1, S. 73, Nr. 46, Zahl der Geborenen.
[292] DLA 5521, Kat. Nr. 103.
[293] DLA 1524, Kat. Nr. 27b.
[294] Therese Huber an Reinhold, 22.11.1816. Zit. n. Geiger 1901. S. 250.

Über Matthissons zweite Ehe mit Luise Schoch (gest. 1824)[295], einer Gärtnerstochter aus Wörlitz, spottet nicht nur die Redakteurin des *Morgenblatts*, auch Duttenhofer hat sein Eheleben in Scherenbildern ironisch dargestellt (Abb. 139)[296]. Zudem scheint der von auswärts stammende Matthisson in den Stuttgarter Gesellschaftskreisen allgemein häufig verspottet worden zu sein:

> „[…] Da Matthisson sich stets bemühte, nirgends anzustoßen und so unauffällig wie möglich aufzutreten, wurde er oft zur Zielscheibe des Spotts, besonders für Luise Duttenhofer, die seine Schwächen in Zeichnungen und Scherenschnitten karikierte.[…]“[297]

Allem Spott zum Trotz bleiben die Eheleute Duttenhofer „vertraute Freunde“ von Matthisson, wie aus seinen Tagebüchern[298] und einem Brief von Haug an Matthisson vom 6. Juni 1825 hervorgeht:

> „[…] Ich beginne, mein Theuerster, den zweyten Brief an Dich, mitten im Gelärme der Maymesse, die sich über den Junius hindehnt. Deinen Brief, so bescheiden Du die Mittheilung verbatest, konnte ich unsern vertrautern Freunden doch nicht vorenthalten […]. Alle sandten mir deine interessanten Bemerkungen mit Dank und der angelegensten Bitte, sie Dir ins Gedächtnis zu rufen, zurück. Ich nenne Dir ihre Namen: Hartmann, Schorn, Schwab, Reinbeck, Ritter und Duttenhofer. […]“[299]

1828 kehrt Matthisson, inzwischen verwitwet, nach Wörlitz zurück, wo er drei Jahre später verstirbt.

3.3.3.3. Die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée

Zum Freundeskreis des Ehepaares Duttenhofer zählen auch die aus einer Kölner Großkaufmannsfamilie stammenden Brüder Melchior und Sulpiz Boisserée. Sie ziehen 1819 nach Stuttgart, wo ihre Kunstsammlung altdeutscher Gemälde in den folgenden Jahren ausgestellt wird.

Sulpiz Boisserée, der um drei Jahre ältere Bruder des Naturwissenschaftlers Melchior (1786-1851), begegnet während seines Jurastudiums Johann Baptist Bertram (1776-1841), mit dem er eine enge Freundschaft schließt. Die drei Männer setzen sich zum Ziel, mittelalterliche Kunstwerke vor der Zerstörung zu retten:

> „Die Rettung mittelalterlicher Kunstwerke, die in der Zeit der Säkularisierung zahlloser Kirchen und Klöster in den Rheinlanden in unübersehbaren Mengen der Verwahrlosung oder der Vernichtung preisgegeben waren, wurde für die Brüder Boisserée und ihren

[295] Matthisson heiratete 1792 Luise von Claßen, von der er fünf Jahre später, 1797, geschieden wurde.
[296] Z.B. DLA 1516, Kat. Nr. 19 d. Doppelschnitt von DLA 5474, Kat. Nr. 56 c.
[297] Matthissons Stammbuch [Faksimile], hg. und kommentiert v. Erich Wege, Doris und Peter Walser-Wilhelm, Christine Holliger. Dessau: Anhaltinische Landesbücherei, 2007. Kommentarband S. 65.
[298] Vgl. die Einträge im November 1825. Am 24.11. notiert Matthisson: „[…] Heute mit Prof. Vogel bei Reinbeck, Hartmann und Duttenhofer.“ – Am 29.11. heißt es: „Mit Duttenhofer bey der Gräfin Beroldingen.“
[299] Friedrich von Matthisson’s literarischer Nachlaß nebst einer Auswahl von Briefen seiner Freunde. 4 Bde. Berlin: Mylius, 1832. Bd. 2, Kapitel IV: Briefe von Haug an Matthisson, S. 216-227. Haug an Matthisson, 6.6.1825. Brief Nr. 29, S. 206-210. Hier S. 206.

> Freund Bertram eine nationale, nicht nur eine künstlerisch-religiöse Aufgabe. Wir verdanken ihnen unschätzbare Kunst- und Kulturwerte.“[300]

Sulpiz wird Leiter des Sammel-Unternehmens, während Melchior und Bertram gleichermaßen finanziell daran beteiligt sind. Mit dem Umzug 1810 von Köln nach Heidelberg, wo ihre Sammlung öffentlich ausgestellt wird und zahlreiche prominente Besucher anzieht, beginnt der Kontakt zu Duttenhofers und zum schwäbischen Dichterkreis. Zum selben Zeitpunkt engagieren sich die Brüder Boisserée für den Weiterbau des Kölner Doms. Zu Werbezwecken veröffentlichen sie 1821-23 das Mappenwerk *Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms von Cöln*, das Cotta in Stuttgart verlegt.

An diesem Mappenwerk arbeitet unter anderen Luise Duttenhofers Ehemann mit. Sulpiz begegnet Duttenhofer erstmals Ende August/Anfang September 1810, wie er im Tagebuch vermerkt:

> „[…] In den ersten Tagen des Septembers kam ich mit dem jungen Kupferstecher Müller nach Heidelberg zurück – in Stuttgart hatte ich mit dem braven Dallenhofer [Duttenhofer] Bekanntschaft gemacht und ihm den Längen-Aufriß zum Stich zurückgelassen […]“[301]

In den folgenden Jahren entwickelt sich über die geschäftlichen Beziehungen hinaus auch ein enger privater Kontakt zwischen Sulpiz und Duttenhofers, wie aus den Tagebuchaufzeichnungen des Kunstsammlers hervorgeht. Er besucht Duttenhofers stets, wenn er in Stuttgart weilt, wie Uhland in einem Brief an seinen Freund Mayer vom 5. März 1816 schreibt:

> „[…] Gestern brachte ich einen angenehmen Abend mit Bruckmanns und Apotheker Gaupps bei Duttenhofers zu. Sulpiz Boisserée wird in einigen Wochen hieher zu Duttenhofers kommen.“[302]

Bei einem Besuch in Stuttgart Anfang September 1817 notiert Sulpiz: „Dienstag 2. Frühstück bei Duttenhofer. es ist hier so wohlfeil wie in Heidelberg – nur Holz und Wohnung teurer. […]“[303] Zwei Tage später, am 4. September, besucht Sulpiz erneut Duttenhofers: „[…] Duttenhofer Ausschneide-Buch. Sie schenkt mir Katzen für Bertram[304] und Amorinen mit einem Pfau für mich. […]“[305]

Luise Duttenhofer hat nicht nur die Brüder Boisserée und Bertram mit Scherenschnitten beschenkt, sondern sie auch selbst in Schnitten porträtiert. Ein Scherenbild zeigt das Domprojekt mit den daran beteiligten Personen: Sulpiz Boisserée balanciert auf den Turmspitzen des Kölner Doms, die damals noch nicht gebaut waren, während seine Bewunderer zu ihm aufschauen, darunter Kupferstecher Duttenhofer, Dannecker und Rapp (Abb. 27).[306]

---

[300] Werner Fleischhauer: Die Boisserée und Stuttgart, in: Gethmann-Siefert; Pöggeler o.J. S. 74-106. S. 74.
[301] Sulpiz Boisserée, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823. S. 55.
[302] Mayer 1867. Bd. II, S. 67.
[303] Sulpiz Boisserée, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823. S. 428.
[304] Mit großer Wahrscheinlichkeit der mit „Bertramm“ bezeichnete Scherenschnitt DLA 5478, Kat. Nr. 60 b.
[305] Sulpiz Boisserée, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823. S. 431.
[306] DLA 1507, Kat. Nr. 10.- Doppelschnitt DLA 5505, Kat. Nr. 87.- Albert Verbeek: Sulpiz Boisserée auf den Turmspitzen des Kölner Domes: ein satirischer Scherenschnitt von Luise Duttenhofer, in: Kölner Domblatt, Heft 8/9, 1954, S. 201-202.- Sulpiz Boisserée wird den Beginn des Weiterbaus des Doms 1842 noch miterleben, nicht

Sulpiz vermählt sich mit Mathilde Rapp, die er Anfang September 1817 kennen lernt. Infolge der Heirat ist Sulpiz nicht nur mit Kaufmann Rapp, sondern auch mit dem Hofbildhauer Dannecker verwandt und dadurch zugleich ein Mitglied der Stuttgarter Gesellschaft.

Neben dem Mappenwerk zum Kölner Dom sind die Brüder Boisserée und Bertram durch ihre umfangreiche Sammlung altdeutscher Gemälde bekannt geworden[307]. Mitsamt ihrer Kunstsammlung siedeln die drei Männer im April 1819 von Heidelberg nach Stuttgart um. Im September 1820 begleitet Christian Traugott Friedrich Duttenhofer Sulpiz Boisserée auf einer Reise nach Paris, um eine „französische Linien-Maschine“[308] zu kaufen. Mit dem Entschluss, eine „Linien-Maschine“ zu kaufen, hat Duttenhofer offensichtlich in den Monaten zuvor gerungen und die Anschaffung mit Sulpiz diskutiert, wie dieser in seinem Tagebuch vermerkt: „[…] Duttenhofer bang und unentschlossen wegen einer Linien-Maschine […]“[309] und einige Tage später:

> „[…] Duttenhofer plagt mich mit elendem Geschwätz wegen der Linien-Maschine. Es ist nicht Ängstlichkeit daß er keine anschaffen wolle. (Ich habe ihn ja nicht dazu aufgefordert.) Er habe viel Verlust an meinen Platten seit den 10 Jahren gehabt! o ihr Künstler! […]“[310]

Dennoch: Duttenhofer entschließt sich letztlich, eine „Linien-Maschine“ in Paris zu kaufen und Sulpiz Boisserée in die französische Metropole zu begleiten.

Am 24. September 1820 brechen Duttenhofer und Sulpiz zu ihrer Reise auf, die sie über Kaiserslautern, Metz und Reims nach Paris führt. Sulpiz wird vom 2. Oktober bis 3. Dezember in der französischen Hauptstadt bleiben, Duttenhofer wird vorzeitig, bereits am 6. November, wieder abreisen: „[…] Duttenhofer geht um 4 Uhr ab mit der Malle-poste.[…]“[311] Schon einige Tage zuvor hat der Kupferstecher Sulpiz zur Rückreise gedrängt, an die dieser jedoch noch nicht denken wollte: „[…] Quälereien von Duttenhofer wegen der Abreise.“[312]

Die Freundschaft zwischen Sulpiz Boisserée und den Eheleuten Duttenhofer bleibt in den Jahren nach der Parisreise weiter bestehen.[313]

jedoch dessen Fertigstellung 1880.

[307] Dazu ausführlicher Kapitel 5.1.2., *Die Kunstsammlung der Brüder Boisserée*, S. 117 ff.

[308] Sulpiz Boisserée, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823. S. 607.

[309] Ebd. S. 602.

[310] Ebd. S. 604.

[311] Ebd. S. 685.

[312] Ebd. S. 683.

[313] Vgl. dazu die Tagebuchaufzeichnungen Sulpiz Boisserées in den Jahren nach 1820. Ebd.

3.3.4. Die Besucher Goethe und Jean Paul

3.3.4.1. Goethes Besuch 1797

Welchen Anziehungspunkt das Haus der Familie Rapp für auswärtige Gäste in der württembergischen Residenzstadt einnimmt, wird besonders deutlich, als Goethe Kaufmann Rapp im Spätsommer 1797 besucht.

Der ehemalige Carlsschüler Schiller, der Rapp stets besuchte, wenn er in seiner Heimat weilte[314], hat Goethe in einem Brief empfohlen, mit dem württembergischen Kaufmann Kontakt aufzunehmen, wenn er nach Stuttgart fahre. Goethe wendet sich von Frankfurt aus in einem Brief direkt an Rapp:

> „Herr Hofrath Schiller trug mir beym Abschiede besonders auf, Ihnen, hochgeehrtester Herr, wenn ich nach Stuttgard kommen würde, seine Empfehlung auszurichten. Ich thue es früher indem ich Sie zugleich um eine Gefälligkeit ersuche. Mit der heutigen fahrenden Post geht ein Koffer ab den ich an Sie zu addressiren mir die Freyheit genommen habe. Ich bitte denselben so lange bey sich zu verwahren bis ich das Vergnügen habe Ihnen aufzuwarten und Ihre schätzbare Bekanntschaft zu machen. […]“[315]

Goethe unterbricht seine erste Reise in die Schweiz für einige Tage in Stuttgart. Vom 29. August bis 6. September 1797, länger als ursprünglich geplant, weilt der Dichter zum zweiten Mal in Stuttgart. Sein erster Besuch liegt bereits viele Jahre zurück. Damals, im Dezember 1779, begleitete Goethe den Weimarer Herzog Karl August inkognito nach Stuttgart. Das Besuchsprogramm war noch vom württembergischen Hof bestimmt. Diesmal aber, 18 Jahre später, bewegt Goethe sich in den bürgerlichen Kreisen der Stadt.

Gleich am ersten Tag besucht Rapp mit ihm das Atelier seines zukünftigen Schwagers Dannecker, das noch im Gartenflügel des Schlosses eingerichtet ist. Über die erste Begegnung mit Dannecker hält Goethe in seinem Tagebuch fest:

> „Stuttgard, d. 30. Aug. 1797. […] Nachdem ich mich umgekleidet, besuchte ich nach 10 Uhr Herrn Handelsmann Rapp, und fand in ihm einen wohlunterrichteten, verständigen Kunstfreund. Er zeigte mir eine schöne Landschaft von Both, er selbst zeichnet als Liebhaber landschaftliche Gegenstände recht glücklich. Wir besuchten Professor Dannecker in seinem Studio im Schlosse. Eine kleine Figur auf einem Trauermonument von weißem Marmor ist sehr gut gestellt und zum Teil schon recht gut ausgeführt. Das Modell einer Büste des regierenden Herzogs, deren Ausführung in Marmor soll sehr gut gewesen seyn.“[316]

Außerdem bewundert Goethe die dekorativen und prunkvollen Alabastervasen von Antonio Isopi (1758-1833), die er im gemeinsamen Atelier von Dannecker sieht.[317]

[314] Während seines Aufenthalt in seiner Heimat Stuttgart 1794 verfestigte sich ein Kontakt zu Rapp. Möglicherweise standen die beiden Carlsschüler schon seit 1793 in Kontakt. Vgl. Schillers Werke, 26. Bd. (1992): Briefwechsel. Schiller Briefe 1.3.1790-17.5.1794. Insbesondere Anmerkungen und Erläuterungen, S. 776.
[315] Goethe an Rapp, 24.8.1797. WA IV. Abt., 12. Bd. (1893), Nr. 3643, S. 268.
[316] Goethe, Stuttgart, 30.8.1797. WA III. Abt., 2. Bd. (1888), S. 109.
[317] Zu Goethes Besuch in Isopis Atelier, siehe Kapitel 4.2.4., *Antonio Aloysius Petrus Isopi und das „Isopi'sche Kunstinstitut“*, S. 108 ff.

In den folgenden Tagen besucht Goethe die Ateliers der Hofmaler Adolf Friedrich Harper (1725-1806), „der ein gebohrner Landschaftsmahler ist“[318], Philipp Friedrich Hetsch (1758-1838) und Philipp Jakob Scheffauer (1756-1808), die jedoch zum Zeitpunkt seines Besuchs abwesend sind. Er besucht Müllers Kupferstecherschule und trifft sich mit dem Architekten Nikolaus Friedrich Thouret (1767-1845). Er stattet auch dem Hofmechanikus Johann Heinrich Tiedemann (1742-1811) einen Besuch ab, von dessen „Objectiv Gläser“[319] er sich beeindruckt zeigt.

Goethes Besuche gelten nicht nur den Künstlern des württembergischen Hofes, sondern auch zahlreichen Honoratioren der Stadt, darunter Oberstleutnant Johann Daniel von Weng (1734-1808) und Legationsrat Jacob Friedrich Abel (1751-1829), und höfischen Einrichtungen, wie Bibliothek, Theater und das zu jenem Zeitpunkt im Umbau befindliche Schloss Hohenheim.[320] Luise Duttenhofer hat Goethes Besuch in der württembergischen Residenzstadt in einem Scherenbild festgehalten (Abb. 28).[321] Es gibt keine Aufzeichnungen darüber, ob die Scherenschneiderin dem Dichter persönlich begegnet ist. Dennoch ist dies denkbar. Sie war zu diesem Zeitpunkt eine junge Frau von 23 Jahren, die aufgrund ihrer familiären Herkunft in den gehobenen Stuttgarter Gesellschaftskreisen verkehrte. Zudem darf nicht vergessen werden, dass Goethe 1797 bereits ein erfolgreicher und bekannter Schriftsteller war – u.a. waren *Die Leiden des Jungen Werther* (1774), *Iphigenie auf Tauris* (1787), *Reineke Fuchs* (1793) und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) erschienen. Sein Besuch erregte in einer kleinen Stadt wie Stuttgart sicherlich Aufsehen. Goethe besuchte nicht nur die Künstler und ehrbaren Männer der württembergischen Residenz, er unternahm außerdem fast täglich Spaziergänge durch die Stadt, und diese teilweise bereits in den frühen Morgenstunden, wie er in seinem Tagebuch vermerkt: „Ich machte meine erste gewöhnliche Tour früh um 6 Uhr allein, und recognoscirte die Stadt mit ihren Umgebungen.[…]“[322]. Demnach mag Duttenhofer Goethe während seines achttägigen Aufenthaltes vielleicht nicht persönlich begegnet sein, aber es besteht durchaus die Möglichkeit, dass sie ihn aus der Ferne, auf einem seiner Spaziergänge, gesehen hat. Da die Scherenschneiderin über ein enormes Bildgedächtnis verfügte und Silhouetten aus freier Hand fertigen konnte, hat sie vielleicht Goethes Silhouette geschnitten und sie anschließend in einer Interieurszene arrangiert – eben so, wie sie sich den Besuch Goethes bei Rapps vorstellte.

[318] Goethe, Stuttgart, 31.8.1797. WA III. Abt., 2. Bd. (1888), S. 111.
[319] Ebd., S. 110.
[320] Vgl. Tagebucheinträge seines Stuttgart-Aufenthaltes. WA III. Abt., 2. Bd. (1888), 30.8.-6.9.1797, S. 105-126.
[321] DLA 1526, Kat. Nr. 29.- Siehe zum Scherenbild ebenfalls Kapitel 6.8., *Zimmerbilder*, S. 203 ff.
[322] Vgl. Goethe, Stuttgart, 30.8.1797. WA III. Abt., 2. Bd. (1888), S. 109.- Oder weitere Einträge vom 31.8.1797: „[…] Hierauf ein wenig spatzieren […]“, WA III. Abt., 2. Bd. (1888), S. 111.- Oder vom 4.9.1797: „Nachdem ich früh verschiedenes zu Papiere gebracht […], ging ich mit Herrn Professor Dannecker spatzieren […]“,WA III. Abt., 2. Bd. (1888), S. 121.

Eventuell erzählte in späteren Jahren auch ihr künstlerischer Förderer Dannecker noch so begeistert von Goethes Aufenthalt in Stuttgart, dass die Scherenschneiderin zu einer Silhouette von Goethe inspiriert wurde. Denn zwischen dem Hofbildhauer, seinem Schwager und dem Weimarer Dichter entwickelt sich in jenen Tagen ein enger Kontakt: sie treffen sich täglich zu Gesprächen oder unternehmen die Besuche bei Künstlern und Honoratioren gemeinsam.
Zwei Abende vor seiner Weiterreise über Tübingen in die Schweiz besucht Goethe erneut das Haus Rapp. Hier liest er für den Kaufmann und seinen Schwager Dannecker sowie deren Frauen aus dem unveröffentlichten Manuskript *Hermann und Dorothea* vor, das er noch im selben Jahr fertig stellen wird. Dannecker berichtet darüber Wilhelm von Wolzogen in einem Brief:

> „Täglich waren wir beysamen, und er machte mir ein Compliment, das ich vor gros halte, indem er mir sagte, nun habe ich Tage hier erlebt, wie ich sie in Rom lebte.[…] Für mich waren die Täge, die ich mit ihm durchbrachte, Feste und bleiben mir unvergeßlich. Meinem Schwager und seiner Frau, meinem lieben Weibchen und mir las er eines Abends seine Elegie vor. Ach Gott wie schön, wie groß, wie voll Gefühl ist dieses Werk! Das heiß ich zeichnen, mahlen, bilden, kurz ich war entzückt; es fatiguirte mich auch so, daß ich den andern Tag zu nichts taugte.“[323]

3.3.4.2. Jean Pauls Besuch 1819

Der Dichter Jean Paul reist im Sommer 1819 über Erlangen, Ansbach und Dinkelsbühl nach Stuttgart. Der 56jährige hat zu diesem Zeitpunkt zwar den Höhepunkt seiner schriftstellerischen Laufbahn überschritten, seine Werke werden vom Lesepublikum dennoch nach wie vor „mit schwärmerischem Entzücken gelesen“[324], insbesondere von der Damenwelt.[325] In den Wochen vom 7. Juni bis 9. Juli sorgt er in der württembergischen Residenzstadt für entsprechendes Aufsehen im Kreise der Stuttgarter Gesellschaft.
Am 7. Juni kommt Jean Paul in Begleitung seines Pudels Ponto mit der Kutsche „[…] unter Alleen und zwischen Gärten von Kannstadt in die Residenz […]“[326] Er residiert zunächst im „ungemüthlichen Gasthofe“ *König von England*[327], mietet jedoch zwei Tage später zwei Zimmer im Hause des Kaufmanns Carl Mohr[328], worüber er sichtlich erleichtert ist:

---

[323] Dannecker an Wilhelm von Wolzogen, 1797, zit. n. Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. Bd. 1, S. 459.
[324] ADB, Bd. 28, S. 467-485. Hier S. 467.
[325] 1795 erschien in drei Bänden *Hesperus oder fünfundvierzig Hundposttage*, mit dem Jean Paul berühmt wurde. Die in den darauffolgenden Jahren veröffentlichten Romane *Siebenkäs* und *Das Leben des Quintus Fixlein*, erfreuten sich beim Lesepublikum ebenfalls großer Beliebtheit. Die Romane, die nach 1800 publiziert wurden, wie *Titan* und *Flegeljahre* waren auf dem Büchermarkt hingegen nicht mehr erfolgreich.
[326] Jean Paul an Karoline Richter, 8.6.1819. Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften Berlin. Berlin: Akademie Verlag, 1954 ff. III. Abt., Bd. 7, Briefe 1815-1819. Hrsg. Eduard Berend. Brief Nr. 528, S. 265-266. Hier S. 266.
[327] Gasthaus „König von England“, Dorotheenstrasse 2, am Stiftskirchenplatz.
[328] Lebensdaten waren nicht zu ermitteln.

> „[…] Himmel! wie erbleicht und verschießt dagegen der König von England […] Danke nur Gott und Haug – die mir dieses gemüthliche (Der Engländer würde comfortable sagen; gemüthlich kann er nicht sagen.) Zimmer angewiesen.[…]“[329]

In den kommenden Wochen wird der Dichter von seinem Schriftstellerkollegen Haug, der ihm „[…] durch seine Gutmüthigkeit am meisten […]“[330] gefällt, in die gesellschaftlichen Kreise der Stadt eingeführt.

Neben Haug trifft er nahezu jeden Tag Matthisson und Reinbeck, die den Gast zu Picknicks und Gartenkonzerten einladen, was ihm wiederum widerstrebt, da er sich nach „[…] ein Bißchen Einsamkeit. […]“[331] sehnt. Jean Pauls Laune verbessert sich zusehends, so dass er Gefallen findet an den Gesellschaften des Hartmann-Reinbeck'schen Hauses. Hier wird Jean Paul ein häufiger Gast, da ihn Reinbeck „[…] bei seinem Ehrenwort der Hausmanskost […] auf immer an seinen Tisch geladen […]“[332] hat. Jean Paul ist dankbar über die Einladung, obgleich ihm „[…] die vielen vornehmen Schüsselchen gar nicht behagen […]“[333] und ihm eine „derbe Wirtshausschüssel […] gesünder […]“[334] ist. Doch die Sehnsucht nach besserem Essen überwindet die Scheu vor den „vornehmen Schüsselchen“, wie er seiner Frau schreibt:

> „[…] Gott! wie hungert mich nach einem Stückchen bair Bäckerbrod. Das hiesige - blos aus Dinkel gebacken und ungesalzen - schmeckt ungefähr wie getrockneter Kleister oder papier maché; und doch würgte ich es einige Abende – aus Sparsamkeit – mit einem Stückchen Wurst hinein […]“[335]

Lediglich „[…] das Bier ist trefflich. […]“[336]

Therese Huber, bei der Jean Paul zum Tee geladen ist, ist von ihm nicht angetan. Sie schreibt an Kerners Ehefrau:

> „So viel ich erinnere, waren Sie während Jean Pauls Besuch in Stuttgart gegenwärtig, und so wenig entzückt von ihm wie ich? Jetzt ist der Mann nun ganz herabgekommen, leiblich zerstört und geistig verstumpft – eine widrige Ruine eines form- und regellosen, wenn gleich genialen, zuweilen riesenhaften Gebäudes. […] Jean Paul blieb seiner Sinnen Herr und ließ dabei seinen Geist zügellos im Unendlichen schwelgen, seine Phantasie umhertollen – er ist eine fatale Erscheinung. Wenn er und Matthisson hier zusammentreffen, ist Delilles Vers nicht auf sie anwendbar: *et ces deux grands débris se consolaient ensemble*. Wenn's auf Alexandriner ankäm', so könnt' es heißen: *Zwei zerstörte Götzenhaufen sinken in Vergessenheit* – Doch wird in der Litteratur Matthisson Jean Paul überleben, weil dieser etwas Vollendetes gab, und dieses überlebt, auch wenn seine Gattung nicht Größe ist […] Seine Frau […] ist die wohl ergebenste Gattin, die je ihren Mann bewunderte; er ist als

[329] Jean Paul an Heinrich Voß, 9.6.1819. Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften Berlin. Berlin: Akademie Verlag, 1954 ff. III. Abt., Bd. 7, Briefe 1815-1819. Hrsg. Eduard Berend. Brief Nr. 529, S. 267-268. Hier S. 267.
[330] Ebd.
[331] Jean Paul an Karoline Richter, 12.6.1819. Ebd. Brief Nr. 530, S. 268-269. Hier S. 269.
[332] Jean Paul an Karoline Richter, 17.6.1819. Ebd. Brief Nr. 533, S. 270-273. Hier S. 272.
[333] Jean Paul an Karoline (und Emma) Richter, 22.6.1819 Ebd. Brief Nr. 534, S. 274-278. Hier S. 276.
[334] Ebd.
[335] Jean Paul an Karoline Richter, 16.6.1819. Ebd. Brief Nr. 533, S. 270-273. Hier S. 271.
[336] Jean Paul an Karoline (und Emma) Richter, 22.6.1819. Ebd. Brief Nr. 534, S. 274-278. Hier S. 276.

> Hausherr wie ein gemeiner weibischer Egoist, […] ist aber dann auch wieder gesellschaftlich mit Frau und Kind […]“[337]

Luise Duttenhofer hat Jean Paul in zahlreichen Scherenschnitten porträtiert.[338] Es gibt zwar keine Aufzeichnungen darüber, ob die Scherenschneiderin dem Dichter persönlich begegnete, doch ist dies anzunehmen, da sie zum Zeitpunkt von Jean Pauls Besuch in Stuttgart nachweislich in den gehobenen Gesellschaftskreisen verkehrte und zudem regelmäßig die Lesekränzchen im Hartmann-Reinbeck'schen Haus besuchte.

Jean Paul muss auf Duttenhofer einen besonderen Eindruck hinterlassen haben, da sie ihn nicht nur silhouettiert, sondern ihn in einem Scherenbild sogar in den Reigen der von ihr bewunderten und persönlich nahe stehenden Herren aufnimmt: Dannecker und Matthisson (Abb. 56).[339]

[337] Therese Huber an Kerners Frau, 22.7.1824, in: Ludwig Geiger: Therese Huber 1764-1829. Leben und Briefe einer deutschen Frau. Stuttgart 1901. S. 262f.
[338] Siehe Ausführlicheres zu den Scherenschnitten in Kapitel 6.6.4.2., *Jean Paul*, S. 183 ff.
[339] DLA 5680, Kat. Nr. 262. Weiteres zum Scherenschnitt und dem aus der Antike entlehnten Bildmotiv siehe Kapitel 6.2.1., *Der Antike entlehnte Motive*, S. 140 ff.

4.0. Antikenrezeption

In Duttenhofers Scherenschnittoeuvre finden sich zahlreiche Papierarbeiten, die sowohl stilistisch als auch inhaltlich die Antike rezipieren: Vasenschnitte, die mit rotem Papier unterlegt sind, in Anlehnung an das Rot-Schwarz antiker Vasenmalerei[340] sowie Scherenschnitte mit mythologischen Szenen[341]. Aufgrund des antiken Formenschatzes, der in einer Vielzahl von Scherenschnitten innerhalb ihres Gesamtwerkes zu finden ist, stellt sich zunächst die Frage nach Berührungspunkten mit der Antike und darüber hinaus dann die Frage nach den Bildquellen. Diese beiden Fragestellungen werden in diesem Abschnitt untersucht.

Duttenhofer hat antike Kunstwerke an zwei Orten gesehen: in Rom und in ihrer Heimatstadt Stuttgart[342]. Einen nachhaltigen Eindruck hat das Romerlebnis hinterlassen. Nach ihrer Heirat 1804 mit dem Kupferstecher Christian Traugott Friedrich Duttenhofer geht das frisch vermählte Ehepaar für 18 Monate nach Rom. Rom ist trotz der unsicheren politischen Situation durch die Folgen der Französischen Revolution immer noch die „Hauptstadt der Welt“[343]. Inwieweit die Scherenschneiderin sich in Rom mit der Antike auseinandersetzt, ist nicht bekannt. Dennoch wird die Begegnung mit der Antike Spuren hinterlassen und ihr Interesse für antike Kunst wecken, wie aufgrund der Thematik und der künstlerischen Umsetzung zahlreicher Scherenschnitte zu schließen ist.

Anregungen zum Umgang mit antiken Stoffen wird auch das künstlerische Umfeld der Duttenhofers in Rom gegeben haben. Sie standen mit einigen Künstlern der deutschen Künstlerkolonie in Kontakt, unter ihnen auch die damals über 60jährige Malerin Angelika Kauffmann.

Nach ihrer Rückkehr in die schwäbische Heimat 1806 begegnet Duttenhofer ebenfalls der Antike, allerdings weitestgehend der Antike als reproduzierte Antike. Zum einen besucht sie in den folgenden Jahren die herzogliche Gipsabgusssammlung von Antiken, die in der „Danneckerei“ aufgestellt ist, zum anderen hat sie durch ihre Freundschaft mit dem Dichter Matthisson dessen Sammlung antiker Vasen gesehen[344].

Über diese beiden Antikensammlungen hinaus wird sie in Stuttgart weitere Berührungspunkte mit der Antike gehabt haben: möglicherweise bewunderte sie die prächtigen Alabastervasen von Danneckers Bildhauerkollegen Isopi, eventuell sah sie die Antikenkopien in Porzellan der Ludwigsburger Manufaktur.

---

[340] Siehe dazu Kapitel 6.2.3., *Vasenschnitte*, S. 151 ff.

[341] Siehe dazu Kapitel 6.2.2., *Klassische Mythologie,* S. 143 ff.

[342] Der Besuch der Münchner Antikensammlung während ihres Aufenthaltes in München 1828 blieb ihr trotz Empfehlungsschreibens von (Schorn??) verwehrt.

[343] Der Spruch auf kaiserlichen Siegeln seit 1030 lautete: Roma caput mundi regit orbis frena rotundi (= Rom, die Hauptstadt der Welt, am Zügel führt sie den Erdkreis.) Doch auch Goethe bezeichnet Rom als „Hauptstadt der Welt“. Goethe: Italienische Reise, 1.11.1786. HA, Bd. 11, S. 125.

[344] Eine der wenigen Sammlungen mit originalen antiken Fundstücken in Stuttgart.- Siehe auch Kapitel 4.2.2., *Matthisson und seine Vasensammlung*, S. 103f.

Darüber hinaus dürfen die Publikationen antiker Kunst in Stichwerken nicht vergessen werden, die einen entscheidenden Einfluss auf Duttenhofers antike Formensprache genommen haben. Allen voran die Aufsehen erregenden Publikationen der Vasensammlungen des Sir William Hamilton. Die Künstler der deutschen Kolonie in Rom, in deren Kreis auch Duttenhofers sich bewegten, standen in engem Kontakt mit Tischbein, der mit der Publikation von Hamiltons zweiter Vasensammlung beauftragt war. Die Veröffentlichung der antiken Vasenfunde in Umrissstichen sorgte nicht nur für ein besonderes Interesse, sondern beeinflusste die Kunst und Kunsttheorie um 1800 nachhaltig.[345] Der letzte Band des vierbändigen Tafelwerkes war gerade 1804, dem Jahr von Duttenhofers Ankunft in Rom, herausgegeben. Es ist anzunehmen, dass sie während ihres Romaufenthaltes zumindest von diesen Publikationen hörte.
Gesehen hat sie sie mit Sicherheit nach ihrer Rückkehr in die württembergische Residenzstadt. Die Publikationen von Hamiltons Vasensammlungen waren unter den zahlreichen Stichwerken, die in jenen Jahren erschienen, „der Renner“ in den bürgerlichen Salons. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Prachtbände beim Lesekränzchen des Hartmann-Reinbeck’schen Hauses oder im Haus Rapp von den Salongästen bestaunt wurden.
Zudem darf nicht vergessen werden, dass die Scherenschneiderin mit einem Kupferstecher verheiratet war, der in seinem Atelier, seinem Beruf entsprechend, Akademiewerke liegen hatte, und dass ihr diese, als seiner Ehefrau, zugänglich waren. Dann ist noch zu bedenken, dass sie mit dem Dichter Matthisson befreundet war, der an den Stuttgarter Hof als Bibliothekar der herzoglichen Bibliothek gerufen wurde. Möglicherweise hatte die Scherenschneiderin über ihn Zugang zu den bekanntesten Stichwerken ihrer Zeit.
Inwieweit die vielen unterschiedlichen Berührungspunkte mit antiken Kunstwerken als Bildquellen für das künstlerische Schaffen der Scherenschneiderin dienten, soll im Folgenden untersucht werden.

4.1. Die Antike in Rom um 1800

Italien ist im 18. Jahrhundert das Zentrum für die wiederentdeckte Antike. Antike Skulpturen sind erstmals in Rom zu sehen, erst danach folgen Florenz, Neapel und Paris.
Im 16. Jahrhundert finden im römischen Stadtgebiet lokale Ausgrabungen statt, die jedoch nur selten dokumentiert werden. Der erste dokumentierte Fund einer Plastik ist der des Laokoon. Am 14. Januar 1506 entdeckte der Weinbergbesitzer Felice de Fredis auf seinem Grundstück

[345] Siehe auch Kapitel 2.3.1. *Antikeninteresse und neues Sehbewusstsein*, S. 28 ff.

am Esquilin in 3,5 m Tiefe durch Zufall die antike Plastik.[346] Die gefundenen Antiken bleiben vorerst reine Dekorationsobjekte für die Besitzer der Villen.[347]

Nachdem im 16. Jahrhundert antike Plastiken noch Zufallsfunde sind, wächst zwar im 17. Jahrhundert das Interesse an antiken Fundstücken, es bleibt jedoch sporadisch. Erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts erlebt die Antike einen Boom. Die Antike wird wiederentdeckt. Der Auslöser für den Jahrzehnte andauernden Antikenwahn liegt in Kampanien, am Fuße des Vesuv: hier beginnen 1738 die Ausgrabungen in Herculaneum, 1749 jene in Pompeji.

Die Begeisterung für die Antike ruft eine wachsende Sammelleidenschaft hervor. Außer den antiken Plastiken sind es bald alle antiken Fundstücke, die begierig gesammelt werden, egal, ob Büste, Sarkophag, Relief, Vase oder ein Stück Wandmalerei. Der zentrale Umschlagplatz für den Handel mit Antiken ist Rom. Am römischen Kunstmarkt sind neben den Päpsten die Engländer am stärksten vertreten, die die erworbenen Antiken in ihr Heimatland verschiffen. Jedoch werden keine der wirklich gefeierten Antiken nach England exportiert, weil Papst Clemens XI. bereits 1701 ein Edikt erlassen hatte, indem bestimmt wurde, dass die Ausfuhr von Kunstgegenständen genehmigungspflichtig ist.[348] So bleiben die berühmtesten antiken Fundstücke innerhalb Italiens oder werden sogar zurückgekauft. Auf einen solchen Reimport ist die Sammlung der *Musei Capitolini* zurückzuführen, eines der ältesten für die Öffentlichkeit zugänglichen Museen der Welt.[349]

Weitere wichtige Antikensammlungen im Rom des 18. Jahrhunderts sind die der Villa Mattei (Villa Celimontana), die jährlich am Gründonnerstag geöffnet war, die der Villa Montalto sowie die privaten Sammlungen der Familien Borghese[350], Ludovisi, Pamphilj und Barberini.

Die Dichte der Antikensammlungen in Rom um 1750, die zahlreiche Besucher anziehen, bleibt in Florenz und Neapel nicht unbeachtet. Beide Städte versuchen mit Rom zu konkurrieren.

---

[346] Siehe ausführlicher Eva Hofstetter-Dolega: Die Ausgrabungen – oder woher stammen die Antiken?, in: „Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt“. Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Ausst.-Kat. Dessau; Wörlitz. Hrsg. Max Kunze. Mainz 1998. S. 67-76.

[347] Beispielsweise dekoriert Kardinal Ippoloto II. d’Este seine Villa d’Este in Tivoli mit antiken Fundstücken, die damals noch unbekannt bleiben und erst im 18. Jahrhundert zu Berühmtheiten werden, wie z. B. Antinous, zwei Centauren, die Flora d’Este sowie ein Bas-Relief.

[348] Axel Rügler und Max Kunze: Antikenhandel und Antikenrestaurierung in Rom, in: „Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt“. Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Ausst.-Kat. Dessau; Wörlitz. Hrsg. Max Kunze. Mainz 1998. S. 97-109. Hier S. 97 [Ausst.-Kat. Dessau Wörlitz; Stendal 1998].- Siehe auch Francis Haskell; Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900. New Haven; London: Yale University Press, 1981. S. 66 ff. [Haskell; Penny 1981]

[349] 1733 kaufte Papst Clemens XII. die antiken Plastiken von August dem Starken zurück, die dieser wiederum 1728 aus der Sammlung des Kardinals Alessandro Albani (1692-1779) erworben hatte. Ein Jahr später, 1734, eröffnet Papst Clemens XII. den *Palazzo Nuovo* auf dem Kapitol als erste öffentliche Sammlung antiker Kunst in Rom. Seinem Beispiel folgend kaufen nachfolgende Päpste Antiken für die *Musei Capitolini* aus bestehenden Sammlungen oder von neuen Ausgrabungen. – Siehe Haskell; Penny 1981. S. 63 ff.

[350] Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verkauft Fürst Camillo Borghese, ein Schwager Napoleons, einen großen Teil der Sammlung nach Paris, wo sie heute im Louvre zu besichtigen sind.

1769 beschließt der toskanische Großherzog Pietro Leopoldo, späterer Kaiser Leopold II. (1747-1792), die Medici-Sammlung in die Stadt zu bringen, um sie für das Publikum zugänglich zu machen.[351] Die Florentiner Aktion gibt nun wiederum für Neapel den Anstoß, auch hier eine Antikensammlung öffentlich aufzustellen. 1773 lässt Carlo di Borbone (1716-1788), später Karl III. von Spanien, die Sammlung des Kardinals Alessandro Farnese (1520-1589) im Palazzo degli Studi aufstellen, die er 1735 geerbt hatte.[352] Insbesondere die marmornen Kolossalstatuen, die 1545 zufällig in Rom in den Caracalla-Thermen entdeckt wurden, sorgen für internationales Aufsehen.

Aufgrund der Medici-Sammlung in Florenz, als auch der Farnese-Sammlung in Neapel, fürchtet Rom um die Bedeutung seiner Antikensammlungen. Papst Clemens XIV. reagiert. Er veranlasst 1769 den Ankauf von Antiken, wobei die Qualität der Antiken keine Rolle mehr spielt. Wichtig ist Papst Clemens lediglich, dass es Fundstücke der Antike sind. Für diese antiken Kunstwerke wird hinter dem Vatikan ein Museum erbaut, das *Museo Pio-Clementino*. Die Antiken werden in den Sälen zu Repräsentationszwecken aufgestellt. Neuartig an der Aufstellung ist, dass nun neben antiken Statuen auch Sarkophage, Bas-Reliefs und Büsten aufgestellt werden.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts beginnt die zentrale Stellung Roms für das Antikeninteresse zu bröckeln. Griechenland und die griechische Kunst sowie die Ausgrabungsstätten in Kampanien, Herculaneum und Pompeji, kommen ins Blickfeld des Antikenliebhabers.

Die beginnende Ausgrabung in den antiken Städten Herculaneum und Pompeji löst nicht nur einen boomenden Kunsthandel mit antiken Fundstücken aus, sondern auch ein wissenschaftliches Interesse an der Antike. Winckelmann unternimmt erstmals den Versuch, die Antike nach wissenschaftlichen Kriterien zu rekonstruieren. 1763/64 erscheint die *Geschichte der Kunst des Altertums*, die in den folgenden Jahren mehrfach aufgelegt und in andere Sprachen übersetzt wird.[353] Winckelmanns Werk ist von großer Bedeutung: er ordnet die Geschichte antiker Kunst erstmals chronologisch. Sein Werk markiert die „Geburtsstunde“ der Archäologie. Und nicht nur das. In den nachfolgenden Jahren werden viele der bereits bestehenden Gipsabgusssammlungen neu geordnet: die antiken Plastiken werden chronologisch aufgestellt.

Der Versuch, die antiken Fundstücke wissenschaftlich zu durchdringen, wird nach Winckelmann auch in den Texten der zahlreichen Reproduktionsstichwerke unternommen, jedoch bleiben die Texte ohne nennenswerten wissenschaftlichen Ertrag.[354]

---

[351] Heute u.a. im *Museo Mineralogici*, *Museo di Scienzia*, Firenze.

[352] Ab 1812 werden auch die Sammlungen aus der Villa Farnese in Rom und aus Parma im Palazzo degli Studi zusammengeführt. Sie sind heute zu sehen im *Museo Archeologico Nazionale*, Napoli, wo sie heute noch ein, zugegebenermaßen, trauriges Dasein fristen.

[353] Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Wien 1934. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

[354] D’Hancarville, der mit der Herausgabe der ersten Publikation zu Hamiltons Vasensammlung beauftragt ist, verfasst einen Text über die Kultur der Etrusker, antike Malerei und antike Skulptur im Allgemeinen, ohne je-

Durch Winckelmanns Erkenntnisse über antike Kunstwerke, verändert sich in den nachfolgenden Jahren das Reiseverhalten der Bildungsreisenden: Neben Rom stehen nun auch Florenz, Neapel, der Vesuv und die kampanischen Ausgrabungsstätten auf der Reiseroute.

Über antike Kunstschätze hinaus rücken im ausgehenden 18. Jahrhundert die Zentren altitalienischer Malerei in den Mittelpunkt des Interesses des reisenden Bildungsbürgers, ebenso wie die Sitten und Bräuche des italienischen Volkes. Das Leben des einfachen Volkes wird nicht nur in Reisetagebüchern festgehalten, sondern entwickelt sich in der bildenden Kunst zu einer eigenen Bildgattung. Die Costumi-Serien des italienischen Radierers Bartolomeo Pinelli (1781-1835)[355] sind frühe Beispiele der so genannten „Volkslebenbilder“[356].

Im Zuge der wachsenden Zahl an Italientouristen im 18. Jahrhundert wächst die Nachfrage nach Souvenirs:

> „[…] Ganz Europa forderte neugierig von den Altertümern und Entdeckungen genauer unterrichtet zu werden, und diese Neugierde wurde auf der gelehrten Ebene von Altertumsforschern wie Giovanni Bottari und Winckelmann befriedigt, während Radierungen […] von Giovanni Battista Piranesi und Korkmodelle […] von Antonio Chichi eher für den großen Markt der Liebhaber als für die im engen Sinn Gelehrten gedacht gewesen sein dürften.[…]“[357]

Bereits kurz nach 1700 beginnt die kommerzielle Produktion von Kopien nach Antiken. Anfangs erwerben vor allem Engländer Nachbildungen für die Gärten in ihrer Heimat, bald darauf werden Antikenkopien auch bei Reisenden anderer Nationalität für die Innenraumgestaltung beliebt.

Die berühmtesten Antiken sind anfänglich nur als Bronzekopien erhältlich, die sich aufgrund der hohen Herstellungskosten lediglich die Päpste oder der Adel leisten können. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts setzt eine preisgünstigere Reproduktion ein: „[…] at a price attractive to the ordinary gentleman traveller. […]“[358]

Das Material der preisgünstigeren Mitbringsel ist unterschiedlich. Es werden beispielsweise bronzene Antikenkopien in Sets angeboten, die den Kaminsims daheim verzieren sollen, dann gibt es Antiken, die in Korkmodellen nachgebildet oder in toskanischem Alabaster reproduziert werden sowie Antikenkopien in Porzellan.

---

doch einen nennenswerten wissenschaftlichen Beitrag zu liefern.- Siehe ausführlicher Kapitel 4.1.1., *Vasenpublikationen*, S. 84 ff.

[355] Bartolomeo Pinelli Romano: *Raccolta di costumi pittoreschi. Incisi all'aqua forte da Bartolomeo Pinelli Romano.* Roma 1809. Tübingen, Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen. o. Sign.

[356] Das Volkslebenbild entsteht um 1800, „[…] indem der Typus des statuarischen Trachtenbildes mit den für ein höfisches Publikum geschaffenen Bildern idyllischen Landlebens miteinander verschmolzen wurden.[…]“. Siehe Christian Rümelin: Johann Gotthard Müller. Kat. Nr. 92, S. 174-176. Hier S. 174.

[357] Thomas Fröhlich: Winckelmann und die Stadt Rom, in: Ausst.-Kat. Dessau Wörlitz; Stendal 1998. S. 1-13. Hier S. 10f.

[358] Haskell; Penny 1981. S. 93.

Bereits in den 1730er Jahren beginnt die Porzellanmanufaktur Meißen als eine der ersten Manufakturen porzellane Antiken zu fertigen. Sets aus Porzellan, nach dem Vorbild der Bronzesets, will der Kupferstecher Giovanni Battista Volpato (1733-1803) anbieten. Er übernimmt 1786 die Leitung der gleichnamigen Manufaktur in Rom, Via Prudenzia. Nachdem er das päpstliche Privileg zur Nachbildung von Antiken in Porzellan und Biskuit erhalten hat, beginnt er mit der Produktion der Porzellansets:

> „One of the things Algarotti had envisaged was a ceramic equivalent to the sets of little bronzes which were to be profitably produced by Roman founders in the last decades of the century, and it was not until 1785 that Giovanni Volpato, a leading engraver, and a friend of Gavin Hamilton, Angelica Kauffmann and Canova, opened a factory in the Via Prudenziana in Rome with the intention of doing just that. […]"[359]

Bis 1818 besteht Volpatos Manufaktur, die sein Sohn nach seinem Tod 1803 weiterführt. Einige Jahrzehnte vor Volpatos Geschäftsidee, Antikenkopien in Porzellansets anzubieten, verkauft die Porzellanmanufaktur Ludwigsburg Sets mit Antikennachbildungen aus Porzellan.[360]
Die Experimente im Bereich der Keramikproduktion regen zu weiteren Erfindungen in der Reproduktion von Antiken an. Nicht nur der Aufstellungsort der Antikenkopien im Esszimmer oder auf dem Kaminsims ist neu, sondern auch die Popularität von Antiken in kleinerer, fast winziger Größe: Sie verzierten Schnupftabaksdosen und Schmuckstücke, wie Ringe, Broschen und Kettenanhänger. Diese Beliebtheit hat zur Folge, dass im ausgehenden 18. Jahrhundert sowohl das Sammeln von Gemmen ein Hobby als auch bald das Schneiden von Gemmen ein laienhafter Zeitvertreib wird.[361]
Neben den Antikenkopien aus dem Bereich des Kunsthandwerks wächst auch die Reproduktion von Antiken in der Druckgraphik. Es entstehen sowohl prächtige Stichwerke als auch einzelne Drucke von Antiken. So werden beispielsweise die oben erwähnten Umrissstiche von Tischbein zu Hamiltons Publikation seiner zweiten Vasensammlung auch einzeln verkauft: gerahmt und thematisch geordnet.[362]

4.1.1. Vasenpublikationen

Die Vasenpublikationen prägen wesentlich den europäischen Kunstgeschmack der Zeit und erreichen eine ungeahnte Breitenwirkung. Die um 1800 beliebten Tafelwerke scheinen auch auf Luise Duttenhofer eine gewisse Faszination ausgeübt zu haben. Ihr Scherenschnittwerk umfasst eine Vielzahl von Vasendarstellungen.[363] Auf der Suche nach möglichen Bildquellen

[359] Ebd. S. 96.
[360] Siehe ausführlicher Kapitel 4.2.3.1., *Die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur*, S. 105 ff.
[361] Siehe Haskell; Penny 1981. S. 98f.
[362] Vgl. Brief von Tischbein an Herzogin Anna Amalia, 18.12.1792, bei Werner Busch: Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Stuffmann; Busch 2001. S. 10-44. Hier S. 26.
[363] Siehe weiterführend Kapitel 6.2.3., *Vasenschnitte*, S. 151 ff.

für Duttenhofers Vasendarstellungen soll in diesem Abschnitt eine der damals beliebtesten und für ein neu entstehendes abstrakteres Sehbewusstsein folgenreichsten Vasenpublikationen untersucht werden: Die Publikationen zu Hamiltons Vasensammlung.

Schon bald nach seiner Ankunft in Neapel 1764 beginnt der britische Gesandte Hamilton mit dem Sammeln antiker Gefäße. Er kauft sie aus anderen Sammlungen an oder erwirbt sie von Raubgräbern. Er ist ein leidenschaftlicher Sammler, so dass er innerhalb kürzester Zeit die damals umfangreichste Vasensammlung besitzt, die er publizieren will. Es sind 730 Vasen, dazu kommen noch Terrakotten, Bronzen, Gemmen und Schmuck.

Hamilton beauftragt mit seinem ehrgeizigen Projekt den Abenteurer Pierre François Hugues (1719-1805), den selbsternannten Baron d'Hancarville.

Innerhalb von dreizehn Jahren, von 1767 bis 1780, entsteht das Werk: vier großformatige Bände mit über vierhundert kolorierten Tafelbildern.[364] D'Hancarville schreibt einen ausführlichen Text, in dem er jedoch nicht auf die Objekte eingeht, sondern auf die Kultur der Etrusker, antike Malerei und antike Skulptur im Allgemeinen. Der wissenschaftliche Beitrag bleibt gering.

Im Unterschied zum Text ist die Qualität der Tafelbilder herausragend: Die Gefäßproportionen und charakteristischen Bemalungen sind präzis wiedergegeben. Hinzu kommen perspektivische Ansichten sowie maßhaltige Profilzeichnungen der Vasen und kolorierte Abrollungen der Bilder. Aufgrund der abgerollten Bilder ist eine Nachahmung möglich, wie sie unter anderem als Ziel der Publikation angestrebt wurde. Die detaillierte Darstellung der Gefäßformen erinnert an die damaligen Lehrtafeln für Architekten und Bildhauer, so dass die Vasenmalerei gewissermaßen mit anerkannten Kunstgattungen auf eine Ebene gestellt wird.

In Band III und IV des vierbändigen Tafelwerks werden die Vasenbilder immer virtuoser und freier gestaltet: Es wird auf Inschriften verzichtet, ebenso auf Ornamentik, die Tafeln wechseln zwischen schwarz-weißen und farbigen Abbildungen. Die Wiedergabe der Vasenbilder in den Farben blau, grün und rosa entspricht nun nicht mehr der tatsächlichen Vasenbemalung. Doch dies wird nebensächlich, denn die Farbigkeit sollte die „[…] malerische Ausdruckskraft der Vasen steigern […]"[365]. Zudem dürfte die aufgrund der Farbigkeit erregte Aufmerksamkeit eine weitere Intention des Abenteurers d'Hancarville gewesen sein.

Die vierbändige Publikation wird europaweit gefeiert:

[364] Pierre François Hugues d'Hancarville: Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton envoyé extraordinaire de S.M. Britannique en cour de Naples. Gravées par A.F. David, avec leurs explications par d'Hancarville. Neapel: Morelli, 1766/67-1788. (4 Bde.)

[365] Stefan Schmidt: Sammler – Abenteurer – Antiquare: Die Erforschung und Publikation antiker Vasen im 18. Jh., in: Ausst.-Kat. Leipzig 2004. S. 8-20. Hier S. 12.

> „Als endlich das ‚prächtigste Werk' abgeschlossen wurde, priesen Connaisseurs und Kunstliebhaber das Ereignis. In ganz Europa, besonders in England, feierten Antiquare und Maler die Quelle neuen Wissens und der Inspiration. […]"[366]

In allen vier Bänden ist nicht mehr das Gefäß an sich interessant, sondern es sind die Vasenbilder die in den Mittelpunkt des Interesses gerückt sind – gerade das unterscheidet diese Vasenpublikation von den anderen Tafelwerken.[367]

Noch während der Arbeiten zum ersten Publikationsprojekt verkauft Hamilton seine Vasensammlung für 8.400 Pfund an das erst wenige Jahre zuvor, 1759, eröffnete Britische Museum nach London. Seine Vasensammlung bildet den Grundstock der heutigen Sammlung antiker Vasen.[368]

Doch schon bald nach dem Verkauf beginnt der britische Gesandte, eine neue Vasensammlung anzulegen[369], die ebenfalls publiziert werden soll.

Hamilton versucht Winckelmann für sein Vorhaben zu gewinnen, doch nachdem der Altertumsforscher nach langem Zögern seine Zusage gemacht hat, wird dem Entschluss durch seine Ermordung 1786 ein Ende gesetzt. Das Vorwort schreibt Hamilton selbst, den weiteren Text der in Neapel lebende russische Gesandtschaftssekretär André d'Italinsky (1743-1827). Für die Abbildungen erteilt er den Auftrag an Tischbein, der zu jener Zeit Direktor der Kunstakademie Neapel ist.

Innerhalb von zwölf Jahren, von 1791 bis 1803, erscheint, ebenfalls in vier Bänden, die Publikation von Hamiltons zweiter Vasensammlung.[370]

Sie findet eine weitere Verbreitung als die erste Vasenpublikation. Um 1800 erscheinen überall in Europa Neuauflagen und Nachdrucke der zweiten Vasenpublikation. Erneut sind Schulung des „guten Geschmacks" und Nachahmung das Ziel.

---

[366] Lea Ritter-Santini: „Auf dunklen Grund gezogen". Das Gedächtnis der Bilder, in: Geheimster Wohnsitz. Goethes italienisches Museum. Hrsg. Hermann Mildenberger et al. Ausst.-Kat. Weimar 1999. S. 41-73. Hier S. 45.

[367] 1719 erscheint von Bernard de Montfaucons (1655-1741) „L'antiqité expliquée et representée en figures". Die Gefäße sind in perspektivischer Ansicht gezeigt, wobei die Verzierungen lediglich schemenhaft wiedergegeben sind. Es stehen Form und Funktion der Vase im Mittelpunkt, weniger deren Bemalung.- Etwa zeitgleich mit Hamiltons erster Vasenpublikation erscheint von Giovanni Battista Passeri (1694-1780) „Picturae Etruscorum in Vasculis nunc primum collectae". 3 Bde., Rom 1767-1775. Er stellt erstmals die These auf, dass die meisten der in Kampanien gefundenen Vasen griechischen Ursprungs sind. Die Vasen sind ebenfalls in aufwändig kolorierten Tafeln dargestellt, jedoch als Ganzes aus unterschiedlichen Perspektiven.

[368] Wanda Löwe; Maria Effinger: „Ein sehr wertvolles Geschenk an die Altertumsforscher". D'Hancarvilles „Antiquités étrusques, grecques et romaines", in: Ausst.-Kat. Freiburg 1999. S. 48-59.

[369] Der größte Teil der Vasensammlung ging 1798 auf dem Weg nach England mit dem Schiff „Colossus" unter. Erst in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts konnten Taucher einige der Vasen bergen.- Vgl. Stefan Schmidt: „Ein Schatz von Zeichnungen". Die Erforschung antiker Vasen im 18. Jahrhundert, in: Ausst.-Kat. Freiburg 1999. S. 28-47.

[370] Hamilton, William: Recueil de Gravures d'après des Vases Antiques d'un Ouvrage Grec trouvés dans des Tombeaux dans le Royaume des Deux Siciles mais principalement dans les environs de Naples l'années 1789. & 1790. Tirées du Cabinet de Monsieur le Chevalier Hamilton Envoyé Extraordinaire et Plenipotentaire de Sa Majesté Britanique à Naples. Publié par Monsieur Guillaume Tischbein Directeur de l'Academie Royale de Peinture.

Neu ist der methodische Ansatz. Hamilton vergleicht im Text Fundstücke antiker Gefäße mit seinen eigenen Vasen und beobachtet dabei die individuelle Handschrift eines Vasenmalers. Eine Methode, die noch heutzutage in der Vasenforschung üblich ist.
Neu ist auch die Wiedergabe der Vasenbilder in Umrissstichen, die Tischbein gemeinsam mit seinen Studenten der Neapolitaner Akademie fertigt.[371] Aus Kosten- sowie Zeitgründen sind die Darstellungen diesmal nicht koloriert, stattdessen gibt Tischbein lediglich die Umrisse und Binnenzeichnungen der antiken Gefäße wieder. Als Technik wählt er den Kupferstich statt der damals gängigen Radiertechnik, um die charakteristische Linienführung der Vasenbilder besser betonen zu können. Reproduktionen in Umrisszeichnungen sind in jener Zeit zwar nicht unbekannt – preiswerte Umrissradierungen in Musterbüchern für Kunsthandwerker sind im 18. Jahrhundert durchaus gängig, ebenso Umrisse bei billigen Buchillustrationen -, doch die Qualität und die Größe der Umrissstiche in Tischbeins Tafelbildern ist neuartig.
Noch heute sind Umrisszeichnungen als Form der Wiedergabe von Vasendarstellungen üblich. Damit hat Tischbein die Kunst und Kunsttheorie um 1800 wesentlich beeinflusst. Eine neue Wahrnehmung der Umrisslinie entsteht. Umrisszeichnungen werden als Reproduktionstechnik anerkannt und in ästhetische Abhandlungen der Kunsttheoretiker aufgenommen.[372]

4.1.2. Luise Duttenhofer in Rom

Nach ihrer Heirat mit dem Kupferstecher Christian Traugott Friedrich Duttenhofer im Sommer 1804 kommt die Stuttgarter Scherenschneiderin nach Rom. 18 Monate wird das Ehepaar in der italienischen Stadt verbringen. Es sind Monate, in denen sich das Stadtbild aufgrund der Folgen der Französischen Revolution verändern wird. Es ist nicht nur die Einwohnerzahl, die seit dem Einmarsch französischer Truppen 1797 stetig weiter sinkt, und die unsichere politische Situation seit Rom zum Napoleonischen Kaiserreich gehört, sondern es ist vor allem der Kunstraub Napoleons, der Folgen für das römische Stadtbild hat.[373]
1797 raubt der französische Kaiser die bedeutendsten antiken Plastiken aus den römischen Sammlungen, darunter den Apoll von Belvedere, den Laokoon und den Dornauszieher. Antike Plastiken, die in den Jahren zuvor noch viele Romreisende beeindruckten, wie beispielsweise 1786 Goethe. Die Eheleute Duttenhofer können diese antiken Plastiken während ihres Rom-

[371] Die meisten Radierungen fertigte Tischbeins Schüler Angel Cléner (1790-1808 als Kupferstecher nachweisbar).
[372] Siehe zum Umrisslinienstil Kapitel 2.3.1., *Exkurs: Der Umrisslinienstil in der Kunsttheorie*, S. 32f.
[373] Die Einwohnerzahl Roms sinkt von 165.000 Einwohnern im Jahr 1775 auf 135.000 Einwohner im Jahr 1805. Der 1800 gewählte Papst Pius VII. muss 1804, im Jahr von Duttenhofers Ankunft in Rom, unter Zwang Napoleon zum Kaiser krönen. Im gleichen Zuge macht Napoleon seinen Bruder Joseph Bonaparte zum König von Neapel. Der Streit zwischen Papst Pius VII. und Kaiser Napoleon um den Kirchenstaat eskaliert schließlich 1806, als Napoleon den Kirchenstaat aufhebt und den sich widersetzenden Papst Pius VII. gefangen nimmt. Rom gehört nun zum Napoleonischen Kaiserreich. Erst mit dem endgültigen Sturz des französischen Herrschers 1815 wird der Kirchenstaat wiederhergestellt. Papst Pius VII. kann aus seiner Gefangenschaft nach Rom zurückkehren, um sein Pontifikat weiterzuführen. Bis zu seinem Tode 1823 wird er das Oberhaupt der katholischen Kirche bleiben.

aufenthaltes nicht mehr sehen, da sie sich bereits in Paris befinden, wo sie seit 1803 im *Musée Napoleon* ausgestellt sind. Erst mit dem Ende des Napoleonischen Kaiserreiches 1815 werden die Antiken teilweise rückerstattet. Die jungen Eheleute erleben demzufolge nicht mehr das Rom, das Dannecker sah[374] oder auch der mit Duttenhofers befreundete Architekt Friedrich Weinbrenner (1766-1826) bereiste[375]. Das Stadtbild Roms hat sich seit der französischen Besatzung 1797 verändert.

Dennoch findet neben den politischen Auseinandersetzungen weiterhin ein kulturelles Leben statt. Man trifft sich im Privaten zu Salons, Musikabenden, Teestunden und Lesezirkeln. Noch immer werden Künstler von deutschen Fürstenhöfen zur Weiterbildung nach Rom geschickt und noch immer ist Rom ein zentraler Bestandteil der bürgerlichen Bildungsreise. Rom ist weiterhin die „Hauptstadt der Welt“[376].

Die 1780 gegründete deutsche Künstlerkolonie hat zum Zeitpunkt von Duttenhofers Ankunft in Italien nach wie vor Bestand, daran konnte auch der Einmarsch französischer Truppen nichts ändern:

> „[…] Manche Künstler kehrten in die Heimath zurück. Die deutsche Landmannschaft blieb die stärkste, und bestand noch aus ohngefähr dreißig. Einige hatten Rom zu ihrem beständigen Aufenthalt gewählt, wie die Angelika[377], Fritz Müller[378], Gmelin[379], C.E. Reinhard[380], Koch[381]. […]“[382]

Treffpunkt der deutschen Künstler ist das *Caffè Greco* auf der Piazza di Spagna[383], das noch heutzutage existiert. Obwohl die deutsche Künstlerkolonie in Rom größer und geschlossener ist als die anderen Fremdkolonien, hat sie keine eigene Akademie. Die einzige fremde Studienanstalt ist die Französische Akademie, die 1803 aus dem Palazzo Salviati in die Villa Medici umzieht. Trotzdem ist die deutsche Kolonie einflussreich und von „geistiger Bedeutung“, so Friedrich Noack:

> „Der in der Zeit des herrschenden Klassizismus ungewöhnlich anwachsende Zufluß deutscher Künstler und Gelehrten schuf am Tiber zum erstenmal eine zahlreiche deutsche Kolonie von geistiger Bedeutung […]“[384]

---

[374] Dannecker wohnte von 1785 bis 1790 in Rom. Er bekam hier Kontakt zu Canova, Goethe und Herder.
[375] Weinbrenner bereiste Italien in den Jahren 1792 bis 1797.
[376] Der Spruch auf kaiserlichen Siegeln seit 1030 lautete: Roma caput mundi regit orbis frena rotundi (= Rom, die Hauptstadt der Welt, am Zügel führt sie den Erdkreis.) Doch auch Goethe bezeichnet Rom als „Hauptstadt der Welt“. Goethe: Italienische Reise, 1.11.1786. HA, Bd. 11, S. 125.
[377] Angelika Kauffmann (1741-1807).
[378] Wohl „Maler Müller“, Friedrich Müller (1749-1825). Er ging 1778 dauerhaft nach Rom und erlangte durch seine Streitschrift gegen Carstens Bekanntheit.- Thieme/Becker, Bd. 25, S. 226f.
[379] Wilhelm Friedrich Gmelin (1760-1820).
[380] Bei den Initialen „C.E.“ irrt Aloys Schreiber. Er meint wohl den Maler Johann Christian Reinhart (1761-1847), der seit 1789 bis zu seinem Tode in Rom arbeitete.- Thieme/Becker, Bd. 28, S. 125ff.
[381] Joseph Anton Koch (1768-1839).
[382] Friedrich Weinbrenner. Ein Denkmal der Freundschaft von Aloys Schreiber, in: Aloys Schreiber: Friedrich Weinbrenner. Denkwürdigkeiten aus seinem Leben. Heidelberg 1829.S. 239-298. Hier S. 256.
[383] Friedrich Noack: Das Deutschtum in Rom. Seit dem Ausgang des Mittelalters. In 2 Bden. Berlin; Leipzig 1927. Bd. 1, S. 368.
[384] Ebd. Bd. 1, S. 367.

Die Eheleute Duttenhofer scheinen ebenfalls innerhalb der Künstlergemeinschaft verkehrt zu haben, wie aus Luise Duttenhofers Porträtsilhouetten deutscher, in Rom lebender Künstler zu schließen ist.

Ihre Papierporträts sind die einzigen Dokumente, die sich aus ihrer Zeit in Rom erhalten haben. Schriftstücke sind nicht bekannt. Von Luises Ehemann ist einzig ein Profilbildnis bekannt, das in Rom in der Biblioteca Hertziana aufbewahrt wird (Abb. 29). Es ist im Jahr ihrer Ankunft in Rom, 1804, entstanden und gehört zur Bildnissammlung des *Deutschen Künstleralbums. Sammlung von Bildnissen Germanischer Künstler in Rom.*[385](Abb. 29a)

In welchem Verhältnis die Scherenschneiderin und ihr Ehemann zu den Porträtierten standen, ob sie flüchtige Bekannte waren oder ob sie sogar engeren Kontakt hatten, ist aus den Silhouetten nicht zu schließen. Betrachtet man die Porträts, so besteht der Bekanntenkreis, in dem sich das Ehepaar bewegte, überwiegend aus württembergischen Künstlern: Friedrich Dörr (1783-1841), Joseph Anton Koch (1768-1839), Christian Gottlieb Schick (1776-1812) und dem Stuttgarter Kunstsammler Uxküll-Gyllenband[386]. Außer ihnen haben Duttenhofers Kontakt zum Kupferstecher Wilhelm Friedrich Gmelin (1760-1820), zu Johann Martin Wagner (1777-1858) sowie zu Angelika Kauffmann.

Die deutschen Künstler wohnen im Zentrum Roms. Duttenhofers beziehen ebenfalls eine Wohnung im Stadtkern, in der Via Quattro Fontane 140[387], unweit der Via Sistina, in der Angelika Kauffmann seit mehr als zwanzig Jahren wohnt[388]. Die drei in Stuttgart ausgebildeten Künstler Dörr, Koch und Schick wohnen in der Via Capo le Case.

Der Tübinger Maler Dörr kommt im Jahr nach Duttenhofers Ankunft, 1805, für einen einjährigen Aufenthalt nach Rom. Er ist mit seinen Künstlerkollegen Koch und Schick befreundet und wohnt gemeinsam mit Schick in der Via Capo le Case 3.

Der an der Stuttgarter Carlsschule bei Philipp Friedrich von Hetsch (1758-1838) ausgebildete Porträtmaler Schick wohnt seit 1802 in der italienischen Metropole. Er wird in Rom gefeiert und zählt in jenen Jahren zum beliebtesten Porträtisten der Stadt. Bis 1811 wird er in Rom arbeiten und anschließend nach Stuttgart zurückkehren.

---

[385] *Deutsches Künstleralbum. Sammlung von Bildnissen Germanischer Künstler in Rom*. Rom 1832ff.- Aufbewahrt in Biblioteca Hertziana, Rom. Fol. 94: *Bildnis des Kupferstechers Christian Friedrich Traugott Duttenhofer aus Gronau (1778-1846).* Bezeichnet mit brauner Tinte (??): *1804*.- Dazu weiterführend: Beate Schroedter: Porträts deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik. Ausst.-Kat. Stendal; Rom 2008.

[386] Uxküll-Gyllenband war von Anfang Oktober 1805 bis zum 26.11.1805 in Rom. Friedrich Noack: Das Deutschtum in Rom. Seit dem Ausgang des Mittelalters. In 2 Bden. Berlin; Leipzig 1927. Bd. 2, S. 610. - Der Kunstsammler gehörte wohl auch in Stuttgart zu Duttenhofers Bekanntenkreis. Siehe dazu Kapitel 3.3., *Stuttgarter Umfeld*, S. 56 ff. sowie Kapitel 6.6.8.2., *Werkstattbilder*, S. 191f.

[387] Friedrich Noack: Das Deutschtum in Rom. Seit dem Ausgang des Mittelalters. In 2 Bden. Berlin; Leipzig 1927. Bd. 2, S. 150.

[388] Via Sistina 72. Erst 1803 wurde die „Strada Felice“ in „Via Sistina“ umbenannt, weshalb Angelika Kauffmann also 1782 in die „Strada Felice“ zog und nicht in die „Via Sistina“. Vgl. Bettina Baumgärtel: Angelika Kauffmann (1741-1807), in: Kerstin Merkel; Heike Wunder (Hrsg.): Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. S. 223-240. Hier Anm. 17, S. 284.

Schicks Studienfreund Koch wohnt bereits seit 1795 in Rom. Der Tiroler Koch studierte von 1785 bis 1791 an der Carlsschule bei Adolf Friedrich Harper und Hetsch das Landschaftsfach, floh dann aus Stuttgart über Frankreich und die Schweiz nach Rom. Hier lebte er bis auf wenige Unterbrechungen bis zu seinem Lebensende 1839. In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts wohnt er in einer Wohnung gemeinsam mit dem dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770-1844), zieht dann ab 1805 in die Via Capo le Case 18 um. Er wird somit Nachbar seines Carlsschulfreundes Schick, der ihn in Ölmalerei unterrichtet.

1805 sticht Koch drei Tafeln für Alexander von Humboldts Reisewerk, an dem auch Kupferstecher Duttenhofer mitarbeitet. Alexander von Humboldt (1769-1859), von seiner Reise durch Amerika nach Europa zurückgekehrt, besucht im Sommer 1805 für einige Monate seinen älteren Bruder Wilhelm (1767-1835) und dessen Familie in Rom.[389] In diesen Sommermonaten wird Alexander von Humboldt die Kupferstecher, die an seinem Werk beteiligt sind, getroffen haben. Neben Koch und Duttenhofer arbeitet ebenso der in Rom lebende Kupferstecher Gmelin am Humboldt'schen Reisewerk mit.

Den Kupferstecher Gmelin, von seinen Kollegen auch spöttisch der „Holzwurm" genannt[390], hat die Scherenschneiderin mehrfach in Papierbildern porträtiert.[391] Es ist anzunehmen, dass sie ihm persönlich begegnet ist, nicht zuletzt aufgrund der Zusammenarbeit ihres Ehemannes mit ihm am Humboldt'schen Reisewerk. Gmelin kommt bereits 1787 nach Rom, geht dann aber kurz darauf mit Karl Philipp Moritz (1756-1793) nach Neapel, um dort für Philipp Hackert zu arbeiten. Nach drei Jahren kehrt er, bis auf eine zweijährige Unterbrechung, dauerhaft nach Rom zurück. Er bewohnt in Humboldts Nachbarschaft einen Palazzo an der Piazza di Spagna, dem Zentrum künstlerischen Lebens in Rom um 1800.

Ebenso wie Gmelin wohnt die Malerin Angelika Kauffmann dauerhaft in Rom. Luise Duttenhofer hat sie mehrfach in Papierbildern porträtiert (Abb. 167 und 199).[392] Die damals 28jährige Scherenschneiderin wird der über 60jährigen Malerin in Rom begegnet sein, da sie in Rom einen erfolgreichen Salon führte:

> „[…] In ihrem Salon verkehrte ein internationaler Freundeskreis, der von einer regen Reisetätigkeit geprägt und vom ständigen Wechsel des Kennenlernens, Wiedersehens und Abschiednehmens bestimmt war. […]"[393]

[389] Wilhelm von Humboldt kam 1802 als preußischer Gesandter an den päpstlichen Hof. Er bewohnt am Piazza di Spagna eine Etage im Palazzo Tonati. Sein Bruder Alexander besucht ihn vom 29.4. bis 17.9.1805. - Friedrich Noack: Das Deutschtum in Rom. Seit dem Ausgang des Mittelalters. In 2 Bden. Berlin; Leipzig 1927. Bd. 2, S. 282.

[390] Ebd. Bd. 1, S. 360.

[391] DLA 5489, Kat. Nr. 71.- DLA 5490, Kat. Nr. 72.- DLA 5509, Kat. Nr. 91 cc.

[392] DLA 5460, Kat. Nr. 42. Siehe Kapitel 6.8., *Zimmerbilder*, S. 203 ff.- DLA 5472, Kat. Nr. 54 c siehe Kapitel 6.6.8.1., *Der Künstler in der ganzfigurigen Porträtsilhouette*, S. 190f.

[393] Bettina Baumgärtel: Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts. Basel: o. Verl., 1990. (Diss.) S. 180.

Angelika Kauffmann bezieht 1782 mit ihrem Ehemann, dem venezianischen Vedutenmaler Antonio Zucchi, die Beletage in dem einst von Anton Raphael Mengs (1728-1779) bewohnten Palazzo in der Strada Felice, später Via Sistina,[394] und eröffnet hier eines der renommiertesten Ateliers der Stadt. Sowohl ihr Atelier als auch ihr Salon werden zum Anziehungspunkt für einheimische und auswärtige Künstler, Gelehrte und Adlige auf ihrer Bildungsreise durch Italien. Goethe besucht ihr Atelier während seiner Romreise 1786 bis 1788 und noch zehn Jahre später besucht Matthisson, der mit Duttenhofers befreundet ist, Angelika Kauffmann in ihrem Atelier und liest ihr Gedichte vor. Über die Atelierbesuche berichtet er 1810, drei Jahre nach Angelika Kauffmanns Tod, im *Morgenblatt*:

> „Im Jahre 1796 wurde mir zu Rom einigemal das Vergnügen zu Theil, der verewigten Angelika Kauffmann, während sie vor der Staffeley arbeitete, aus deutschen Dichtern vorzulesen.[…] Eines Vormittags hörte sie mit hohem Interesse einige lyrische Stücke von Schiller, mahlte aber dabey mit ruhiger Besonnenheit fort. Auf diese folgte eine der reichsten, originellsten und genievollsten poetischen Kompositionen, die mir in unsrer Sprache bekannt sind: Der Wanderer von Goethe. Mein ahnender Sinn hatte mich nicht getäuscht. Der Eindruck, den diese ächtgriechische Antike in ihrem zartfühlenden Gemüth hervorbrachte, war so mächtig, daß sie plötzlich den Pinsel niederlegte, und mit einem wunderbar concentrierten Ausdrucke der Stimme um eine zweyte Lektüre bat. Das ganze Wesen der stillen, in sich gewandten Angelika ward, wie durch einen gewaltigen elektrischen Schlag, erhöht und erschüttert. Thränen erfüllten ihr seelenvolles Auge. Ihr Schweigen war das Schweigen einer begeisterten Muse. […]“[395]

Matthissons Charakterisierung der Malerin, als eine ruhige, in sich gekehrte Frau, spiegelt sich auch in ihren Gesellschaftsabenden wider. Kauffmann wollte nicht Mittelpunkt ihrer Gesellschaft sein, sondern „[…] es ging ihr in erster Linie um den künstlerisch-literarischen Austausch auf der Basis freundschaftlicher Verbundenheit.[…]“[396] Es ist anzunehmen, dass auch die jungen Eheleute Duttenhofer während ihres Romaufenthaltes an Angelika Kauffmanns Salonabenden teilnahmen oder sie sogar in ihrem Atelier besuchten. Neben einem anderen Scherenbild hat Luise Duttenhofer die Künstlerin vor ihrer Staffelei in einem weitläufigen, klassizistisch ausgestatteten Innenraum sitzend dargestellt (Abb. 199).[397] Ob sie diese Szene im nachhinein erfunden hat oder ob sie die Malerin tatsächlich in ihrem Atelier besuchte, sei dahin gestellt. Jedenfalls wird die junge Scherenschneiderin die alternde und zu jenem Zeitpunkt bereits kränkelnde Malerin bewundert haben: Angelika Kauffmann durfte nicht nur ein Kunststudium absolvieren, sondern kann auch ihrer Kunst weit erfolgreicher nachgehen als Luise Duttenhofer selbst. Andererseits übt die Malerin sich ebenso in der Scherenschnittkunst, wie

[394] Siehe Anm. 386.
[395] Friedrich von Matthisson: Zug aus Angelikas Künstlerleben, in: Morgenblatt Nr. 52, 1.3.1810, S. 207.
[396] Bettina Baumgärtel: Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts. Basel: o. Verl., 1990. (Diss.) S. 183.
[397] DLA 5460, Kat. Nr. 42.- Siehe ausführlicher Kapitel 6.8., *Zimmerbilder*, S. 197 ff.

aus einem Brief Johann Gottfried Herders an seine Ehefrau Karoline im Mai 1789 hervorgeht. Herder verbringt seinen letzten Tag in Rom und schreibt seiner Frau nach Weimar:

> „Wohlan denn in Gottes Namen: der Koffer ist gepackt, alles ist abgethan: morgen früh geht es aus Rom gen Pisa in Gottes Namen. […] Die liebe, über allen Ausdruck gute Angelica grüßt Dich auch herzlich und schickt Dir ihre Silhouette. Nimm sie mit Liebe und Freundschaft an […]“[398]

Insofern war das Schereschneiden auch der von Luise Duttenhofer bewunderten Künstlerin nicht fremd, auch wenn diese es sicherlich eher als Freizeitbeschäftigung denn als professionelle Beschäftigung ansah, so wie die junge Scherenschneiderin Luise Duttenhofer.

Abgesehen von dem künstlerischen Umfeld, in dem sich die jungen Eheleute in Rom bewegen, begegnen sie den Kunstwerken der Antike und der Renaissance. Ein wichtiges Ereignis ist 1805 die endgültige Freilegung des Konstantin-Bogens bis auf das antike Straßenniveau. Noch heutzutage ist der Triumphbogen, der 315 zu Ehren des zehnjährigen Regierungsjubiläums Kaiser Konstantins errichtet wurde, eines der am besten erhaltenen Monumente des antiken Rom.[399]

Inwieweit Duttenhofers sich mit den Kunstschätzen auseinander setzten, ist nicht bekannt. Dennoch: gesehen haben müssen sie zahlreiche Kunstwerke, da sich kein Romreisender weder den antiken Bauwerken, den Villen, den Kirchen, noch den Werken Raffaels und Tizians entziehen kann, wie auch Goethe in seinem Reisetagebuch am 7. November 1786 bemerkt:

> „Rom, den 7. November. Nun bin ich sieben Tage hier, und nach und nach tritt in meiner Seele der allgemeine Begriff dieser Stadt hervor. Wir gehn fleißig hin und wider, ich mache mir die Plane des alten und neuen Roms bekannt, betrachte die Ruinen, die Gebäude, besuche ein und die andere Villa, die größten Merkwürdigkeiten werden ganz langsam behandelt, ich tue nur meine die Augen auf und seh’ und geh’ und komme wieder […] Und dieses Ungeheure wirkt ganz ruhig auf uns ein, wenn wir in Rom hin und her eilen, um zu den höchsten Gegenständen zu gelangen. Anderer Orten muß man das Bedeutende aufsuchen, hier werden wir davon überdrängt und überfüllt. Wie man geht und steht, zeigt sich ein landschaftliches Bild aller Art und Weise, Paläste und Ruinen, Gärten und Wildnis, Fernen und Engen, Häuschen, Ställe, Triumphbögen und Säulen, oft alles zusammen so nah, daß es auf ein Blatt gebracht werden könnte.[…] und dann ist man abends müde und erschöpft vom Schauen und Staunen.“[400]

All diese Eindrücke der vielen, verschiedenen Kunstwerke gehen an Goethe nicht spurlos vorüber. Nachdem er auch die Loggien von Raffael, die Sixtinische Kapelle und weitere Kunst-

[398] Johann Gottfried Herder an Karoline, 13.5.1789. Johann Gottfried Herder, Briefe. Gesamtausgabe 1763-1808. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolge, 1981. Bd. 6, Aug. 1788 – Dez. 1792, Nr. 80, S. 149-150. Hier S. 149f.

[399] Papst Paul III. ließ den Konstantin-Bogen bereits 1536 zum Einzug Karls V. in Rom freigelegen. Endgültig freigelegt wurde er jedoch erst im Jahre 1805.- Siehe Thomas Fröhlich: Winckelmann und die Stadt Rom, in: Ausst.-Kat. Dessau Wörlitz; Stendal 1998. S. 1-13. Hier Katalog, S. 13-29, besonders I.10, S. 23f., und I.13, S. 27f.

[400] Goethe: Italienische Reise, 7.11.1786. HA, Bd. 11, S. 130f.

werke der Renaissance gesehen hat, fühlt er „eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage da ich Rom betrat.“[401] Und wenige Tage später vermerkt er im Reisetagebuch:

> „[…] man hat außer Rom keinen Begriff, wie man hier geschult wird. Man muß sozusagen wiedergeboren werden, und man sieht auf seine vorigen Begriffe wie auf Kinderschuhe zurück. Der gemeinste Mensch wird hier zu etwas, wenigstens gewinnt er einen ungemeinen Begriff, wenn es auch nicht in sein Wesen übergehen kann. […]“[402]

So wie das Romerlebnis bereits zwanzig Jahre zuvor auf Goethe und andere Reisende vor ihm und nach ihm gewirkt hat, so hinterlassen die Monate in Rom auch auf Luise Duttenhofer einen bleibenden Eindruck. Leider haben sich keine schriftlichen Dokumente aus der Zeit ihres Romaufenthaltes erhalten, doch spricht sie fast ein Vierteljahrhundert später, in einem Brief 1828, von Rom als „dem heiligen Lande der Kunst“:

> […] Der gute Weithbrecht hat 1000 fl. vom König bekomen mit der Erlaubniß für ein Jahr nach Rom zu reisen, nun machen sich mit großer Freude die beiden lieben Leutchen reisefertig und wandern nach dem heiligen Lande der Kunst. […]“[403]

Rom markiert neben den weltpolitischen Veränderungen und der kulturellen Vielfalt ebenso im jungen Eheleben der Duttenhofers einen Einschnitt: hier wird 1805 ihr erstes Kind geboren. Ihr Sohn Carl Aurel stirbt allerdings kurz nach der Geburt und wird in Rom begraben. Luise Duttenhofer hat das traurige Ereignis in zwei Scherenbildern festgehalten (Abb. 30 und 31)[404]. Im ersten Scherenschnitt hat Duttenhofer sich selbst als Wöchnerin porträtiert, die mit überdimensional langen Armen und großen Händen ihr Erstgeborenes zurückhalten möchte. Doch Gnomen tragen den toten Säugling fort. Im anderen Scherenschnitt ist unterhalb des aufgebahrten Kindes der Name ihres Sohnes *Carl Aurel* in das schwarze Papier eingeritzt, bezeichnet ist die Darstellung *St. Nicola in Rom begraben*. Vermutlich ist Carl Aurel in der Kirche in der Nähe von Duttenhofers römischer Wohnung begraben, in der Kirche S. Nicola da Tolentino.[405]

Nach 18 ereignisreichen Monaten kehren Duttenhofers in ihre schwäbische Heimat zurück. In der Residenzstadt Stuttgart werden sie alte Bekannte aus Rom wieder treffen und sich mit anderen Künstlern, die bereits vor ihnen Rom bereisten, austauschen. Die Antike wird ihnen hier weiterhin begegnen, wenn auch weitestgehend „aus zweiter Hand“: sei es in Reproduktionsstichwerken, Gipsabgusssammlungen oder Wandbemalungen „à la grecque“.

---

[401] Goethe: Italienische Reise, 3.12.1786. HA, Bd. 11, S. 147.
[402] Goethe: Italienische Reise, 13.12.1786. HA, Bd. 11, S. 149.
[403] Luise Duttenhofer an Karl Mayer, 28.6.[1828]. SNM/DLA 37.827.
[404] DLA 5473, Kat. Nr. 55. und *Carl Aurel in St. Nicola in Rom begraben*, Inv. Nr. B 93.606, Kat. Nr. 346 b.
[405] Vermutlich handelt es sich bei der Kirche um die 1685 geweihte Kirche S. Nicola da Tolentino, Via S. Nicola da Tolentino, die unweit von Duttenhofers römischer Wohnung steht. Die zweite Kirche, die in Rom dem Hl. Nicola geweiht ist, S. Nicola in Carcere, ist unwahrscheinlich, da sie im 19. Jahrhundert mehrfach restauriert und umgebaut wurde.

4.2. Die Antike in Württemberg um 1800

Stuttgart ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Stadt mit engen Gassen zwischen Giebelfachwerkhäusern, die bereits vor vier Jahrhunderten erbaut wurden. Das mittelalterliche Stadtbild ist nur von wenigen prunkvollen Bauten unterbrochen.

Ab 1746 wurde das Neue Schloss errichtet, nachdem Herzog Carl Eugen von Württemberg (1728-1793, reg. 1737-1793) zugesichert hatte, seine Residenz dauerhaft in Stuttgart zu nehmen. Als am 13. November 1762 der Gartenflügel des Neuen Schlosses abbrennt, wird die Residenz 1763 zum zweiten Mal nach Ludwigsburg verlegt, wo sie die folgenden zwölf Jahre bleibt. 1775 zieht der Hof wieder nach Stuttgart, wo er bis zum Ende der Monarchie 1918 residiert. Erst unter Friedrich I. (1754-1816, reg. 1797-1816, seit 1806 König von Württemberg) wird das Stuttgarter Stadtbild nennenswerte Veränderungen erfahren.

Friedrich I. beauftragt, nach seiner Ernennung zum König von Napoleons Gnaden 1805, den Hofbaumeister Nikolaus Friedrich von Thouret (1767-1854) mit einem Residenzbauplan. Es entstehen Bauten im klassizistischen Stil, die fortan das Stadtbild charakterisieren, wie es Thouret im Generalbauplan von 1818 vorgesehen hatte.[406] Abgesehen von neuen Bauten entstehen auch neue Parkanlagen. Im oberen Schlossgarten wird ein querovaler See angelegt, der bald „Epaulat-See“ genannt wird, in Anlehnung an das Schulterstück einer Militäruniform.[407]

Trotz neuerrichteter, repräsentativer Bauwerke scheint die Stadt jedoch nach wie vor schlechte Straßenzustände zu haben, wie Therese Huber 1821 an ihre Freundin und Schriftstellerkollegin Helmina de Chézy (1783-1856) berichtet:

> „[…] Sie wohnen denn außer dem Thor, welches beim Unpflaster, schlechtem Pflaster und Teure der Fiacres sehr schwer ist. Chaises à porteur hat man nicht, ein Wagen kostet einen preußischen Thaler zu einem Besuch, und die Stuttgarter City patscht im Kote ohne allen Spott. […]“[408]

Außer den Neubauten, die sich dem klassizistischen Formenschatz bedienen, ist in der württembergischen Residenzstadt und in Ludwigsburg die Antike nur aus „zweiter Hand“ zu sehen. Die überwiegend privaten Kunstsammlungen spielen für die württembergische Kunst um 1800 eine bedeutende Rolle. Stuttgart hat nach Schließung der *Hohen Carlsschule* 1794, an der Künstler ausgebildet wurden, für die 35 weiteren Jahre keine Ausbildungsstätte für Künstler mehr. In jenen Jahren sind angehende Künstler gezwungen entweder Akademien in anderen Städten aufzusuchen oder sich von den Hofkünstlern unterrichten zu lassen. Da in der württembergischen Residenzstadt ein Antikensaal fehlt, dient vor allem Danneckers Antikensammlung als Anschauungs- und Unterrichtsmaterial. Die Antikensammlung, die Dannecker

[406] Heute sind lediglich Neues und Altes Schloss mit Alter Kanzlei sowie das Waisenhaus am Charlottenplatz zu sehen. Von der Carlsschule sind nur noch der Brunnen und die Baumgruppen seiner ehemaligen Mitte erhalten. Der Offizierspavillon, in dem die Sammlung Boisserée zu sehen war, sowie die Danneckerei sind nicht mehr erhalten.- Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 13 ff.

[407] Vgl. Ebd. S. 15.

[408] Therese Huber an Helmine von Chezy, 9.11.1821. Geiger 1901. S. 240.

von 1806 an im Auftrag des Kronprinzen Wilhelm mit Gipsabgüssen aus Paris anlegen sollte, wurde „ein geistiger Quellbereich“[409].

Außer Danneckers Abgusssammlung wird das Isopi’sche Kunstinstitut in Ludwigsburg zu einem wichtigen Ausbildungsplatz für Kunststudenten. Hier bildet der Hofbildhauer Isopi Schüler sowohl an der Natur als auch im antiken Formenrepertoire aus. Diese beiden Studiensammlungen, die der Scherenschneiderin zugänglich waren, sollen im Folgenden im Hinblick auf mögliche Bildquellen untersucht werden. Darüber hinaus wird die Privatsammlung antiker Vasen des mit Duttenhofer befreundeten Hofbibliothekars Matthisson berücksichtigt.

Exkurs: Die Situation der Künstler in Württemberg um 1800

Seit den 1770er Jahren war die bildende Kunst in Stuttgart zu einer neuen Blüte und neuem Ansehen gekommen. Ihr neues Aufblühen ist Herzog Carl Eugen und der von ihm gegründeten *Hohen Carlsschule* zu danken. Sie ist einerseits die Basis für den Schwäbischen Klassizismus, andererseits spielen deren Zöglinge teilweise eine zentrale Rolle für die Entwicklung des Landes Württemberg. Den Schwäbischen Klassizismus, dem 1993 in der Stuttgarter Staatsgalerie eine Ausstellung gewidmet wurde, bezeichnet Christian von Holst im Vorwort des ausstellungsbegleitenden Katalogs rückblickend als einen „eigenständigen Strang innerhalb der deutschen, ja der europäischen Kunst um 1800“.[410] Demzufolge ist der kulturfördernde Herzog Carl Eugen indirekt als „Vaterfigur des Schwäbischen Klassizismus“[411] anzusehen.

1770 gründet Herzog Carl Eugen, dessen Regierungszeit von Prunk, Luxus und Selbstinszenierung geprägt war, die nach ihm benannte *Hohe Carlsschule*: Ursprünglich als Waisenhaus für Soldatenkinder gedacht, wird sie 1773 in eine Militärakademie umstrukturiert. Die sogenannte *Militärische Pflanzschule auf der Solitude* wird mit der 1761 gegründeten *Académie des Arts* in Ludwigsburg vereint. Beide Akademien ziehen 1775 in die Gebäude der Carlsakademie hinter dem Neuen Schloss. Wenige Jahre später, 1781/82, wird die Schule von Kaiser Joseph II. zur Universität erhoben und unter dem Namen *Hohe Carlsschule* über die Landesgrenzen hinaus bekannt. Die Universität vereint Militärakademie, Kunst-, Handels- und Technische Hochschule und ist damit „zu der modernsten und am breitesten gefächerten Hochschule Europas geworden, deren interdisziplinären Grundansatz auch heute noch kaum eine Hochschule in Deutschland nahe kommt. […]“[412]. Lediglich eine Theologische Fakultät fehlt.

Der Grund hierfür liegt in der neuen Geisteshaltung, die sich aus der Aufklärung des 18. Jahrhunderts entwickelt hatte. Das aufklärerische Erziehungskonzept des Herzogs, das an der *Hohen Carlsschule* vorherrscht, hat die Religiosität verdrängt, stattdessen ist die Rationalität zum entscheidenden Kriterium geworden. Diese Haltung stößt im protestantisch geprägten

[409] Claus Zoege von Manteuffel: Kunst und Künstler in Württemberg. Stuttgart 1996. S. 12.
[410] Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 9 ff.
[411] Ebd. S. 9.
[412] Claus Zoege von Manteuffel: Kunst und Künstler in Württemberg. Stuttgart 1996. S. 23-104. S. 100.

Württemberg, insbesondere in konservativen Kreisen, auf heftigen Widerstand. Nicht zuletzt ist dies neben dem Geldmangel ein Argument, weshalb die Universität kurz nach dem Tod ihres Gründers am 18. April 1794 geschlossen werden wird.[413]

Die Zusammenlegung von Militärakademie und Kunsthochschule hatte zum Ziel, im Kunstbereich Gelder einzusparen. Die Künstler, die in den Jahrzehnten zuvor aus Frankreich und Italien an den württembergischen Hof geholt wurden, kosteten zu viel Geld. An einer eigenen Kunsthochschule war hingegen die Möglichkeit gegeben, eigene Künstler heranzuziehen und entsprechend auszubilden.[414]

Der französische Maler Nicolas Guibal (1725-1784), 1749 von Carl Eugen an den württembergischen Hof geholt, wird Lehrer sowie Leiter der 1761 gegründeten *Académie des Arts* in Ludwigsburg. Als die Kunstakademie zehn Jahre später an die Militärische Pflanzschule angegliedert wird, behält er die Leitung bei. Der Berliner Landschaftsmaler Harper sowie der belgische Bildhauer Pierre Francois Lejeune (1721-1790) werden an der *Hohen Carlsschule* für ihr jeweiliges Fach zuständig, also Landschaftsmalerei bzw. Bildhauerei.[415] 1776 gründet der Hofkupferstecher Johann Gotthard Müller (1747-1830) das Kupferstecherei-Institut an der *Hohen Carlsschule*, so dass zusätzlich Künstler im Bereich der Graphik ausgebildet werden können.[416]

Die Erziehung an der Carlsschule ist für Künstler kostenlos. Allerdings verpflichten sie sich, lebenslang für den württembergischen Hof tätig zu sein. Die Schüler sind überwiegend Kinder von Bediensteten des Hofes, also von niederem sozialem Stand. Sie erhalten eine umfassende Schulbildung, so dass sie beim Abschluss Französisch und Italienisch in Wort und Schrift beherrschen, meist auch Englisch, dann in verschiedenem Grad Latein und Griechisch. Demzufolge können sie die Quellen ihrer Bildung selbst erschließen, also alte und neue Autoren lesen.[417]

Die Absolventen erhalten nach dem Universitätsabschluss ein Auslandsstipendium, um sich weiterzubilden. Zuerst geht es nach Paris und anschließend nach Rom: In Paris sollen sie „Feuer“ bekommen, so der Leiter Guibal[418], in Rom dann die Antike studieren und den letzten Schliff erhalten, ehe sie an das württembergische Herrscherhaus zurückkehren. Die beiden

[413] Manteuffel führt als weitere Gründe die Eifersucht der Universität Tübingen an, die in der Hohen Carlsschule eine zu starke Konkurrenz sah. Vgl. Ebd. S. 101.
[414] Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 21.
[415] Weiteres zu den Künstlern des württembergischen Hofes ist detailliert dargelegt von Corinna Höper: „Das Glück Württembergs“ Europäische Künstler unter den Herzögen Eberhard Ludwig (1676-1733), Carl Alexander (1684-1737) und Carl Eugen (1728-1793), in: Dies.; Andreas Henning: Das Glück Württembergs. Zeichnungen und Druckgraphik europäischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart 15. Mai – 26. September 2004. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004. S. 10-111.
[416] Siehe weiterführend Christian Rümelin: Johann Gotthard Müller (1747-1830) und das Stuttgarter Kupferstecherei-Institut. Mit einem Werkverzeichnis der Druckgraphik von Johann Gotthard Müller (1747-1830) und Johann Friedrich Wilhelm Müller (1782-1816). Stuttgart 2000.
[417] Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. Anm. 25, S. 77.
[418] Vgl. Ebd. S. 26.

ersten Stipendiaten sind Guibals Schüler Scheffauer und Dannecker. Sie gehen 1783 zunächst nach Paris, wo bereits Hetsch ist, und dann ab 1785 für vier Jahre nach Rom.

Mit dem Tod Herzog Carl Eugens von Württemberg 1793 und der folgenden Schließung der Carlsschule verschlechtert sich zusehends die Situation für die Künstler. Es gibt nur noch wenige Aufträge des kleinen herzoglichen Hofes und die bürgerliche Käuferschicht ist zahlenmäßig zu klein, um große Aufträge an die Künstler vergeben zu können. Lediglich von den wohlhabenden Kaufmannsfamilien aus Calw kommen mehrere Aufträge für Porträts an die Künstler.

Dennoch bleiben die ehemals an der Carlsschule ausgebildeten Künstler vom Hof bzw. ihrem Auftraggeber abhängig:

> „[…] Tatsächlich fehlt in Deutschland um 1800 das ökonomische Pendant zu dem neuen künstlerischen Selbstbewußtsein, das die Klassizisten für sich in Anspruch nehmen: Es gibt keinen funktionsfähigen Kunstmarkt, der die ‚freie' Existenz real ermöglichen würde. […]"[419]

Die finanzielle Situation ist insbesondere für die Historienmaler schlecht. Obwohl die Historienbilder innerhalb der Hierarchie der Kunstgattungen am höchsten angesehen sind, sind sie auf dem württembergischen Kunstmarkt kaum gefragt. Demzufolge leben die drei Historienmaler Wächter, Schick und Hetsch zurückgezogen unter ärmlichen Bedingungen in Stuttgart. Hetsch bittet sogar 1817 um Entlassung aus dem Hofdienst und gibt die Malerei in den folgenden Jahren fast ganz auf.[420] Hingegen ist das Porträtfach im Schwäbischen Klassizismus am stärksten gefragt, auch wenn es in der Kunstlehre eine untergeordnete Rolle spielte. Die Hofbildhauer Dannecker und Scheffauer erkennen dies rechtzeitig und suchen ihr Auskommen ebenfalls im Porträtfach, weil größere Aufträge für andere plastische Arbeiten aufgrund der finanziell schlechten Lage eher selten sind:

> „[…] Selbst die wenigen Arbeiten Scheffauers, die ohne konkreten Auftrag entstanden waren, blieben ohne Käufer, bis sie schließlich vom württembergischen Herzog zur Ausstattung von Schloßräumen erworben wurden."[421]

Die ärmlichen Verhältnisse in Württemberg werden zusätzlich durch die Kriegsjahre und schlechten Erntejahre verstärkt und erst zwei Jahrzehnte später überwunden:

> „Nach kurzfristigen, durch den Rüstungsbedarf der Kriegsjahre geweckten Scheinblüten war Württemberg am Ende der napoleonischen Ära wirtschaftlich zerrüttet. Vor allem die Landwirtschaft, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts die ökonomische Basis des Landes, war durch überfällige Agrarreformen und schlechte Erntejahre in eine Dauerkrise geraten, die erst gegen Ende der zwanziger Jahre überwunden wurde.[…]" [422]

---

[419] Axel Burkarth: Von der Hohen Karlsschule bis Bernhard Pankok, in: Claus Zoege von Manteuffel: Kunst und Künstler in Württemberg. Stuttgart 1996. S. 23-104. S. 30.
[420] Ebd. Zur Situation des Historienmalers Hetsch vgl. S. 28.
[421] Ebd. S. 30.
[422] Ebd. S. 42.

4.2.1. Dannecker und seine Antikensammlung

Am 3. Juni 1808 wird die sogenannte „Danneckerei“ festlich eröffnet. In diesem Gebäude am Schlossplatz, hinter der Eberhardskirche, vereint Dannecker Wohnhaus, Atelier und Antikensammlung.

Nachdem 1794 die Carlsschule aufgelöst wird, bekommen die ehemaligen Professoren der bildenden Künste Ateliers im Gartenflügel des Neuen Schlosses. Dieses soll eigentlich nur eine vorübergehende Lösung sein, da den Künstlern neue Ateliers an der neu zu errichtenden *Académie des Arts* in Aussicht gestellt werden. Doch die württembergischen Herzöge, Ludwig Eugen (1793-1795) und Friedrich Eugen, die Carl Eugen auf dem Thron folgen, verstehen „’von Kunst so gut wie nichts’“[423], so dass die Hofkünstler noch zwölf Jahre später in den provisorischen Ateliers arbeiten müssen. Die Gründung einer neuen Kunstschule zeichnet sich nicht ab.

Im Zuge des Residenzbauplanes werden die Räumlichkeiten in der *Alten Kanzlei* zu Ateliers umgebaut. Im Winter 1806/07 müssen die Hofkünstler die provisorischen Ateliers im Neuen Schloss räumen und die neu eingerichteten Ateliers der *Alten Kanzlei* beziehen.

Dannecker soll ebenfalls ein zur Planie gelegenes eigenes Bildhaueratelier erhalten, das ihm allerdings zu beengt ist. Er bittet König Friedrich um Anweisung eines Bauplatzes sowie eine Gehaltszulage, um sein Haus und seine Werkstatt selbst einrichten zu können. Dannecker schlägt dem König in mehreren Briefen Bauplätze vor, an denen ein neues Atelier errichtet werden könnte. In einem dritten Vorschlag, den er König Friedrich in einem Brief vom 4. April 1807 unterbreitet, ist als Baugrund der „Platz zwischen dem Maitre Frasinellischen Gebäude und dem Opern Hauß“[424] genannt. Diesem Vorschlag wird zugestimmt, die geforderte Gehaltsaufbesserung hingegen wird abgelehnt. Dennoch beginnen bald danach die Arbeiten am Bau der „Danneckerei“ am Schlossplatz, nach den Entwürfen Danneckers.[425]

Ein Jahr später, am 3. Juni 1808, wird das Gebäude feierlich eröffnet, in dem neben dem Atelier die Antikensammlung und die Wohnräume untergebracht sind. Das *Morgenblatt* berichtet in seiner Ausgabe vom 23. Juni des Jahres ausführlich über die „Göttertafel“:

> „[…] Am 3 Juny war die Einweihung dieses schönen Lokals, und der geniale und gefühlvolle Künstler schloß einen kleinen vertrauten Kreis von Freunden um sich. In dem Anti-

[423] Dannecker in einem Brief an Goethe [o.Datum]; zit. n. Adolf Spemann: Johann Heinrich Dannecker. Das Leben, das Werk, der Mensch. München 1958. S. 12. [Spemann 1958]

[424] Dannecker an König Friedrich, 4. April 1807, zit. n. Johannes Zahlten: Die „Danneckerei“. Künstlerhaus – Antikensammlung – Wallfahrtsort. Werner Fleischhauer zum 90. Geburtstag, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 143-154. Hier S. 144.

[425] Johannes Zahlten stützt die These Axel Burkardts, dass eine Beteiligung Thourets am Bau ausgeschlossen werden kann. Siehe Johannes Zahlten: Die „Danneckerei“. Künstlerhaus – Antikensammlung – Wallfahrtsort. Werner Fleischhauer zum 90. Geburtstag, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 143-154. Insbesondere S. 144.- Siehe auch Spemann 1958. Insbesondere S. 17.

> ken-Saale stand mitten unter den unsterblichen Gebilden des griechischen Meissels eine zierlich besetzte Tafel, an welcher die Gesellschaft Platz nahm. – Wie mächtig wirkte der Zauber der Kunst! Alle Gefühle wurden erhöht durch die göttliche Umgebung. Wohin der Blick sich wandte, fiel er, hier auf den unübertrefflichen Torso, dort auf die Ringer, auf die kolossale Pallas, […] auf den Apoll von Belvedere...Wahrlich es war eine Göttertafel […]“[426]

Bereits die Lage des Hauses spiegelt die Funktion der „Danneckerei“ wieder: es ist die Schnittstelle zwischen höfischem und städtischem Leben. Zahlten hat anhand von Baugesuchen, die nach Danneckers Tod erfolgten, die Funktionen der einzelnen Räume rekonstruiert. Demnach lagen im Obergeschoss die Wohnräume der Familie Dannecker, während im Erdgeschoss die Arbeitsräume des Bildhauers waren. Im linken Teil befanden sich drei hintereinander liegende Räume, die Dannecker als Werkstatt nutzte und in der er seine eigenen Plastiken aufstellen konnte, im rechten Teil neben dem Eingang war die Abgusssammlung des Kronprinzen dauernd aufgestellt und allgemein zugänglich.[427]

> „[…] In dem herrlichen Saale von einfacher edler Architektur, welcher die Beleuchtung von oben herab empfängt (wenn mann ins Haus tritt zur Rechten), stehen die Pariser=Abgüsse der vorzüglichsten Antiken, welche Sr. Königl. Hoheit, dem Kronprinzen von Würtemberg gehören, und welche dieser edle Fürst der Aufsicht des Künstlers anvertraut, und dabey den Zutritt jedermann freigestellt hat. […]“[428]

berichtet Georg Reinbeck begeistert im *Morgenblatt*.

1806 beginnt Dannecker im Auftrag des Kronprinzen Wilhelm Antiken für eine Sammlung anzukaufen. Wilhelm schickt ihn nach Paris, um dort Gipsabgüsse „der besten Antiken“[429] zu erwerben, die Napoleon während seiner Territorialeroberungen geraubt und seit 1803 im *Musée Napoléon* ausgestellt hat.

Die Antikensammlungen, die im 18. Jahrhundert an den deutschen Fürstenhöfen gegründet werden und auch in deren Besitz sind, dienen, abgesehen von ihrem Wert als Prestigeobjekt, als Studienmaterial für die Hofkünstler. Neben antiken Originalen werden die Sammlungen durch Abgüsse ergänzt. Beim Anlegen dieser Antikenkabinette orientieren sich die Fürsten an den Empfehlungen, die Charles Antoine Jombert 1755 in *Méthode pour apprendre le dessin* für die Pariser Académie Royale aufgestellt hat. Dass auch die Ankäufe für die Stuttgarter Sammlung Jomberts aufgestelltem Figurenkanon folgten, hat Irene Antoni deutlich gemacht.[430]

---

[426] Morgenblatt, Nr. 150, 23.6.1808. Die Weihe, S. 598 ff.
[427] Siehe weiterführend Johannes Zahlten: Die „Danneckerei“. Künstlerhaus – Antikensammlung – Wallfahrtsort. Werner Fleischhauer zum 90. Geburtstag, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 143-154. Insbesondere S. 144 ff.
[428] Morgenblatt, Nr. 150, 23.6.1808. Die Weihe, S. 598 ff.
[429] Spemann 1958. S. 16.
[430] Irene Antoni: Die Staatsgalerie im 19. Jahrhundert. Ein „Museum der bildenden Künste“. München 1988. S. 76f.

Die Pariser Gipsabgüsse bilden den Grundstock der Stuttgarter Sammlung. Darunter befinden sich Abgüsse von antiken Plastiken, die Dannecker zwanzig Jahre zuvor noch in Rom sehen konnte, wie beispielsweise den Apoll von Belvedere, die Pallas von Velletri sowie den Laokoon. In den folgenden Jahren wird die Stuttgarter Antikensammlung um wichtige Werke erweitert, insbesondere unter der Regierung des kunstinteressierten Königs Wilhelm I. von Württemberg, 1816 bis 1864, werden einige seltene Abgüsse erworben. Da hier nicht der gesamte Bestand rekonstruiert werden soll[431], seien einige Höhepunkte der Sammlung hervorgehoben.

Der Stuttgarter Antikensaal ist einer der ersten Orte, an dem die Abgüsse der Parthenonfiguren zu sehen sind. Lord Elgin (1766-1841) hatte die Parthenonfiguren 1815 nach London gebracht. Antonio Canova (1757-1822) sieht sie dort und berichtet wiederum seinem Freund[432] und Künstlerkollegen Dannecker davon, als er ihn noch im selben Jahr in Stuttgart besucht. Daraufhin schreibt Danneckers Schwager Rapp im *Morgenblatt* den Aufruf „Bitte an das englische Volk“: Er bittet Lord Elgin, Abgüsse der Parthenonfiguren fertigen zu lassen. Drei Jahre später, im September 1818, treffen schließlich 27 Kisten, der erste Teil, der so genannten *Elgin Marbles* in Stuttgart ein. Diese Abgüsse sind die ersten Glanzstücke in der herzoglichen Sammlung.[433]

Im Sommer 1821 folgt die nächste Sensation: die Aufstellung der Ägineten. Erst im Jahr zuvor am Aphaia-Tempel auf der Insel Ägina nahe Athen entdeckt, sind die Abgüsse der 17 Giebelskulpturen aus dem 5. Jh. v. Chr. in Stuttgart eine Attraktion. Zum einen war an deren Entdeckung ein Württemberger beteiligt[434], zum anderen sind die Ägineten hier einige Jahre eher zu sehen als die Originale, die König Ludwig I. von Bayern für seine Antikensammlung, heute Münchner Glyptothek, erworben hatte und die erst 1827 ausgestellt werden konnten. Sulpiz Boisserée vermerkt in seinem Tagebuch über die Giebelfiguren:

> „Mittwoch, 8. [August 1821] […] Äginetische Statuen. Merkwürdig wie hier die Körper ausgebildet, die Köpfe vernachlässigt gerade das umgekehrte Verhältnis wie bei der christlichen Kunst. […]“[435]

Weitere Glanzstücke im Antikensaal sind der 1822 aufgestellte Abguss der Venus von Milo, die zwei Jahre zuvor von einem Bauern gefunden wurde[436], als auch jener im folgenden Jahr angekaufte Abguss der Florentiner Niobe-Gruppe. Sie bilden den vorläufigen Abschluss der

[431] Siehe weiterführend zum Bestand der Stuttgarter Antikensammlung ebd. S. 77 ff. sowie Anhang I, S. 271f.
[432] Canova war in den Jahren 1779 bis 1798 in Rom, Dannecker von 1785 bis 1790. Beide Bildhauer lernten sich während dieser Jahre in Rom kennen und freundeten sich an.- Siehe weiterführend Adolf Spemann: Johann Heinrich Dannecker. Das Leben, das Werk, der Mensch. München 1958. S. 7f.
[433] Siehe Spemann 1958. S. 18.- Die vollständige Lieferung der Elgin-Marbles zog sich bis ins Jahr 1848 hin.
[434] Der aus Cannstatt stammende Jakob Linkh (1787-1841) ist Architekt und Griechenlandforscher.
[435] Sulpiz Boisserée: Tagebücher, hg. v. Hans-J. Weitz. 5 Bde. Darmstadt: Eduard Roether Verlag, 1995. Bd. I, 8.8.1821, S. 738.
[436] Der griechische Bauer Yorgos Kentrotas entdeckte die Venus von Milo zufällig auf einem seiner Felder auf Milos.

Sammlungstätigkeit. Die Antikensammlung hat ihren Höhepunkt erreicht, zudem mangelt es an weiterem Platz. 1821 berichtet das *Kunstblatt*:

> „Durch die Aufstellung der äginetischen Abgüsse ist freylich der kleine Saal so verengt, daß beynah kein Raum für den Beschauer, noch weniger aber für die jungen Künstler zum Zeichnen übrig bleibt […]“[437]

Auch Luise Duttenhofer beklagt den mangelnden Platz und das Durcheinander des Antikenkabinetts, das sie in einem Brief als „Gerümpelkammer“ bezeichnet.[438]

Die württembergische Antikensammlung dient in erster Linie als Anschauungs- und Studienmaterial für die Künstler. Mit der Aufhebung der Carlsschule 1794 gibt es in Stuttgart für mehr als drei Jahrzehnte keine Einrichtung zur Ausbildung von Künstlern.[439] Erst 1829 mit der Gründung der *Vereinigten Kunst-, Real- und Gewerbeschule* werden wieder Künstler an einer Schule ausgebildet. In den dreißig Jahren zuvor erteilen die Hofkünstler, allen voran Dannecker, kostenlosen Unterricht:

> „Den bisherigen Mangel an einer öffentlichen Unterrichts-Anstalt hat der Eifer unserer verdienten Meister gedeckt, welche Unterricht und Rath, jedem der sie sucht, unentgeltlich ertheilen. Unser Dannecker thut sich auch darin hervor, da er für Zeichnung nach der Natur und Gyps, Raum und Anweisung in seiner eigenen Wohnung schenkt.“[440]

König Friedrich unterstützt Dannecker lediglich durch Lieferung des Brennholzes und Übernahme der Modellkosten.

Die „Danneckerei“ wird zum Akademie-Ersatz. Die zahlreichen jungen Kunstschüler, denen Luise Duttenhofer hier begegnet, sind von ihr in Scherenbildern als auch Silhouetten porträtiert.

Zu den bekanntesten Schülern des Bildhauers, die er noch an der Carlsschule unterrichtet, gehören der Maler und Kupferätzer Jacob Gauermann (1773-1843)[441], der später in Wien bei Martin von Molitor (1759-1812)[442] an dessen Tiroler Landschaftsaufnahmen mitarbeitet, sowie der von Zeitgenossen als eigenwillig bezeichnete Bildhauer Konrad Heinrich Schweickle (1779-1833). Später werden Georg Konrad Weitbrecht (1796-1836)[443] und Theodor Wagner (1800-1880)[444] in der „Danneckerei“ ausgebildet. Dannecker vermacht seinem Lieblingsschü-

[437] Kunstblatt 1821, zit. n. Johannes Zahlten: Die „Danneckerei“. Künstlerhaus – Antikensammlung – Wallfahrtsort. Werner Fleischhauer zum 90. Geburtstag, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 143-154. Hier S. 150.
[438] Luise Duttenhofer an unbekannt [Friederike Mayer?], 26.11.1828, SNM/DLA 42.873/2.
[439] Siehe ausführlicher Kapitel 4.2., *Exkurs: Situation der Künstler in Württemberg*, S. 94 ff.
[440] Württembergisches Jahrbuch 182=/21, S. 97, zitiert nach Johannes Zahlten: Die „Danneckerei“. Künstlerhaus – Antikensammlung – Wallfahrtsort. Werner Fleischhauer zum 90. Geburtstag, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 143-154. Hier S. 150.
[441] Luise Duttenhofer hat ihn in einem Scherenschnitt porträtiert, DLA 5470, Kat. Nr. 52 g.
[442] Luise Duttenhofer hat ihn in einem Scherenschnitt porträtiert, DLA 5464, Kat. Nr. 46 k.
[443] Weitbrecht ist 1813/14 in Danneckers Werkstatt tätig, lässt sich nach der Rückkehr aus Italien 1817 in Heilbronn in der Firma des Silberwarenfabrikanten Peter Bruckmann zum Modelleur und Graveur ausbilden. Sein Hauptwerk ist das Jahreszeitenfries im Lustschloss Rosenstein, 1825-1828.
[444] Wagner ist von 1814 bis 1823 Schüler von Dannecker.

ler und Schwager Wagner testamentarisch die Modelle seiner Plastiken: der Ariadne, der Ceres, der Psyche, der trauernden Freundschaft und der knienden Nymphe.

Außer seinen Schülern empfängt Dannecker zahlreiche Besucher in seinem Atelier. Bereits noch vor dem Umzug in die „Danneckerei“ wird der Hofbildhauer im August 1797 von Goethe während seines Aufenthaltes in Stuttgart besucht. Fast täglich ist Goethe mit Rapp und Dannecker zusammen:

> „[…] und ich hatte abermals das Vergnügen mich an den verständigen und wohlgefühlten Urteilen dieses Mannes [Rapp] über manche Gegenstände der Kunst, sowie über Danneckers Lebhaftigkeit zu freuen.“[445]

Nachdem dann im Juni 1808 die „Danneckerei“ eröffnet ist, wird diese eine der Hauptattraktionen der württembergischen Residenzstadt, die zahlreiche Besucher aus nah und fern anzieht: „[…] und man staunt über die wahre Flut, die sich über das ehemals so stille Studio ergoß; über hundert Besucher im Monat waren keine Seltenheit. […]“[446]

Eine detaillierte Auflistung der Besucher hat sich in einem Heft erhalten, mit dem Titel „Nahmen der Fremden welche das Dannecker’sche Attelier besuchten vom 15. Sept. 1814 bis Nov. 1817“[447], das 1893 publiziert wurde[448]. Unter den Besuchern sind bekannte Stuttgarter Namen zu finden, ebenso Fürsten und Prinzen regierender Häuser, Hof- und Staatsbeamte aus ganz Europa sowie Gelehrte, Dichter und Künstler. Die berühmtesten unter ihnen sind Alexander von Humboldt (1811), Antonio Canova (1815), Bertel Thorvaldsen (1819), Lord Elgin mit Familie (1820) sowie Achim von Arnim (1820).[449] Danneckers Atelier am Schlossplatz wird ein regelrechter „Wallfahrtsort“[450], um eine treffende Formulierung Zahltens zu entleihen. Ein Besucher äußert sich in seinen Reisebeschreibungen so begeistert über Dannecker und dessen Werkstatt, dass er statt Dannecker als „deutschen Cannova“ zu bezeichnen, die Bezeichnung Canovas als „deutschen Dannecker“ für gelungener hält:

> „Wen die Götter in Stuttgart begünstigen wollen, den führen sie in die Werkstätte Danneckers, wo das Göttliche der Kunst den bescheidensten und gefälligsten Sterblichen umweht. Die Benennung des deutschen Cannova dürfte für keine so schmeichelhafte Ehrenbezeugung gehalten werden […] Hätten die Umstände Cannova nach Stuttgart und Dannecker nach Rom versetzt: so hätte sich vielleicht jener mit eben so viel Vergnügen den deutschen Dannecker nennen gehört. […] Dem Kunstfreunde kann kein höherer Ge-

[445] Goethe an Schiller, 30.8.1797. Goethe Werke, WA, IV. Abt., Bd. 12 (1893), Brief Nr. 3648, hier S. 279.- Über Goethes Besuch in Stuttgart siehe ausführlicher Kapitel 3.3.4.1., *Goethes Besuch 1797*, S. 73 ff.
[446] Spemann 1958. S. 17.
[447] WLB, Handschriftenabteilung, Cod. hist. 4°329.
[448] Julius Hartmann: Danneckers Haus und sein Fremdenbuch, in: Litterarische Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg, 1893, S. 73 ff.
[449] Siehe weiterführend Johannes Zahlten: Die „Danneckerei“. Künstlerhaus – Antikensammlung – Wallfahrtsort. Werner Fleischhauer zum 90. Geburtstag, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 143-154. Insbesondere S. 150 ff.
[450] Ebd. S. 150.

nuß zu Theil werden, als wenn ihm erlaubt wird, die Studien dieses Meisters oder doch das Fortschreiten seiner Arbeiten zu beobachten. […]“[451]

Am 8. Dezember 1841 stirbt Dannecker 83jährig in Stuttgart. Zwei Jahre nach seinem Tod wird das neue Kunstgebäude in der Neckarstrasse eingeweiht, in dem Kunstmuseum und Kunstschule gleichermaßen verbunden sind. Hier sind nun sowohl die Abgüsse der Antikensammlung aufgestellt als auch Danneckers plastische Arbeiten in dem nach ihm benannten Kabinett. Somit hat die „Danneckerei“ „eine würdige Nachfolge gefunden.“[452]

4.2.2. Matthisson und seine Vasensammlung

1812 siedelt Matthisson von Dessau nach Stuttgart um, nachdem er von König Friedrich I. als Bibliothekar an den württembergischen Hof gerufen wird. In der württembergischen Residenzstadt wird er 16 Jahre leben. Ob er in dieser Zeit seine Sammlung antiker Vasen anlegte oder die antiken Gefäße beim Umzug bereits im Gepäck waren, ist nicht bekannt.

Bekannt ist, dass er seine Vasensammlung vor dem Wegzug aus Stuttgart 1828 der königlichen Kunstsammlung vermachte, wie er in seinem Tagebuch notiert: „[…] Meine Vasensammlung widmete ich der königlichen Kunstsammlung.[…]“[453] Da die alten Inventare bei zwei Schlossbränden verloren gegangen sind, ist nicht mehr zu belegen, welche der antiken Vasen in der heutigen Sammlung des Württembergischen Landesmuseums aus der Sammlung Matthissons stammen.[454] Es sollen zumindest „etruskische Vasen“ gewesen sein.[455]

Dass Matthisson ein leidenschaftlicher Sammler antiker Keramikgefäße war, ist aus einem Scherenbild von Luise Duttenhofer zu schließen. Duttenhofer hat hier den mit ihr befreundeten Dichter als Vasensammler porträtiert (Abb. 32).[456] Matthisson sitzt in der Landschaft mit seinem Spitz, den ihm seine vormalige Dienstherrin, die Fürstin von Anhalt-Dessau 1798 schenkte, und empfängt von einem Kind eine antike Vase. Hinter dem Dichter stehen zwei weitere antike Gefäße auf einer Mauer.

Ob die Scherenschneiderin Matthissons Vasensammlung kannte, ist nur zu vermuten. Jedoch ist dies anzunehmen, da erstens der Dichter mit den Eheleuten Duttenhofer befreundet war und zweitens Matthissons nachweislich in seinem Haus Gäste empfing[457]. Luise Duttenhofer

[451] Aus dem Taschenbuch eines Reisenden von Stuttgart nach Kannstatt. Der Erzähler, Nr. 8, St. Gallen, Freytags den 21. Hornung 1817, S. 41. Zit. n. ebd. Hier S. 143.
[452] Ebd. Hier S. 153.
[453] Friedrich von Matthisson: Friedrich von Matthisson’s literarischer Nachlaß nebst einer Auswahl von Briefen seiner Freunde. 4 Bde. Berlin: Mylius, 1832. Bd. 4, Reiseskizzen und tägliche Erlebnisse, S. 211.
[454] Ich bedanke mich bei der Kuratorin Frau Dr. Nina Willburger für die freundlichen Auskünfte über die Sammlung.
[455] Vgl. Werner Fleischhauer: Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart. Stuttgart 1976. S. 142.
[456] DLA 5591, Kat. Nr. 173 e.
[457] Vgl. Eintrag von Sulpiz Boisserée in seinem Tagebuch am 19.11.1822: „[…] Abends Concert bei Matthisson. […]“, Bd. I, S. 853.

wird zu den gesellschaftlichen Anlässen und Konzerten im Hause Matthisson geladen gewesen sein und demzufolge unweigerlich die antike Keramik gesehen haben, ebenso wie Sulpiz Boisserée, der in seinem Tagebuch vermerkt: „Besuche. […] Matthisson Vasen.[…]“[458]
Es ist davon auszugehen, dass die Stuttgarter Scherenschneiderin antike Vasen bei Matthisson gesehen hat und diese ihr als Inspirationsquelle für ihre Auseinandersetzung mit den keramischen Gefäßen dienten, wie die zahlreichen Vasenschnitte innerhalb ihres Oeuvres zeigen.[459]

4.2.3. Die Antike in Ludwigsburg

Ludwigsburg war eine der Haupt- und Residenzstädte Württembergs. Am 7. Mai 1704 legt Herzog Eberhard Ludwig (1676-1733, reg. 1692) auf der Anlage des Jagdlusthauses Erlachhof den Grundstein für den Bau des künftigen Residenzschlosses, das seiner absolutistischen Herrschaft Ausdruck und Würde verleihen soll.[460] Im selben Jahr ergeht ein Dekret, „[…] daß der bishero so genannte Erlachoff […] nicht mehr Erlachof, sondern Ludwigsburg genannt werden solle.“[461]
Aufgrund von Steuererleichterungen sowie der Verlegung des Hofes 1718 von Stuttgart nach Ludwigsburg vergrößert sich die Stadt zusehends. 1724 wird Ludwigsburg alleinige Residenz. Fast alle Regierungsbehörden müssen in die Planstadt umziehen; es entsteht eine „moderne, ganz vom Hof, vom Beamtentum und vom Militär geprägte Residenzstadt“[462].
Nachdem der Hofstaat zwischenzeitlich wieder nach Stuttgart übersiedelt war, verlegt Herzog Carl Eugen 1764 den Hof und die Regierung zum zweiten Mal nach Ludwigsburg, wo er bis 1775 residieren wird. Er erweitert die Stadt um einen weiteren Stadtteil, die Karlsstadt, in der ein großes Schlossareal, ein Opernhaus sowie die Porzellanmanufaktur erbaut werden. Dadurch steigt die Zahl der Einwohner bald auf etwa 10.000 bis 11.000 an, während die Bevölkerung Stuttgarts sinkt.[463]
Herzog Carl Eugen eifert dem französischen Hof nach und schafft sein eigenes „Versailles“: seine prächtigen Hoffeste, die kunstvollen Maskeraden und prächtigen Feuerwerke, Oper und Ballett mit Akteuren aus Frankreich und Italien „machten den Ludwigsburger Hof zu einem

[458] Sulpiz Boisserée, Tagebücher. 16.5.1821. Bd. I, S. 721.
[459] Zu den Vasenschnitten siehe ausführlicher Kapitel 6.2.3., *Vasenschnitte*, S. 151 ff.
[460] In jener Zeit des fürstlichen Absolutismus legen einige Fürsten Residenzen in der Nähe ihrer Hauptstädte an. Neugründungen sind beispielsweise Nymphenburg bei München, Durlach bei Karlsruhe.
[461] Zit. n. Corinna Höper: „Das Glück Württembergs“ Europäische Künstler unter den Herzögen Eberhard Ludwig (1676-1733), Carl Alexander (1684-1737) und Carl Eugen (1728-1793), in: Dies.; Andreas Henning: Das Glück Württembergs. Zeichnungen und Druckgraphik europäischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart 15. Mai – 26. September 2004. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004. S. 10-111. Hier S. 12.
[462] Walter Grube: Haupt- und Residenzstädte in Altwürttemberg, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, Heft 25, 1966, S. 9-13. Hier S. 12.
[463] Vgl. Julius Hartmann: Schillers Jugendfreunde. Stuttgart; Berlin 1904. S. 40 ff.

der leichtfertig glänzendsten der Zeit […]“[464] Der in Ludwigsburg geborene Justinus Kerner erinnert sich an die Feste des „weltlustigen Fürsten“:

> „[…] Während meiner ersten Kindheit regierte noch der Herzog *Karl Eugen.* Er hatte in Ludwigsburg seine Sommerresidenz, und in dieser Zeit füllten sich die weiten menschenleeren Gassen, Linden- und Kastanienalleen Ludwigsburgs mit Hofleuten in seidenen Frächen, Haarbeuteln und Degen, und mit den herzoglichen Militärs in glänzenden Uniformen und Grenadierkappen […] Das prachtvolle Schloß mit seinen weiten Plätzen und Gärten, der nahe Park mit dem so genannten Favoriteschlößchen, […] der große weite Marktplatz der Stadt selbst, mit seinen Arkaden, waren oft Schauplatz der Vergnügungen dieses weltlustigen Fürsten, Schauplätze von Festen, die, gedenkt man ihrer in jetziger Zeit, einem nur wie bunte Träume erscheinen. So fanden in der dem Schlosse gegenübergelegenen Favorite die ungeheuersten Feuerwerke statt, mit einem Aufwande, der dem am Hofe von Versailles gleichkam. […]“[465]

Zu so viel Glanz und Prunk gehörte eine repräsentative Architektur mit entsprechender Innendekoration ebenso wie eine Porzellanmanufaktur.

4.2.3.1. Die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur[466]

Am 5. April 1758 gründet Herzog Carl Eugen von Württemberg die Porzellanmanufaktur in Ludwigsburg. Damit hat nun auch der württembergische Hof sein eigenes „weißes Gold“, wie andere deutsche Fürstenhöfe vor ihm.

Es war Johann Friedrich Böttger (1682-1719), der 1708 das Hartporzellan erfand. Bis dahin hatte man in Europa vergeblich versucht, das streng umhütete Geheimnis des in China erfundenen Porzellans „nachzuerfinden“. Böttger gelang nun in Experimenten die Herstellung des Porzellans und zugleich die Erzeugung des roten Steinzeugs, das ursprünglich ebenfalls ein chinesisches Produkt war. Im Unterschied zum chinesischen Weichporzellan ist das Hartporzellan „ein weißes, stark gesintertes und bei einer Scherbenstärke bis zu wenigen Millimetern opak-transparentes Steinzeug.“[467] Nachdem Böttger 1709 die Erfindung veröffentlichte, erfolgte im Jahr darauf durch das Dekret des Sächsischen Hofes die Gründung der ersten europäischen Porzellanmanufaktur in Meißen. In den folgenden Jahren verbesserte Böttger die Qualität des Porzellans, so dass es als „weißes Gold“ eine wichtige Einnahmequelle für den

[464] Ebd. S. 41.- Beispielsweise mussten die Frauen, die in der Gunst des württembergischen Herzogs standen, Schuhe aus blauer Atlasseide tragen.

[465] Justinus Kerner: Bilderbuch aus meiner Knabenzeit, hg. und erläutert v. Günter Häntzschel. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1978. S. 13f.

[466] Zur Geschichte der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur ist weiterhin grundlegend Leo Balet: Ludwigsburger Porzellan. Stuttgart 1911.- Siehe auch im Standardwerk Michael Newman: Die deutschen Porzellanmanufakturen im 18. Jahrhundert. 2 Bde. Braunschweig 1977. Bd. 2, Ludwigsburger Porzellanmanufaktur, S. 87 ff.

[467] Das Weichporzellan enthält weniger Kaolin als das Hartporzellan, statt etwa 50% nur etwa 20-30%. Außerdem werden Weichporzellane bei niedrigeren Temperaturen gebrannt (1100°C bis 1350°C), so dass die Farbpalette der Unterglasur größer ist. - Denninger, Edgar: Keramik und Porzellan, in: Weiß, Gustav; Denninger, Edgar et al.: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. 3 Bde. Bd. 3: Glas, Keramik und Porzellan. Möbel Intarsie und Rahmen. Lackkunst, Leder. S. 69-134. Hier S. 127.

fürstlichen Hof darstellte. In der Manufaktur Meißen wurden noch in den Jahren nach Böttgers Tod 1719 entscheidende Neuerungen in der Porzellanherstellung gemacht, insbesondere in der Herstellung von Auf- und Unterglasurfarben. Hier entstand das Unterglasur-Kobaltblau, das seit 1739 als „Zwiebelmuster" weltberühmt geworden ist[468], ebenso wie das 1809 entwickelte Unterglasur-Chromgrün, das noch heute als „Weinblattbordüre" beliebt ist.[469]

Der Ruhm der Porzellanmanufaktur Meißen zieht schnell weitere Kreise, so dass bald an weiteren Fürstenhöfen in Deutschland Porzellanmanufakturen gegründet werden. Nach Meißen folgt Wien (1717), ehe dann Mitte des 18. Jahrhunderts eine große Anzahl von Manufakturen eröffnet wird: Fürstenberg und Nymphenburg (beide 1747), Berlin (1751)[470], Frankenthal (1755) sowie 1758 die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur. Während die ausländischen Manufakturen neben dem Hartporzellan auch Weichporzellan produzieren wird in Deutschland bis heute ausschließlich Hartporzellan hergestellt.[471] Die Manufakturen fertigen sowohl Service als auch Figürliches an. Zum einen wächst der Bedarf an Porzellan im Zuge der neueingeführten exotischen Heißgetränke, wie Kaffee, Tee und Schokolade[472], die entsprechende Geschirrformen fordern, zum anderen entsteht das Phänomen des fürstlichen Porzellansammlers. Der entscheidende Impuls geht wieder von Meißen aus, wo um 1730 bereits ganze Tischaufsätze aus Porzellan gefertigt werden. Das Themenspektrum der Figurendarstellungen reicht von höfischen Porzellanfiguren, über jene der „Commedia dell'Arte" bis hin zu Darstellungen von Chinesen.

> Für die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur beginnt ihre Blüte bereits in den 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, also kurz nach ihrer Gründung 1758, als Herzog Carl Eugen seine Residenz zum zweiten Mal von Stuttgart nach Ludwigsburg verlegt.
>
> Herzog Carl Eugen holt 1759 Joseph Jakob Ringler (1730-1804) von der Wiener an die Ludwigsburger Manufaktur und ernennt ihn zu deren Direktor. Zu dem Zeitpunkt sind an der Manufaktur 21 Mitarbeiter fest angestellt. In den folgenden Jahren werden weitere Porzellanmaler, Bossierer und Handwerker nach Ludwigsburg geholt, so dass um 1770 rund 180 Mitarbeiter beschäftigt sind. Die Mehrzahl unter ihnen sind Maler, darunter auch sogenannte „Hausmaler", die das Porzellan in Heimarbeit bemalen. Der Maler und Kupferstecher Gottlieb Friedrich Riedel (1724-1784), der zuvor an den Ma-

[468] Das „Zwiebelmuster" wurde 1739 erstmals schriftlich erwähnt, erst nach 1745 in größeren Mengen produziert und erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts populär.

[469] Denninger, Edgar: Keramik und Porzellan, in: Weiß, Gustav; Denninger, Edgar et al.: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. 3 Bde. Bd. 3: Glas, Keramik und Porzellan. Möbel Intarsie und Rahmen. Lackkunst, Leder. S. 69-134.

[470] 1763 ließ Friedrich der Große die drei privaten Manufakturen zur „Königlich Preußischen Manufaktur" (KPM) zusammenlegen.

[471] Vgl. Denninger, Edgar: Keramik und Porzellan, in: Weiß, Gustav; Denninger, Edgar et al.: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. 3 Bde. Bd. 3: Glas, Keramik und Porzellan. Möbel Intarsie und Rahmen. Lackkunst, Leder. S. 69-134.

[472] Siehe zu den neuen Genussmitteln Michael North: Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung. Köln: Böhlau Verlag, 2003. Insbesondere S. 195 ff.

nufakturen in Meißen, Höchst und Frankenthal tätig war, wird unter der Direktion Ringlers zum „Obermaler“ ernannt. Unter Riedels künstlerischer Leitung entstehen meisterhaft bemalte Service aus Porzellan. Der Malereidirektor entwickelt neue Dekore, wie exotische Vögel und anderes Federvieh, die er zum Teil als Vorlagen für Porzellanmaler in mehreren Stichfolgen publiziert.[473] Auch erfindet Riedel 1765 das „Schuppenmuster“, ein Muster das an Fischschuppen erinnert und gänzlich auf Bemalung verzichtet und das noch heute ausschließlich in Ludwigsburg produziert wird. Neben Riedel ist noch der „Hausmaler“ und spätere Hofmaler Steinkopf zu erwähnen. Der Lehrer für freie Handzeichnung am Stuttgarter Gymnasium bemalt die Porzellane mit Tieren, vor allem mit Pferden, die ihn als „Pferdemaler“ bekannt machen. Luise Duttenhofer hat ihn in einem Scherenschnitt porträtiert und ist möglicherweise sogar von ihm im Zeichnen unterrichtet worden (Abb. 165).[474]

Abgesehen von den Dekorvariationen, die die Manufaktur eigenständig entwickelt, entstehen bald auch eigene Formen. Die durchbrochenen Ränder der Porzellangeschirre oder die Deckelknäufe als Gemüse, wie Kohl, Pilze, Möhren u.ä., sind Besonderheiten, die sie von den Geschirren anderer Manufakturen unterscheiden.

Des Weiteren sind die Antiken-Sets zu erwähnen, die die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur bereits kurz nach ihrer Gründung reproduziert. Im Vergleich zu anderen europäischen Manufakturen ist das ein früher Zeitpunkt für die Antikenkopie in Porzellan, die eigentlich erst mit der Gründung der Manufaktur von Volpato in Rom 1785 ihren Durchbruch erlebt.[475]

Die Auseinandersetzung mit der Antike ist neben den Antikensets ebenso in den frühen figürlichen Darstellungen erkennbar, die den Schwerpunkt der Ludwigsburger Porzellanproduktion bilden. Kaum eine andere Manufaktur konnte bei den Figuren ein so breites Themenspektrum in einer hohen Stückzahl anbieten wie die Ludwigsburger. An den Modellen für die Figuren sind maßgeblich beteiligt der Hofbildhauer Christian Friedrich Wilhelm Beyer (1725-1806), der Bildhauer Joseph Weinmüller (1746-1802), der später für das Benediktinerkloster Ottobeuren tätig ist, der Oberpoussier Johann Göz (Götz, 1732-1762) und dessen Nachfolger Jean Jacques Louis (1703-1772) sowie der aus Tübingen stammende Wachsbossierer Johann Christoph Haselmeyer (Mitarbeiter von 1758-1771)[476]. Ebenso entwirft der Hofbildhauer und Professor an der Carlsschule Lejeune Modelle für die Manufaktur.

[473] Z.B. „Sammlung von Federvieh besonders Hausgeflügel“, 14. Bl. Ludwigsburg 1776. oder „Die Vergnügungen der Jagd“, 8 Bl. Ludwigsburg 1776.- Weitere getuschte Vorlagen für Porzellangeschirre befinden sich im Kupferstichkabinett der Staatsgalerie Stuttgart.
[474] DLA 5469, Kat. Nr. 51.- Siehe Kapitel 3.2., *Künstlerische Ausbildung*, S. 46 ff.
[475] Siehe auch Kapitel 4.1., *Die Antike in Rom um 1800*, S. 79 ff.
[476] Lebensdaten waren nicht zu ermitteln.

Mit dem Tod des Herzogs 1793 kommt die Manufaktur zunehmend in finanzielle Schwierigkeiten, so dass ein Niedergang der Manufaktur kaum zu verhindern ist. Einen kurzen Aufschwung erlebt die Manufaktur noch mal unter König Friedrich I. von Württemberg, der die Manufaktur unterstützt, indem er neben der grauen Porzellanerde aus dem württembergischen Alpirsbach weiße Porzellanerde aus Frankreich liefern lässt als auch französische Fachkräfte an die Manufaktur beruft. In dieser Zeit entwerfen auch die beiden Hofbildhauer Dannecker und Scheffauer figürliche Modelle für die Manufaktur.

Nach dem Tod König Friedrichs I. 1816 gerät die Manufaktur jedoch erneut in große finanzielle Schwierigkeiten, so dass sie 1824 von König Wilhelm I. von Württemberg geschlossen werden muss.

Erst am 10. Februar 1919 wird die Porzellanmanufaktur wieder eröffnet und nach den Wirren des Zweiten Weltkriegs 1948 in die heutige „Porzellan-Manufaktur Ludwigsburg GmbH“ umbenannt.

4.2.4. Antonio Aloysius Petrus Isopi und das “Isopi’sche Kunstinstitut”

Der italienische Bildhauer Antonio Isopi kommt am 30. September 1793 von Rom nach Stuttgart. In den folgenden Jahren wird er die Stuttgarter Kunstlandschaft nicht nur als Stukkateur, sondern auch als Kunstlehrer entscheidend prägen.

Über seinen Bildungsgang ist sehr wenig bekannt. Bekannt ist, dass Isopi mit 14 Jahren in Rom bei den Bildhauern und Antikenrestauratoren Lorenzo Cardelli[477] und Francesco Franzoni (1734-1818) ausgebildet wurde und unter ihrer Leitung in der päpstlichen Sammlung der Villa Borghese sowie am entstehenden *Museo Pio-Clementino* arbeitete. 1793 vermittelt ihn Alexander Trippel Gaetano Marini, der württembergische Resident am Vatikan, an den württembergischen Hof. Isopi ist der letzte italienische Künstler, der noch von Herzog Carl Eugen an den Hof gerufen wird. Ursprünglich sollte er als Professor an der Carlsschule lehren, jedoch wird er aufgrund deren Schließung 1794 von Herzog Ludwig Eugen zum württembergischen Hofbildhauer und Hofmarmorier ernannt. Der neu ernannte Hofbildhauer Isopi und sein Kollege Dannecker erhalten ein gemeinsames Atelier im Gartenflügel des Neuen Schlosses.[478] Sie teilen sich nicht nur das Atelier, sondern sie wohnen bis 1804 auch gemeinsam in einem Haus[479]. Zwischen den beiden Hofbildhauern entsteht ein enger freundschaftlicher Kontakt,

[477] Lebensdaten waren nicht zu ermitteln.

[478] Im Gartenflügel des neuen Schlosses bekamen die Professoren für Kunst der *Hohen Carlsschule* nach deren Auflösung 1794 ihre Ateliers, bis sie 1807 in die neu eingerichteten Ateliers der *Alten Kanzlei* umziehen konnten. – Siehe auch Kapitel 4.2.1.*, Dannecker und seine Antikensammlung*, S. 97 ff.

[479] Vgl. Jamme;Pöggeler 1988. S. 423 – Dort sind für das Jahr 1800 Dannecker und Isopi als Mieter des Hauses Nr. 492 auf dem Kirchplatz nachgewiesen, dem späteren Stiftskirchenplatz 5. 1804 mietete Isopi Haus Nr. 131 in der Heigelinschen Gasse, später Calwerstr. 42.

ebenso wie zu Danneckers Karlsschulfreund Scheffauer, der in jener Zeit der dritte Bildhauer am württembergischen Hof ist. Die drei Künstler verständigen sich auf Italienisch.

Isopis plastische Arbeiten, die von Bauornamentik über Grabmale bis hin zu dekorativen Prunkvasen reichen, finden zahlreiche Bewunderer. Insbesondere die nach antiken Vorbildern gearbeiteten Vasen aus Marmor und Alabaster, die virtuos mit filigranen Ornamenten und Reliefs überzogen sind, „[…] bersten vor Ideenreichtum und sind zudem mit moralischen und anekdotischen Anspielungen und Scherzen gewürzt.[…]“[480] Sein technisches Können und seine künstlerische Formensprache faszinieren auch Goethe, als er im Sommer 1797 in der württembergischen Residenzstadt weilt:

> „[…] Ich habe nun auch die Vasen von Isopi gesehen, von welchen Wolzogen auch nicht zu viel erzählt hat. Der Einfall, den Henkel und die Schnauze der Kanne durch Tiere vorzustellen, ist sehr artig und sehr gut angebracht, besonders an der einen, da der Kranich, der aus dem Gefäße trinkt, den Henkel, und der betrübte Fuchs die Schnauze macht[481]. Die Arbeit aber in Feinheit und Zierlichkeit geht über alle Begriffe. Er verlangt für die beiden großen und noch drei oder vier kleinere 500 Dukaten. […]“[482]

Weiter berichtet Goethe über Isopi, dass er seine Vasen vor den Franzosen notfalls mit Waffengewalt verteidigt hätte, als die Franzosen 1796 nach Stuttgart kamen:

> „[…] Er hatte seine Vasen wohl eingepackt im Danneckerischen Hause stehen. Heimlich kauft er sich ein Paar Taschenpistolen, Pulver und Blei und trägt die Gewehre geladen mit sich herum, und da man in der ersten Nacht unvorsichtigerweise einige Franzosen ins Haus läßt, […] stand er immer dabei und hatte die Hände in der Tasche, und nach einigen Tagen kam es heraus, daß er entschlossen gewesen, dem ersten, der sich seinem Zimmer und den Kisten genähert hätte, eine Kugel durch den Leib zu jagen und neben seinen Arbeiten zu sterben.“[483]

Neben seinen Prunkvasen ist Isopi als Stukkateur an den Umbaumaßnahmen der Schlösser Hohenheim, Monrepos, Ludwigsburg, Weimar und dem Neuen Schloss in Stuttgart beteiligt. Goethe erwähnt Isopis Stuckarbeiten im Schloss Hohenheim und im Neuen Schloss lobend in seinem Reisetagebuch von 1797, im Gegensatz zur Architektur des Schlosses Hohenheim. Bei seinem Besuch des Schlosses Hohenheim am 1. September 1797 ist Goethe geradezu entsetzt von dem „gleichgültigsten Anblick von der Welt“, der Schlossbau sei „ein Beispiel einer bis zum Unsinn ungeschickten Architektur“[484]. Ebenso sei der Bauschmuck „meistens höchst schlecht“. Insofern hofft Goethe, dass durch die Entwürfe des Hofbaumeisters Thouret, die

[480] Annette Köger: Antonio Isopi. Ein römisch-schwäbischer Hofbildhauer, in: Schwäbischer Klassizismus. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Stuttgart 1993. S. 131-141. Hier S. 131.

[481] Goethe beschreibt wohl die Alabastervase mit Aesop-Fabeln. Ludwigsburg, Schloss, Inv. Nr. N.N. 138.- Diese Ziervase ist im Ausstellungskatalog „Schwäbischer Klassizismus“ mit dem Entstehungszeitraum „um 1810“ angegeben, was jedoch aufgrund von Goethes Beschreibung angezweifelt werden dürfte. Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, Kat. Nr. 177, S. 293f.

[482] Johann Wolfgang Goethe: Reise in die Schweiz 1797. Aus dem Nachlaß berabeitet von Johann Peter Eckermann. Weltbild, Bd. 10, S. 79. [Stuttgart, 31.8.1797]

[483] Ebd.

[484] Vgl. Ebd., Bd. 10, S. 80 ff. [Stuttgart, 1.9.1797]

Isopi ausführt, die noch ausstehende Dekoration der Innenräume „sehr gewinnen werde". Goethe lobt die hohe Qualität der Ausführung sowie das technische Können und bewundert die „freistehenden Blätter der Rosen und Vertiefung der hohlen Kronen".[485]

Als 1807 die Künstler ihre Ateliers aus dem Neuen Schloss in die *Alte Kanzlei* verlegen müssen, geht Isopi nach Ludwigsburg.[486] 1810 wird er Direktor des dortigen Kunstinstituts, das an die Porzellanmanufaktur angegliedert war. Bis 1817 unterrichtet er mehr als 60 Schüler im Zeichnen und Bildhauen, darunter den späteren Hofbildhauer Ludwig Hofer (1801-1887). Annette Köger, die in ihrer Dissertation erstmals Leben und Werk des „römisch-schwäbischen Hofbildhauers"[487] aufgearbeitet hat[488], hat vor allem auch darauf hingewiesen, dass „die Bedeutung der in den Quellen als „Isopi'sches Kunstinstitut" bezeichneten Schule für die künstlerische Ausbildung in Württemberg nach Aufhebung der Académie des Arts (1761-1794) und vor der Gründung der Vereinigten Kunst-, Real- und Gewerbeschule (1829) nicht gesehen" wurde.[489]

Wie oben erwähnt, gibt es über einen Zeitraum von fast drei Jahrzehnten in Württemberg keine öffentliche Einrichtung zur Ausbildung von Künstlern.[490] Neben Dannecker, der in seiner „Danneckerei" kostenlos Künstler unterrichtete, hat sich ebenso Isopi mit seinem „Isopi'schen Kunstinstitut" um die künstlerische Ausbildung in Württemberg verdient gemacht. Ziel des Kunstinstituts war es, Nachwuchs für die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur auszubilden. Dementsprechend wurden fünf Fächer unterrichtet: Zeichnen, Malen, Bildhauen, Ornamentieren und Stuckkieren.[491]

Bereits vor seiner Ernennung zum Professor des Ludwigsburger Kunstinstituts richtet Isopi 1809 auf dem großzügigen Gartengelände der Porzellanmanufaktur auf eigene Kosten einen privaten Tiergarten ein, um seine Schüler in Tierdarstellungen zu schulen. Denn „von der Natur zu lernen, war eines von Isopis erklärten Ausbildungszielen. […]"[492] So ergänzen sich in jenen Jahren gewissermaßen Danneckers Antikensammlung in Stuttgart und Isopis private „Tiersammlung" in Ludwigsburg.

---

[485] Ebd.

[486] Isopi wohnte im Haus des Johann Georg Klumpp, Obere Kirchgasse 96, Heute Nr. 2.- Siehe Annette Köger: Antonio Isopi (1758-1833). Ein römischer Bildhauer am württembergischen Hof. Frankfurt am Main 1996. (Diss.) S. 204.

[487] So der Titel des Katalogbeitrags von Annette Köger: Antonio Isopi. Ein römisch-schwäbischer Hofbildhauer, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 131-141.

[488] Annette Köger: Antonio Isopi (1758-1833). Ein römischer Bildhauer am württembergischen Hof. Frankfurt am Main 1996. (Diss.)

[489] Annette Köger: Antonio Isopi. Ein römisch-schwäbischer Hofbildhauer, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 131-141. Hier S. 133f.

[490] Siehe Kapitel 4.2.1., *Dannecker und seine Antikensammlung,* S. 99 ff.

[491] Vgl. Annette Köger: Antonio Isopi (1758-1833). Ein römischer Bildhauer am württembergischen Hof. Frankfurt am Main 1996. (Diss.) S. 209.

[492] Annette Köger: Antonio Isopi. Ein römisch-schwäbischer Hofbildhauer, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 131-141. Hier S. 134.

Im Tiergarten leben verschiedene Tierarten, „[…] wenigstens zwölf Tiere. […]“[493] Es sind überwiegend Hunde, Hasen, Katzen, Raben, Tauben, Pfauen und Fische, so dass die Schüler in der Natur ihre Tierstudien betreiben können. Exotische Tiere, wie Löwen, Kamele, Elefanten, Papageien oder Affen, sind in der „Königlichen Ménagerie“ in Stuttgart zu sehen, die König Friedrich I. 1812 gründet. Der „Zoo“ ist für das Publikum täglich von 9 bis 11 Uhr und von 14 bis 16 Uhr geöffnet. Nach dem Tod König Friedrichs I., im Hungerjahr 1816, wird die „Königliche Ménagerie“ geschlossen, weil sie als überflüssiger Luxus angesehen wird. Die Tiere werden zum größten Teil getötet und an das Naturalienkabinett in Stuttgart übergeben.[494] Isopis Schüler können im institutseigenen Tiergarten Naturstudien betreiben, an Tonmodellen wird dann die Modellier- und Verzierungskunst geübt. Einige Tonmodelle sind noch im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart sowie im Stadtmuseum Ludwigsburg erhalten.[495] Die Tonmodelle dienen dabei nicht nur als Vorbilder für seine Schüler, sondern auch als Vorlagen für die Porzellanmanufaktur und „für sämtliche von Isopi gefertigten Vasen […]“[496]. Darüber hinaus fertigt Isopi Modelle für den Silberarbeiter Joseph Hirschvogel[497], der die figürlichen Friese der Flachreliefs in Silber goss und damit drei der von ihm gefertigten Prunkvasen überzog.[498] Zu Isopis Hauptwerken zählen die württembergischen Wappentiere Hirsch und Löwe am Eingang zum Stuttgarter Residenzschloss.

Abgesehen von der exakten Tierbeobachtung hat Isopi eine profunde Kenntnis der antiken Mythologie:

> „Zahlreiche Motive und inhaltlich zusammengehörige Reliefdarstellungen wiesen und weisen Isopi als virtuosen Tierbildner und Ornamentisten mit profunden Kenntnissen des antiken Formenschatzes, der Mythologie sowie der Äsop’schen Tierfabeln aus. […]“[499]

Es ist nicht auszuschließen, dass Duttenhofer Isopi persönlich kennen lernte. Die phantasievolle Ornamentik ihrer Scherenschnitte erinnert bisweilen stark an die Verzierungen von Isopis Alabastervasen. Zwar gibt es weder Dokumente über einen Kontakt der beiden Künstler, noch finden sich Übereinstimmungen zwischen ornamentaler Vasengestaltung und Scherenschnitt, dennoch ist anzunehmen, dass die Scherenschneiderin Isopis Ziervasen kannte und dadurch zu eigenen Ideen angeregt wurde. Denkbar wäre auch, dass Duttenhofer die Stichvor-

[493] Annette Köger: Antonio Isopi (1758-1833). Ein römischer Bildhauer am württembergischen Hof. Frankfurt am Main 1996. (Diss.) S. 212.
[494] Siehe Eva Walter: „Wo der Fridolin sei’ Eis verloren hat, und der Aff’ hat danach g’langt...“ Kleine Kulturgeschichte des Zoologischen Gartens, in: Hermann Pollig (Hrsg.): Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergischen Kunstvereins im Kunstgebäude am Schloßplatz, 2.9.-29.11.1987. Stuttgart: Edition Cantz, 1987. S. 94-97.
[495] Siehe Annette Köger: Antonio Isopi. Ein römisch-schwäbischer Hofbildhauer, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 131-141. Anm. 18, S. 141.
[496] Ebd. Hier S. 134.
[497] Lebensdaten waren nicht zu ermitteln.
[498] Siehe Annette Köger: Antonio Isopi. Ein römisch-schwäbischer Hofbildhauer, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 131-141. Hier S. 135.
[499] Annette Köger: Antonio Isopi (1758-1833). Ein römischer Bildhauer am württembergischen Hof. Frankfurt am Main 1996. (Diss.) S. 114.

lagen, aus denen Isopi seine Motive schöpfte, ebenfalls als Ideenfundus verwendete. Duttenhofers zahlreiche Tierstudien könnten einen ersten Hinweis auf einen Kontakt mit Isopi liefern[500], die phantasievolle Ornamentik ihrer Scherenbilder könnte zumindest auf einen indirekten Einfluss Isopis zurückzuführen sein.

Nachdem im Hungersjahr 1817 die „Isopische Kunstschule“ geschlossen wird, restauriert Isopi Antiken in München. 1833 stirbt er in Ludwigsburg. Seine „Bedeutung für den Schwäbischen Klassizismus wurde bisher zweifellos unterschätzt.“[501]

[500] Siehe Kapitel 6.4.2., *Tierstudien*, S. 164 ff.

[501] Annette Köger: Antonio Aloysius Petrus Isopi., in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 448.

5.0. Christliche Tradition

Duttenhofers Scherenarbeiten, in denen sie christliche Inhalte thematisiert oder Texte christlichen Inhalts illustriert, markieren den zweiten Eckpunkt innerhalb ihres Oeuvres.

Die Ursachen für eine Beschäftigung mit der Religion sind vielfältig. Das protestantische Umfeld, in dem die Scherenschneiderin aufwuchs wird dabei ebenso eine Rolle gespielt haben, wie die romantische Kunstströmung, die um 1800 einsetzt. Es ist die Wende zu einer neuen Welt- und Lebensanschauung, die sich zuerst in der Literatur bemerkbar macht und von dort bald die anderen Künste ergreift, wie Malerei, Graphik[502] und Musik.

Die Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel (1772-1829) führen 1798 in der von ihnen herausgegebenen Zeitschrift *Athenäum* (1798 bis 1800) erstmals den Begriff „romantisch" in die deutsche Geistesgeschichte ein, ohne ihn jedoch klar umreißen zu können. Sie fordern eine Poetisierung der Natur: „[…] Der Depoetisationsprozeß hat freilich lange genug gedauert, es ist einmal Zeit, daß Luft, Feuer, Wasser, Erde wieder poetisiert werden."[503] Die Natur wird als das große Ganze betrachtet, als Einheit von Natur, Geist und Religion.

Die Romantiker berufen sich auf die deutsche Vergangenheit, auf Tradition und Geschichte. Es ist die Rückbesinnung auf volkhafte Wurzeln, die die Anhänger der romantischen Geistesströmung in der mittelalterlichen Epoche zu finden glauben. Das Mittelalter wird dabei zum Idealbild stilisiert. Die Romantiker begeistern sich für die Volkspoesie: die Märchen- und Sagenwelt[504] sowie die Ritter- und Abenteuerromane. Die Sehnsucht nach der Ursprünglichkeit spiegelt sich ebenso in der Suche nach dem Exotischen wider. Das Exotische verkörpert die Wunschvorstellung nach einem Einklang von Mensch und Natur. So werden die Reiseberichte von Südsee-Expeditionen, wie beispielsweise diejenigen Georg Forsters, des ersten Ehemannes der Redakteurin Therese Huber, zu Bestsellern auf dem europäischen Büchermarkt.[505]

Neben das Naturerlebnis rückt in der Romantik das Sakramentserlebnis. Die Hinwendung zur Religion ist als Reaktion einerseits auf den seit der Französischen Revolution propagierten Atheismus zu verstehen und andererseits auf die Aufklärung, in der die Religion lediglich auf eine Morallehre ohne Frömmigkeit reduziert wurde. Gegen diesen Rationalismus lehnen sich die Anhänger der romantischen Geistesströmung auf. Jörg Traeger hat in seiner Runge-Monographie die Frage gestellt, inwieweit die deutsche Romantik und die geistige Umwälzung um 1800 ein spezifisches Phänomen des Protestantismus ist.[506] Er kommt zu dem Schluss, dass

[502] Die Romantik setzt sich innerhalb der bildenden Kunst nicht gattungsübergreifend durch, sondern ist nur in der Malerei und den graphischen Künsten vorzufinden.
[503] Zit. n. Eckart Kleßmann: Die deutsche Romantik. Köln 1979. S. 79
[504] Beispielsweise erscheint 1805 *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens Brentano, die erste Anthologie deutscher Volkslieder. 1812 veröffentlichen die Brüder Grimm ihre Sammlung *Märchen und andere Sagen*, die sie in den Jahren zuvor zusammengetragen haben. Die bis zu dem Zeitpunkt mündlich überlieferten Geschichten aus der Märchen- und Sagenwelt werden nun schriftlich fixiert.
[505] Siehe weiterführend Hermann Bausinger, Klaus Beyrer und Gottfried Korff (Hrsg.): Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. München 1991. Insbesondere S. 311-319.
[506] Siehe Traeger 1975. S. 45 f.

„[…] nicht zufällig […] viele der führenden Romantiker gebürtige Protestanten […]“[507] waren.

Zahlreiche Protestanten konvertieren in jenen Jahren zum katholischen Glauben, was wiederum eine Folge der Mittelaltersehnsucht ist[508]. Zum einen wird der Katholizismus aufgrund der Heiligenverehrung und seines prächtigen Kirchenschmucks als „farbiger“ wahrgenommen als die nüchterne Lehre des Protestantismus, zum anderen gilt der katholische Glaube als der Ursprünglichere. Es ist nicht die Rückbesinnung auf das alte Deutschtum, sondern auf die italienische Renaissance, in der Rom der Mittelpunkt des alten, des katholischen, Glaubens war.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nachvollziehen, weshalb die Künstler der italienischen Renaissance, allen voran Raffael, nicht nur bei den Anhängern des Klassizismus beliebt sind, sondern es auch bei jenen der Romantik bleiben, wenngleich eine Neubewertung stattfindet.

Winckelmann propagierte die Schönheit des antiken Ideals, das er noch in der Linienführung Michelangelos und Raffaels verinnerlicht sah und sie deshalb als „die größten Künstler“ bezeichnete.[509] Um 1800 erfolgt nun der Bruch mit der Tradition. Es ist gerade das bis dahin an den Akademien gelehrte Studium der klassischen Antike, gegen das sich die Romantiker auflehnen, weil sie in der Lehre des antiken Ideals ein zu enges Korsett erscheint, dass sie an einem aus dem Ursprung schöpfenden Kunstschaffen hindert. Dennoch wird Raffael von den Romantikern als großer Künstler anerkannt, allerdings „[…] ist Raffael nicht mehr als Protagonist der neueren Malerei Vorbild, sondern als Vollender der alten Schule, die in seinen frühen, noch dem Lehrer Perugino nahestehenden Gemälden repräsentiert wird. […]“[510]

Raffael erfährt nicht nur in der bildenden Kunst eine Wertschätzung, sondern auch in der romantischen Literatur. Beispielsweise ist der Renaissancemaler Gegenstand in *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, eine Sammlung erzählender und kunsttheoretischer Schriften, die Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) 1796 anonym publizierte.[511] Der Autor initiierte mit dieser Publikation die deutsche Frühromantik. Ebenso spielt Raffael in dem 1798 von Ludwig Tieck (1773-1853) erschienenen Roman *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte.* eine Rolle.

Abgesehen von den Künstlern der italienischen Renaissance rücken die bis dahin wenig beachteten altdeutschen Künstler ins Blickfeld. 1804 kaufen die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée gemeinsam mit ihrem Freund Bertram die ersten Werke altdeutscher Meister. Sie

[507] Ebd. S. 46.

[508] Beispielsweise trat Friedrich Schlegel 1808 in Köln zur katholischen Kirche über.- Hingewiesen sei auch auf die Nazarener, die zur katholischen Kirche übertraten.

[509] Siehe Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Wien 1934. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. S. 216.

[510] Regine Prange: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2004. S. 103.

[511] Ludwig Tieck war an dieser Sammlung kunsttheoretischer Schriften beteiligt, lieferte allerdings keine nennenswerten Beiträge, weshalb Wackenroder meist als alleiniger Autor genannt wird.

legen damit den Grundstein für ihre umfassende Sammlung altdeutscher Kunst, die von 1810 an öffentlich ausgestellt wird. Das allgemeine Interesse an altdeutscher Kunst ist auch an Luise Duttenhofer nicht vorübergegangen. Sie kam mit der Sammlung Boisserée in Stuttgart in Berührung und hatte darüber hinaus auch privat Kontakt zu den Kunstsammlern. Die altdeutschen Kunstwerke boten möglicherweise eine Bildquelle, auf die die Scherenschneiderin in ihren Arbeiten zurückgreifen konnte, in denen sie sich religiösen Themen zuwandte. Inwieweit die ausgestellten Gemälde inhaltlich Einfluss auf die Papierschnitte nahmen oder sogar stilistisch, dieser Frage sei im Kapitel zur Kunstsammlung Boisserée nachgegangen.[512]

Albrecht Dürer (1471-1528) wird von den Romantikern ebenso verehrt. Luise Duttenhofer lässt sich während ihres Aufenthaltes in München 1828 Dürers *Gebetbuch für Kaiser Maximilian* vorlegen und bewundert dessen Randzeichnungen.[513]

Im Zusammenhang mit der Rückbesinnung auf die mittelalterliche Malerei steht die Neubewertung der mittelalterlichen Baukunst, der Gotik. Man denke an Boisserées Mappenwerk zum Kölner Dom, an dem unter anderen Duttenhofers Mann mitarbeitete. Die Romantiker sahen im gotischen Maßwerk vegetabile Formen. Die Ursprünglichkeit der Natur, das Ornamentale schien sozusagen zu Stein geworden zu sein.[514]

Antike und Gotik stehen nicht unbedingt gegensätzlich und unvereinbar gegenüber. Sie markieren jeweils Sehnsüchte, „[…] Wunschbilder, in denen die Menschen des 18. Jahrhunderts zwei verschiedene Vorstellungen von Ganzheit und Harmonie entnahmen. […]“[515] Insofern sind sowohl die Antikenrezeption als auch christliche Tradition zwei Gebiete, die den Künstlern um 1800 einen reichen Formenvorrat bieten, aus dem sie schöpfen können.

5.1. Die Situation in Stuttgart um 1800

Um 1800 herrscht in Württemberg der Protestantismus vor. Mit der Regierungszeit Herzog Friedrichs hat Württemberg von 1797 an erstmals wieder einen protestantischen Landesfürsten. Im Zuge der Koalitionskriege wird das württembergische Gebiet um weitere Territorien erweitert, nachdem Württemberg 1803 zu Napoleon übergetreten ist und nicht mehr gegen ihn kämpft, wie anfangs. Die überwiegend katholischen Gebiete, werden von evangelischen Beamten verwaltet, was zwischen den Konfessionen zu Spannungen führt. Doch der protestantische Landesfürst hat sowohl die weltliche als auch die kirchliche Macht: er ist das Oberhaupt der Evangelischen Landeskirche in Württemberg, der sogenannte „summus episcopus“.

[512] Zur Sammlung der Brüder Boisserée siehe Kapitel 5.1.2., *Die Kunstsammlung der Brüder Boisserée*, S. 117 ff.
[513] Siehe Brief von Luise Duttenhofer an unbekannt [Friederike Mayer?], 26.11.1828. SNM/DLA 42.873/2.
[514] Zur Theorie der Ornamente, die um 1800 von Kunsttheoretikern und Philosophen heftig debattiert wird, siehe Kapitel 6.3., *Exkurs: Ornamenttheorie und Ornamentdebatte um 1800*, S. 156 ff.
[515] Werner Hofmann: „Das Griechische ist das Errechnete, das Gotische lebende Form“ (William Blake), in: Ders.: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München 1995. S. 112-183. Hier S. 113f.

Die Evangelische Landeskirche wurde bereits 1534 gegründet, als unter Herzog Ulrich die Reformation in Württemberg Einzug erhielt. Er gründete in diesem Zuge auch das Tübinger Stift, in dem fortan die Pfarrer ausgebildet werden sollten. Die Landeskirche war zwar lutherisch geprägt, jedoch orientierte sich die Gottesdienstform an den Reformatoren. Im frühen 18. Jahrhundert war Württemberg das größte protestantische Territorium im ansonsten katholischen Südwesten. Demzufolge wurde in der württembergischen Landeskirche auf eine strenge Einhaltung der lutherischen Bekenntnisse geachtet, was zu einem Dogmatismus führte. Dies schaffte den Nährboden für eine Ausbreitung des Pietismus, der sich schon bald als Gegenbewegung zum strengen Dogmatismus seitens der evangelischen Kirche etablierte. Von dieser Bibel- und Laienbewegung wurden zahlreiche Intellektuelle mitgerissen. Das Verhältnis zwischen Evangelischer Landeskirche und Pietisten war schwierig, doch teilweise gab es auch gegenseitiges Verständnis, so dass sich pietistische Gruppen innerhalb der Landeskirche entwickeln konnten. Noch heute ist der Pietismus im Baden-Württembergischen Raum ausgeprägt.[516]

Der Pietismus führte schließlich auch dazu, dass die bildenden Künste wenig beachtet wurden. Der „Kunstschmuck" ließ sich nicht mit der pietistischen Bibellehre und der Forderung nach einem demütigen und spartanischen Leben vereinbaren. Die Ausschmückung der Kirchen mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament durfte lediglich der religiösen Belehrung dienen, nicht aber der *delectatio*.

Das Verhältnis zur bildenden Kunst wandelt sich im württembergischen Raum erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Im Zuge der an der Carlsschule ausgebildeten Künstler, die in die Familien der württembergischen Ehrbarkeit einheiraten, genießen diese nicht nur ein höheres Ansehen, sondern auch die bildende Kunst im Allgemeinen. Der protestantische Glaube jedoch bleibt in den Württembergern tief verwurzelt. Sulpiz Boisserée muss der ausgeprägte Protestantismus in Stuttgart beeindruckt haben, da er in seinem Tagebuch mehrfach Bemerkungen darüber macht. Er notiert u.a., dass „[…] alle Kinder protestantisch […]" getauft würden, selbst in den gemischten Ehen.[517]

In diesem Umfeld des Protestantismus wächst Luise Duttenhofer auf. Nicht nur das soziale Umfeld ist protestantisch geprägt, sondern darüber hinaus ihr familiäres Umfeld. Ihr Vater, ihr Schwiegervater und ihr Großvater mütterlicherseits, sind Pfarrer, die durch ihre religiösen

[516] Dies führte jüngst zu einer kulturgeschichtlichen Untersuchung, mit der Frage, inwieweit der Pietismus die Mentalität der heutigen Schwaben geprägt hat. Jean Firges kommt zu dem Schluss: „[…] Man hat den Eindruck, dass nichts die Mentalität der Schwaben so sehr geprägt hat wie das Gebot der Sauberkeit. Schwaben sind Sauberkeitsfanatiker. Sie säubern ständig alles: die Straßen, die Bürgersteige, die Treppen, die Türen, die Türklinken, die Fußböden, die Möbel, die Fenster, die Matratzen, die Hühnerleitern, die Mülltonnen. Alle in Württemberg Zugewanderten müssen ein sakro-sanktes Ritual der Sauberkeit zur Kenntnis nehmen, das der Schwabe seit vielen Generationen verinnerlicht hat […]: die *Kehrwoche*.[…]", Jean Firges: Der Pietismus im deutschen Südwesten. Annweiler: Sonnenberg Verlag, 2005. Hier S. 92.

[517] Sulpiz Boisserée, 5.8.1819. Bd. I, S. 562. Tagebücher, hg. v. Hans-J. Weitz. 5 Bde. Darmstadt: Eduard Roether Verlag, 1995.

Schriften bekannt geworden sind. Außer Schedels Weltchronik steht der jungen Luise die von Johann Ulrich Krauss illustrierte Augsburger Bibel zur Verfügung. Zudem besucht sie regelmäßig sonntags die Gottesdienste der Stiftskirche.[518] Es ist insofern nicht verwunderlich, dass sie sich mit religiösen Themen künstlerisch auseinandersetzt: Heiligen- und Engeldarstellungen, betende Personen, Tod und Trauer, Kirchenfeste und biblische Szenen sind ebenso zu finden wie das Alltagsleben eines Christen.[519]

5.1.2. Die Kunstsammlung der Brüder Boisserée

Abgesehen vom Mappenwerk *Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms von Cöln* (1821-32) sind die Brüder Boisserée insbesondere durch ihre umfangreiche Sammlung altdeutscher Gemälde bekannt geworden, die 1804 mit dem Ankauf erster Gemälde ihren Beginn nimmt und von 1810 an zunächst in Heidelberg, ab 1819 dann in Stuttgart und seit 1836 in München öffentlich ausgestellt wird.

Nachdem 1815 ein Verkauf der Sammlung nach Preußen gescheitert ist, werden Verhandlungen mit dem österreichischen und württembergischen Hof aufgenommen. Als sich Kaiser Franz I. von Österreich 1817 wegen zu geringer finanzieller Mittel gegen einen Ankauf entscheidet, verhandeln die Brüder Boisserée nachdrücklich mit König Wilhelm I. von Württemberg. Vor allem dessen Gattin, die Großfürstin Katharina von Russland, interessiert sich sehr für die Sammlung, die sie 1813 bereits in Heidelberg gesehen hatte. Im Dezember 1818 werden die letzten Vorbereitungen für eine Umsiedelung nach Stuttgart getroffen, kurz danach stirbt am 9. Januar 1819 Königin Katharina, die eigentliche Drahtzieherin des Projekts. Doch nun gibt es kein Zurück mehr. Am 30. März 1819 treffen die letzten Gemälde aus Heidelberg in Stuttgart ein.

In den Räumen des Offizierspavillons, den Thouret 1807 für ledige Gardeoffiziere erbaut hatte, beginnt Anfang Mai die Aufhängung der rund 250 Kunstwerke.[520] Kaufmann Rapp, Sulpiz Boisserées späterer Schwiegervater, berichtet über die Ausstellung in Cottas *Morgenblatt* vom 19. Juni 1819:

> „[…] Sechs Zimmer waren für die vorzüglichsten Bilder bestimmt, jedes an einer besonderen Wand. Die Wände waren mit milddunkelgrüner Farbe bekleidet, vor den Bildern, die auf 2 Fuß hohen Fußgestellen standen, waren niedere Absperrschranken angebracht. […]“[521]

Die Sammlung stößt bei der Stuttgarter Bevölkerung auf reges Interesse. Es sind nicht nur die Persönlichkeiten der gehobenen Gesellschaft, sondern auch Handwerker, die die Gemälde se-

[518] Siehe ausführlicher in der Biographie, Kapitel 3.1., S. 43 ff.
[519] Siehe auch Kapitel 6.1., *Sakrale Darstellungen*, S. 121 ff.
[520] Siehe Sulpiz Boisserée, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823. 4.5.1819, S. 547f.
[521] Werner Fleischhauer: Die Boisserée und Stuttgart, in: Gethmann-Siefert; Pöggeler o.J. S. 74-106. zit.n. S. 81.

hen wollen, wie Sulpiz in seinem Tagebuch notiert: „[…] Der Zulauf nimmt seit den Pfingst-Tagen immer mehr überhand Pietisten Handwerker Bürger etc.[…]“[522] Dieser Erfolg, den die Ausstellung bei der breiten Öffentlichkeit erzielte, ist wohl nur vor dem Hintergrund des stark religiös geprägten Württemberg zu erklären, wie Sulpiz in einem Brief bemerkt: „’Besonders können sich die bibelfesten Bürgersleute nicht satt genug sehen an diesen Spiegeln eines gesunden frommen seelenvollen Lebens’“[523].

Bertram führt die zahlreichen Besucher durch die Ausstellung, worüber sich Achim von Arnim (1781-1831) 1820 ein wenig boshaft äußert:

> „Bertram trug vor jedem Bilde in einer Viertelstunde, ehe er den Kasten öffnete alles vor, was sich an Lobsprüchen vor Goethe, Dannecker, Thorwaldsen, von Bewohnern des Landes gesammelt hatte...Die Bilder wurden darum nicht weniger herrlich, sie sind trefflich aufgestellt.“[524]

Ein Jahr nach Beginn der Kunstausstellung gründen die Brüder Boisserée gemeinsam mit dem Verleger Cotta eine Lithographische Anstalt im Offizierspavillon. Der Zeichner und Graphiker Johann Nepomuk Strixner (1782-1855) wird im Oktober 1820 nach Stuttgart geholt, um die Gemälde in Lithographien zu reproduzieren. Bereits im Jahr darauf erscheint ein prächtiges Mappenwerk mit 119 Blättern, *Die Sammlung Alt-Nieder- und Oberdeutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram*.

Die Brüder Boisserée als auch Bertram führen in Stuttgart ein zurückgezogenes Leben. Sie haben lediglich zu Dannecker sowie zur Familie Rapp engeren Kontakt, der aufgrund der Heirat von Sulpiz mit Mathilde Rapp gefestigt wird. Einer der wenigen Kontakte außerhalb der verwandtschaftlichen Verhältnisse besteht zu den Eheleuten Duttenhofer[525]. Therese Huber hat sich in einem Brief über das zurückgezogene Leben der Brüder Boisserée und ihre Sammlung verächtlich geäußert:

> „Boisserées haben’s uns nun ebenso schwer gemacht, ihre Schätze zu sehen, wie sie’s voriges Jahr leicht machten.[…] Die wackeren Leute leben sehr zurückgezogen, ich denke Schorn und etwa sonst ein Geweihter (Heinrich Rapp?) mag mit ihnen beisammen sein und da versichern sie sich etwa einander als ausgemachte Sache, daß ihre Kunst die größte und sie selbst die Klügsten sind, und die andern profan und vielleicht Gott barmherzig ist – sie aber nicht. Ich weiß nicht, ob’s so ist, doch dabei sind’s wahrhafte Ehrenmänner und ce petit grain de folie nur Zeichen der Zeit. Dannecker gehört zur Opposition – wie denn kein Skulpteur die Mittelalterskunst ertragen kann – die deutsche Malerei: eine Natur in dem Charakter der alten Malergestalten, eine Nacktheit, wie sie mit schönen blau und roten Gewändern behangen malten, würde ein Scheusal sein. Nein, gottlob! ein Bildhauer kann kei-

[522] Sulpiz Boisserée, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823. 3.6.1819, S. 552.
[523] Werner Fleischhauer: Die Boisserée und Stuttgart, in: Gethmann-Siefert; Pöggeler o.J. Brief von Sulpiz Boisserée an Friedrich Creuzer am 25. Juni 1819. zit.n. S. 84.
[524] Ebd. zit.n. S. 82.
[525] Siehe Kapitel 3.3.3.3., *Die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée*, S. 70 ff.

> ne Scheusale machen! Aber ich spreche wie ein Blinder von der Farbe und wie eine unabhängige, kecke, alte Frau."[526]

Neben Therese Huber stehen auch andere, einflussreiche Stuttgarter Persönlichkeiten der Kunstsammlung sowie den Boisserées kritisch gegenüber. Fleischhauer berichtet von Intrigen seitens des Finanzministers Ferdinand Heinrich August Weckherlin (1767-1828) und der Stuttgarter Künstler Wächter, Steinkopf und Leybold. Sie erstellen im Auftrag König Wilhelms I. am 15. Februar 1826 ein Gutachten, welches die Innen- und Finanzminister drei Tage später dem König vorlegen. Die drei Künstler loben darin zwar zunächst die aus kunsthistorischer Perspektive interessante Sammlung, weisen im Folgenden aber auf die aus stilistischer Sicht „schlechten" Gemälde hin:

> „Die sämtlichen 3 Kunstverständigen stimmen in ihren Ansichten darin überein, […] daß jedoch in Beziehung auf Großartigkeit des Styls, würdevolle Komposition, Richtigkeit der Zeichnung und Harmonie der Farben selbst die besseren dieser Bilder denjenigen der späteren italiänischen Schule um Vieles nachstehen. […] ja, daß sie sogar als einzige Muster für Geschmacksbildung der wahren Kunst umso gefährlicher werden könnten. […]"[527]

Die Künstler empfehlen, die Sammlung nicht anzukaufen, da der „Geldaufwand"[528] in keinem Verhältnis zum Nutzen stehe. Aufgrund dieses Gutachtens entscheidet sich König Wilhelm I. 1826 gegen einen Ankauf der Gemälde, die bereits seit sieben Jahren erfolgreich in Stuttgart gezeigt wird. Daraufhin nimmt Sulpiz Verhandlungen mit dem bayrischen König Ludwig auf. Knapp ein Jahr später, am 6. April 1827 kauft der kunstsinnige König von Bayern die Kunstsammlung für 240.000 Gulden. Die altdeutschen Gemälde aus der Sammlung der Brüder Boisserée bilden seit 1836 neben den frühitalienischen Gemälden das Herzstück der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen in der Alten Pinakothek.

Luise Duttenhofer wird die Ausstellung der altdeutschen Kunstwerke in Stuttgart gesehen haben. Die zahlreichen Darstellungen von Heiligen, die religiösen Szenen und Illustrationen zu Bibelstellen in Duttenhofers Scherenarbeiten, lassen Berührungspunkte mit altdeutscher Kunst erkennen. Inwieweit die Scherenschneiderin inhaltlich zu einer Auseinandersetzung mit den Gemälden altdeutscher Meister angeregt wurde, ist kaum zu beurteilen. Allerdings gibt es in den Scherenschnitten stilistische Merkmale, aus denen sich Rückschlüsse auf eine Beschäftigung mit altdeutscher Kunst ziehen lassen.

Eine Scherenarbeit erinnert stilistisch an *Die heilige Veronika mit dem Schweißtuch* (Abb. 33[529] und 33a[530]): Inhaltlich gibt es zwar keinerlei Übereinstimmung – hier eine Chinoiserie, dort eine Heiligendarstellung –, aber motivisch haben beide Bildnisse eine überraschende

[526] Geiger 1901. S. 339f.
[527] Werner Fleischhauer: Die Boisserée und Stuttgart, in: Gethmann-Siefert; Pöggeler o.J. S. 74-106. S. 100.
[528] Ebd.
[529] DLA 5745, Kat. Nr. 327 b.
[530] Meister der Heiligen Veronika, *Heilige Veronika mit dem Schweißtuch Christi*, um 1420. Mischtechnik auf Holz. 78,1 x 48,2 cm. Alte Pinakothek München.

Ähnlichkeit. Eine Person entfaltet mit beiden Händen vor sich ein Tuch, auf dem Figürliches abgebildet ist. Die heilige Veronika zeigt das Schweißtuch Christi mit dessen Antlitz, während im Scherenschnitt ein Mann ein Tuch ausbreitet, auf dem vier exotische Szenen zu sehen sind. Da die Motivik markant ist, kann davon ausgegangen werden, dass die Scherenschneiderin die Darstellung der heiligen Veronika als Anregung nahm für ihre Papierarbeit.

Weniger eindeutig ist ein stilistischer Einfluss der mittelalterlichen Altäre aus der aus der Boisserée'schen Sammlung auf Duttenhofers Scherenschnitte. Es erinnern lediglich einige Darstellungen religiöser Szenen im Bildaufbau an Flügelaltäre, obgleich keinerlei Vorlagen innerhalb der Kunstsammlung zu finden sind.[531] Dennoch scheinen die altdeutschen Kunstwerke für Duttenhofer als eine Quelle von Formen gedient zu haben, aus denen die Scherenschneiderin schöpfen konnte.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob die perspektivische Gestaltung des Fußbodens in einigen Altarbildern Duttenhofer selbst zur Fußbodenperspektive anregte, die für ihre in späteren Jahren entstandenen Scherenarbeiten charakteristisch ist. Es scheint, als habe Duttenhofer den Innenraum der Außentafel eines Flügelaltars, *Die Predigt des Apostels Johannes*, in ihrer Scherenarbeit aus der Perspektive in die Fläche übertragen.

Anhand der genannten Beispiele wird deutlich, dass sich bis auf *Die heilige Veronika mit dem Schweißtuch*, keine direkten Vorbilder finden lassen. Dennoch sind Berührungspunkte mit altdeutscher Kunst in Duttenhofers Oeuvre spürbar, wenngleich Duttenhofer sie oftmals mit anderen Inhalten füllt.

[531] Siehe zu diesem Scherenschnitt ausführlicher Kapitel 6.1.1., *Biblische Geschichten des Alten und Neuen Testaments, Warnung vor irdischem Sorgen (?)*, S. 131.

6.0. Das Oeuvre

6.1. Sakrale Darstellungen

Abgesehen von den Porträtsilhouetten bilden die Scherenarbeiten zur Antikenrezeption und zur christlichen Tradition den größten Komplex innerhalb Duttenhofers Oeuvre.
Die Themen und Motive der Papierschnitte religiösen Inhalts sind vielfältig: Heilige, Tod und Trauer, Kreuze (Abb. 34)[532], der Alltag des Christen (Abb. 35)[533] sind ebenso zu finden wie Illustrationen zu biblischen Erzählungen. Neben aufwändig komponierten Scherenbildern gibt es Einzeldarstellungen von Engeln[534] und betenden Personen[535].
Die Scherenschnitte sind oftmals von filigran gearbeiteten Ornamenten gerahmt, in denen die Bildaussage symbolisch unterstrichen wird. Gelegentlich weicht Duttenhofer von der traditionellen Ikonographie ab und erfindet eine eigene Bildsprache.

6.1.1. Biblische Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament

Altes Testament

Die Rückkehr von Kaleb und Josua aus Kanaan

Bisher wurde übersehen, dass es sich bei den beiden Männern, die eine überdimensional große Traube zwischen sich an einem Weinstock tragen, um Kaleb und Josua handelt (Abb. 36).[536] Kaleb und Josua waren zwei der zwölf Gesandten, die Mose in das Land Kanaan sandte, um dieses auszukundschaften. Als sie zurückkamen, berichteten sie Gutes aus jenem Land, das Gott den Israeliten geben wollte, und überlebten schließlich die anderen Kundschafter, die Schlechtes über Kanaan verbreiteten.
Duttenhofer wählt aus der biblischen Erzählung aus Numeri 13, 1-34, die Rückkehr der beiden Kundschafter Kaleb und Josua. Zu sehen sind die beiden Männer, die an einem abgeschnittenen Weinstock die riesige Traube als Zeichen der Fruchtbarkeit tragen, die sie aus dem verheißenen Land mitbringen. Die in der Erzählung erwähnten Granatäpfel sind ebenso zu erkennen wie Feigenblätter, die auf die in der Geschichte erwähnten Feigen hindeuten. Es heißt in dem 24. Vers:

> „Dann kamen sie ins Tal Eskol und schnitten daselbst eine Rebe mit einer Weintraube ab und trugen sie zu zweit an einer Stange, auch einige Granatäpfel und Feigen.“ (Numeri 13, 24)

Die Rückkehr von Kaleb und Josua aus Kanaan ist in der Kunst häufig als Teil einer Bilderfolge im Kirchenraum dargestellt. Frühestes Beispiel sind Szenen der frühchristlichen Mosa-

[532] Z.B. DLA 5684, Kat. Nr. 266.- o. Abb. DLA 5687, Kat. Nr. 269 b.
[533] Z.B. DLA 5713, Kat. Nr. 295.
[534] Z.B. DLA 1522, Kat. Nr. 25 b, Doppelschnitt zu DLA 5622, Sammelblatt Kat. Nr. 204.- DLA 5502, Kat. Nr. 84 a.
[535] Z.B. DLA 5491, Kat. Nr. 73 c.- DLA 5567, Kat. Nr. 149 e.
[536] DLA 5721, Kat. Nr. 303.

ike an der rechten Längswand des Mittelschiffs von S. Maria Maggiore in Rom. Weitere Darstellungen der beiden Kundschafter sind im religiösen Bereich in Bibeln und an Taufbecken zu finden, als auch als Hauszeichen.

Psalm 23: *Der Herr ist mein Hirte*

In diesem Scherenschnitt bezieht Duttenhofer sich offenbar auf Psalm 23, *Der Herr ist mein Hirte* (Abb. 37).[537] Zu sehen ist Christus als bartloser Jüngling. Er sitzt, seinen Hirtenstab in der rechten Hand haltend, auf einem Felsen, in dessen Mitte ein hölzernes Kreuz steht. Umgeben ist Christus von seiner Schafherde. Ein Schaf trinkt an einer Wasserquelle, die aus dem Felsen sprudelt. Auf diese Weise nimmt die Scherenschneiderin einen konkreten Bezug auf den Psalm Davids, in dem es in den ersten Zeilen heißt:

> „[…] Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln. Auf grünen Auen lässt er mich lagern, zur Ruhstatt am Wasser führt er mich. […] Und ob ich schon wanderte im finstern Tal, ich fürchte kein Unglück; denn du bist bei mir, dein Stecken und Stab, der tröstet mich. […]" (Psalm 23, 1-4)

Auffallend ist, dass Duttenhofer die Schafherde, die aus elf Schafen besteht, in zwei Gruppen um Christus angeordnet hat: im linken Bilddrittel, quasi hinter Christi Rücken, sind vier Schafe zu sehen, während die übrigen sieben Schafe in den beiden rechten Bilddritteln zu finden sind. Es ist anzunehmen, dass die Anzahl der Schafe kein Zufall ist, sondern dass die Scherenschneiderin die Anzahl bewusst gewählt hat. Die Vier, die als kosmische Zahl gilt und die Ganzheit symbolisiert, könnte im Hinblick auf das Bildthema des guten Hirten auch auf die vier Evangelisten deuten. Und die Sieben auf die heilige Zahl Sieben. Diesen sieben Schafen sitzt Christus als Hirte mit ausgestrecktem linken Arm zugewandt. Stehen die sieben Schafe für die sieben Tugenden?

In seiner Bildkomposition erinnert der Scherenschnitt an die Darstellung des Guten Hirten als frühchristliches Mosaik in Ravenna, im Mausoleum der Galla Placidia um 440 (Abb. 37a). Auch hier sitzt Christus als bartloser Jüngling inmitten einer Schafherde in einer kargen und felsigen Landschaft. Er ist allerdings mit Kreuzstab und Nimbus versehen. Es ist zwar unwahrscheinlich, dass Duttenhofer dieses Mosaik oder eine graphische Reproduktion gesehen hat, trotzdem bleibt festzuhalten, dass die Stuttgarter Künstlerin in ihrem Papierbild der Bildtradition des Themas des Christus als guten Hirten folgt. Sie hat sich offenbar nicht an ihren Zeitgenossen orientiert, die dieses Thema als bukolische Hirtenidylle darstellten.

Darüber hinaus ist dieser Scherenschnitt ein Beispiel dafür, dass Duttenhofer in der Zweidimensionalität eine Raumwirkung erzielen kann. Indem die Scherenschneiderin die Schafe übereinander und nebeneinander versetzt ausgeschnitten hat, entsteht beim Betrachter der Ein-

[537] DLA 5677, Kat. Nr. 259.

druck, als würden die Schafe in einer weitläufigen Landschaft weiden. Ebenso wird die Phantasie des Betrachters angeregt, weil die Künstlerin das Bildthema auf die wesentlichen Bestandteile reduziert hat – Christus als Hirte, Kreuz, Felsen, Wasserquelle und Schafe. Sie gibt keinerlei Vorgaben, wie die Landschaft im Detail ausgesehen haben mag.

Jesus der Kinderfreund

Das Thema des guten Hirten greift Duttenhofer in einer weiteren Scherenarbeit erneut auf: Hier ist Christus als bärtiger, alter Mann zu sehen, umgeben von vier Kindern, die ein in der Mitte aufragendes Kreuz mit Blumenkränzen schmücken (Abb. 38).[538] Christus trägt einen Nimbus, den die Scherenschneiderin mit einem ornamentalen Muster gestaltet hat. Unter der Figurenszene ist Rankwerk, das einem symmetrischen Kompositionsprinzip folgt. Es ist an einer vertikal verlaufenden Mittelachse gespiegelt. In den Akanthusranken sitzen betende Personen sowie ein Bischof mit Mitra und Bischofsmütze. Am unteren Rand, mittig, unter dem Rankwerk ist ein Reiher zu erkennen, der möglicherweise die Gerechtigkeit versinnbildlicht.
Umgeben ist die Bilderzählung von einem ovalen, mit Maßwerk verzierten Ornamentband. In dem Ornament steht von links nach rechts gelesen: *Ich weide meine Schaafe*. Von der Künstlerin vermutlich eigenhändig beschriftet ist das Scherenbild mit zwei Zeilen eines unbekannten Autors:

> *Aus dem Leiden entspringt uns Wonne des Lebens,*
> *kränzet mit Blumen das Kreuz!*

Duttenhofer vereint in diesem Scherenbild sowohl die Erzählung des guten Hirten aus dem Alten Testament als auch Christi Segnung der Kinder, von denen die Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas erzählen[539]. Das Volk brachte ihm die Kinder zur Segnung. Die Jünger wollten sie zurückweisen, doch Christus segnete sie, weil sie das Reich Gottes annahmen. Dies thematisiert ebenso der handschriftliche Text. „Aus dem Leiden" ist im übertragenen Sinn für das Leiden Christi und seine Kreuzigung zu verstehen, woraus die Auferstehung und das ewige Leben hervorgegangen sind, die „Wonne des Lebens". Die Erlösung der Leiden im ewigen Leben, die Hoffnung auf die Auferstehung wird im Scherenschnitt wiederum sinnbildlich von den Blumenkränzen sowie dem Reiher betont. Scherenbild und handschriftlicher Text korrespondieren miteinander.

Unbekannt (Jesus mit Kind?)

Ob Duttenhofer sich in diesem Scherenbild auf eine konkrete Textstelle in der Bibel bezieht, ist nicht bekannt. Zumindest scheint das Rahmenthema erneut Christus mit den Kindern zu

[538] DLA 5657, Kat. Nr. 239.
[539] Vgl. Mt 19, 13-15; Mk 10, 13-16; Lk 18, 15-17.

sein. Es ist Christus zu sehen, der ein Kind an die Hand nimmt (Abb. 39).[540] Der nimbierte Jesus nimmt ein Kind an die Hand, das einen Korb herbeiträgt, in dem ein Vogel sitzt. Hinter dem Kind, aus dem oberen linken Bildrand, schweben vier Engel auf Wolken zur Figurengruppe herab. Ein Engel setzt dem Kind einen Blumenkranz auf, während ein anderer Engel einen Nimbus mit Sternen über das Kind hält. Die beiden anderen Engel tragen weitere Attribute: Der hintere Engel hält eine Kerze in den Händen, die mit zwei Lilienblüten an den Seiten geschmückt ist, so dass sie als Gesamtheit ein Kreuz bilden. Die Kerze und die Lilie symbolisieren das Licht und die Reinheit sowie die Auferstehung. Vor dem kerzentragenden Engel geht ein anderer Engel die Wolke hinab, in einem Buch lesend. In Exodus 32, 32-34, wird das Buch des Lebens erwähnt, in dem die Auserwählten verzeichnet sind. Mose spricht mit Gott über das Buch und die Vergebung der Sünden, und Gott weist Mose abschließend an:

> „So gehe nun und führe das Volk dorthin, wohin ich dir gesagt habe. Siehe, mein Engel soll vor dir her gehen. Aber zu meiner Zeit will ich ihre Sünde an ihnen heimsuchen.“ (Exodus 32, 34)

Duttenhofer scheint sich in dem voranschreitenden, lesenden Engel an dieser Textstelle orientiert zu haben. Wie im vorangegangenen Bildbeispiel *Jesus der Kinderfreund* bereits dargestellt, gehören zu den Auserwählten die Kinder. Folglich kann in dieser Bilderzählung das Kind, das Jesus an die Hand nimmt, zu den Auserwählten gehören und von ihm gleichsam gesegnet sein.

In diesem Zusammenhang wäre die Schlange, die am linken unteren Bildrand zu sehen ist, in umgekehrter Sinnbildlichkeit des Sündenfalls zu verstehen, nämlich für die noch bestehende Unschuld des Kindes. Das Böse, die Versuchung, die das Kind bedroht, wird vom Guten, den himmlischen Boten Gottes, auf den Boden gedrückt.

Es ist denkbar, dass Duttenhofer in dem Scherenbild auf den Sieg des Glaubens über das Heidentum hinweist. Die Evangelisten, mit Ausnahme des Johannes, berichten von Jesus und den Kindern: „[…] Doch Jesus sprach: Lasset die Kinder, und wehret ihnen nicht, zu mir zu kommen; denn solchen gehört das Reich der Himmel! […]“ (Mt 19, 14)

Eingefasst ist der Scherenschnitt in einen filigran geschnittenen und virtuos gestalteten Ornamentrahmen, der mit orangenem Papier unterlegt ist. Die Rahmung besteht aus sich windenden und ineinander verschlungenen Blumen, aus denen Kinder und Tiere entwachsen. Dies erinnert an die Metamorphose der klassischen Antike als auch an Runges Darstellungen von Kindern, die aus Blumen und Pflanzen herauswachsen. Es ist die Vermenschlichung der Pflanzenwelt, die sowohl bei Runge als auch in diesem Scherenschnitt von Duttenhofer in einer ikonographischen Verbindung zwischen Blume und Kind besteht. Die Pflanzen verkör-

[540] DLA 5672, Kat. Nr. 254.

pern hier in doppeldeutigem Sinn die Schöpfung, das Sprießen, das „es werde“, so dass die Natur gleichsam beseelt wird.[541]

Neues Testament

Christi Geburt

Eine eigenwillige Darstellung ist die der Geburt Jesu (Abb. 40).[542] Das Jesuskind liegt in einem Tuch, das hinter den Ohren des Esels und an den Hörnern des Ochsen befestigt ist. Über ihnen sind drei Engel zu sehen, die jeweils einen Gegenstand in den Händen halten, der auf Jesu Leiden und Sterben vorausdeutet: der Dornenkranz für Jesu Leid (links), das Kreuz als Sinnbild für die Kreuzigung und die Auferstehung (Mitte) sowie die sich aus dem (Gift-)Kelch züngelnde Schlange (rechts).

Diesem Attribut sei hier die Aufmerksamkeit gewidmet, da es in der traditionellen Ikonographie das entweichende Gift symbolisiert, mit dem Johannes der Evangelist getötet werden sollte. Er schlug über dem Giftkelch ein Kreuz und das Gift entwich in Form einer Schlange. In diesem Scherenbild allerdings scheint der Giftkelch sinnbildlich für den Verrat Jesu durch seinen Jünger Judas zu stehen. Bei Johannes 18, 10-11 heißt es über Jesu Gefangennahme:

> „Simon Petrus nun, der ein Schwert hatte, zog es und schlug nach dem Knecht des Hohenpriesters und hieb ihm das rechte Ohr ab. […] Da sprach Jesus zu Petrus: Stecke das Schwert in die Scheide! Soll ich den Kelch, den mir der Vater gegeben hat, nicht trinken?“

Offenbar übernimmt die Scherenschneiderin ein Attribut der traditionellen Ikonographie, um es in einen neuen Sinnzusammenhang zu setzen. Es ist bei ihr nicht mehr das Attribut des Johannes, sondern es wird zum Attribut Christi, in Anlehnung an die im Johannes-Evangelium erwähnte Bibelstelle.

Die sich aus dem Kelch züngelnde Schlange mag Duttenhofer in Darstellungen des Evangelisten Johannes gesehen haben. Die Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart bewahrt einen Reproduktionsstich von Luca Ciamberlano (um 1570/80 – 1641 tätig) auf, in dem die Ausführung des Giftkelches mit jenem des Scherenschnitts nahezu identisch ist (Abb. 40b und 40c)[543]. Kannte die Stuttgarter Künstlerin jenes Blatt? Es kann nicht ausgeschlossen werden. Schließlich hatte sie engen Kontakt zum Hofbibliothekar Matthisson und dadurch wiederum Zugang zu den Stuttgarter Stichsammlungen. Darüber hinaus wird möglicherweise ihr

[541] Siehe zum Aspekt der beseelten Natur, die die Romantiker fordern, ausführlicher Kapitel 6.3., *Exkurs: Ornamenttheorie und Ornamentdebatte um 1800*, S. 156 ff.

[542] B Dep 12/10, Kat. Nr. 10.- Die Geburt Jesu thematisiert Duttenhofer auch in einem Ornament, DLA 5544, Kat. Nr. 126 b. Doppelschnitt als Fragment erhalten DLA 5571, Kat. Nr. 153 d.

[543] Luca Ciamberlano, Hl. Johannes Evangelist. Radierung. Blatt: 38,6 x 24,9 cm, Platte: 29,3 x 17,5 cm. Bez. u.: S. IOHANNES./ Passus sub Pontio Pialto , crucifixus mortuus, et sepultus. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 24371

Ehemann bedeutende Reproduktionsstiche in Mappenwerken in seinem Atelier besessen haben.

In der Darstellung von Christi Geburt ist weiterhin ungewöhnlich, dass in der Darstellung von Christi Geburt wichtige Elemente der traditionellen Bilderzählung fehlen, nämlich die Eltern, Maria und Joseph. Lediglich die im Pseudo-Matthäus-Evangelium[544] erwähnten Tiere, Ochse und Esel, sind bei Jesu Geburt anwesend. Es scheint, als habe die Scherenschneiderin die in jener Erzählung berichtete Verkündigung des Propheten Habakuk ihrem Scherenbild zugrunde gelegt. Der Prophet Habakuk verkündet: „Zwischen zwei Tieren wirst du erkannt." Dementsprechend reduziert Duttenhofer Jesu Geburt auf ihn selbst: Das Kind im Tuch, gehalten „zwischen zwei Tieren", umgeben von den Engeln, die auf sein Leiden und Sterben vorausdeuten.

Gerahmt ist die Darstellung der Geburt Jesu von unterschiedlichen Ornamenten: Unten ist der Kopf eines Widders in Efeuranken zu sehen, die die Dreifaltigkeit Gottes kennzeichnen und zugleich sinnbildlich für die Fruchtbarkeit stehen – die Verbreitung (fruchtbare Vermehrung) des christlichen Glaubens?

Flankiert wird die Szene jeweils von einem vertikal verlaufenden Ornamentband, das mit einem knienden, betenden Mönch in einem überhöhten Spitzbogenfenster beginnt, über dem sieben Engelsköpfe mit Flügeln folgen. Ein horizontales Ornamentband schließt den Scherenschnitt ab. Es wurde mittig gefaltet und ist entsprechend von der Mitte aus einmal nach rechts, einmal nach links zu lesen: zu sehen ist ein Mönch, der eine vor ihm kniende, betende Person segnet. Hinter dem Gesegneten folgen jeweils vier weitere Personen. In den beiden oberen Ecken sind Sterne zu sehen.

Auffallend ist in der Bildrahmung die Anzahl der Figuren (12 bzw. 2x6), Engel (14 bzw. 2x7) und Efeublätter (2x7). Es ist anzunehmen, dass Duttenhofer, die die Kunst des Schereschneidens beherrschte und ihre Bilder sorgfältig komponiert hat, die Zahlensymbolik nicht zufällig, sondern bewusst gewählt hat. Die sieben Engel verkörpern die heilige Zahl sieben und ergeben in der Dopplung die 14, die in der Anzahl der Efeublätter wiederkehrt, auch hier in der Doppelung der sieben.

Die Anzahl der Figuren des oberen Ornamentbandes ergibt aufgrund des mittigen Falzes zwei Mal sechs, also insgesamt zwölf Figuren. Diese Zahl, die als Zeichen der Auserwählung und Vollkommenheit gilt, kann im Zusammenhang mit der Geburt Jesu in verschiedener Hinsicht symbolisch gedeutet werden: sie kann sich entweder auf die zwölf Stämme beziehen, d.h. die zwölf Söhne Jakobs oder auf die zwölf Apostel oder aber, als dritte Möglichkeit, darauf, dass Jesus mit zwölf Jahren in den Tempel kam (Lk 2, 41-52). Wenn das Zahlenspiel weiter ausgeführt wird, ist interessant, dass die zwölf Figuren im oberen Ornamentband addiert mit den beiden links und rechts unten knienden Figuren ebenfalls die Zahl 14 ergeben. Möglicherwei-

[544] Das Pseudo-Matthäus-Evangelium ist in der *Legenda aurea* enthalten.

se hat Duttenhofer die 14 Figuren stellvertretend für die 14 Heiligen gewählt, die in der katholischen Kirche als Nothelfer in Notsituationen angerufen werden. Die Zahl 14 scheint demzufolge einen wichtigen Stellenwert innerhalb der Bildrahmung einzunehmen.
Resümierend ist die Darstellung von Jesu Geburt komplex an christlicher Symbolik, die die Scherenschneiderin gezielt einsetzt. Das Bild ist reduziert auf das Jesuskind, den Kopf des Ochsen und den des Esels. Zwischen beiden Tieren wird er erkannt. Für den Betrachter ist die Szene eindeutig als Christi Geburt zu erkennen. Als zusätzliches Indiz zur Identifizierung des Themas fungieren die drei Engel, die mit ihren Attributen auf Christi Leiden vorausdeuten. Darüber hinaus greifen die einzelnen Bestandteile des Bildrahmens in ihrer christlichen Symbolik das Bildthema auf. Ausgehend von den wesentlichen Merkmalen zu Christi Geburt entfaltet Duttenhofer ein vielschichtiges Scherenbild, in dem sie traditionelle Symbole mit eigenen Sprachmitteln zu einem ästhetischen Ganzen vereint.

Die Hirten auf dem Felde

Eine weitere Szene aus dem Leben Christi ist die Darstellung der Hirten auf dem Felde, die von einem aus Putti bestehenden Rahmen umschlossen ist (Abb. 41).[545] Duttenhofer hat die drei Hirten in einem rhetorischen Moment erfasst: während die beiden links angeordneten Hirten gestikulieren und miteinander zu reden scheinen, kniet der dritte betend am rechten Bildrand. Er hat den Blick nach Oben gerichtet, wo auf Wolken die himmlischen Heerscharen – hier sind es sechs Engel – Christi Geburt verkünden. Der Feigenbaum am linken Bildrand verweist auf Jesu Geburtsstätte, das im „exotischen Land“ gelegene Bethlehem.
Die Putti des Ornamentrahmens, der vertikal mittig gefaltet wurde, sind nicht waagerecht übereinander angeordnet wie im vorhergehenden Bildbeispiel, sondern verlaufen diagonal. Die Zahlensymbolik ist erneut augenfällig: es sind zwei Mal 14 Putti. Die 14 Nothelfer symbolisieren sie vermutlich nicht, aber die Doppelung der 14 zur 28 könnte von Bedeutung sein. Die 28 als Zahl für Vollkommenheit. Die Verkündigung von Christi Geburt als ein Zeichen der Vollendung.
Ebenso wie der Scherenschnitt zu Christi Geburt ist auch dieser bestimmt von seinen klaren Linien und seiner Symmetrie. Insbesondere ist die Darstellungsweise der Wolkenformation bemerkenswert, auf der die Engel über den Hirten schweben. Duttenhofer hat die Konturen der Wolken aus dem Papier geschnitten und dabei darauf geachtet, dass diese sich überlappen. Die Umrisse haben eine unterschiedliche Dicke und sind rund sowie wellenförmig geformt. Dadurch erreicht die Künstlerin den Eindruck einer plastischen Wolkenformation, die noch dazu weich und leicht wie Wattebäuschchen zu sein scheint. Die Grenze, die der Scherenschneiderin aufgrund des schwarzen Scherenschnittpapiers gesetzt ist, überwindet sie mit ei-

[545] DLA 5690, Kat. Nr. 272.

ner beeindruckenden Leichtigkeit. Vergleichbar ist damit ein weiterer Scherenschnitt, in dem sie sechs musizierende Engel auf Wolken dargestellt hat (Abb. 41a)[546]. Auf die Frage nach dem Motiv „Engel auf Wolken" bietet erneut ein Reproduktionsstich eine mögliche Quelle. Es ist ein Stich nach Raffaels „Heilige Cäcilie mit den Heiligen Paulus, Johannes Evangelist und Magdalena" von Philippe Thomassin (1562-1622) (Abb. 41b und 41c)[547]: Es sind sechs Engel auf einer beeindruckenden Wolkenformation zu sehen. Zwar spielen die Engel keine Instrumente, doch schauen sie offenbar in Gesangbücher. Demnach hätte Duttenhofer Thomassins Darstellung phantasievoll um Musikinstrumente erweitert. Interessanterweise war dieses Blatt zu Duttenhofers Lebzeiten in der Sammlung Nicolas Guibals zu sehen. Ob die Scherenschneiderin die Graphik allerdings in Guibals Sammlung gesehen hat, ist nicht mehr nachzuvollziehen.

Die Anbetung der Heiligen Drei Könige

Eine weitere Szene, die im Zusammenhang der Geburt Jesu steht, ist die Ankunft der drei Weisen aus dem Morgenland (Abb. 42).[548] Die Heiligen Drei Könige zeigt die Scherenschneiderin nicht, wie traditionell in der bildenden Kunst, an der Krippe des Jesuskindes, an der sie es anbeteten und ihm ihre Schätze überreichten. Sie wählt die Reise von Kaspar, Melchior und Balthasar zu Jesu Geburtsstätte als darstellendes Moment.

Abgesehen von den drei Weisen sind die „Reisetiere" zu sehen: ein Pferd, der Kopf eines Elefanten am linken sowie der Kopf eines Kamels am rechten Bildrand. Die Tiere verweisen einerseits auf die lange Reise und andererseits auf eine gewisse Exotik des Themas.

Der Aspekt des Exotischen wird im Ornamentrahmen aufgegriffen. Er enthält mehrere Elemente, die in der Ikonographie traditionell nicht mit Jesus Christus im Zusammenhang stehen, die aber aufgrund ihrer Symbolik mit ihm in Verbindung gebracht werden können.

Der Ornamentrahmen wurde vertikal mittig gefaltet, so dass die Ornamente jeweils doppelt geschnitten werden konnten. Horizontal oben bildet ein Ornamentband den Abschluss, in dem in einzelnen Ovalen abwechselnd ein Kranich[549] sowie ein Mönch mit einer Kerze zu sehen sind. Die Zwischenräume der ovalen Felder füllen Dreiblätter. Als Gegenstück dazu verläuft das untere horizontale Ornamentband, das in den Ovalen ebenfalls abwechselnd einen Kranich und einen Kerze tragenden Mönch zeigt. Es ist dem oberen Ornament entgegengesetzt,

[546] DLA 5548, Kat. Nr. 130

[547] Philippe Thomassin, Hl. Cäcilie mit den hll. Paulus, Johannes Evangelist, Augustinus und Magdalena, 1617. Kupferstich, 45,4 x 29,3 cm. Ehemals Slg. Nicolas Guibal. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 24413

[548] DLA 5704, Kat. Nr. 286. Doppelschnitte in Fragmenten zeigen das Scherenbild: DLA 5551, Kat. Nr. 133 b und DLA 5619, Kat. Nr. 201 b.

[549] Eventuell auch ein Reiher oder Storch. Jedoch ist die Differenzierung in diesem Zusammenhang nicht wesentlich. Bedeutend ist, dass Kranich, Reiher und Storch jeweils eine positive Symbolik haben und u.a. ein langes Leben und Jesu Auferstehung kennzeichnen.

d.h. dem oberen Reiher steht unten der Kerzentragende Mönch gegenüber. Die Kraniche symbolisieren ein langes Leben und die Auferstehung. Eine ähnliche Bedeutung haben die Kerzen, die die Mönche in den Händen halten. Zum einen ist die Osterkerze das liturgische Symbol für den Auferstandenen, zum anderen markiert die Kerze als Sterbekerze das Leben über den Tod hinaus, die Auferstehung. Insofern versinnbildlichen die horizontalen Ornamentbänder nicht nur die Auferstehung, sondern geben zugleich einen Hinweis auf den Bildinhalt, dem sie einen Rahmen geben. Die drei Weisen sind auf dem Weg zur Krippe, in der Jesus Christus geboren wurde, um ihm ihre Gaben zu bringen. Die horizontalen Ornamentbänder, die die Auferstehung symbolisieren, deuten auf Jesu Leiden und seine Auferstehung voraus. Die vertikalen Ornamentbänder, die die Szene der Heiligen Drei Könige flankieren, zeigen jeweils vier Mal übereinander die Sphinx. Mit der Darstellung der Sphinx hat Duttenhofer ein außergewöhnliches Motiv gewählt, das im Zusammenhang mit Jesu Geburt und den Weisen aus dem Morgenland nach m. E. unbekannt ist. Denkbar ist, dass die Scherenschneiderin mit der Sphinx auf die nahende Flucht nach Ägypten vorausdeuten wollte, die laut Matthäus-Evangelium unmittelbar nach Anbetung der Heiligen Drei Könige folgte (Mt 2, 13 ff.).[550] Im Unterschied zur horizontalen Ornamentrahmung sind die vertikalen Ornamentbänder sukzessiv zu verstehen. Unmittelbar nach seiner Geburt muss Jesus mit seinen Eltern nach Ägypten fliehen. Die weitere Vorausdeutung seines Lebensweges, insbesondere die Bedeutung für den christlichen Glauben, nämlich Leiden, Kreuzigung und Auferstehung, wird in den horizontalen Rahmenbalken thematisiert.

Zusammenfassend wird auch in diesem Scherenbild deutlich, dass die Künstlerin ihre eigene Bildsprache für eine biblische Bilderzählung wählt. Es ist zwar eine eigenwillige Umsetzung des Themas der drei Weisen aus dem Morgenland, bleibt aber dennoch als jene Geschichte aus der Bibel erkennbar, obgleich der Stern, dem die Heiligen Drei Könige nach Bethlehem folgen, nicht zu sehen ist.

Johannes der Täufer

Ein weiteres Scherenbild, das eine Szene aus Jesu Leben zeigt, ist Johannes der Täufer als „Rufer in der Wüste“, mit dem Jesuskind und seiner Mutter (Abb. 43).[551] Johannes der Täufer steht am linken Bildrand auf einem Felsen, sein Attribut, die Kreuzfahne, empor haltend. Rechts neben der Felsengruppe erstreckt sich eine karge Landschaft, in der Jesus als Kind und seine Mutter, beide mit Nimben, zu sehen sind. Maria führt ihren Sohn an der Hand, der an ei-

[550] Duttenhofer hat *Die Flucht nach Ägypten* in einem Scherenbild dargestellt. Hier ist zwischen exotischen Pflanzen die Sphinx zu erkennen. Siehe die Besprechung des Scherenschnitts in Kapitel 6.5., *Exotische Welten*, S. 171 ff.

[551] DLA 5716, Kat. Nr. 298.

ner Pflanze hochschaut, die am rechten Bildrand aufragt. Ihre strahlenförmigen Blüten erinnern an die der Sonnenblume. Möglicherweise steht sie sinnbildlich für das ewige Leben und ist somit ein Hinweis auf Jesu bevorstehendes Leid und die anschließende Erlösung. Maria weist mit ausgestreckter rechter Hand auf einen Löwen, der sich von ihnen abzuwenden scheint. Der Löwe hat hier vermutlich zweierlei Bedeutung: einerseits ist er das Symbol des Evangelisten Markus, dessen Evangelium mit Johannes dem Täufer beginnt (Mk 1, 1-8) und demzufolge in diesem Scherenbild auch auf jenen Johannes hindeutet, andererseits könnte der Löwe zugleich das Böse verkörpern, das Johannes der Täufer als Wegbereiter Christi von diesem abwenden will:

> „'[es erschallt] die Stimme eines Rufers in der Wüste: Bereitet den Weg des Herrn, machet seine Strassen gerade', [so] taufte Johannes in der Wüste und predigte, man solle sich taufen lassen auf Grund der Busse zur Vergebung der Sünden." (Mk 1, 3-4).

Der Ornamentrahmen enthält erneut christliche Symbole: Das aus einem sich windenden Dornenzweig zu sehende horizontale Ornamentband, das das Scherenbild oben einfasst, deutet auf Jesu Kreuzigung hin. Die rechts und links vertikal verlaufen Ornamentbänder bestehen aus drei Blütenkelchen, wobei nicht bekannt ist, um welche Blüten es sich handelt. Der Zahlensymbolik zufolge versinnbildlichen die drei Blütenkelche die Dreifaltigkeit Gottes.
Das unten horizontal verlaufende Ornamentband besteht aus zwölf Blättern, die jeweils nach links gebogen sind. Auf ihnen steht jeweils ein Vogel. Die zwölf Vögel könnten hier aufgrund der Zahlensymbolik die zwölf Apostel darstellen, die Jesus nach seiner Taufe durch Johannes beruft, „[…] damit er sie aussenden könnte zur Predigt [des Evangeliums]" (Mk 3, 14)
Außer der Zahlensymbolik ist auffallend, dass die einzelnen Vögel naturgetreu dargestellt sind. Ob Duttenhofer jeden einzelnen Vogel gemäß einer Symbolik eingesetzt hat oder die Vögel lediglich gemäß ihrer allgemeinen christlichen Symbolik eingesetzt hat, lässt sich nicht belegen.

Unbekannt (Warnung vor irdischen Sorgen?)

Die Besinnung auf den christlichen Glauben und die Abkehr vom Luxus und Überfluss, mag das Thema eines anderen Scherenbildes sein (Abb. 44).[552] Duttenhofer stellt in Flammenbogen Mönche dar, die von links und rechts in demütiger Haltung herbeikommen, um die Mutter Gottes und das Jesuskind zu verehren, die in einem mittig angeordneten Bildfeld sitzen. Über Maria mit dem Kinde steht ein Korb mit Weintrauben, an dem sich Mäuse (oder Ratten?) laben, die ebenfalls von links und rechts kommen. Die Maus gilt in mittelalterlichen Darstellungen als Verkörperung des Teufels und ist demnach negativ besetzt. Hingegen sind die Weintrauben in der traditionellen Symbolbedeutung positiv konnotiert. Im vorliegenden Zusam-

[552] DLA 5689, Kat. Nr. 271. Doppelschnitt B Dep 12/28, Kat. Nr. 28.

menhang sind sie aber auch als Zeichen von Prunk und Überfluss, also negativ, zu deuten. Insofern ließe sich die Szene der sich an den üppig vorhandenen Weintrauben labenden Mäuse so verstehen, dass Prunk und Überfluss den christlichen Glauben zerstören, dem die Hoffnung auf Auferstehung und Erlösung immanent ist. Wenn diese Interpretation zugrunde gelegt wird, heißt das, dass Duttenhofer ein Scherenbild entworfen hat, dass eine Warnung enthält, die Warnung, den Glauben nicht zu verlieren. Oder anders ausgedrückt: den Hinweis, dass der christliche Glaube das Fundament des Lebens ist, das Laben an den Trauben lediglich eine vorübergehende Wonne.

Zwar ist das Entstehungsdatum des Bildes nicht bekannt, doch möglicherweise hat die Scherenschneiderin die Hungersnot im Winter 1816/17 zum Anlass genommen, diesen Scherenschnitt zu fertigen. Es ist die Hoffnung und Zuversicht, dass die Hungersnot vorübergehen wird. Der christliche Glaube gibt den Menschen in dieser schweren Situation Kraft und Halt.

Über das potentielle konkrete Ereignis hinausgehend bezieht Duttenhofer sich auf die vom Evangelisten Matthäus überlieferte *Warnung vor irdischen Sorgen* (Mt 6, 25-34). Matthäus bezieht sich auf den vorangegangenen Abschnitt zur Warnung vor Habsucht, hier heißt es abschließend:

> „[…] Niemand kann zwei Herren dienen; denn entweder wird er den einen hassen und den andern lieben, oder er wird dem einen anhangen und den anderen verachten. Ihr könnt nicht Gott dienen und dem Mammon. Deshalb sage ich euch: Sorget euch nicht um euer Leben, was ihr essen oder was ihr trinken sollt, noch um euren Leib, was ihr anziehen sollt! […] Denn nach allen diesen Dingen trachten die Heiden. Euer himmlischer Vater weiß ja, dass ihr all dieser Dinge bedürft. Suchet vielmehr zuerst sein Reich und seine Gerechtigkeit! dann werden euch alle diese Dinge hinzugefügt werden. […]“ (Mt 6, 24 ff)

Es sind also nicht bloß „Mönche in Maßwerk, die Gottesmutter mit dem Kinde verehrend.“ und „[…] um einen Korb mit Trauben spielende Ratten“, wie Koschlig den Scherenschnitt betitelt und unkommentiert stehen lässt.[553] Das Scherenbild ist wesentlich vielschichtiger und von komplexem Symbolgehalt, wie oben ausgeführt.

Die Komposition des Scherenbildes erinnert an die eines Altars: Mittig angeordnet sind die zentralen Figuren Maria und das Jesuskind, links und rechts auf den „Altarflügeln“ die Mönche. Möglicherweise wurde Duttenhofer tatsächlich von gotischen Altären zu diesem Bildaufbau angeregt, die sie eventuell in der Sammlung altdeutscher Kunstwerke der Brüder Boisserée in Stuttgart sah.[554]

[553] Manfred Koschlig: Die Schatten der Duttenhofer. Eine Auswahl von 147 Scherenschnitten. Marbach 1968. Siehe Abb. 28 und den „Kommentar“, S. 148.

[554] Zur Kunstsammlung Boisserée siehe ausführlicher Kapitel 5.1.2., S. 117 ff.

Unbekannt (Die Erlösung?)

In einer weiteren Scherenarbeit ist ein fliegender Kranich zu sehen, der in seinem Schnabel eine große Weintraube hält (Abb. 45).[555] Der Kranich fliegt vom linken Bildrand in das Bild hinein. Unter ihm sind acht Männer zu erkennen, die, teilweise auf der Erde kniend und betend, zu dem Vogel aufschauen und ihm ihre Hände empor strecken. Ein Mann ist mit einem Nimbus versehen.

Es ist nicht zu belegen, dass die Scherenschneiderin sich hier auf eine konkrete biblische Textvorlage bezieht. Dennoch verwendet sie eine Symbolik, die in der christlichen Tradition steht. Der Kranich mit der Traube im Schnabel erinnert an die von Noah ausgesandte Taube mit dem Ölzweig im Schnabel, der auf fruchtbares Land und somit auf Frieden hinweist, der nach der Sintflut kommt. Hier ist es nun ein Kranich mit einer Traube. Der Vogel steht sinnbildlich offenbar für Erlösung und weist mit der Weintraube zugleich auf ein fruchtbares Land hin, aus dem er geflogen kommt, ähnlich den Kundschaftern aus Kanaan[556].

Der Ornamentrahmen, der aus symmetrisch gestalteten Efeuranken besteht, unterstreicht die Bildaussage. Der Efeu steht sinnbildlich für Fruchtbarkeit und zugleich für die Dreifaltigkeit Gottes aufgrund seines dreiblättrigen Wuchses. Zugleich besteht die Efeuranke, die den Rahmen bildet, aus 28 Blättern. Die Anzahl wird erneut kein Zufall sein, sondern wie in anderen Bildbeispielen bereits gesehen, auf die Vollkommenheit hindeuten.

Wenn man das Scherenbild vor dem historischen Hintergrund der Scherenschneiderin betrachtet, liegt die Vermutung nahe, dass sie damit auf die Hungersnot in Württemberg im Winter 1816/17 hinweist. Die Not ist überwunden, es kommt die Erlösung. Das Bitten und Beten um Erlösung wurde nicht nur erhört, sondern trägt, bildlich ausgedrückt, sogar erste Früchte. Es wäre somit die Fortsetzung des Scherenbildes, in dem vor den irdischen Sorgen gewarnt wird, in dem der christliche Glaube die Hungerleidenden in ihrer Hoffnung auf baldige Besserung der Situation stärkt.

Mariä Himmelfahrt

Ein Scherenbild, das eine Szene aus dem Leben Marias aufgreift, ist deren Himmelfahrt (Abb. 46).[557]

Jesus befahl den Aposteln, Maria zu begraben. Dort erschien Christus mit den Engeln, öffnete das Grab und befahl Maria, sich zu erheben. Nachdem Maria vor ihm niedergekniet war, übergab er sie den Engeln, die sie ins Paradies begleiten sollten.

Duttenhofer greift nun Mariä Himmelfahrt auf, ein beliebtes Thema in der christlichen Kunst. Zu sehen ist das Moment der Himmelfahrt. Maria, die bekrönt ist und einen Palmenzweig in

[555] DLA 5676, Kat. Nr. 258.
[556] Siehe S. 121f.
[557] DLA 5658, Kat. Nr. 240.

der Hand trägt, steht in einer Mandorla am oberen Bildrand, umgeben von 14 Engeln. Flankiert wird die Mandorla von auf Wolken stehenden Engeln und Gläubigen. Unten auf der Erde, am geöffneten Grab bleiben die zwölf Apostel zurück, die beten oder nach oben zeigen. Ihre Gestik vermittelt den Eindruck eines aufgeregten Durcheinanders. An den Bildrändern ragt jeweils eine Palme ins Bild, die mit ihren immergrünen Blättern das ewige Leben versinnbildlicht und zugleich auf den Sieg des christlichen Glaubens über das Heidentum hinweist. Maria selbst ist bekrönt und trägt ebenfalls einen Palmenzweig in der Hand.

6.1.2. Hagiographie

Im Marbacher Bestand sind fünf Heiligendarstellungen zu bestimmen, die stilistisch unterschiedlich ausgeführt sind.

Der Heilige Georg

In einem Scherenbild hat Duttenhofer die Legende des Heiligen Georg dargestellt (Abb. 47).[558] Sie wählt das Moment, in dem der Drache bereits bezwungen, allerdings noch nicht getötet ist. Der Heilige Georg, in Ritterrüstung und mit dem Zeichen des Kreuzes auf seinem Schild, geht hinter dem Drachen, um dessen Hals die bekrönte Königstochter, die dem Drachen geopfert werden sollte, ihren Gürtel geschlungen hat. Demnach steht die Bekehrung des Volkes zum Christentum noch aus.

Eingefasst ist die Szene von einem Ornamentrahmen. Im unteren horizontalen Balken, der links und rechts jeweils durch ein Kreuz in einem Rund abgeschlossen ist, sind in Flammenbogen insgesamt acht betende Mönche zu sehen. Die betenden Mönche und Kreuze mögen auf die Konversion vom heidnischen zum christlichen Glauben hindeuten, die der Drachentöter in der Stadt der Königstochter der Legende nach durchführte.

In den gotisch anmutenden Feldern der beiden seitlichen Balken und des oberen horizontalen Balkens hat Duttenhofer insgesamt 16 unterschiedliche Vogelarten abgebildet. Der 17. Vogel sitzt in der Heiligendarstellung auf Georgs Helm. Ob die Scherenschneiderin mit der Anzahl der Vögel einer bestimmten Zahlensymbolik folgte, ist nicht geklärt.

Interessant ist, dass die Scherenschneiderin dieses Moment der Heiligenlegende zur Illustrierung wählt. Die Verbildlichung dieses Augenblickes ist in der Bildtradition ungewöhnlich. In der bildenden Kunst wird überwiegend der Augenblick der Legende dargestellt, in der der Heilige Georg den Drachen getötet hat und dadurch das Volk bereits zum christlichen Glauben konvertiert ist. Der Heilige Georg sitzt als Ritter auf einem Pferd, erhaben über den getöteten Drachen, die Mordwaffe, den Speer in der Hand haltend.[559]

[558] DLA 5576, Kat. Nr. 158 c.

[559] Siehe für weitere Darstellungen des Heiligen Georg die Hinweise bei Sabine Poeschel: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft,

Ungewöhnlich ist außerdem, dass Duttenhofer die Prinzessin voranschreiten lässt; sie führt den „Triumphzug“ an. Der Drache folgt ihr gehorsam am Halsband bzw. dem Gürtel, hinterdrein geht der Heilige Georg. Ihn scheint der Drache böse anzufauchen, da er seinen Kopf nach ihm umgedreht hat und in seinem geöffneten Maul deutlich die spitzen Zähne zu erkennen sind. Hat der Heilige Georg versagt? Hat die Königstochter den Drachen allein bezwungen? Demzufolge liegt die Vermutung nahe, dass Duttenhofer in diese Darstellung noch eine persönliche Ebene einfließen lässt. Vielleicht porträtiert die Scherenschneiderin in der Königstochter und dem Heiligen Georg ein Paar aus ihrem Freundes- oder Bekanntenkreis – Den Drachen, die drohende Gefahr, hat die Frau, die Königstochter, allein besiegt, ganz ohne Hilfe ihres Mannes, den Heiligen Georg. Oder ist dieses Scherenbild gar als eine Darstellung ihrer eigenen Eheprobleme zu sehen? Dass diese Vermutung nicht abwegig ist, zeigen andere Scherenbilder, in denen Duttenhofer auf persönliche Situationen anspielt (Abb. 130 und 131).[560]

Der Heilige Benedikt

Der Heilige Benedikt ist in einem Ornament aus Pflanzenranken zu sehen (Abb. 48).[561] Die Scherenschneiderin wählt ein entscheidendes Moment der Legende zur Illustrierung: Der Heilige Benedikt entkommt dem erneuten Tötungsversuch seines Feindes nur, weil ein Rabe das vergiftete Brot im Schnabel wegträgt. Dieser Augenblick, in dem der Rabe dem Heiligen Benedikt das Leben rettet, ist in der ornamentalen Papierarbeit eingefangen. In der aus Pflanzenranken gebildeten Mandorla sitzt der in Mönchskutte gekleidete Heilige Benedikt auf einem Stuhl. Aus seiner geöffneten rechten Hand, die im Verhältnis zu seinem Körper überproportional ist, hat der Rabe das vergiftete Brot genommen, mit dem er wegfliegt.

Der Evangelist Markus

Stilistisch ähnelt die Legendendarstellung des Evangelisten Markus jener des Heiligen Benedikt (Abb. 49).[562] Ebenfalls formen Blumenranken eine Mandorla, die den Rahmen für die Darstellung des Evangelisten Markus bildet. Im Unterschied zur Mandorla des Heiligen Benedikt sind die Blumenranken üppiger gestaltet und zusätzlich von einem Rahmen aus schwarzem Paperstreifen begrenzt.

Der Evangelist sitzt an seinem Schreibpult, den Griffel in der rechten Hand haltend. Mit der linken Hand, die überdimensional groß ist, weist er nach Oben, eine Geste, die durch seinen nach oben gewandten Blick unterstrichen wird. Markus ist anhand des Löwen als jener Evangelist zu identifizieren. Damit verpflichtet Duttenhofer sich der traditionellen christlichen Ikonographie.

2005. S. 238-240.

[560] DLA 1509, Kat. Nr. 12 a.- DLA 5532, Kat. Nr. 114 b.

[561] DLA 5536, Kat. Nr. 118 a.

[562] DLA 5671, Kat. Nr. 253 c.

Die Heilige Cäcilia

Außergewöhnlich ist die Darstellung der Heiligen Cäcilia (Abb. 50).[563] Duttenhofer orientiert sich an der *Legenda Aurea* und wählt das Moment der Erzählung, in dem der Märtyrerin und ihrem soeben getauften Gatten Valerianus, von einem Engel Kränze aus Rosen und Lilien gereicht werden.

Die Scherenschneiderin variiert diesen Augenblick der Legende: Es ist die Heilige Cäcilia in den Wolken zu sehen, ohne ihren Gatten Valerianus. Sie wird von zwei Engeln, die ihr zur Rechten und zur Linken aus den Wolken entgegen zu schweben scheinen, mit einem Lilienkranz bekrönt, der stellvertretend den Platz des Nimbus' einnimmt. Ein Engel, der eine Rose in der Hand hält, kniet rechts von ihr auf einer Wolke. Das Attribut des Kreuzes, das die Patronin der Musiker und Dichter in der rechten Hand nach unten gesenkt hält, ist eine erfundene Beigabe Duttenhofers.

Der Heilige Urban

Eine weitere Heiligendarstellung ist die des Urban (Abb. 51).[564] Duttenhofer illustriert vermutlich die Legende des Heiligen Papstes Urban, der u.a. Valerian, den Gatten der Heiligen Cäcilia, zum christlichen Glauben bekehrte und taufte.

Im Scherenbild ist eine betende Person zu sehen, die vor einer Plastik der Mutter Gottes mit dem Jesuskind kniet. Da die Person eine Soutane sowie einen *capello romano* mit Quasten trägt, handelt es sich um einen römischen Geistlichen. Üblicherweise liegen die Quasten auf der Hutkrempe. Die Anzahl und Farbigkeit der Quasten ist abhängig von der hierarchischen Position innerhalb der katholischen Kirche, die der Geistliche bekleidet. Da die Quasten auf der Hutkrempe im Scherenschnitt schwer dargestellt werden können, zeigt die Scherenschneiderin die Kordeln, an denen die Quasten hängen, verlängert, so dass sie in der Schattendarstellung im Profil auf dem Rücken des Betenden zu sehen sind. Dadurch kann auch der Betrachter die betende Person als römischen Geistlichen identifizieren.

Einen Hinweis darauf, dass der hier dargestellte römische Geistliche den Patron der Winzer anbetet, gibt der Bildrahmen. Die vertikale Rahmung besteht jeweils aus sechs übereinander angeordneten Weinblättern; der obere Querbalken, der ein Halbrund bildet, zeigt mittig ein Wappen, das von einer Weinranke flankiert wird, an der eine Traube hängt. Interessant ist, dass Duttenhofer nicht den Umriss einer Traube gewählt, sondern die Konturen der einzelnen Trauben aus dem Papier geschnitten hat. Demzufolge erscheinen die Weintrauben vor dem hellen Untergrund als helle Trauben mit schwarzer Konturlinie. Hingegen ist das Wappen nicht genauer ausgeführt. Es weist zwar Ritzungen auf, jedoch lassen diese keine Rückschlüs-

[563] DLA 5627, Kat. Nr. 209.
[564] DLA 5557, Kat. Nr. 139 b.

se zu, ob die Scherenschneiderin hier ein bestimmtes Wappen darstellen wollte oder ob es schlichtweg unfertig geblieben ist. Den Sockel des Scherenschnitts bildet ein schwarzer Papierstreifen, in den der Name „ST. URBAN“ eingeritzt ist, der hier seitenverkehrt erscheint. Das seitenrichtige Doppel diente der Scherenschneiderin möglicherweise als Geschenk.

Dem Heiligen Urban scheint in der württembergischen Bevölkerung zu Beginn des 19. Jahrhunderts häufiger gedacht worden zu sein. Sulpiz Boisserée berichtet in seinem Tagebuch von einem Brauch, der dem Urban gewidmet war und den er anlässlich einer Hochzeit miterlebte: „[…] Nach der Trauung vormittags Tanz, dann zu Mittag gegessen um 3 Uhr – Musik dabei und aus dem Urban getrunken, jeder der trinkt muß einen Reim auf den Urban machen. […]“[565]

Duttenhofers Scherenschnitt ist mit drei Zeilen des Dichters August Mahlmann (1771-1826) unterzeichnet:

Kom du heiliger Glaube!
Kühner starker Pilot!
Tritt vor das Steuer des Schiffs!

Die Zeilen stammen aus Mahlmanns Gedicht „Die Götter“, das Friedrich von Matthisson 1806 in einer Gedichtsammlung publizierte.[566] Das Thema des 20zeiligen Gedichts ist die Bekehrung zum Glauben. Die Götter werden vom Ungläubigen angerufen, ihm zu helfen, an sie zu glauben. Insofern besteht zwischen Scherenschnitt und Text ein thematischer Bezug: Der Papst Urban I. bekehrte die Heiden zum Christentum.

Ein Entstehungsdatum des Scherenbildes ist zwar nicht bekannt, doch aufgrund der Thematik und der stilistischen Ausführung ist ein Zeitpunkt um 1805 anzunehmen. Die Weinblätter, -ranken und Trauben wirken noch recht starr und steif aus dem Papier geschnitten, ihnen fehlt die Leichtigkeit der in späteren Jahren geschnittenen Ornamente. Stilistisch verpflichtet Duttenhofer sich hier noch dem Klassizismus. Im Vergleich mit der Darstellung ihres in Rom verstorbenen Kindes Carl Aurel (Abb. 31) ähneln sich beide Scherenschnitte stark in ihrer Ausführung. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass dieser Scherenschnitt ungefähr zum Zeitpunkt von Duttenhofers Romaufenthalt bzw. unmittelbar danach entstanden ist. Zudem wird die Scherenschneiderin in Rom zahlreiche Geistliche in Soutane und *capello romano* gesehen haben, die sie eventuell zur Darstellung eines römischen Geistlichen angeregt haben.

Die Gedichtzeilen können nicht als Indiz für einen Entstehungszeitpunkt genommen werden, da sie von fremder Hand geschrieben wurden. Sie können also auch nach 1806, nach dem

[565] Sulpiz Boisserée: Tagebücher, hg. v. Hans-J. Weitz. 5 Bde. Darmstadt: Eduard Roether Verlag, 1995. Bd. I, 1808-1823, 14.9.1820, S. 662.
[566] Erschienen in: Lyrische Anthologie, hg. v. Friedrich von Matthisson. 17. Teil. Zürich: Orell Füßli und Compagnie, 1806.

erstmaligen Erscheinen von Mahlmanns Gedicht, hinzugefügt worden sein. Möglicherweise sogar nach Luise Duttenhofers Tod von ihren Nachkommen.

6.1.3. Tod und Trauer

Duttenhofer thematisiert in einigen Scherenarbeiten Tod und Trauer. Die Bilder variieren zwischen einfachen Darstellungen bis hin zu aufwändig gestalteten und in Ornamentrahmen gefassten Szenen. Teilweise scheint die Scherenschneiderin selbst ihre Trauer um einen verstorbenen Menschen mit Schere im Papier verarbeitet zu haben, insbesondere in den Scherenschnitten, in denen sie den Tod ihrer Kinder abbildet.

Beispielsweise stellt sie ihr erstes Kind Carl Aurel, das kurz nach seiner Geburt in Rom starb, in einem Scherenbild dar (Abb. 31).[567] Der kindliche Leichnam ist aufgebahrt, über ihm hängt ein Leuchter in der Form eines Falters, der sinnbildlich für die Seele steht. Die Szene ist von einem bogenförmigen Ornamentrahmen eingefasst und wird von zwei Schwänen getragen, die ihre Köpfe in ein mittig angeordnetes Gefäß stecken, in das der Name des Kindes „Carl Aurel“ eingeritzt ist.

Während diese Scherenarbeit stilistisch noch auf eine dem Klassizismus verhaftete Form verweist - strenge Linearität, Unbewegtheit der Linien -, und auch in der künstlerischen Ausführung einen Papierschnitt zeigt, der in seiner Linienführung noch starr und unbeholfen wirkt, zeigt eine andere Darstellung die Virtuosität der Stuttgarter Künstlerin: Es sind zwei Trauernde, die vor einem Doppelgrab stehen (Abb. 52).[568] Auf dem Grab stehen zwei einfache Holzkreuze, von denen eines bekränzt ist. Die trauernde, junge Frau zeigt mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand auf das Grab, der trauernde Mann, der neben ihr steht und sich ihr zuwendet, zeigt, den rechten Arm um ihre Schultern legend, mit der linken Hand gen Himmel. Diese Gestik bekommt im Zusammenhang mit dem Thema Tod einen symbolischen Charakter. Es ist anzunehmen, dass Duttenhofer hierin auf die Auferstehung verweist.

Die Trauer über die Verstorbenen spiegelt sich sogar in der Natur wider: Die beiden trauernden, jungen Menschen stehen unter einem Weidenbaum, einer Trauerweide. Dieser Baum steht aufgrund seiner herunterhängenden, „trauernden“ Zweige sinnbildlich für die Trauer. Darüber hinaus bringt die Scherenschneiderin mit der Darstellung des Baumes noch mehr zum Ausdruck, nämlich eine Beseelung der Natur, ganz im Sinne der Romantiker. Die Natur scheint von der Trauer um zwei Menschen ebenso ergriffen zu sein, wie die Trauernden am Grab selbst. In diesem Scherenbild ist der Kernpunkt der romantischen Kunstströmung verinnerlicht, die eine Beseelung der Natur forderte.[569]

[567] B 93.606, Kat. Nr. 346 b.
[568] DLA 5730, Kat. Nr. 312.
[569] Vgl. Kapitel 6.3., *Exkurs: Ornamenttheorie und Ornamentdebatte um 1800*, S. 156 ff.

Dass Duttenhofer in dieser Scherenarbeit eine Auseinandersetzung mit dem Tod und der Trauer der Hinterbliebenen im romantischen Stil abbildet, unterstreicht auch das Ornamentband, unterhalb der Szene. Es ist nach dem für die Romantiker typischen symmetrischen Kompositionsprinzip aufgebaut und zeigt in geschwungenem Maßwerk Falter, die nicht nach Oben, sondern nach Unten weisen. Diese Falter stehen symbolisch für die Auferstehung und zugleich, durch ihre Anordnung nach Unten für den Tod.

Dass Scherenbild zeigt im Unterschied zum "Carl Aurel"-Schnitt Duttenhofers künstlerisches Können. Von einer noch etwas ungeübt wirkenden Handhabung der „Malwerkzeuge" Schere und Papier ist hier nichts mehr zu spüren.

Der Glaube, der in einem Trauerfall Trost spenden kann, scheint eine andere Scherenarbeit ausdrücken zu wollen (Abb. 53).[570] Ein weinendes Mädchen steht am Grab. Sie ist mit einem Nimbus versehen, der vermutlich auf die Unschuld des Kindes hindeutet. Den tiefen Schmerz von Trauer, den die Gestik sowie die Körperhaltung des Mädchens ausdrücken, scheint ein Engel lindern zu wollen, der hinter ihr, am linken Bildrand schwebt. Er bringt einen Blumenkranz, der die Hoffnung auf Auferstehung und das ewige Leben symbolisiert. Demzufolge lässt sich das Scherenbild dahingehend verstehen, dass der christliche Glaube an die Auferstehung und das ewige Leben, den Schmerz und die Trauer um den Tod eines geliebten Menschen zwar nicht nehmen, so aber doch lindern kann.

Eine weitere Darstellung eines toten Menschen wirft Rätsel auf, weil die Scherenschneiderin Figuren der antiken Mythologie mit christlicher Symbolik vereint (Abb. 54).[571] Es ist ein toter Mann auf der Erde liegend zu sehen, der seine Hände über der Brust gefaltet hat. Sein Kopf ruht auf einer Bischofsmütze. Hier kniet eine weibliche Person, die Schmetterlingsflügel, ähnlich der Psyche, trägt, gleichzeitig mit einem Nimbus versehen ist und ein schmales, hohes Kreuz in der rechten Hand senkrecht nach Oben hält. Ihren linken Arm hat sie in einer segnenden Geste über den Toten gestreckt. Von den Fußspitzen des Toten her nähern sich zwei Satyrn den betenden Händen. Sie tanzen auf dem Toten. Am linken Bildrand steht ein kleines Kind mit einem Palmzweig in der Hand, der das ewige Leben versinnbildlicht. Will Duttenhofer mit dieser Mischung an antiken Figuren und christlichen Symbolen den Sieg des christlichen Glaubens über das Heidentum ausdrücken? Oder ironisiert sie möglicherweise sogar den Diskurs jener Zeit um 1800 über die christliche Religion? Denn die kniende Psyche scheint mit ihrem Nimbus, dem Kreuz und der segnenden Geste bereits zum christlichen Glauben übergetreten zu sein.

Wenn sich auch keine eindeutige Bildaussage finden lässt, so ist das Scherenbild im Hinblick auf die verwendeten Sprachmittel der Künstlerin interessant. Das Spiel mit christlicher Sym-

[570] DLA 5712, Kat. Nr. 294 a.
[571] DLA 5574, Kat. Nr. 156 d.

bolik und Gestalten der antiken Mythologie, ist eine Verknüpfung, die im Bereich der Scherenschnittkunst einzigartig ist.

6.2. Antikenrezeption

Es gibt eine Vielzahl von Papierbildern, in denen die Scherenschneiderin sich auf die Antike bezieht. Zum einen lassen die Scherenschnitte erkennen, dass Duttenhofer antike Vasenmalerei gesehen hat - sei es in den Prachtbänden jener Zeit, sei es bei befreundeten Vasensammlern -, zum anderen nimmt sie inhaltlich Bezug auf die Antike, auf die klassische Mythologie. Die mythologischen Darstellungen variieren zwischen Porträts der olympischen Götter und Bilderzählungen. Duttenhofer, die sich zwar immer auch der traditionellen Ikonographie verpflichtet, lässt teilweise eigene Sprachmittel in die Bilder einfließen, so dass ein Textbezug nicht immer eindeutig erkennbar ist.

Ein Bereich der Antike, den die Scherenschneiderin in ihren Arbeiten nicht aufgreift, ist die Darstellung antiker Plastiken. Dies ist insofern verwunderlich, da Duttenhofer in Danneckers Antikensammlung mit Originalen und Gipsabgüssen der antiken Plastiken in Berührung gekommen ist. Möglicherweise dienten ihr die Objekte der herzoglichen Schausammlung als Material, an dem sie ihr Auge schulen konnte und mit dem sie sich lediglich zeichnerisch auseinander setzte. Zwar haben sich keine Zeichnungen erhalten, doch berichtet die Künstlerin in einem Brief aus München über ihre Studien nach Antiken, die sie in der Münchner Akademie betreiben wolle, da man es „[…] in der Gerümpelkamer von Daneckers Parterre […] nicht ordentlich […]“ kann.[572]

6.2.1. Der Antike entlehnte Motive

Et in arcadia ego

Besonders hervorzuheben ist ein Scherenschnitt, in dem Duttenhofer das Motto „Et in arcadia ego“ thematisiert (Abb. 55).[573] In einem ovalen Bild, das von einem Ornamentband gerahmt ist, in dem sich Engel und Palmenblätter abwechseln, hat die Scherenschneiderin das Motto aus geschnittenen Buchstaben eingefügt: *Auch hier ist Arkadien*. Darunter ist eine Szene zu sehen, die an ein Urnenbegräbnis erinnert. Einer vierhenkligen Amphora, die mittig angeordnet ist, nähern sich jeweils von rechts und links Personen. Von links nähern sich zwei Kinder. Das kleinste trägt einen Strauß aus Blumen, während das größere Kind vor ihm eine lange schmale, brennende Kerze trägt. Von rechts nähert sich eine junge Frau, die ebenfalls eine lange, schmale, brennende Kerze in den Händen hält und auf ihrem Kopf einen Korb mit Blumen balanciert. Die Kerzen, die in der christlichen Ikonographie als Oster- bzw. Sterbekerze auf die Auferstehung Christi hinweisen, deuten bereits die Todesthematik des Arkadien-Motivs

[572] Luise Duttenhofer an (Friederike) Mayer, 26.11.1828. SNM/DLA 42.873/2.
[573] DLA 5476, Kat. Nr. 58 f.

an. Insofern ist das antike Keramikgefäß, die vierhenklige Amphora, möglicherweise als Begräbnisstätte oder Opferschale zu verstehen.

Arkadien verkörpert die Sehnsucht nach einem paradiesischen Leben. Seit Theokrit und Vergil dient die karge Berglandschaft des zentralen Peloponnes als Schauplatz bukolischer Poesie und wurde infolgedessen in der Literatur als auch in der bildenden Kunst zum Inbegriff der idealen Landschaft, in der ein erfülltes Leben möglich ist. Arkadien ist das künstliche Paradies. Der Todesgedanke wurde spätestens Anfang des 17. Jahrhunderts in den arkadischen Schilderungen präsent. Nicolas Poussin greift 1630 in einem Gemälde das Memento mori auf: Hirten betrachten zu der Inschrift „Et in arcadia ego" einen Totenkopf bzw. ein Grab. Im ausgehenden 18. Jahrhundert löst Herder das Arkadien-Motiv schließlich wieder von der Todesthematik. Er verwendet den Ausspruch „Ich auch ich war in Arkadien" im Gedicht *Angedenken an Neapel*, um den Lebensgenuss eines Italienreisenden auszudrücken. Für Herder und seine Zeitgenossen verkörpert Arkadien schließlich den Genuss und die Italiensehnsucht. Entsprechend verwendet Goethe die Worte „Auch ich in Arcadien!" als Motto in der Erstausgabe seiner *Italienischen Reise*.

Duttenhofer steht mit ihrem Scherenbild nicht in der zeitgenössischen Tradition, sondern in der Tradition des 17. Jahrhunderts: „Auch hier ist Arkadien" ist bei ihr im Zusammenhang mit der Todesthematik zu sehen. Der Tod ist gemäß dem christlichen Verständnis mit der Auferstehung verbunden.

Interessant ist dementsprechend die Formulierung „Auch hier ist Arkadien". Während traditionell immer der Bezug des eigenen Ich zu Arkadien hergestellt ist, entfällt dieser bei Duttenhofer. Stattdessen bezieht sie sich auf einen Ort, „hier". Welchen Ort die Scherenschneiderin mit dem „hier" meint, lässt sich lediglich vermuten.

Eine Vermutung ist, dass Duttenhofer sich in dem Scherenschnitt mit dem Tod ihres ersten Kindes auseinandersetzt, das kurz nach seiner Geburt in Rom verstarb. Sie hat sich mit dem Kindstod, den sie vierfach erlebte, wiederholt in Scherenschnitten auseinandergesetzt.[574] Erinnert sich Duttenhofer mit diesem Schnitt an ihr in Italien = „Arkadien" verstorbenes Kind? Sind die drei abgebildeten Kinder ihre eigenen Kinder, die sie in den folgenden Jahren geboren hat und die das Säuglingsalter überlebt haben? Dann könnte die junge Frau rechts ihre Tochter Marie Luise sein (geb. 1807), links ihr jüngster Sohn Anton Raphael (geb. 1812) mit seinem Bruder Friedrich Martin (geb. 1810). Unter dieser Prämisse müsste das „hier" zweierlei bedeuten: Einerseits, dass Arkadien entgegen Herders Auslegung sehr wohl mit dem Tod verknüpft ist, wie die siebenfache Mutter schmerzlich erfahren musste, und andererseits könnte es Luise Duttenhofers Familienglück in Stuttgart ausdrücken, so dass ihre schwäbische

[574] Z.B. zeigt sie in einem Scherenschnitt das Begräbnis ihres ersten Kindes Carl Aurel, B 93.606, Kat. Nr. 346 b (Abb. 31).- Oder siehe auch die Scherenschnittillustration zu Matthissons Gedicht *Totenkranz für ein Kind*, DLA 5615, Kat. Nr. 197 (Abb. 206). Kapitel 6.9*., Textillustration*, S. 211f.

Heimat zu ihrem „Arkadien“ wird. „Auch hier“ – nicht nur in Italien – „ist Arkadien“. „Auch hier“, in Stuttgart, ihrer Heimat, ist (arkadischer) Lebensgenuss möglich.
Eine weitere Interpretation des Scherenbildes, die der vorangegangenen nicht entgegengesetzt ist, sondern sogar in Ergänzung gesehen werden kann, ist folgende: Die an eine Begräbnisszene erinnernde Bilderzählung könnte auch auf das christliche Paradies hinweisen. Arkadien ist nicht ausschließlich das künstliche, irdische Paradies bzw. Italien, sondern auch das himmlische Paradies, das Jenseits, in dem der Verstorbene weiterlebt. „Auch hier“ – im himmlischen Paradies – „ist Arkadien“.
Die These, dass das „hier“ als himmlisches Paradies interpretiert werden kann, wird von dem Bildrahmen untermauert. Zum einen sind die Engel und Palmblätter Ewigkeitssymbole, zum anderen hat Duttenhofer erneut die Zahlensymbolik bewusst gewählt: Acht Engel bilden alternierend zu acht Palmblättern das rahmende Ornamentband. Abgesehen von ihrem symbolischen Gehalt gibt bereits die Zahl Acht einen Hinweis auf das paradiesische Leben, auf Arkadien. Sie steht sinnbildlich für Erneuerung und Wiedergeburt.
Darüber hinaus stellt sich die Frage, warum die Scherenschneiderin das Bild als Oval geschnitten hat. Ist die Wahl der ovalen Form ebenfalls metaphorisch zu verstehen, als Ei, das Christi Auferstehung, also das ewige Leben, symbolisiert?
Trotz der verschiedenen Möglichkeiten, den Inhalt des Scherenbildes auszulegen, wird deutlich, dass die Scherenschneiderin mit der im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Darstellungsweise des Arkadienmotivs als Hirtenidyll bricht: sie verbindet das Motiv der antiken Literatur wieder mit der Todesthematik. Mithilfe eigener Sprachmittel vereinigt sie das *Memento mori* mit dem christlichen Glauben an Auferstehung und ewiges Leben. Und sie geht noch einen Schritt weiter, indem sie das Thema des „Et in arcadia ego“ auf eine persönliche Ebene bringt.

Dannecker, Jean Paul und Matthisson als Blattkelchbüsten

In einem weiteren Scherenschnitt hat Duttenhofer Dannecker, Jean Paul und Matthisson in Halbfiguren porträtiert (Abb. 56).[575] Drei Männer, die sie persönlich kannte und deren Werke sie bewunderte. Ungewöhnlich ist die Darstellung der Porträtierten im Blattkelch. Links ist das Profil ihres künstlerischen Förderers Dannecker im Veilchen zu sehen, in der Mitte jenes des von ihr geschätzten Schriftstellers Jean Paul im Maiglöckchen und rechts jenes des von ihr verehrten Dichters Matthisson im Schneeglöckchen. Den Porträtierten sind zudem Attribute zugeordnet, die sie in ihren Händen hochhalten: eine Gloria (Dannecker), einen Kobold (Jean Paul) sowie den über einer brennenden Fackel fliegenden Falter (Matthisson). In wel-

[575] DLA 5680, Kat. Nr. 262.

cher Weise die Scherenschneiderin mit den Attributen Bezug nimmt auf die drei Männer, ist nicht zu belegen.

Auf die Frage nach einer Motivquelle dieser eigenwillig anmutenden Bildnisdarstellung ist eine Gegenüberstellung von Scherenbild und abgerolltem Vasenbild aus d'Hancarvilles *Antiquités* aufschlussreich (Abb. 56a und 56b)[576]: Eine Porträtbüste im Blumenornament, oder genauer: im Blattkelch. Die Blattkelchbüste als Bildnisform ist in der antik-römischen Kunst nicht unbekannt, sie taucht bis zur heidnischen Antike vor allem an Gräbern auf.[577] Duttenhofer könnte die Blattkelchbüste als Bildnisform demzufolge auch aus anderen Veröffentlichungen antiker Kunst entlehnt haben oder sie sogar während ihres Romaufenthaltes an antiken Gräbern gesehen haben. Das Entscheidende bleibt aber, dass die Scherenschneiderin eine Porträtform aus der Antike rezipiert.

Diese antike Bildnisform, dieses antike Wissen, setzt Duttenhofer visuell neu um. Neu ist die Darstellung erstens in Verbindung mit lebenden Personen – in der Antike galt diese Bildnisform ausschließlich den Verstorbenen –, zweitens als Halbfigur und nicht als Büste sowie drittens als Profil- und nicht als Frontalporträt. Zudem ist eine erzählerische Struktur im Scherenbild erkennbar, die in der antiken Bildnisform nicht vorhanden ist. Die Scherenschneiderin findet offensichtlich eine motivische Anregung, die sie in ihre eigene Bildsprache übersetzt. Überlieferte und eigene Bildsprache fließen in diesem Scherenbild zusammen.

Darüber hinaus gibt es im Bild eine weitere Ebene: Duttenhofer überträgt die antike Bildnisform in ihren persönlichen Kontext, indem sie ihr nahe stehende Personen porträtiert.

Auf stilistischer Ebene ist bemerkenswert, dass die Künstlerin den Umriss mit der Schere präzis aus dem Papier geschnitten hat. Die Linie ist exakt geführt, ohne Andeutung von Schatten oder Räumlichkeit. Dadurch greift Duttenhofer wiederum das charakteristische Merkmal antiker Vasenmalerei auf. Möglicherweise lässt sich die Betonung einer strengen Linearität auf die in jener Zeit um 1800 Aufsehen erregenden Umrissstiche von Tischbein zurückführen, mit denen er die antike Vasenmalerei in Hamiltons zweiter Vasenpublikation darstellte.[578]

6.2.2. Klassische Mythologie

Die Veröffentlichungen der antiken mythologischen Dichtung erleben um 1800 im Zuge der Wiederentdeckung der Antike ebenfalls einen „Boom".[579] Duttenhofers Oeuvre umfasst zahl-

[576] Apulischer Volutenkrater, Frauenkopf im Blattkelch. D'Hancarville, Antiquités, Bd. I, Tafel 56. London, British Museum GR 1172.3-20.14* (BM Vases F 284)

[577] Siehe weiterführend Hans Jucker: Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform. Olten 1961 (= Bibliotheca Helvetica Romana, Bd. 3)

[578] Siehe auch Kapitel 2.3.1., *Antikeninteresse und neues Sehbewusstsein*, S. 28 ff.

[579] Interessant ist, dass beispielsweise eines der bekanntesten Werke, wie Karl Philipp Moritz' *Götterlehre* (1796), mit Umrisszeichnungen illustriert ist.

reiche mythologische Darstellungen, die sich nicht immer auf den ersten Blick dem Betrachter erschließen.

Hera (Juno)

In einem Scherenschnitt hat Duttenhofer Hera, die Herrscherin des Himmels, dargestellt (Abb. 57).[580] Zu sehen ist die Schutzgöttin der Frauen und der Ehe in ihrem Himmelswagen. Hinter ihr sind die Opferschale sowie ein Keramikgefäß erkennbar. Hera ist erkennbar an dem Attribut der Krone sowie den Pfauen, entsprechend der traditionellen Ikonographie. Ihr Himmelswagen wird von zwei Pfauen gezogen, die hier - und das ist ungewöhnlich - zudem von zwei Tauben angeführt werden.

Dieses ungewöhnliche Motiv der beiden voranfliegenden Tauben erinnert an einen Reproduktionsstich, in dem Venus Fahrt zum Olymp gezeigt wird (Abb. 57a)[581]. Möglicherweise kannte die Scherenschneiderin diesen Stich und bewahrte das Detail der fliegenden Tauben in ihrem Formenvorrat auf, um es in einem anderen Kontext hervorholen zu können.

In der technischen Umsetzung des Themas versucht Duttenhofer eine gewisse Plastizität zu erzeugen. Mithilfe von Durchstichen von der anderen Seite des Papiers hat sie die Federn der Pfauenvögel gestaltet. Der gepunktete Schweif des Pfaus symbolisiert den Sternenhimmel.

Bezeichnet ist der Scherenschnitt mit den Worten „Juno nach Ida“. Das im südlichen Teil von Troja in Kleinasien gelegene Ida galt im Altertum als Hauptstätte der Verehrung der Fruchtbarkeitsgöttin Kybele. Dies scheint ein Hinweis darauf zu sein, wie die Papierarbeit verstanden werden kann. Möglicherweise versuchte Duttenhofer mithilfe eines antiken Formenschatzes eine Verkündigung darzustellen. Die Pfauen, die vor Heras Himmelswagen gespannt sind, werden von Tauben gelenkt. Die Tauben sind gemäß der christlichen Ikonographie Verkündigungsvögel, während sie nach antikem Verständnis ein Symbol der Fruchtbarkeitsgöttin Aphrodite sind. Verkündigung und Fruchtbarkeit, die Schutzgöttin der Frauen als auch der Ehe und die Fruchtbarkeitsgöttin Kybele – zwei Begriffspaare, aus denen auf semantischer Ebene der Schluss gezogen werden kann, dass der Scherenschnitt eine Verkündigungsszene darstellt.

[580] DLA 5543, Kat. Nr. 125.

[581] Pietro Ghigi, Venus Fahrt zum Olymp. Kupferstich, Blatt 35,3 x 24,2 cm, Platte 31,1 x 24 cm.Bez. M. u.: QVADRIJVGIS PER INANE VENVS SVBVECTA COLVMBIS / ADSERVATA IN AEDIBUS FARNESINIANIS / Romae apud Montagnani-Mirabili ad Pasquinum. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 24583

Hermes

Den Götterboten Hermes hat Duttenhofer in einem Scherenschnitt abgebildet (Abb. 58).[582] Zu erkennen ist der Beschützer der Künstler und Handwerker mit seinen Attributen, den Flügelschuhen, der Flügelhaube und dem Caduceus, dem Heroldsstab. Zudem scheint er nicht bekleidet zu sein – eine Darstellungsform, wie sie seit der Antike üblich ist.
Im Scherenschnitt trägt Hermes zwei prächtige Blumenbouquets, die an Seilen befestigt sind, die der Götterbote in seinen Händen hält. Koschlig sieht darin lediglich „Merkur als Gratulant“[583], doch denkbar wäre vielmehr, dass Duttenhofer auf Hermes als Seelenbegleiter aufmerksam macht.

Venus in der Schmiede des Vulkan

Bisher wurde übersehen, dass die Scherenschneiderin sich hier einer, in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts beliebten, mythologischen Erzählung widmet: Venus in der Schmiede des Vulkan (Abb. 59).[584] Die Göttin der Schönheit sitzt in der Bildmitte des Papierschnitts, erhöht vor ihrem Mann Vulcanus, der auf dem Boden liegt, sich zu seiner Frau umdrehend. Duttenhofer hat die beiden Götter in einem rhetorischen Moment erfasst. Während sich beide in die Augen zu schauen scheinen, zeigt Venus mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand auf ihren Gemahl, der wiederum mit Armen und Händen gestikuliert. Bezieht die Scherenschneiderin sich auf eine Diskussion zwischen Venus und Vulcanus, die Vergil in der Aeneis (VIII, 370-404) schildert? Die Göttin der Schönheit erbittet von ihrem Gatten für ihren Sohn Aeneas und dessen Soldaten Waffen zur Verteidigung Trojas, doch Vulcanus möchte ihr den Gefallen nicht tun und weist sie ab.
Der Gott der Schmiedekunst hat den Hammer, sein Attribut, neben sich gelegt, worauf die Gesten der beiden hindeuten. Der Kontrast zwischen der wunderschönen Venus und ihrem hässlichen und hinkenden Mann Vulcanus ist im Scherenbild nicht zu erkennen. Möglicherweise weist die Scherenschneiderin jedoch durch die Darstellung eines liegenden Vulcanus auf seine Lahmheit und dadurch indirekt auf seine Hässlichkeit hin. Der hinkende Schmied ist ein älterer, vollbärtiger Mann, der sein Attribut, einen Hammer, in Händen hält. Hinter Venus, in der rechten Bildhälfte, sind drei Eroten beim Schmieden von Amors Pfeilen zu sehen, die der kunstfertige Vulcanus in seiner Werkstatt herstellte.

[582] DLA 5734, Kat. Nr. 316 a.
[583] Koschlig 1968, S. 146, Anm. 5.
[584] DLA 5594, Kat. Nr. 176.

Die Parzen

Den drei Schicksalsgöttinnen hat Duttenhofer sich in mehreren Scherenschnitten gewidmet, aus denen zwei beispielhaft ausgewählt seien.

In einem Scherenbild sitzen Klotho, Lachesis und Atropos an der Wiege eines Neugeborenen (Abb. 60).[585] Der Säugling ist auf Laub gebettet. Am Kopfende ist Klotho mit ihrer Spindel zu sehen, deren Schicksalsfaden über die Wiege des Kindes gespannt ist, an deren Fußende Atropos sitzt. Auffällig ist, dass Duttenhofer der Göttin, die den Lebensfaden abschneidet, keine Schere in die Hand gegeben hat. Trägt Atropos bei einem Säugling noch keine Schere mit sich? Deutet die Scherenschneiderin mit der fehlenden Schere auf die christliche Vorstellung des ewigen Lebens hin?

Der traditionellen Bilddarstellung gemäß kniet Lachesis mit ihrem Maßband auf dem Schicksalsfaden, der über dem Kind verläuft. Das Wagenrad mit dem Füllhorn, das vor Lachesis' Maßband zu sehen ist, ist eine Zugabe der Scherenschneiderin. Sie verweist damit möglicherweise auf die fruchtbaren Jahre in der Mitte des Lebens, die das Neugeborene zu erwarten hat.

In der Verbindung der drei Parzen mit einem Säugling bezieht Duttenhofer sich möglicherweise auf einen Brauch des Altertums, der besagt, dass die Windeln eines Neugeborenen, in die oft das Familienwappen eingestickt war, ein Teil des Schicksalsfadens waren. Die Schicksalsgöttinnen wiesen ihm dadurch seinen Platz in der Gesellschaft zu.[586]

In einem weiteren Scherenbild sind von den drei Schicksalsgöttinnen Klotho und Atropos in Blumenranken dargestellt (Abb. 61).[587] Zwischen ihnen, auf ihrem Schicksalsfaden ist die Porträtsilhouette eines jungen Mannes zu sehen, die aus einer Keramikschale schaut. Wer der Porträtierte ist, ist nicht bekannt. Koschlig meint ihn als Karl Eberhard Schelling identifizieren zu können[588], wahrscheinlicher ist das Porträt jedoch Luise Duttenhofers Ehemann Christian Traugott Friedrich zuzuschreiben. Diese Vermutung ergibt sich infolge eines Vergleichs mit gesicherten Darstellungen des Reproduktionsstechers.[589]

Zumindest hat die Scherenschneiderin einen jungen Mann porträtiert, der sich offenbar in der Mitte seines Lebens befindet, worauf die mittige Anordnung auf dem Schicksalsfaden hindeutet. Er steht, bildlich gesprochen, zwischen Klotho und Atropos, zwischen Lebensbeginn und – ende. Auf das Lebensende, die Sterblichkeit, deutet die auf der Schale abgebildete Schlange hin.

---

[585] DLA 1509, Kat. Nr. 12 e.
[586] Vgl. Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Hamburg 1997. Belos und die Danaiden, 60.2., S. 182.
[587] DLA 5659, Kat. Nr. 241.
[588] Vgl. Koschlig 1968, Abb. 83, Anm. S. 153.
[589] Siehe DLA 5595, Kat. Nr. 177 a (Abb. 129).- DLA 5532, Kat. Nr. 114 b (Abb. 131).

Amor und Psyche – Mythos

Duttenhofer hat in drei Scherenbildern die Erzählung des Amor und der Psyche illustriert. In einem Papierschnitt hat die Scherenschneiderin das entscheidende Moment der mythologischen Geschichte zur Illustration gewählt: das Moment des Erkennens (Abb. 62).[590] Psyche erkennt im Licht der Öllampe ihren Liebhaber, den schlafenden Amor.

Das Thema ist von vielen Künstlern in unterschiedlichen Epochen und in unterschiedlichen Gattungen zahlreich umgesetzt worden. Insofern ist die Frage nach einer Motivquelle schwerlich zu beantworten. Jedoch fällt ein Reproduktionsstich von Veneziano ins Auge, der Psyche darstellt, wie sie mit der Öllampe über dem schlafenden Amor kniet (Abb. 62a)[591]. Psyches kniende und gebeugte Haltung ist jener im Scherenschnitt auffallend ähnlich. Ebenso die Art, wie sie die Öllampe über den schlafenden Amor hält. Da Psyche in der Graphik nahezu im Profil zu sehen ist, könnte die Scherenschneiderin das Blatt von Agostino gekannt und als Vorlage genommen haben, wenn auch entfernt.

Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass das Moment des Erkennens bei Agostino in einem Innenraum stattfindet, während bei Duttenhofer die Szene in einer Blumenranke dargestellt und gleichsam mit dieser verwoben ist. Stilistisch entspricht die Verbindung zwischen der sich rankenden Blume und den beiden Liebenden dem romantischen Prinzip des Wachsens und Werdens. Duttenhofer übernimmt demnach einen Erzählstoff aus der Antike, den sie gemäß eines romantischen Stils umsetzt.

Die Darstellung der Psyche entspricht so gar nicht den Vorstellungen einer himmlischen Schönheit. Moritz hat in seiner *Götterlehre* das Aussehen der Psyche folgendermaßen beschrieben: „Unter der Psyche, mit Schmetterlingsflügeln abgebildet, dachte man gleichsam ein zartes geistiges Wesen, das […] zu schön für diese Erde […]“[592] sei. Bei Duttenhofer hat Psyche jedoch kräftige Arme und kräftige Beine. Da die Scherenschneiderin sich während des Schneidens sicherlich nicht in den Proportionen geirrt bzw. verschnitten hat, kann davon ausgegangen werden, dass sie hier eine Person porträtiert hat, die zu ihrem Bekannten-, wenn nicht gar Freundeskreis zählte. Wer dies ist, ist nicht bekannt.

Die Papierarbeit ist ein Beispiel für die inhaltliche Umsetzung eines antiken Mythos, der auf den ersten Blick verständlich zu sein scheint. Bei genauerem Betrachten wird die individuelle Ebene von Duttenhofer erkennbar. Der Künstlerin dient das antike mythologische Wissen offenbar als Zeichen, um einer Szene des bürgerlichen Alltags Bedeutung zu verleihen. Es

[590] DLA 5653, Kat. Nr. 235 d.

[591] Agostino Veneziano, Psyche betrachtet Amor. Kupferstich, 19,6 x 23,3 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 24832

[592] Karl Philipp Moritz: Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Leipzig: Insel-Verlag, 1966. (= Nachdruck der Ausgabe Berlin: Johann Friedrich Unger, 1795.), S. 294.

drängt sich die Frage nach der Ironie auf. Inwieweit karikiert Duttenhofer hier eine gedrungene, neugierige Person als die eigentlich liebreizende Psyche?

In den weiteren Illustrationen der Erzählung von Amor und Psyche ist Psyche wieder als die wunderschöne, liebreizende Unsterbliche erkennbar, als die sie traditionell abgebildet ist.

Duttenhofer erzählt in einem Scherenschnitt den antiken Mythos weiter (Abb. 63).[593] Nachdem Psyche durch ihre Neugier den schlafenden Amor geweckt und erzürnt hat, ist sie über sein Verschwinden so verzweifelt, dass sie sich „in den nächsten Fluß“[594] stürzt, aber von den Wellen vor dem Ertrinken gerettet wird. Dieses Moment legt nun Duttenhofer ihrem Scherenbild zugrunde.

Zu sehen ist eine trauernde Psyche, die in einem Boot sitzt, das von den im Text erwähnten Wellen ans Ufer getrieben wird. Auf der Ufermauer sitzt der Waldgott Pan, der das *corpus delicti*, die Öllampe, in seiner rechten Hand hält. Umrahmt ist die verzweifelte Psyche von einer Blumenranke, die von einer Nereide und einem Cupido auf dem Bug des Bootes gehalten wird.

Im Unterschied zur vorangegangenen Illustration scheint die Scherenschneiderin in diesem Scherenschnitt keine persönlichen Eindrücke einfließen zu lassen. Es scheint eine Darstellung gemäß der mythologischen Erzählung zu sein, frei jeglicher Ironie.

Auffällig ist dieser Illustration allerdings die Farbigkeit: der Scherenschnitt ist auf lila Papier montiert, das Innere des Bootes gelb aquarelliert und das schwarze Papier des Wassers durch wellenförmige Einschnitte strukturiert. Dadurch erreicht die Scherenschneiderin eine malerische Wirkung.

Psyches verzweifelte Suche nach Amor erzählt Duttenhofer in einem weiteren Scherenbild (Abb. 64).[595] Moritz überliefert, dass Venus, Amors Mutter, Psyche befiehlt, in die Unterwelt hinabzusteigen, um von Proserpina eine Büchse mit Schönheitsreizen zu fordern, die sie anschließend, ungeöffnet, der Venus überbringen solle.[596]

Die Fahrt in die Unterwelt wählt die Scherenschneiderin zur Illustration. Zu sehen ist die zarte Psyche auf einem Delphin reitend, begleitet von Amoretten und Nereiden. Eine Nereide, die auf der Schwanzflosse des Delphins sitzt, hält die Öllampe, das *corpus deliciti*, in der Hand. Es ist gewissermaßen die Erinnerung daran, weshalb Psyche in die Unterwelt fahren muss. Die im Text erwähnten Gegenstände Kuchen und Fährgeld, die Psyche zur Besänftigung des Cerberus sowie des Charon mitnehmen musste, sind im Scherenschnitt nicht dargestellt. Stattdessen hält ein Cupido eine Amphora in der Hand, auf die eine Nereide zeigt. Möglicherweise

[593] DLA 5575, Kat. Nr. 157 a.
[594] Karl Philipp Moritz: Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Leipzig: Insel-Verlag, 1966. (= Nachdruck der Ausgabe Berlin: Johann Friedrich Unger, 1795.), S. 296.
[595] DLA 5525, Kat. Nr. 107 c.
[596] Vgl. Karl Philipp Moritz: Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Leipzig: Insel-Verlag, 1966. (= Nachdruck der Ausgabe Berlin: Johann Friedrich Unger, 1795.), S. 296f.

steht das Gefäß stellvertretend für die Büchse mit den Schönheitsreizen der Proserpina, die Psyche für ihre künftige „Schwiegermutter“ Venus holen muss. Bogenförmig umrahmt eine Blumenranke die Figurenszene.

Auffällig ist das Motiv der auf einem Delphin reitenden Psyche, das die Scherenschneiderin an das aus der Antike bekannte Motiv des reitenden Knaben auf dem Delphin[597] angelehnt hat. Im 17. und 18. Jahrhundert ist die Darstellung des Delphins mit dem Knaben verbreitet. Der Knabe ist Amor, der auf dem schnellen Wassertier die Ungeduld der Liebe verkörpert. Duttenhofer kehrt nun dieses Motiv gewissermaßen um: es ist nicht Amor, der hier auf dem Delphin reitet, sondern die nach Amor suchende Psyche. Sie ist von der langen Suche nach ihrem Geliebten schon ganz ungeduldig. Die Fahrt in die Unterwelt wird ihre letzte Aufgabe sein, bevor sie den Liebesgott findet und sich mit ihm vermählen kann. Die Ungeduld der Liebe ist hier wiederum gemäß der Tradition, durch den Delphin versinnbildlicht. Die Darstellung des Delphins entspricht keinem genauen Naturstudium, sondern ist noch der üblichen Ausführung des Tieres in Kunst und Literatur verhaftet.

Eine Illustration, in der Duttenhofer den glücklichen Schluss des antiken Mythos, die Hochzeitsfeier von Amor und Psyche, erzählt, ist aus dem Marbacher Bestand nicht bekannt.

Pegasos

Pegasos ist in zahlreichen Bildern der Stuttgarter Scherenschneiderin dargestellt. Sie zeigt das geflügelte Pferd beispielsweise mit den vier Elementen (Abb. 65)[598] oder mit Psyche (Abb. 66).[599] Die wunderschöne Psyche reitet auf Pegasos über eine Blumenwiese, begleitet wird sie von vier Genien.

Die Jahreszeiten

Das aufwändig gearbeitete Scherenbild zeigt die vier Jahreszeiten (Abb. 67)[600]. Es ist von rechts nach links zu lesen: rechts der Frühling mit Blumen und Blütenkranz, dahinter der Sommer mit Ähren und Sonnenblume, der Herbst mit Weinlaub und Weintrauben, der Winter zeigt Gaben zur Weihnachtszeit. In seiner rechten Hand hält er außerdem eine brennende Fackel, die – in Anlehnung an antike Symbolik - ein Attribut des Sommers ist. In diesem Zusammenhang verwendet Duttenhofer die brennende Fackel möglicherweise als Symbol für den Kreislauf des Lebens bzw. die Wiederkehr der Jahreszeiten. Koschligs Auslegung der Fackel, die er als „Pfeil“ identifiziert haben will, als Hinweis auf den weihnachtlichen „Gänsebraten“, scheint eher fehlgedeutet zu sein.[601]

[597] Beispielsweise ist in Tafel X des ersten Teils des Stichwerkes *Herculaneum* ein auf einem Delphin reitender Knabe abgebildet.
[598] DLA 5667, Kat. Nr. 249 a.
[599] DLA 5673, Kat. Nr. 255 d.
[600] DLA 5570, Kat. Nr. 152.
[601] Koschlig 1968, S. 147, Anm. 17.

Ungewöhnlich ist die Wahl von Genien als Sinnbilder der Jahreszeiten. Duttenhofer bricht mit der traditionellen Ikonographie, in der die Jahreszeiten durch die Götter Vertumnus und Pomona sowie Flora dargestellt sind oder aber durch Mägde und Landarbeiter. Die Scherenschneiderin hat hier erneut ihre eigene Bildsprache erfunden. Dennoch kann der Betrachter die vier Jahreszeiten anhand der Pflanzen und Gegenstände identifizieren, die sie in ihrem Korb auf dem Kopf tragen.

Die Bewegtheit der Genien, die sich tänzelnd nach Vorne bewegen, zeigt die spielerische Leichtigkeit, die Duttenhofer mit ihren „Malwerkzeugen" auszudrücken vermochte. Die Strukturierung des eigentlich flächigen Papierbildes mit Ritzungen und Punktierungen sowie die Farbigkeit des Untergrundpapiers steigern die malerische Wirkung dieses Scherenschnitts.

Als Orientierung für bewegte Figuren diente der Stuttgarter Künstlerin eventuell die Radierung „Der Tanz von Faunen und Bacchantinnen" von Hieronymus Hopfer (um 1500 –1563), für den wiederum der Stich von Veneziano die Vorlage bildete (Abb. 67a und 67b).[602] Insbesondere die Beinhaltung des Herbstes im Scherenbild ähnelt jener des Panflöte spielenden Fauns. Duttenhofer mag die Reproduktionsstiche gekannt haben. Zumindest drückt ihre Darstellung der vier Jahreszeiten eine ebensolche Beschwingtheit und tänzelnde Leichtigkeit aus, wie sie die Faunen und Bacchantinnen verströmen.

Die zwölf Monate

Ebenso eigenwillig ist die Darstellung der „12 Monate im Wagen von Amor geführt" (Abb. 68).[603] Amor sitzt auf einem Greif, der vor einen Wagen gespannt ist, in dem die zwölf Monate sitzen, verkörpert durch Genien. Die zwölf Monate lassen sich in diesem Scherenbild nicht im Einzelnen identifizieren, so dass eine Leserichtung nicht möglich ist.

Die Darstellung der Monate, die sich in dem Wagen regelrecht tümmeln, ist außergewöhnlich. Eine Bild- oder auch Textvorlage für das phantasievolle Scherenbild ist nicht auszumachen. Wenn auch nur entfernt, erinnert es an eine Federzeichnung Runges, in der eine Reisegesellschaft im Stuhlwagen abgebildet ist (Abb. 68a)[604]. Die Reisegesellschaft, die aus sieben Männern besteht, sitzt, Hüte und Gehstöcke schwingend, in einem Wagen zusammen, der von zwei Pferden gezogen wird. Auf einem Pferd sitzt ein Mann, der seine Peitsche durch die Luft schwingt. Diese Geste erinnert an den auf dem Greif reitenden Amor, der den Greif mit einem Stock antreibt.

[602] Agostino Veneziano, Tanz von Faunen und Bacchantinnen. Kupferstich von zwei Platten, auf zwei Blättern (hier rechte Hälfte), Blatt 19,6 x 28,1 cm, Platte 17,7 x 25,9 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 24599.- Hieronymus Hopfer, Tanz von Faunen und Bacchantinnen. Radierung, 17,5 x 34,2 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 4991

[603] DLA 5667, Kat. Nr. 249 b.

[604] Die Reisegesellschaft im Stuhlwagen. Feder u. Pinsel, 11,8 x 19,8 cm. Verbleib unbekannt. Ehemals Leipzig, Sammlung Manfred Gorke.

Eros und Anteros (?)

Im Marbacher Bestand ist ein weiterer Scherenschnitt zu finden, dessen Motiv außergewöhnlich ist (Abb. 69).[605] Zentral ragt eine Zypresse empor, an die ein Engel gerade einen Satyr fesselt.

In diesem Scherenbild thematisiert Duttenhofer möglicherweise Eros und Anteros. Anteros, der die göttliche Liebe verkörpert, fesselt Eros und verbrennt dessen Waffen. In diesem Sinn zeigt Andrea Alciati (1491-1550) in seinem berühmten Emblembuch *Emblemata* (1531) den Wettstreit in der Liebe (Abb. 69a) oder auch später der italienische Barockmaler Guido Reni (1575-1642) in einem Gemälde.[606]

In dem Scherenbild sind zwar nicht eindeutig Eros und Anteros als geflügelte Wesen dargestellt, doch mag Duttenhofer in der Figur des triebhaften und lüsternen Satyr sinnbildlich den Eros, die irdische Liebe, gesehen haben. Die irdische Liebe wird vom Engel, dem himmlischen Gottesboten verkörpert. Er ist an die ewig grüne Zypresse gefesselt, einen Baum, der in der christlichen Ikonographie die göttliche Liebe, d.h. die Unsterblichkeit symbolisiert.

Demnach steht die Stuttgarter Scherenschneiderin mit dem Papierbild thematisch in der Tradition des gefesselten Eros, jedoch entwickelt sie eine eigene Motivsprache.

6.2.3. Vasenschnitte

Hier sollen nun Duttenhofers Vasenschnitte näher betrachtet werden. Die Gefäße sind sowohl in Einzelstudien detailliert wiedergegeben, als auch in Scherenbilder integriert. Auf den Zusammenhang zwischen antiker Vasenmalerei und der Kunst des Schattenreißens ist an anderer Stelle bereits ausführlich eingegangen.[607]

Die Vasenformen variieren zwischen klassisch antiken Gefäßformen und von der Scherenschneiderin offensichtlich erfundenen Vasenformen. Die Vasenschnitte sind ausschließlich aus schwarzem Papier gefertigt. Zwar sind sie überwiegend auf hellen Grund aufgezogen, doch einige Schnitte hat die Scherenschneiderin auch mit rotem Papier hinterlegt, in Anlehnung an das Rot-Schwarz antiker Vasenmalerei.

Die Szenen, die auf den Vasen dargestellt sind, sind verschiedener Thematik: sie reichen von Szenen der antiken Mythologie über christliche Themen bis hin zu asiatisch anmutenden Vasenbildern. Die künstlerische Ausführung ist ebenfalls von unterschiedlicher Qualität. Beispielsweise gibt es einen Schnitt, der wohl eine Vase zeigen soll (Abb. 70).[608] Die Darstellung

[605] B Dep 12/5, Kat. Nr. 5.
[606] Siehe weiterführend zum Motiv des gefesselten Eros Erwin Panofsky: Der gefesselte Eros. (Zur Genealogie von Rembrandts Danae), in: Oud Holland, 50, 1933, S. 193-217.
[607] Siehe Kapitel 2.3.1., *Antikeninteresse und neues Sehbewusstsein*, S. 28 ff.
[608] DLA 5573, Kat. Nr. 155 b.

wirkt allerdings verschnitten: die Konturen sind nicht symmetrisch aufgebaut, auch die auf der Vase abgebildete Szene ist nicht zu identifizieren. Interessant ist an diesem Beispiel jedoch, dass Duttenhofer versucht hat, die Dreidimensionalität, die Rundungen einer Vase in die Fläche zu übertragen, indem sie die Bäume des Vasenbildes jeweils rechts und links an die Außenseiten der Vase gesetzt und versucht hat, diese perspektivisch, entsprechend der Vasenrundung, wiederzugeben. Insofern muss dieser Vasenschnitt nicht unbedingt eine frühe Arbeit sein, er könnte auch einen Versuchsschnitt der Scherenschneiderin zeigen. Denn im Unterschied zu diesem Vasenschnitt, sind die anderen Vasendarstellungen überwiegend flächig gearbeitet, d.h. das gerundete Vasenbild ist abgerollt gezeigt. So beispielsweise in der Pokalvase, die Apoll und Daphne zeigt (Abb. 71).[609]

Einen Eindruck von Plastizität vermittelt hingegen die schwarzfigurige Darstellung des Saturn auf einer Hydria (Abb. 72).[610] Sowohl der Fuß des Gefäßes, als auch der obere Teil sind durch Ornamente verziert, die entsprechend der Vasenrundung geformt sind. Es sind präzis beobachtete und mit der Schere in Papier umgesetzte Rundungen.

Bemerkenswert ist gleichermaßen eine Schale, die in ihrem Bild den Triumph des Bacchus darstellt (Abb. 73).[611] Obgleich dieser Vasenschnitt nur als Fragment erhalten ist, spiegelt er den Einfallsreichtum und das Ausprobieren von Möglichkeiten wider, das typisch ist für Duttenhofers künstlerisches Schaffen. Der Triumphzug des Bacchus zieht am oberen Rand der Schale in schwarzen Figuren auf hellem Grund von links nach rechts. Darunter ist die Schale zunächst mit einem schmalen Ornamentband aus Weinlaub verziert, darunter sind einzelne Weinblätter sowie die Trauben dargestellt. Diese vegetabilen Verzierungen sind im Gegensatz zum Triumphzug des Bacchus helle Muster auf schwarzem Grund. Die Scherenschneiderin hat sie aus dem schwarzen Papier herausgeschnitten. Dieser Kontrast von Schwarz auf Hell und Hell auf Schwarz auf der Schale, macht sie besonders reizvoll. Getragen wird die Schale von einer Schlange, die ornamental gewunden ist.

Die Vasenschnitte, die die Scherenschneiderin mit rotem Papier unterlegt hat, erinnern aufgrund der Farbigkeit noch an das Rot-Schwarz antiker Vasenmalerei, dagegen weicht die Thematik der Vasenbilder von jener antiker Keramik ab: es sind exotische Motive.

Duttenhofer hat auf einer schwarzfigurigen Hydria eine Szene dargestellt, die an eine Chinoiserie erinnert (Abb. 74).[612] Der Aufbau der Szenerie ist symmetrisch, an einer vertikalen Mittelachse gespiegelt. Zu sehen sind zwei Pfeife rauchende Männer, die sich gegenüber sitzen. Darunter sind zwei Ibisse abgebildet.

[609] B Dep 12/30, Sammelblatt Kat. Nr. 30.
[610] B Dep 12/11, Kat. Nr. 11
[611] B Dep 12/27, Kat. Nr. 27.
[612] DLA 5456, Kat. Nr. 38 d.

Eine weitere exotische Szene ist auf einer Gefäßform der Antike, einer schwarzfigurigen Amphora, wiedergegeben (Abb. 75).[613] Am Fuß der Vase hocken sich zwei Affen an einer stilisierten Palme gegenüber. Über ihnen, zwischen exotischem Blütenrankwerk, ist ein paradiesischer Vogel (ein Papagei?) zu erkennen, auf dem eine Amorette (?) sitzt. Die Henkel der Amphora erinnern an Elefantenköpfe, deren Rüssel zum Henkel geformt sind und in die Bemalung der Vase übergehen, als Ranke der exotischen Pflanzen. In der Kombination von Antike und Exotik zeigt sich, dass Duttenhofer mit Formen und Figuren experimentiert.

Eine besonders virtuose Darstellung einer Vase zeigt ein weiterer Scherenschnitt (Abb. 76).[614] Es ist eine phantasievolle Vasenform, die die Stuttgarter Künstlerin entworfen hat. Abgesehen von der phantasievollen Gestaltung der Vase sowohl in ihrer Form als auch in ihrer Motivik, besticht die Vase durch den symmetrischen Aufbau. Interessant ist das Spiel von Mustern zwischen schwarz auf rot und rot auf schwarz. Ähnlich wie bei der Schale mit dem Triumphzug des Bacchus (Abb. 73) hat Duttenhofer auch hier aus schwarzem Papier Muster herausgearbeitet, die aufgrund des unterlegten roten Papiers rot auf schwarz erscheinen. Ebenso zeigt sich ihr künstlerisches Können in dem gezielten Einsatz von Ritzungen.

Durch die Ritzungen und das Spiel mit den beiden Farben Rot und Schwarz erzeugt die Scherenschneiderin in diesem Vasenschnitt einen phantastischen Eindruck von Plastizität. Verstärkt wird dies durch die Gestaltung des Kopfes des Ungeheuers, der dem Betrachter unheimlich entgegenstarrt.

An den Vasenschnitten wird deutlich, dass Duttenhofer nicht nur die Vasenform wichtig ist, sondern dass Form und Bild gleichermaßen betont werden. Für die Vasenbilder sind keine Vorlagen zu finden; weder in der Vasensammlung des befreundeten Dichters Matthisson noch in den wichtigsten Tafelwerken jener Zeit. Jedoch ist anzunehmen, dass die originalen Keramikgefäße bei Matthisson ebenso wie die Alabastervasen des württembergischen Hofbildhauers Isopi die Scherenschneiderin angeregt haben, sich mit Vasen – deren Formen und deren Bildern – zu beschäftigen.

Beispielsweise gibt es außer den Vasenschnitten Scherenbilder, deren Formensprache an die kolorierten Abrollungen der Vasenbilder der ersten Publikation des Sir William Hamilton erinnern (Abb. 76 und 5)[615]

Der Bildvergleich von Scherenschnitt und abgerolltem Vasenbild mag zwar hinken; statt eines abstrakten Ornaments ist im Scherenbild ein florales zu sehen, es gibt keinen Ornamentrahmen, sondern lediglich zwei Ornamentbänder – es ist kein direkter Bezug erkennbar, und trotzdem ist eine Nähe der Formensprache wahrnehmbar. Dieser Berührungspunkt ließe sich durch ein weiteres abgerolltes Vasenbild stützen, das immerhin zusätzlich zum abstrakten

[613] DLA 5456, Kat. Nr. 38 b.
[614] DLA 5762, Kat. Nr. 344 b.
[615] DLA 5674, Kat. Nr. 256.

auch ein florales Ornamentband zeigt (Abb. 76a)[616]. Das Blattwerk kehrt in abgewandelter Form im Scherenbild wieder.

Diese Bildvergleiche zeigen erneut, dass die Scherenschneiderin zumindest einen Teil von Hamiltons Vasenpublikationen gesehen haben muss. Die Abbildungen waren zwar keine Vorlagen in dem Sinne, dass die Scherenschneiderin sie mit der Schere ins Papier übertrug, allerdings muss davon ausgegangen werden, dass die Vasenbilder der Künstlerin bei der Ideenfindung eigener Vasenformen und –bilder dienten.

[616] Mänade und Satyr. Abgerolltes Vasenbild. D'Hancarville, Antiquités, Bd. III, Tafel 41. *Nicht identifizierte Vase*

6.3. Ornamente

Vor dem Hintergrund der kontrovers debattierten Ornamenttheorie um 1800 und den Auswirkungen auf die künstlerische Auseinandersetzung mit der Arabeske als autonome Kunstform, sind Duttenhofers ornamentale Papierarbeiten zu betrachten, die innerhalb ihres Oeuvres einen herausragenden Umfang einnehmen.

Die Motive zeigen ebenso wie die Funktion des Ornaments eine große Bandbreite: sie reichen von Bordüren, Arabesken und Grotesken über geometrische Ornamente, Initialen und vegetabile Rankenornamente, in die teilweise auch Tiere oder Menschen integriert sind, bis hin zu virtuos gestalteten Ornamentrahmungen. In ihrer Verwendung sowohl als dekorative Rahmung eines Scherenbildes, als auch als autonomes Kunstwerk, spannen die Ornamentschnitte einen Bogen zwischen klassizistischer und romantischer Ornamenttheorie. Der Diskurs jener Zeit spiegelt sich in den ornamentalen Papierarbeiten wider.

Zugleich wird in den Ornamentschnitten der Einfallsreichtum der Scherenschneiderin deutlich. Immer wieder erfindet sie aus unterschiedlichsten Motiven Ornamente: So wird eine Person, die eine „lange Nase“ zeigt, in ein Pflanzenornament integriert (Abb. 77)[617], ebenso wie die Geburt Jesu mit weiteren christlichen Themen in einem Ornament vereint wird (Abb. 40a)[618]. Desgleichen bearbeitet die Künstlerin neben christlichen und mythologischen Inhalten auch persönliche Ereignisse in ihren ornamentalen Papierarbeiten, wie beispielsweise ihren Hund Mylord als Mäusefänger (Abb. 78 und 79).[619]

Die strengen Gesetzmäßigkeiten der Geometrie sowie das Material Papier und das Werkzeug Schere bilden den Rahmen, in der die Künstlerin immer wieder neue Muster[620] ausprobiert. Dabei scheint sie auch durch Falten und Ausschneiden neue Muster erprobt zu haben, wie ein floraler Ornamentschnitt zeigt (Abb. 15).[621] Duttenhofer hat das Papier sowohl vertikal als auch horizontal doppelt gelegt und daraus eine Pflanze geschnitten - einen Krokus. Nach dem Auseinanderfalten des Papiers finden sich vier deckungsgleiche, horizontal und vertikal gespiegelte Pflanzenschnitte, die ein abstraktes Gesamtbild ergeben, ein neues Muster.

Das Ausprobieren von Möglichkeiten scheint in diesem Zusammenhang interessanter zu sein, als die Frage nach denkbaren Vorlagen. Diese Frage könnte nur spekulativ beantwortet werden, da sich weder konkrete Vorlagenblätter finden lassen, wie beispielsweise aus den zu jener Zeit bekannten Musterbüchern oder Ornamentstichen[622], noch schriftliche Dokumente der

[617] DLA 5732, Kat. Nr. 314 a.
[618] DLA 5544, Kat. Nr. 126 b. Doppelschnitt als Fragment erhalten DLA 5571, Kat. Nr. 153 d.
[619] DLA 5640, Kat. Nr. 222 b.- DLA 5654, Kat. Nr. 236.
[620] Der Begriff „Muster“ ist hier im Sinne von „Motiv“ gebraucht, in Anlehnung an Ernst Gombrich: The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. Oxford: Phaidon, 1979. dt: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Übersetzt von Albrecht Joseph. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982. Siehe insbesondere den ersten Teil, *Dekoration: Theorie und Praxis*, S. 29-106.
[621] B Dep 12/30, Sammelblatt Kat. Nr. 30.
[622] Siehe beispielsweise Rudolf Berliner: Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts. Leipzig 1926.

Scherenschneiderin erhalten haben, in denen sie sich zu ihren Ornamentschnitten äußert. Duttenhofer scheint in ihren ornamentalen Papierarbeiten nach geometrischen und mathematischen Grundmustern Ideen ausprobiert zu haben, ähnlich Goethes Prinzip der Urpflanze als auch Runges symmetrischem Kompositionsprinzip seiner Pflanzenschnitte, mit denen sich jeweils Pflanzen ins Unendliche erfinden lassen.[623] Durch Abwandlungen und Kombinationen weitet Duttenhofer ihre Erfindungen mit Schere kunstfertig in Papier aus. Grundlage dieses Ausprobierens, das einem ästhetischen Anspruch folgt, sind die Naturstudien der Künstlerin. Die intensive Beobachtung von Pflanzen und Tieren und deren Übertragung in das Material Papier bilden das Fundament, auf dem die Scherenschneiderin ihre Kunstwerke entwickelt.[624]

Exkurs: Ornamenttheorie und Ornamentdebatte um 1800

Im Zuge der Veröffentlichungen der entdeckten antiken Wandmalereien bei den Ausgrabungen in Herculaneum und Pompeji entflammt gegen Ende des 18. Jahrhunderts unter Dichtern, Philosophen und Kunsttheoretikern eine kontroverse Debatte um den Gebrauch von Ornamentik in den Künsten. In ihren theoretischen Schriften steht insbesondere die Frage nach der Aufgabe und Funktion der Arabeske im Mittelpunkt. Die Arabeske entwickelt sich im Laufe der Auseinandersetzungen von einer schön anzusehenden Verzierung aus dem Bereich des Kunsthandwerks zu einer kunsttheoretischen Kategorie.

Hier ist nicht der Ort, die unterschiedlichen Standpunkte im Einzelnen zu beleuchten.[625] Dennoch sollen die zentralen Gedanken der Debatte wenigstens in groben Zügen skizziert werden, da die Überlegungen „zu einer Theorie der Ornamente“[626] nicht nur in einem engen funktionalen Zusammenhang mit der Umrisszeichnung stehen und infolgedessen mit der Kunst des Silhouettierens, sondern auch, weil gerade sich die Arabeske im Grenzbereich zwischen klassizistischer und romantischer Kunstströmung bewegt.

Während zur Zeit der Aufklärung die Arabeske missbilligt wurde, duldet der Klassizismus die Arabeske unter zwei Bedingungen: (1) sie muss schmückendes Beiwerk bleiben und dabei (2)

[623] Vgl. *Exkurs: Ornamenttheorie und Ornamentdebatte um 1800*, S. 156 ff.

[624] Zu den Naturstudien siehe Kapitel 6.4., S. 167 ff

[625] Weiterführend zur Ornamenttheorie um 1800 sei hingewiesen auf folgende Schriften: Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin: Mann, 1985.- Günter Oesterle: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: H. Beck u.a. (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jh. 1984. 119-139.- Ernst H. Gombrich: The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. Oxford: Phaidon, 1979. dt: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Übersetzt von Albrecht Joseph. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.
Zur Rolle der Arabeske in der Romantik, siehe Regine Prange: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2004. Insbesondere Kapitel „Das Studium der Form“, S. 174 ff. – Zur Funktion der Arabeske speziell im Werk Philipp Otto Runges sei hingewiesen auf die Runge-Monographie von Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München 1975. Insbesondere Kapitel 6.5., S. 114 ff.

[626] „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“, so der Titel von Karl Philipp Moritz’ 1793 veröffentlichten Ornamentästhetik.

eine Funktion besitzen. Die Arabeske darf als schmückendes Beiwerk am Bildrand nicht vom Wesentlichen der Bildmitte ablenken, sondern soll, und das ist ihre Funktion, sogar zwischen Betrachter, Rand und Bildmitte vermitteln. Diese ästhetisch funktionale Aufgabe des Rahmens beschreibt Karl Philipp Moritz (1756-1793) in *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*:

> „[…] Die Schönheit des Rahmens und die Schönheit des Bildes fließen aus ein und demselben Grundsatze. – Das Bild stellt etwas in sich Vollendetes dar; der Rahmen umgrenzt wieder das in sich Vollendete. Er erweitert sich nach außen zu, daß wir gleichsam stufenweise in das innere Heiligtum blicken, welches durch diese Umgrenzung schimmert.- Durch den Wert und Umfang des Gemäldes zeichnet die Grenzlinie sich von selber, wo der Rahmen ein plumpes überladenes Ansehen erhalten und das Ganze dadurch wie erdrückt scheinen würde.[…]“[627]

Mit der formalästhetisch bestimmten Arabeske, die Moritz in der Ornamenttheorie formuliert, steht er bereits am Ende der kontroversen Debatte um eine Theorie der Ornamente.

Ihren Ausgangspunkt nahm die Debatte sechs Jahre zuvor in den polemischen Äußerungen des Jakobiners Andreas Riem (1749-1814). Er sprach 1787 auf einer ordentlichen Versammlung der Akademie der Künste zu Berlin von der Arabeskenmode als „’nichts bedeutenden Sudeleyen’ […], gesellschaftlichen Ausgeburten von Mönchsdespotismus und Barbarei’“ und „’Peste des Geschmacks’“[628], also ganz im Sinne der Aufklärung. Gegen Riems Absage der Arabeske, argumentiert Goethe in seiner 1788 publizierten Schrift *Von Arabesken*. Darin verweist Goethe vor allem auf die Herkunft der Arabeske aus der Antike, wo sie eine Gebrauchskunst gewesen sei, die das Erhabene nicht stören wolle.[629] Dass die Arabeske von der hohen Kunst nicht ablenken und diese folglich nicht stören dürfe, diese Ansicht vertreten auch der Architekt Christian Ludwig Stieglitz (1756-1836) und der Kunsthistoriker Johann Dominicus Fiorillo (1748-1821) in ihren jeweiligen Schriften.[630] Moritz führt die theoretischen Überlegungen von Goethe, Stieglitz und Fiorillo weiter, indem er der Arabeske als untergeordnete Kunst Mannigfaltigkeit einräumt.

Im Zuge der romantischen Kunstströmung wird der Funktionsbegriff der Arabeske weiterentwickelt von einer subordinierten zu einer autonomen Kunstform. Nach Auffassung der Romantiker, insbesondere der des romantischen Theoretikers Friedrich Wilhelm Schlegel, ist die

---

[627] Karl Philipp Moritz: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente, in: Gottfried Boehm; Norbert Miller (Hrsg.): Bibliothek der Kunstliteratur. Bd. 3: Klassik und Klassizismus, hg. v. Helmut Pfotenhauer und Peter Sprengel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995. S. 384-450. Hier S. 386.

[628] Adolf Riem: Monatsschrift der Akademie der Künste und Wissenschaften zu Berlin (1788) II, 22-37, 119-136. Zit.n. Günter Oesterle: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: H. Beck u.a. (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jh. 1984. 119-139. Hier S. 133

[629] Goethe: Von Arabesken. WA I, Bd. 47, 1896, S. 235-241. – Erstmals abgedruckt in: Der Teutsche Merkur, Februar 1789, S. 120-126.

[630] Christian Ludwig Stieglitz: Über den Gebrauch der Grotesken und Arabesken, in: Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst, Bd. II, Weimar 1790. und Johann Dominicus Fiorillo: Über die Groteske. Göttingen 1791.

Arabeske kein Kunstwerk, sondern als poetischer „Wildwuchs“ ein Naturprodukt.[631] Die Arabeske ist das Chaos. Das Chaos wird von Schlegel nicht negativ, sondern positiv bewertet: es ist die höchste Ordnung. Daraus folgert Schlegel, dass

> „’[…] die Arabeske die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie [ist]... Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.’“[632]

Einige Jahre vor Schlegels romantischen Überlegungen, dass die Arabeske das geordnete Chaos sei, erschien 1791 die *Götterlehre* von Moritz. Er vertritt hier die entgegengesetzte Blickrichtung: „[…] die Mythologiegeschichte von Uranos zu Jupiter ist die Zivilisationsgeschichte vom Chaotischen, Schrecklichen, Zerstörerischen zum Schönen und Humanen.“[633] Dieser anthropologischen Deutung der antiken mythologischen Götterwelt ist mit der funktionsästhetisch bestimmten Arabeske gemeinsam, dass nur unter der Bedingung, dass sich das Geordnete, Schöne und Stilvolle durchsetzt, das Chaotische und Archaische legitimiert werden kann. Moritz ist mit seiner klassizistischen Auslegung also noch weit entfernt von der Auffassung der Romantiker, dass das Chaos die höchste Ordnung sei.

Die Arabeskenmode entwickelt sich im ausgehenden 18. Jahrhundert von der anfänglichen schön anzusehenden Wanddekoration zu einem ästhetischen Grundbegriff, der bald alle Künste umfasst: Malerei, Bildhauerei, Architektur, Kunsthandwerk, Musik[634], Literatur.

Immanuel Kant (1724-1804) bereitet 1790 in der *Kritik der Urteilskraft*[635] mit seinen Überlegungen zum Begriff der Arabeske den Weg für eine neue Funktionsbestimmung dieser bisher untergeordneten Kunstform. In § 16 der *Kritik der Urteilskraft* unterscheidet er die freie Schönheit („pulchritudo vaga“) von der anhängenden Schönheit („pulchritudo adhaerens“). Während die anhängende Schönheit einen Gegenstandsbezug erfordere, brauche die freie Schönheit keinen Begriff von dem, was der Gegenstand sein soll. Die freie Schönheit ist nach Kant die Arabeske, auch wenn er den Begriff selbst nicht gebraucht:

---

[631] Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin: Mann, 1985. S. 44 ff.

[632] Friedrich Schlegel: Charakteristiken u. Kritiken I (1967) 319. Zit.n. Günter Oesterle: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: H. Beck u.a. (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jh. 1984. 119-139. Hier S. 138.

[633] Günter Oesterle: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: H. Beck u.a. (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jh. 1984. 119-139. Hier S. 137.

[634] Die Arabeske in der Musik mache diese erst sichtbar, d.h. es sei ebenso wie in Bezug auf die bildende Kunst eine Form ohne Inhalt. In diesem Sinne verwendet z.B. bei Robert Schumann: Arabeske in C-Dur, op. 18 (1839) und Claude Debussy: Deux Arabesques (1888).

[635] Während Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) die Erkenntniskritik auf die Natur bezieht, in der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) auf die Fragen der Sittlichkeit und Moral, so ist schließlich 1790 die *Kritik der Urteilskraft* auf die Kunst bezogen.

> „So bedeuten die Zeichnungen *à la grecque*, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts; sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch, das was man in der Musik Phantasieren (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text zu derselben Art zählen. […]“[636]

Die Unabhängigkeit der Arabeske wird für die Literaturkritiker Johann Joseph Görres (1776-1848) und Friedrich Ast (1778-1841) zum Kriterium, die Gattungen der Malerei zu unterscheiden. Das Porträt oder das Stillleben haben stets einen Gegenstandsbezug, während die Arabeske autonom ist. Dadurch entsteht um 1800 ein Gegensatz zwischen dem bis dahin in der Gattungshierarchie an der Spitze stehenden Historienbild und der Arabeske als bedeutungsloser, schöner Form:

> „’Arabesken, lineare und farbige Ornamente werden nun für wirklich und wahrhaft Schönes erklärt werden und der Dekorationsmaler wird ein reinerer Künstler sein als z.B. der Historienmaler.’“[637]

Die Arabeske rückt in der romantischen Kunstauffassung aus ihrer formalästhetischen Funktion in den Mittelpunkt künstlerischer Theorie. Es werden zahlreiche Versuche unternommen, die Herkunft der Arabeske zu erforschen. Die Vermutungen über den Ursprung der Arabeske reichen von den Stickereien und Tapeten des Orients über arabische Architektur bis hin zu den ägyptischen Hieroglyphen. Schlegel vermutet, dass die Arabeske aus den griechischen Metamorphosen entstanden sei, in denen Jungen und Mädchen in Pflanzen verwandelt werden. Carl August Böttigers (1760-1835) Annahme, dass die Arabeske aus der „Blumenarabeske“ entwachsen sei, beruht auf Beobachtungen im Pflanzenreich. In dieser Schlussfolgerung kündigt sich bereits die religiöse Naturbegeisterung der Romantiker an. Das Studium der Natur spielt künftig nicht nur eine entscheidende Rolle für die Funktion der Arabeske, sondern prägt auch die Geistesgeschichte um 1800 in entscheidendem Maße.

Runge, der sich künstlerisch nahezu ausschließlich mit der Arabeske auseinandersetzt, beobachtet in ihr eine strenge Regularität. Die Arabeske entspräche den mathematischen Gesetzmäßigkeiten botanischer Formen, in denen wiederum das Göttliche zum Ausdruck komme. Die Symmetrie wird für ihn zum Kompositionsprinzip, nach dem er auch seine Pflanzenschnitte aufbaut. Insbesondere in jenen Pflanzendarstellungen, die er aus doppelt gefaltetem Papier schneidet, erreicht er eine Abstraktion, ohne auf naturgetreue Details verzichten zu müssen.[638] Nach diesem Prinzip lassen sich die Pflanzen ins Unendliche erfinden. Diese Methode erinnert an Goethes konkrete Suche nach der Urpflanze, um damit den konkreten Nachweis für die Idee zu finden, dass es im Naturganzen eine Gesetzmäßigkeit gebe:

---

[636] Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. v. G. Lehmann, Stuttgart 1991. (1. Aufl. ebd. 1963), § 16, S. 109f.
[637] Friedrich Theodor Vischer: Kritik meiner Ästhetik (1866), in: Vischer, Kritische Gänge, hg. v. R. Vischer, Bd. 4 (1922), S. 263. zit.n. Günter Oesterle „Arabeske“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg.v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart: Metzler, 2000. [ÄGB] Bd. 1, Absenz – Darstellung, 278, Sp. 1.
[638] Siehe zu Runges Pflanzenschnitten auch Kapitel 3.2.1., *Technik und Arbeitsweise*, S. 51 ff.

„[…] Die Urpflanze wird das Wunderlichste Geschöpf von der Welt. […] Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden. […] Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige anwenden laßen..“[639]

Im Zusammenhang mit der Erklärung der Arabeske als göttlich gegebene „Naturform“ steht das pflanzenhaft organisch gedeutete gotische Ornament, das Anfang des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt wird. Insbesondere Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians erleben eine neue Aufmerksamkeit und werden 1808 von Johann Nepomuk Strixner (1782-1855) lithographiert. Dieses Meisterwerk spätgotischer Buchkunst wird in den folgenden Jahren europaweit erprobt und variiert.[640]

6.3.1. Arabesken

Duttenhofers papierne Arabesken sind ganz im Sinne der romantischen Kunstauffassung autonome Kunstwerke. Sie sind als einzelne Schnitte gefertigt und auf den Papieruntergrund aufgezogen. Die Scherenschneiderin hat die filigranen Arbeiten virtuos aus dem Papier geschnitten. Einige Arabesken sind in zweifacher, spiegelverkehrter Ausführung erhalten, d.h. Duttenhofer hat das Papier doppelt gelegt und folglich zwei deckungsgleiche, seitenverkehrte Arbeiten geschnitten (Abb. 14).[641] Andere Arabesken weisen eine Symmetrieachse auf und lassen mittig eine Falz erkennen (Abb. 80).[642] Diese mathematische Methode des Ausprobierens verdeutlicht der ornamentale Scherenschnitt: die Arabeske setzt sich aus Blumen zusammen, die einem symmetrischen Kompositionsprinzip folgen. Dadurch verweist Duttenhofer auf die mathematische Gesetzmäßigkeit der Natur, aus der die abstrakte Kunstform erwächst. Dieses Prinzip erinnert an Runges abstrakte Pflanzenornamente oder auch seine Bleistiftzeichnung zur mathematischen Gesetzmäßigkeit einer Kornblume.

Neben den symmetrisch komponierten Arabesken, gibt es Arabesken, deren Aufbau streng achsengerecht ist (Abb. 81).[643] Trotz des strengen Kompositionsprinzips strahlt die Anordnung der Pflanzen, Tiere und Figuren um die zentrale, vertikal verlaufende Achse eine spielerische Leichtigkeit aus, die erneut die Virtuosität und das künstlerische Können der Scherenschneiderin unterstreicht.

---

[639] Goethe, Italienische Reise. Neapel, 17.5.1787. WA I, Bd. 31, S. 237-240. Hier S. 240.

[640] Werner Busch (Hrsg.); Jutta Reinisch: Randgänge der Zeichnung. München: Fink, 2007.-Auch Duttenhofer bewundert während ihres Aufenthaltes in München im Kupferstichkabinett Dürers Randzeichnungen. Siehe Kapitel 3.2.1., *Technik und Arbeitsweise*, S. 51 ff.

[641] Z.B. DLA 5471, Kat. Nr. 53 a und c.

[642] Z.B. DLA 5720, Kat. Nr. 302 d.- Des weiteren o. Abb. DLA 5571, Kat. Nr. 153 d.

[643] Z.B. DLA 5678, Kat. Nr. 260 a.- Des weiteren o. Abb. DLA 5678, Kat. Nr. 260 c.

6.3.2. Ornamentschnitte

Ebenso wie die Arabesken, behandelt Duttenhofer auch die Ornamentschnitte als selbständige Kunstwerke. Die ornamentalen Papierarbeiten sind zwar auch nach einer mathematischen Gesetzmäßigkeit aufgebaut und lassen ein Ausprobieren von Möglichkeiten im Material Papier erkennen, ebenso wie bei den Arabesken, doch im Unterschied zu jenen thematisiert die Scherenschneiderin in den Ornamenten teilweise persönliche Ereignisse, mythologische oder christliche Inhalte.

Dabei sind die Blumen- und Blattranken das Bildgerüst und können zugleich auch Träger der Bildaussage werden. In diesem Prozess findet eine „[…] Beseelung der Natur […]“[644] statt, wie sie im Zuge der romantischen Kunstströmung um 1800 auch bei anderen Künstlern zu erkennen ist.

Ein Beispiel für die beseelte Natur ist eine ornamentale Scherenarbeit, in der eine betende Frau zu sehen ist, die, mittig angeordnet, in einem Rankenornament aus Blumen kniet (Abb. 82).[645] Ihrer leicht diagonal nach unten verlaufenden Blickrichtung folgend, sind zunächst ihre zum Gebet gefalteten Hände zu sehen und dann eine Pflanze, die aus dem Ornament emporwächst und deren Blätter zu einem Kreuz ausgeformt sind, an dessen Spitze kleine Lilienblüten blühen. Mit dieser Diagonale verleiht die Scherenschneiderin der ikonographischen Verbindung zwischen der kreuzförmig „gewachsenen“ Pflanze, den Frömmigkeit sowie Reinheit symbolisierenden Lilienblüten, und der betenden Frau zusätzlich Ausdruck.

Abgesehen von der christlichen Thematik gibt es Ornamente, in denen die Scherenschneiderin sich den antiken Vorstellungen der Metamorphose verpflichtet. Beispielsweise entspringen aus Blätterranken einheimische Wildtiere: Das Wildschwein entwächst einer Ranke aus Eichenlaub und Eicheln, der Hirsch hingegen einer Ranke aus Tannengrün (Abb. 83).[646] Diesem Ornament hat Duttenhofer ein geometrisches Grundmuster zugrunde gelegt, indem je eine Ranke rechts bzw. links einer mittig, vertikal verlaufenden Achse angeordnet sind. In einem ähnlich gestalteten Ornament enthüpfen zwei Hasen einer Blumen- und Blattranke (Abb. 84).[647]

Diese beiden Ornamentschnitte erinnern sowohl in ihrer Thematik als auch ihrer Komposition an den unteren Bildrand von Runges Aquarell *Die Freuden der Jagd* (Abb. 84a und 84b).[648] Hier werden in einem dichten Rankwerk Hasen von Hunden gejagt. Ob dieses Detail aus Runges Aquarell der Scherenschneiderin als Motivquelle diente, ist nicht zu belegen. Dennoch ist denkbar, dass die Stuttgarter Künstlerin das Aquarell kannte.

---

[644] Traeger 1975. S. 38.
[645] DLA 5549, Kat. Nr. 131, Doppelschnitt DLA 5653, Kat. Nr. 235 a.
[646] DLA 5456, Kat. Nr. 38 a.
[647] DLA 5581, Kat. Nr. 163 f, Doppelschnitt DLA 5732, Kat. Nr. 314 c.
[648] Kh 1019 (P 140). Feder, Aquarell auf Papier. 96,7 x 63,6 cm.

6.3.3. Rankenornamente

Duttenhofer hat zu Ranken gewundene Blumen und Blätter als eigenständige Rahmung von Bildszenen eingesetzt. Das heißt sie hat sowohl das Bild als auch seinen Rahmen aus einzelnen Schnitten zusammengefügt. Beispielsweise umrahmt ein zierlicher Kranz aus filigran geschnittenen Blumen die Porträtsilhouette einer Frau (Abb. 85).[649] Blumen bilden auch den Rahmen für eine Alltagsszene, in der eine Mutter mit zwei Kindern gezeigt wird (Abb. 86). [650] Der Blumenkranz ist von unten nach oben gewunden. Duttenhofer hat das Papier mittig gefaltet, so dass das Blumengebinde jeweils links und rechts deckungsgleich ist. Die Rahmung erfüllt in diesen Beispielen lediglich dekorative Zwecke und steht in keinem Bezug zum Inhalt des zu rahmenden Bildes.

In einem anderen Blumenkranz sind Putti zu sehen (Abb. 87).[651] Es entsteht der Eindruck, als sei der Kranz aus einem papiernen Blumenband gewunden worden zu sein, zwischen dessen Band jeweils ein Putto schwebt. Die Putti er oberen Feldern tragen jeweils einen Buchstaben, der in diesem Schnitt spiegelverkehrt zu sehen ist. Die Buchstaben ergeben, in Spiegelschrift, von rechts nach links gelesen, den Namen: AUGUST. Es ist anzunehmen, dass Duttenhofer einen deckungsgleichen Scherenschnitt anfertigte, in dem die Buchstaben von links nach rechts gelesen werden konnten, den sie möglicherweise verschenkte, an einen Mann namens „August“.

6.3.4. Ornamentbänder

In Duttenhofers Oeuvre sind ebenso Ornamentbänder zu finden. Darunter gibt es zwei Bordüren, die als „Früharbeiten“ bezeichnet sind. Es sind klassische Ornamentformen, wie das Anthemion (Abb. 88)[652] oder eine Bordüre, die aus einem Aronstabgewächs besteht (Abb. 89)[653]. Diese frühen Schnitte wirken im Vergleich zu den später entstandenen Ornamentbändern noch starr und im Umgang mit dem Werkzeug Schere im Material Papier etwas unbeholfen. Sie sind einem klassizistischen Ideal verhaftet und zeigen keinerlei Virtuosität.

Aufgrund des Eindrucks, dass die Scherenschnitte laienhaft gefertigt sind, drängt sich die Frage auf, ob sie überhaupt von der Hand Luise Duttenhofers stammen. Es ist zwar nicht zu widerlegen, dass es sich dabei um Früharbeiten handelt, doch ist es fraglich, ob die Künstlerin die Schnitte, die sie im kindlichen Alter fertigte, über Jahrzehnte aufbewahrt hat. Ganz abgesehen davon, dass es sich um das empfindliche Material Papier handelt, das leicht einreißen

[649] DLA 5689, Kat. Nr. 271 e.
[650] DLA 5576, Kat. Nr. 158 b.
[651] DLA 5683, Kat. Nr. 265.
[652] B Dep 12/18, Sammelblatt Kat. Nr. 18 b, Doppelschnitt (oder Fortsetzung des Ornamentbandes?) B Dep 12/23, Sammelblatt Kat. Nr. 23 d.
[653] B Dep 12/23, Sammelblatt Kat. Nr. 23 h.

kann. Vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei diesen Arbeiten um Scherenschnitte eines ihrer Kinder handelt. Warum sollte die dreifache Mutter nicht auch einem ihrer Kinder oder sogar ihren Kindern ein Muster vorgezeichnet haben, das es anschließend ausschneiden durfte? Diese Annahme ist zwar genauso wenig zu belegen, wie die Annahme, dass es sich um Früharbeiten handelt, dennoch gibt es Indizien, die auf ein „Übungsstück" schließen lassen. Zum einen ist das Papier kein schwarzes, leichtes und empfindliches Scherenschnittpapier, aus dem all die übrigen Bilder geschnitten sind, sondern das Material ist ein festerer, ursprünglich weißlich grauer Karton, der vorderseitig schwarz eingefärbt wurde, zum anderen sind auf der hellen Rückseite Vorzeichnungen mit Bleistift zu sehen. Hat Duttenhofer ihre Kinder oder zumindest eines ihrer Kinder das Schereschneiden ausprobieren lassen? Oder hat sie gar Schüler in der Kunst des Schereschneidens unterrichtet?

Die Erfindung neuer Muster und Formen, die Duttenhofers Ornamentschnitte charakterisieren und dadurch auch ihre Virtuosität im Umgang mit der Schere zeigen, zeigen auch stilistisch erhebliche Unterschiede im Vergleich zu denen als „Früharbeiten" bezeichneten Ornamentbändern auf. Beispielsweise ist ein Blätterband (Abb. 90)[654] zwar durch eine streng symmetrische Achse gekennzeichnet, nämlich den Blätterzweig, an dem sich die Blätter spiegeln, doch ist das Band nicht mehr streng linear gehalten, sondern leicht gebogen. Dies bedeutet für die künstlerische Umsetzung ein bereits hohes Können und gutes Augenmaß sowie eine geübte Handhabung von Schere und Papier.

Die künstlerische Umsetzung einer Bordüre aus gotischem Maßwerk und Vögeln zeigt nochmals eine Steigerung in der künstlerischen Umsetzung (Abb. 91)[655]: Das Ornamentband ist ebenfalls wie das Blätterband gebogen. Es besteht aus gotischen Maßwerkfenstern, in denen jeweils ein Vogel auf einem Balken sitzt. Die Balken haben alle die gleiche Größe, während die Vögel in einzelne Vogelarten unterschieden werden können. Die Scherenschneiderin hat das Ornamentband zudem aus einem Schnitt gefertigt, also auch die unterschiedlich ausgeführten Vogelsilhouetten nicht nachträglich eingefügt. Dieses künstlerische Können unterstreicht ihren spielerischen Umgang mit den „Malwerkzeugen" Papier und Schere. Darüber hinaus zeigt sich ein scheinbar unerschöpflicher Erfindungsgeist der Scherenschneiderin.

6.3.5. Geometrische Motive

Interessant ist die Gestaltung der Scherenschneiderin von geometrischen Motiven. Es gehören zwar nur vier Schnitte zum Marbacher Bestand, dennoch stehen sie exemplarisch für die Fähigkeit, bestimmte Bilder aus dem Kopf in die Hand und dadurch ins Papier zu übertragen. Außer zwei Kreisen, die von einem geometrischen Ornamentband umrandet werden (Abb. 92

[654] Z.B. DLA 5722, Kat. Nr. 304 a.
[655] DLA 5636, Kat. Nr. 218 a.

und 93)[656], hat Duttenhofer in zwei Schnitten auch den Vielstrahl umgesetzt. Ein Vielstrahl besteht aus acht Strahlen (Abb. 94)[657], ein anderer aus zwölf Strahlen (Abb. 95)[658]. Anhand der beiden Vielstrahl-Arbeiten wird erneut deutlich, dass die Künstlerin in der zweidimensionalen Technik des Scherenschnitts einen immensen plastischen Eindruck erzeugen kann.

6.3.6. Initialen

Initialen, die die Künstlerin phantasievoll mit Ornamenten verzierte, bilden eine weitere Gruppe innerhalb der Ornamentdarstellungen.

Beispielsweise setzt sich der Buchstabe „R“ aus Tieren, Pflanzen und einem Putto zusammen (Abb. 96) [659]: Getragen wird das „R“ auf einem schlangenförmigen Wesen, auf dessen Rücken ein Blütenband vertikal nach Oben verläuft, die Rundungen des Buchstabens werden aus einer Schlange und einem Vogel gebildet, der seinen Schnabel in die Blüten steckt. Aus den langen Schwanzfedern des Vogels, die sich auf dem Boden leicht nach Oben winden, entwächst eine Blume, aus der wiederum ein Putto entwächst. Dieses Motiv erinnert an Runges Kind mit einer Rosenblüte, aus der ein Engelchen hervorkommt (Abb. 96a). Das Blatt gehört zu den fünf Vignetten, die Runge zu Tiecks „Minneliedern aus dem Schwäbischen Zeitalter“ anfertigte, erschienen 1803 in Berlin bei G.A. Reimer. Ein Nachstich von Runges Zeichnung diente 1820 als Titelbild für eine Neuauflage von Tiecks „Minneliedern“, die als 20. Band von Tiecks sämtlichen Werken im Wiener Verlag Leopold Grund herausgegeben wurde. Es ist nicht auszuschließen, dass die Stuttgarter Scherenschneiderin eine Ausgabe von Tiecks „Minneliedern“ in den Händen gehalten hat – sei es die Erstausgabe oder jene Wiener Ausgabe. Auch wenn dies nicht bekannt ist, besteht dennoch eine verblüffende Ähnlichkeit zwischen Runges Engelchen aus der Rosenblüte und Duttenhofers Figürchen in der Blüte des Buchstaben „R“.

Anders ist beispielsweise der Buchstabe „I“ (oder „J“?) gestaltet (Abb. 97).[660] Er besteht aus einer Blumenranke, die sich in der Form des Buchstabens gewunden hat. Auf dem unteren „Balken“ des Buchstabens tänzelt Amor, der sich mit der linken Hand am Blatt der Blumenranke festhält.

[656] DLA 5723, Sammelblatt Kat. Nr. 305.
[657] DLA 5722, Kat. Nr. 304 b.
[658] DLA 1527, Sammelblatt Kat. Nr. 30.
[659] DLA 5664, Kat. Nr. 246 f.
[660] DLA 5545, Kat. Nr. 127 d.

Neben den Initialen hat Duttenhofer auch ganze Schriftzüge aus ornamental gestalteten Buchstaben zusammengesetzt. So beispielsweise „Souvenir“ (Abb. 98)[661], „Gustav“ (Abb. 99)[662], „Maria“(Abb. 100)[663] oder „Iohanna“ (Abb. 17)[664].

[661] DLA 5643, Kat. Nr. 225 f.
[662] DLA 5685, Kat. Nr. 267 b.
[663] B Dep 12/2, Kat. Nr. 2.
[664] DLA 5664, Kat. Nr. 246 b.

6.4. Naturstudien

In Duttenhofers Oeuvre sind Scherenarbeiten zu finden, die auf einem präzisen Naturstudium basieren. Es sind wissenschaftliche Studien des Pflanzen- und Tierreichs, die die Künstlerin mit der Schere in Papier geschnitten hat. Mit 52 Pflanzen- und 37 Tierporträts nehmen die Papierarbeiten zahlenmäßig zwar nur einen kleinen Teil des Gesamtwerkes der Scherenschneiderin ein, dennoch ist ihre Bedeutung für ihr künstlerisches Schaffen nicht zu unterschätzen.
Das intensive Studium der Natur wirkt in ihrem künstlerischen Schaffen weiter fort. Es sind insbesondere die mathematischen Gesetzmäßigkeiten botanischer Formen, die gleichsam aus der Natur mit der Schere in Papier übertragen werden. Dabei wird der Akt des Betrachtens zum Akt des künstlerischen Gestaltens. In den Ornamentschnitten tritt dieser künstlerische Prozess besonders hervor.[665] Insofern bilden die wissenschaftlichen Pflanzen- und Tierdarstellungen einen der wichtigsten Ausgangspunkte für Duttenhofers künstlerisches Schaffen. Der Naturgegenstand wird im Goetheschen Sinne zum Kunstgegenstand erhoben.
Indem sie für ihre Naturstudien die Technik des Scherenschnitts sowie in der Farbigkeit das schwarze Papier wählt, nimmt sie Einfluss auf Form und Wirkung. Der Verzicht auf eine räumliche und farbige Darstellung erfordert ein besonderes Augenmerk auf den Umriss des darzustellenden Naturgegenstandes. Der Scherenschneiderin gelingt eine präzise Übersetzung des Naturobjektes in das Papier. Demzufolge lassen sich Tiere und Pflanzen wissenschaftlich exakt bestimmen.
Das wissenschaftliche Studium der Natur zu Zwecken künstlerischer Gestaltung, insbesondere die Vorliebe für Blumen, ist ein allgemeines Phänomen jener Zeit um 1800.[666] Die Blumensymbolik spielt sowohl in der bildenden Kunst der Romantik, als auch in den literarischen Werken der romantischen Dichter eine große Rolle. Die Natur als Stimmungsträger und Spiegel von Seelenzuständen gibt es in der Literatur seit Ludwig Tiecks 1798 erschienenem Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen*, Gedanken über den Zusammenhang von Natur, Geist, Religion sowie das Symbol der „Blauen Blume“ seit Novalis Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* (1798-1801).
Die Romantiker begreifen die Natur als das große Ganze. Das Universum wird als unauflösliche Einheit gesehen, d.h. es gibt keine Trennung zwischen Religion, Literatur, Musik, Kunst und Natur, keine Zergliederung in Mensch, Tier, Pflanze und Stein. Alles ist eine Einheit, alles bedingt einander. Hierher gehören auch Leben und Tod, da das Leben auf dem Tod, der Zerstörung, baue und der Mensch in die Ewigkeit eingehe. Duttenhofer formuliert diesen Gedan-

[665] Zu den Ornamentschnitten siehe Kapitel 6.3., S. 155 ff.
[666] Zum Motiv „Blume“ im Scherenschnitt um 1800 siehe Julia Sedda: „Bey der Frühlingsblüte Pracht“ – die Blume im Scherenschnitt um 1800, in: SAW 30, 13. Jg., Mai 2007, S. 12-14.

ken in der fünften Strophe eines achtstrophigen Gedichts, das sie an vor ihrer Abreise nach München im November 1828 „meine Freunde des Bibelkränzchens“ schickte:

> „[…] Die Erste der Sonnen sie schenkt
> Bey’m Scheiden den duftenden Kranz;
> der nimmer verblüht, auch wenns endet
> das Leben im kreisenden Tanz. […]“[667]

Die Vorstellung, dass der Mensch in die Ewigkeit eingeht und es demzufolge eine Verwandtschaft zwischen Mensch und Gestirnen gibt, wirft die Frage nach Gott auf. Wo bleibt der Ort Gottes in diesem grenzenlosen Universum?

> „[…] es wird mir bei allen Blumen und Bäumen vorzüglich deutlich und immer gewisser, wie in jedem ein gewisser menschlicher Geist und Begriff oder Empfindung steckt und wird es mir so klar, daß das noch vom Paradiese her sein muß; es ist mir gerade so das reinste, was noch in der Welt ist, und worin wir Gott oder sein Abbild […] erkennen können. Denn weiter soll sich doch wohl der Mensch kein Bild von Gott machen, er kann es auch nicht.“[668]

schreibt Runge am 1. Dezember 1802 an den frühromantischen Dichter Tieck, den er in Dresden kennenlernte. Gerade in der Pflanze glaubte Runge die Schöpfung zu erkennen, weil ihr Sprießen das „es werde“ verkörpere.[669] Vielleicht lässt sich so erklären, weshalb sich neben Runge auch weitere Künstler, und in diesem Zusammenhang weitere zeitgenössische Scherenschneider, intensiv dem botanischen Studium zuwenden.

Beispielsweise hat Rosa Maria Assing[670] zahlreiche florale Einzelmotive geschnitten, die ebenso wie Duttenhofers papierne Naturstudien auf einer präzisen Naturbeobachtung beruhen (Abb. 101). Im Unterschied zur Stuttgarter Scherenschneiderin hat Assing ihre aus glänzendem schwarzen Papier gefertigten Pflanzenstudien oftmals zu Pflanzengebinden zusammengefügt. Diese sind zwar eigenständige Kunstwerke, allerdings dienen sie Assing teilweise als Vorstudien für größere Bildkompositionen.[671]

Assing verkehrt desgleichen wie Duttenhofer und Runge mit romantischen Dichtern. Daher überrascht es kaum, dass die Scherenschneider sich in der Dichtkunst üben und sich in dieser ebenso wie im Scherenschnitt den Blumen zuwenden. Sie verkörpern gewissermaßen das „romantische Ideal“, die unauflösliche Einheit von Kunst, Natur, Literatur und Religion.

> „[…] Unter Blumen, Hyazinten
> Heliotrope, der braunen Nelke
> Feenkranz der mayenglokke

[667] Luise Duttenhofer an „meine Freunde des Bibelkränzchens“, 11.11.1828. SNM/DLA 37.826.- Anhang eines Briefes an Karl Mayer, 8.11.1828.
[668] Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. 2 Bde. Nachdruck. Göttingen 1965. Bd. I, S. 24.
[669] Vgl. Traeger 1975. S. 52 ff.
[670] Zu ihrer Person und ihrem Kontakt zu den Dichtern der schwäbischen Romantik, insbesondere zum Waiblinger Juristen und Dichter Karl Mayer, mit dem auch Luise Duttenhofer eng befreundet war, siehe Kapitel 3.3.2., *Der Kreis der schwäbischen Romantiker*, S. 61 ff.
[671] Vgl. Renate Schipke, Rosa Maria Assing. SAW 6, S. 6-13.

Die Levkoyen wie das Veilchen
Alles wand mir Kränz' um Kränze
bey der Frühlingsblüte Pracht.
[…]
Mit der Ahnung tiefem Zauber
Fühl' ich eines Geistes Nahen
Ja des Oelzweigs bloße Blätter
Windet er der Rose glühen. […]"[672]

Das Studium des Pflanzenreiches geht bei Duttenhofer über eine ausschließliche Beobachtung in der Natur hinaus. Während ihres Aufenthaltes in München im Winter 1828 lässt sie sich an ihrem Arbeitsplatz im Kupferstichkabinett, das sie fast täglich besucht, botanische Werke vorlegen:

„[…] Die Männer finde ich hier sehr freundlich, es kostet ein gutes Wort so komt man leicht zu seinem Zwek. So z.B. frug ich nach Blumen im Kupferstich Cabinet, Meister waren keine da und botanische Werke finden sich nur in der Bibliothek, der Diener hatte aber keine Ruhe und kam endlich freudig einher gezogen mit so einem Blumisten aus ich glaube dem 17 Jahrhundert, ein erz steifes werk doch getreu. Gestern, kaum wieder mein Pläzchen im K Kabinet eingenommen, kam Herr v. Broillot freundlich auf mich zu, ich habe Ihnen einige Blumenblätter vorgefunden, und wirklich, die waren gut, es sind wenige, doch […] so habe ich alter Thadädl, was ich brauche und bin nun völlig zufrieden.[…]"[673]

6.4.1. Pflanzenstudien

Die Pflanzenschnitte zeigen einheimische Pflanzen, wie Efeu, Weinlaub, Ackerwinde, Gräser, Kräuter und Blumen. Bäume oder Früchte hat die Scherenschneiderin nicht in Einzelstudien porträtiert, auch exotische Pflanzen sind in den botanischen Studien nicht zu finden.

Die vegetabilen Scherenarbeiten sind präzise Übersetzungen von der Natur ins Papier. Beispielsweise hat die Scherenschneiderin die Verästelungen, einzelne Blüten und Blütenblätter einer Kamille filigran mit der Schere nachgezeichnet (Abb. 102).[674] Ebenso wie die Zartheit der Blätter des Buschwindröschens (Abb. 103)[675] sind auch die stachligen, starren und etwas widerspenstigen Blätter der Distel (Abb. 104)[676] im Pflanzenporträt scheinbar haptisch zu spüren.

Duttenhofer sind durch die Technik des Scherenschnitts sowie die Wahl des meist schwarzen Papiers als Material enge Grenzen gesteckt: sie ist gezwungen, auf eine räumliche und farbige Wiedergabe des Naturgegenstandes zu verzichten, ihr bleibt lediglich die Fläche. Doch gerade

[672] Luise Duttenhofer, Die Kränze. 9.4.1827. SNM/DLA 42.873/3.
[673] Luise Duttenhofer an unbekannt, 31.[12.1828], zit.n. Fiege 1976, S. 21 – Siehe zu Duttenhofers Aufenthalt in München und den Besuchen im Kupferstichkabinett auch Kapitel 3.2.1., *Technik und Arbeitsweise*, S. 51 ff.
[674] DLA 5717, Kat. Nr. 299 b.
[675] DLA 5551, Kat. Nr. 133 c.- Doppelschnitt DLA 5603, Sammelblatt Kat. Nr. 185.
[676] DLA 5722, Kat. Nr. 304 c.- Doppelschnitt Kat. Nr. 304 e.

darin liegt wiederum der Reiz der Pflanzenschnitte: sie scheinen gleichsam aus der Natur auf das Papier gepresst worden zu sein. Das gilt für das Buschwindröschen ebenso wie für die aus rotem Papier geschnittene Weinblattranke, deren Blätter an einem knorrigen Stamm sitzen (Abb. 105)[677], der in einer Pflanzenpresse nicht gepresst werden könnte.

Der Eindruck als seien die Pflanzenschnitte gepresste Pflanzen erinnert an die fotogenischen Zeichnungen des britischen Mathematikers William Henry Fox Talbot (1800-1877) im Jahr 1839.[678] Während Daguerre im selben Jahr in Frankreich das fotografische Verfahren der Daguerreotypie vorstellte, experimentierte Talbot in England mit Blättern oder Blumen, die er auf ein mit Nitratlösung oder Silberchlorid behandeltes Blatt legte und dieses für einige Minuten der Sonnenbestrahlung aussetzte. Das Ergebnis der fotogenischen Zeichnungen waren helle Silhouetten von Pflanzen auf dunklem Grund. Also in Bezug auf Licht und Schatten die Negativform. Für den Zusammenhang der Technik des Scherenschnitts ist interessant, dass Duttenhofers papierne Pflanzenporträts die Positivform darstellen: Der schwarze Schatten der Pflanze ist auf hellem Grund.

Welche Bedeutung das wissenschaftliche Naturstudium für Duttenhofers künstlerisches Schaffen hat, wird, wie oben bereits angedeutet, in den Ornamentschnitten deutlich. Es ist nicht nur die mathematische Gesetzmäßigkeit der Natur, die die Scherenschneiderin zum Kompositionsprinzip ihrer ornamentalen Papierarbeiten macht, sondern auch eine Stilisierung der Pflanzen zur phantasievollen Ornamentik (Abb. 106).[679]

6.4.2. Tierstudien

Im Unterschied zu den Pflanzenstudien, die ausschließlich die einheimische Pflanzenwelt betreffen, porträtiert Duttenhofer sowohl einheimische als auch exotische Tiere. Es sind Säugetiere und Vögel, die die Scherenschneiderin in den Tierstudien abbildet. Insekten, Reptilien oder Fische sind nicht dargestellt. Diese Tiergattungen sind lediglich integriert in Scherenbildern zu sehen.

Die Tiere sind teilweise wissenschaftlich präzis erfasst. Beispielsweise gibt es ein Folioblatt, auf das elf Vogelporträts aufgezogen sind, von denen acht mit ihrem Namen versehen sind (Abb. 107, 107a und 107b).[680] Die Bezeichnung ist auf Französisch, darunter ist, in Klammern gesetzt, die deutsche Bezeichnung. Identifiziert sind: *la frègale (Der Fregattvogel), l'ibis blanc (Der weisse Nil Reiher), l'echasse (Stelze), le Kraniche (Stelzengänger), le savacon*

[677] DLA 5569, Kat. Nr. 151 a.

[678] Siehe weiterführend Michel Frizot (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann, 1998. Insbesondere Kapitel 2: 1839-1840. Fotografische Entdeckungen, S. 23-31. Hier auch weiterführende Literatur zu den fotografischen Erfindungen Fox Talbots.

[679] Beispielsweise in der aus gotischem Maßwerk komponierten Bordüre, in der acht unterschiedliche, präzis nach der Natur abgebildete Pflanzen zu sehen sind. DLA 5590, Kat. Nr. 172.

[680] DLA 5748, Kat. Nr. 330.

(Hohlschnäbler), le touraco (Der gehaubte Kuckuck), le pingouin (Die Fettganz) und *le Harle (Taucheule)*. Zu welchem Zweck die Scherenschneiderin die Vögel so exakt darstellte, ist nicht bekannt. Desgleichen ist unbekannt, wo sie die Tiere sah.

In Stuttgart und Umgebung gab es in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zwei Tiergärten: den privaten Tiergarten des Bildhauers Antonio Isopi in Ludwigsburg sowie die „Königliche Ménagerie“ in Stuttgart.[681]

Antonio Isopi richtete 1809, noch vor seiner Ernennung zum Professor des Ludwigsburger Kunstinstituts, einen privaten Tiergarten auf dem Gartengelände der Porzellanmanufaktur ein, mit dem Ziel, seine Schüler in Tierdarstellungen zu schulen. Im Tiergarten lebten verschiedene einheimische Tierarten, überwiegend Hunde, Hasen, Katzen, Raben, Tauben, Pfauen und Fische.[682]

Exotische Tiere, wie Löwen, Kamele, Elefanten, Papageien oder Affen, waren in der „Königlichen Ménagerie“ in Stuttgart zu sehen. Die allerdings nur vier Jahre lang, von 1812 bis 1816, täglich besucht werden konnte. In der „Königlichen Ménagerie“ wird die Scherenschneiderin möglicherweise die exotischen Tiere gesehen haben, die sie mit der Schere im schwarzen Papier porträtierte. Sie hat von Löwen (108a)[683], Bären (108b)[684], einem Strauß (108c)[685] sowie einem Dromedar (Abb. 108d)[686] Scherenschnitte gefertigt. Möglicherweise dienten ihr diese Papierarbeiten als Vorstudien für die Scherenbilder, in denen sie exotische Welten darstellt. Denn die Tierstudien sind zwar naturgetreu, jedoch nicht detailliert dargestellt, wie die oben erwähnten Vogelstudien.

Neben den exotischen Tieren und wissenschaftlich exakten Tierdarstellungen finden sich auch Darstellungen der Haustiere: Pferde[687], Hunde[688], Katzen, Ziegen, Hühner, Schweine[689] oder auch eine Ziege, die pinkelt (Abb. 109)[690].

[681] Siehe hierzu ausführlicher Kapitel 4.2.4., *Antonio Aloysius Petrus Isopi und das „Isopi'sche Kunstinstitut“,* S. 108 ff.
[682] Siehe ebd.
[683] DLA 5519, Kat. Nr. 101 e.
[684] DLA 5519, Kat. Nr. 101 b.
[685] DLA 5519, Kat. Nr. 101 d.
[686] DLA 5749, Sammelblatt Kat. Nr. 331.
[687] Z.B. B Dep 12/19, Kat. Nr. 19.
[688] Z.B. DLA 5631, Sammelblatt Kat. Nr. 213.
[689] DLA 5745, Kat. Nr. 327 d.
[690] DLA 5631, Sammelblatt Kat. Nr. 213. - Doppelschnitt DLA 5699, Sammelblatt Kat. Nr. 281.

6.5. Exotische Welten

Das Interesse an fremden Ländern und Kulturen außerhalb Europas erfasst im Laufe des 18. Jahrhunderts nicht mehr nur Naturforscher, Ethnologen und missionierende Geistliche, sondern auch bildende Künstler, Schriftsteller und den gebildeten Bürger. Der Büchermarkt jener Zeit spiegelt die Sehnsucht nach einer exotischen Welt wider, in der die Ursprünglichkeit der Natur erhalten geblieben zu sein scheint. Reiseberichte über ferne Länder, die häufig illustriert sind, sowie Romane, die in fremder Umgebung spielen stillen die Wissbegierde ihrer Leser. Den Traum vom Südsee-Paradies nähren insbesondere die von James Cook in den 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts entdeckten pazifischen Inselgruppen. Beispielsweise wollten 1777 deutsche Intellektuelle nach Tahiti auswandern – rund 100 Jahre vor Paul Gauguin –, um der falschen europäischen Welt zu entkommen.[691]

Diese Anziehungskraft exotischer Welten spiegelt sich in einigen Scherenarbeiten von Duttenhofer wider: es sind zum einen Szenen mit seltenen Pflanzen und Tieren aus fremden Ländern, zum anderen Chinoiserien sowie ägyptische Motive. In einigen Scherenschnitten kombiniert die Künstlerin auch Exotisches mit Einheimischem. Beispielsweise ist eine Figurenszene, die unter einer Palme zu sehen ist, von einem Blumenkranz gerahmt, der allerdings nicht aus exotischen Pflanzen gewunden ist, sondern aus einheimischen Blumen, wie Veilchen und Ackerwinde (Abb. 110).[692]

Die exotischen Motive für ihre Scherenarbeiten kann Duttenhofer nur aus Darstellungen ferner Länder und Kulturen entlehnt haben. Bereist hat sie außereuropäische Länder nicht.

In den wenigen Schriftstücken, die sich von Luise Duttenhofer erhalten haben, erwähnt sie in einem Brief, den sie aus München an ihre Freundin Friederike Mayer sendet, einen Reisebericht über Brasilien:

> „[…] [Friedrich Traugott] Duttenhofer las uns in den Reisen von Spix und Martius[693] vor, was wir durch Schellings Gute bekamen und an was wir jeden Abend herzlich vergnügt sind.[…]“[694]

1820 bereiste der Botaniker Carl Friedrich Philipp Ritter von Martius (1794-1868) gemeinsam mit dem Zoologen Johann Baptist Spix (1781-1826) den Amazonas. Ihren Reisebericht *Reise in Brasilien* veröffentlichten sie 1823 in drei Bänden.[695]

Zumindest einen Band hat Friedrich Schellings Gattin Pauline (1786-1854) den Eheleuten Duttenhofer vermacht, als sie im Hause Schelling im November 1828 zu einem Gesellschafts-

[691] Gerhard Pickerodt: Aufklärung und Exotismus, in: Hermann Pollig (Hrsg.): Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergischen Kunstvereins im Kunstgebäude am Schloßplatz, 2.9.-29.11.1987. Stuttgart: Edition Cantz, 1987. S. 60-65. Hier S. 60.
[692] DLA 5689, Kat. Nr. 271 d.
[693] Luise Duttenhofer hat ihn im Scherenschnitt porträtiert, vgl. DLA 5476, Kat. Nr. 58 j, und DLA 5477, Kat. Nr. 59.
[694] Luise Duttenhofer an Friederike Mayer, 20.12.1828. SNM/DLA 42.873/3.
[695] Carl Friedrich Philipp Ritter von Martius; Johann Baptist Spix: Reise in Brasilien. 3 Bde., 1823-31.

abend geladen waren.[696] Neben diesem Reisebericht wird die Scherenschneiderin in weiteren literarischen Werken Anregungen für exotische Motive gefunden haben. Zum Beispiel hat sie den 1826 erschienenen Roman *Gesandtschaftsreise nach China* von Franz Carl van der Velde (1779-1824) mit einem Scherenschnitt illustriert, ein Roman, der in den Jahren nach seiner Erscheinung beim Lesepublikum außerordentlich populär war (Abb. 111).[697]

6.5.1. Chinoiserien

Mit chinesischen Motiven hat sich Duttenhofer sowohl Schere schneidend als auch zeichnend auseinandergesetzt, wie aus einem Brief an ihre Freundin Friederike Mayer hervorgeht:

> „[…] Es ist sonderbar, daß wir Menschen welchen wir sehr nahe stehen und die wir herzlich lieben, oft viel lieber eine Unart zeigen als etwas Gutes, so gieng es mir am Sonntag mit W[agner].[698] ich zeigte ihm voll Muthwill eine Hundeschlechte Scizze von Zeichnung, er war zu sehr Diplomat um es infam zu finden, schnitt nur ein wenig ein unbehaglich Gesicht und sagte am Ende ganz zierlich ‚aber die kinesischen Physiognomien haben sie nicht erreicht' […]"[699]

Wagners Kritik an Duttenhofers Zeichnung, dass sie die „kinesischen Physiognomien" nicht getroffen habe, ist ebenso auf ihre Scherenarbeiten übertragbar. Beispielsweise hat die Scherenschneiderin einen chinesischen Minister und seinen Haushofmeister porträtiert (Abb. 112).[700] Zwar deuten die Attribute, die Kleidung sowie der chinesische Zopf unverkennbar auf einen Chinesen, doch die Profillinie des Ministers und seines Haushofmeisters erinnert eher an das Profil eines Europäers denn an die eines Asiaten.

Der Grund hierfür mag darin liegen, dass die chinesischen Motive jener Zeit das Augenmerk nicht auf die exakte Wiedergabe der Physiognomien legten, sondern die Personen lediglich Staffage einer asiatischen Landschaft waren. Als Vorlage für die europäischen Künstler dienten weniger die Chinoiserien der aus China importierten Porzellanwaren als vielmehr die illustrierten Reiseberichte und Reiseprotokolle der Gesandten[701]. Aufgrund dieser dilettantischen Zeichnungen war in Europa die Profillinie eines Asiaten zur Zeit Duttenhofers noch unbekannt.

---

[696] Vgl. die Schilderungen Luise Duttenhofers über die Gesellschaftsabende bei Schellings im Brief vom 26.11.1828. SNM/DLA 42.873/2.

[697] DLA 5568, Kat. Nr. 150. - Franz Carl van der Velde: *Die Gesandtschaftsreise nach China*, Erster Abdruck in der „Abend-Zeitung" 1824, als Buch erschienen 1826.

[698] Wohl Theodor Wagner (1800-1880), ein Schüler Danneckers, der durch sein Fries für die Walhalla bekannt wurde, an dem er von 1827-37 arbeitete.

[699] Luise Duttenhofer an Friederike Mayer, 10.6.1828. SNM/DLA 37.824.

[700] DLA 5718, Kat. Nr. 300.

[701] Z.B. war der Niederländer Jan Nieuhof (1618-1672) 1655 Mitglied einer Gesandtschaft am chinesischen Hof. Sein mit eigenhändigen Zeichnungen versehenes Reiseprotokoll, das später in Amsterdam publiziert wurde, prägte das China-Bild in Europa entscheidend. – Jan Nieuhofs „Die Gesandtschafft an den Grossen Tartarischen Cham und nunmehr auch Sinishen Keyser." wurde 1665 erstmals in Amsterdam veröffentlicht. In den folgenden vier Jahren erschienen Ausgaben in französischer, deutscher, lateinischer und englischer Sprache.

Die Kenntnisse über das Chinesische Reich stützten sich um 1800 nach wie vor auf Reiseberichte zum einen von Marco Polo, der 1295 nach 20jährigem Aufenthalt aus China in seine Heimat Venedig zurückkehrte, zum anderen von jesuitischen Missionaren, die die fernöstlichen Länder seit Mitte des 17. Jahrhunderts bereisten. Doch auch die oftmals illustrierten Reiseprotokolle der Gesandten, die Mitglied am chinesischen Hof wurden, beeinflussten das China-Bild in Europa.

Die zahlreichen Handelsbeziehungen nach China, die seit Vasco da Gamas Entdeckung des Seeweges um das Kap der Guten Hoffnung nach Ostindien 1498 ausgebaut wurden, erreichten in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt.

Neben dem „weißen Gold“, das zu jenem Zeitpunkt bereits seit rund hundert Jahren die Menschen in Europa verzückte, waren die kostbaren Seidenstoffe sowie Lackerzeugnisse die wichtigsten Exportgüter. Die britischen und holländischen Handelskompanien brachten auf ihren Schiffen aus Südchina vor allem Goldlackmalereien und aus Koromandellack gefertigte Wandschirme sowie Mobiliar mit nach Europa. Die ostasiatischen Lackwaren fanden an den europäischen Fürstenhöfen eine begeisterte Aufnahme. Der Lack als Mittel der Veredelung von Haushalts- und Gebrauchsgegenständen wurde bald so beliebt, dass mit Lack ausgestattete Möbelstücke bestellt wurden. Es wurden sogar von Schreinern in Europa vorgefertigte Möbel oder zurechtgeschnittene Holztafeln mit Anweisungen zum Zusammenbau zur Lackierung nach China verschifft. Die fürstlichen Wunderkammern füllten sich zunehmend mit Lackerzeugnissen und in der fürstlichen Residenz wurden bald ausschließlich mit ostasiatischen Gegenständen eingerichtete „sinesische“ Zimmer oder Lackkabinette eingerichtet.[702]

Wie beim Porzellan, so wurde auch beim Lack immer wieder der Versuch unternommen, diesen in Europa herzustellen. Da der Lackbaum, aus dem das Harz zur Lackherstellung gewonnen wurde, im europäischen Klima nicht gedieh, wurden Rezepturen aus anderen Harzen erprobt. 1709 gelang schließlich dem Pater Filippo Bonani eine Lackrezeptur auf Basis von Ölen, Harzen und Bindemitteln herzustellen. Zeitgleich mit der Entdeckung einer Lackrezeptur gelang auch Johann Friedrich Böttger 1709 die lang ersehnte Herstellung des Porzellans.[703] Nun konnte auch in Europa „weißes Gold“ erzeugt werden, ebenso wie die Veredelung von Mobiliar und anderen Gebrauchsgegenständen mit Lack.

Diese China-Mode griff auch auf die europäische Baukunst über. Beispielsweise wurde in Deutschland der Wasserpalais des Pillnitzer Schlosses 1720/21 vollständig im chinesischen Stil errichtet. Und auch andere Fürstenhöfe ließen in ihren Parkanlagen kleinere Häuser und

[702] Siehe weiterführend Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. 3 Bde. Stuttgart: Reclam, 1984. (2. Aufl. 1988) Band 3: Glas, Keramik und Porzellan. Möbel, Intarsie und Rahmen. Lackkunst. Leder. Insbesondere Edith M. H. Sträßer: Lackkunst, S. 211-293.

[703] Siehe auch Kapitel 4.2.3.1., *Die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur*, S. 105 ff.

Pavillons im chinesischen Stil errichten, wie den Chinesischen Turm im Englischen Garten in München.

Während ihres Aufenthaltes in München kehrte Luise Duttenhofer mit ihrer Familie nach einem Sonntagsspaziergang im Chinesischen Turm ein, um dort einen Kaffee zu trinken:

> „[…] Der englische Garten durch den die Isar ihre Arme schlängelt, ist musterhaft geschmakvoll angelegt, wir tranken lezten Sonntag dort, im chinesischen Thurm nach einem Spaziergang (im Freyen) Kaffee, es war da Sonnenuntergang durch die herrlichen hohen Bäume unbeschreiblich schön […][704]

Es ist anzunehmen, dass Duttenhofer chinesische Motive auf Porzellan, auf Möbelstücken oder in illustrierten Reiseberichten sah.

In einem Scherenbild ist ein asiatisches Haus mit Walmdach zu sehen, aus dessen Tür eine Person tritt (Abb. 113).[705] Sie geht auf zwei Männer zu, die auf dem Boden knien und sich offenbar mit ihrem Oberkörper aufrichten und wieder auf den Boden fallen lassen, eine demütige Körpersprache. Die beiden Männer knien unter einem exotischen Baum ohne Blätter, lediglich die strahlenförmigen Blüten erinnern an aufgeblühte Lotosblumen[706]. In dem Baum sitzt im oberen Geäst ein Papagei. Hinter dem asiatischen Haus sieht man eine weitere Person mit Zopf und einer spitzen Stange in der Hand. Sie steht neben einer exotischen Pflanze am linken Bildrand. Ob sich Duttenhofer mit diesem Scherenschnitt auf einen Text bezieht oder ob sie die Szene frei erfunden hat, ist unbekannt.

Eine Szene mit vielen exotischen Pflanzen ist in einem anderen Scherenschnitt zu sehen (Abb. 114).[707] Hier stehen vor allem die Pflanzen aufgrund ihrer überragenden Größe im Vordergrund. Wieder gibt es den exotischen Baum ohne Blätter mit strahlenförmigen Blüten, die an Lotosblumen erinnern[708]. Er steht hinter einem Gebäude, das aufgrund seiner streng geometrischen Architektur nicht asiatisch, aber dennoch exotisch ist. Rechts vor dem Haus ragt eine Palme empor. Sie rahmt mit einer kleineren Palme am rechten Bildrand eine Personenszene. Zwei im Gegensatz zu den großen Palmen winzige Personen, nähern sich einander. Eine junge Frau oder ein Mädchen, läuft, einen Korb in der Hand haltend, auf einen Mann zu, der einen breitkrempigen Hut und eine Kutte trägt. Zwischen ihnen wachsen ebenfalls kleinere Pflanzen.

Es ist nicht bekannt, worauf die Scherenschneiderin sich mit ihren exotischen Darstellungen bezieht. Aufgrund des ausgeprägten Bildgedächtnisses der Künstlerin sind die Anregungen der einzelnen Motive vermutlich sowohl auf Reiseberichte fremder Länder als auch auf Darstellungen von Chinoiserien in anderen Bildmedien, wie Porzellan, Lack und Graphik, zu-

[704] Luise Duttenhofer an Friederike Mayer, 26.11.1828. SNM/DLA 42.873/2.
[705] DLA 5587, Kat. Nr. 169.
[706] Diese Pflanze kehrt in mehreren Scherenbildern Duttenhofers wieder, so z.B. in der Textillustration DLA 5616, Kat. Nr. 198 a; oder in DLA 5725, Kat. Nr. 307.
[707] DLA 5725, Kat. Nr. 307.
[708] Vgl. Anm. 692.

rückzuführen. Vom Kopf übersetzte sie ihr Bildwissen in die Hand und damit wiederum in Schere und Papier.

6.5.2. Ägyptische Motive

Duttenhofer hat in einigen Scherenschnitten auch ägyptische Motive aufgegriffen. Sie stellt beispielsweise die Sphinx dar, die mit ihrer linken Vorderpfote ein Wagenrad rollt, das wohl als Rad des Lebens sinnbildlich die Weisheit der weiblichen Sphinx unterstreichen soll (Abb. 115).[709] Gerahmt ist die Sphinx von einer sich in den Schwanz beißenden Schlange, dem Aeternitassymbol.

Auffällig ist dieser Darstellung, dass die Scherenschneiderin auf jegliche Binnenstruktur, also Ritzungen und Punktierungen, verzichtet hat. Sie hat das Scherenbild aus einem Stück geschnitten und die Betonung auf die Umrisslinie gelegt, die durch den Kontrast von schwarzem Papier und weißem Grund besonders hervorgehoben ist.

Darüber hinaus ist ungewöhnlich, dass die Sphinx einen ausgeprägt weiblichen Kopf hat. Aufgrund der Hochsteckfrisur, die in der Zeit um 1800 modern war, und des weiblich zarten Gesichtsprofils, könnte angenommen werden, dass Duttenhofer hier eine Freundin oder Bekannte als Sphinx porträtiert hat. Eventuell wollte die Scherenschneiderin die Weisheit und Klugheit der porträtierten Frau hervorheben.

Wird die weibliche Sphinx mit der Sphinx eines anderen Scherenschnittes verglichen, so ist der Unterschied augenfällig: diese Sphinx hat die klassische antike Profillinie und lässt keinerlei persönlichen Bezug erkennen (Abb. 116).[710] Auf der Sphinx sitzt rücklings ein junger Mann, der zwei Reihern in der offenen Hand Schlangen hinhält, die diese begierig mit ihren langen Schnäbeln greifen. Hinter ihm ist ein gleichschenkliges Dreieck zu sehen. Bezeichnet ist der Schnitt mit „*Gau*." Dieser Name wird sich auf den dargestellten jungen Mann beziehen. Er ließ sich allerdings nicht näher identifizieren. Die ihm beigefügten Attribute – Dreieck, Schlangen fressende Reiher[711] und Sphinx – sind in der traditionellen Ikonographie positiv konnotiert. Insofern ließe sich folgern, dass die Scherenschneiderin hier einen jungen Mann aus ihrem Freundes- oder Bekanntenkreis porträtiert hat, der einerseits weise war (Sphinx) und sich für Gerechtigkeit einsetzte (Reiher, die die Bosheit verkörpernden Schlangen fressen) und andererseits Anhänger des christlichen Glaubens war (Dreieck = Dreifaltigkeit Gottes).

In einem anderen Scherenschnitt ist eine Sphinx zwischen exotischen Pflanzen zu erkennen (Abb. 117).[712] Das Bild ist rückseitig bezeichnet als *Ruhe auf der Flucht*.

[709] DLA 5612, Kat. Nr. 194.
[710] DLA 5496, Kat. Nr. 78.
[711] Dieses Motiv ist in einigen Scherenbildern Duttenhofers zu finden, z.B. in DLA 5557, Kat. Nr. 139 c.- DLA 5717, Kat. Nr. 299 c.
[712] B Dep 12/9, Kat. Nr. 9.

Demnach ist der ältere Mann am Stock, der in der Bildmitte unter Palmen zu sehen ist, Joseph, während die vor ihm, auf einem Felsen sitzende junge Frau Maria ist. Sie hält das kleine Jesuskind fest, das allerdings kein Neugeborenes mehr ist, wie in der biblischen Erzählung (Mt 2, 13-15), sondern bereits laufen kann. Der kleine Junge Jesus ist offenbar neugierig und will mit einem Palmwedel, der nur noch im oberen Bereich Blätter hat, einen Wasserfall berühren. Dieser Wasserfall plätschert aus Felsen, die am rechten Bildrand aufgetürmt liegen. Auf dem Felsvorsprung wachsen oberhalb unterschiedliche Kakteen sowie eine Schlingpflanze, die über Mutter und Kind herunterhängt.

Dieses im Vergleich zu anderen Darstellungen des Sujets *Ruhe auf der Flucht* zunächst ungewöhnlich wirkende Bild, wird für den Betrachter verständlich, wenn die *Flucht nach Ägypten* des Pseudo-Matthäus-Evangeliums herangezogen wird. Im apokryphen Evangelium wird berichtet, dass die junge Familie am dritten Tag ihrer Flucht durch die Wüste im Schatten von Palmen ausruht. Maria entdeckt in den Palmen Früchte und äußert den Wunsch, sie zu essen. Joseph hingegen sorgt sich weniger um das Essen als vielmehr um den erlittenen Wassermangel. Daraufhin befiehlt das Jesuskind der Palme, sich zu neigen, damit seine Mutter die Früchte essen kann, und anschließend, aus den Wurzeln der Palme Wasseradern quellen zu lassen, damit sie zu trinken haben.

Die Scherenschneiderin scheint diese Erzählung der *Ruhe auf der Flucht* zur Illustration gewählt zu haben und nicht jene der Evangelien. Auf dieser Textgrundlage sind die exotischen Pflanzen, insbesondere die Palme, für den Betrachter des Scherenbildes erklärbar. Die im Text erwähnten Früchte der Palme sind zwar nicht zu sehen, jedoch die Wasserquelle, die hier allerdings nicht den Wurzeln der Palme entspringt, sondern aus Felsen strömt. Die Kakteen über dem Felsen deuten auf die Dürre der Wüste hin, durch die Joseph mit Maria und Jesus geflohen ist. Insofern werden im Scherenschnitt narrative Momente der Erzählung bildlich umgesetzt und in einer eigenen Motivsprache wiedergegeben.

6.6. Bildnisdarstellungen

Die Porträtschnitte nehmen innerhalb Duttenhofers Oeuvre den größten Komplex ein. Die Scherenschneiderin hat mehrere hundert Porträtsilhouetten sowie ganzfigurige Porträts aus schwarzem Papier gefertigt.

Ferner gibt es ein Frontalporträt von Friedrich Weißer, dem Redakteur des Cotta'schen *Morgenblatts* (Abb. 184).[713]

6.6.1. Porträtsilhouetten

Die mehreren hundert Porträtsilhouetten, die die Künstlerin aus schwarzem Papier geschnitten hat, sind zugleich Ausdruck der Silhouettiermode jener Zeit um 1800.

Die dargestellten Personen sind überwiegend Personen ihrer Gesellschaftsschicht. Demzufolge finden sich eine Vielzahl von Persönlichkeiten der gehobenen Stuttgarter Kreise unter den Porträtierten.[714] Es sind Honoratioren, Künstler, Schriftsteller, Frauen der Gesellschaft als auch Kinder der bürgerlichen Familien, die Duttenhofer abgebildet hat. Im Marbacher Bestand sind die Porträtsilhouetten oftmals auf einem Folioblatt zusammengefügt und namentlich beschriftet, so dass der Eindruck entsteht, als habe die Scherenschneiderin ein Album ihres Freundes- und Bekanntenkreises angefertigt (Abb. 118).[715] Es ist anzunehmen, dass sie von den Porträtdarstellungen ebenso Doppelschnitte fertigte, wie von anderen Scherenschnitten. Sie konnte folglich ein Exemplar dem Porträtierten schenken, während sie das Doppel behielt und in ihr „Album" klebte[716], so wie sie Gedichte des mit ihr befreundeten Karl Mayer „[…] wie ein Heiligthum in mein Büchlein einklebte."[717]

In mehreren Quellen ist überliefert, dass Duttenhofer Scherenschnitte aus freier Hand fertigen konnte.[718] Sie bediente sich nicht der mechanischen Hilfsmittel wie Silhouettierstuhl oder Storchschnabel, die dem Silhouetteur das Porträtieren erleichtern sollten. Daraus ist zu schließen, dass die Scherenschneiderin bei gesellschaftlichen Anlässen häufig Schere und Papier dabei hatte, um die Anwesenden Frauen und Männer zu porträtieren, um ihr Profil unmittelbar im Papier einzufangen.

Die Porträtsilhouetten, deren Größe sich zwischen 2 cm[719] und 5 cm[720] bewegt, stehen in der Tradition des Silhouettierens, die in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts beliebt wurde

[713] Siehe ausführlicher dazu Kapitel 6.6.10., *Satirische Darstellungen*, S. 196 ff.
[714] Zu den porträtierten Personen im Einzelnen siehe *Personenverzeichnis* im Bestandskatalog.
[715] Z.B. Folioblatt mit 21 Porträtsilhouetten. DLA 5475, Kat. Nr. 57.
[716] Siehe zum Adressatenkreis Kapitel 3.2.2., *Adressaten ihrer Scherenschnitte*, S. 53 ff.
[717] Luise Duttenhofer an Karl Mayer, 28.6.[1828], SNM/DLA 37.827.
[718] Siehe Kapitel 3.2.1., *Technik und Arbeitsweise*, S. 51 ff.
[719] Z.B. Porträtsilhouette von Herrn Bilfinger, 1,8 cm. DLA 5475, Kat. Nr. 57 g.
[720] Z.B. Porträtsilhouette von Herrn Seligmann sen., 5,7 cm. DLA 5475, Kat. Nr. 57 t.

(Abb. 119 und 120). Von der Tradition der Physiognomik scheint die Scherenschneiderin sich allerdings zu lösen. Ihre Silhouetten haben weniger den Anschein, in der Profillinie des Dargestellten sein Inneres ergründen zu wollen, als vielmehr eine Sammlung für das Album zu sein, vergleichbar mit unseren heutigen Fotoalben.
Duttenhofer idealisiert die dargestellten Personen nicht, sondern schneidet ihr Profil realistisch ins Papier, so dass die Silhouettierten zum Teil mithilfe von anderen Porträtdarstellungen – auch frühen Fotografien – identifiziert werden konnten.
Abgesehen von den Stuttgarter Persönlichkeiten hat die Scherenschneiderin besondere Personen des Altertums porträtiert: den römischen Staatsmann Cicero und den griechischen Philosophen Sokrates, die Göttin Ariadne und die Lyrikerin Sappho sowie Michelangelo.[721]

6.6.2. Ganzfigurige Silhouetten

Bei den ganzfigurigen Silhouetten ist auffallend, dass die Scherenschneiderin die Porträtierten häufig mit Attributen ihrer Tätigkeiten versieht.
Die Frauen sind meist bei ihrer Freizeitbeschäftigung dargestellt: beim Lesen, bei der Handarbeit, beim Blumen arrangieren oder beim Tee- bzw. Kaffeetrinken. Soweit Duttenhofer Frauen abbildet, die nicht dem Stand des Bürgertums angehören, sind sie mit Attributen ihrer Arbeit versehen. Beispielsweise eine Frau beim Fegen (Abb. 121)[722], eine Frau – Küchenmagd? – mit totem Huhn in der Hand (Abb. 122)[723] oder eine Bäuerin mit einer Mistgabel (Abb. 123)[724].
Im Unterschied dazu sind die Männer des Bürgertums überwiegend mit Attributen ihrer beruflichen Tätigkeit zu sehen, wie beispielsweise der Bibliothekar Karl Friedrich von Lebret (1764-1829) mit einem Buch, das die Scherenschneiderin im Verhältnis zu seinem Körper überdimensional groß dargestellt hat (Abb. 124).[725]

6.6.3. Familie Duttenhofer

Im Marbacher Bestand gibt es sowohl Selbstbildnisse der Künstlerin als auch Bildnisse einzelner Familienmitglieder sowie Scherenschnitte, in denen Duttenhofer auf ihr Eheleben anspielt.

[721] DLA 5516, Kat. Nr. a bis e.
[722] DLA 5754, Kat. Nr. 336 d.
[723] DLA 5665, Sammelblatt Kat. Nr. 247 c.
[724] DLA 5604, Kat. Nr. 186 a.
[725] DLA 5506, Kat. Nr. 88 f.

In zwei Papierbildern hat die Scherenschneiderin möglicherweise ihre Söhne Friedrich Martin (geb. 1810) und Anton Raphael (geb. 1812) porträtiert (Abb. 125[726] und 126[727]). Die Jungen sind jeweils vor dem Familienhund Mylord sitzend bzw. kniend zu sehen. An drei Bildseiten eingefasst sind die Porträts in einen Ornamentrahmen, der aus gotischem Maßwerk besteht.
Ihre Mutter Louisa Hedwig Hummel, geb. Spittler, hat die Scherenschneiderin ebenfalls mehrfach porträtiert. Zum einen hat sich ein Profilbildnis mit Graphitstift auf Elfenbein im Marbacher Bestand erhalten (Abb. 127)[728], zum anderen hat Luise Duttenhofer die Himmelfahrt ihrer 1824 verstorbenen Mutter dargestellt (Abb. 128)[729]. Der Scherenschnitt, der von Nachfahren mit „Urgrossmutter Hummel“ bezeichnet ist, zeigt Luises Mutter mit gefalteten Händen in einem Blumenkranz sitzend, der von vier schwebenden Engeln getragen wird.
Die Darstellung erinnert an einen Reproduktionsstich von Raimondi, der die *Madonna mit Kind auf Wolken* zeigt (Abb. 128a)[730]. Zwar ist der Bildvergleich nicht eindeutig: hier „Urgroßmutter Hummel“ im Profil mit gefalteten Händen nach Oben blickend, dort eine zum Betrachter frontal sitzende Madonna mit ihrem Kind an der Seite. Dennoch verfolgen beide Darstellungen eine Idee: eine Person sitzt in einem Blumen- bzw. Wolkenkranz, den Engel umgeben. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Duttenhofer den Stich von Raimondi nach Raffael kannte und die Idee in ihr Bildgedächtnis aufnahm, um sie später mit einem persönlichen Ereignis, dem Tod ihrer Mutter, zu verbinden und abzuwandeln.
Ein Einzelporträt ihres Ehemannes Christian Traugott Friedrich zeigt den Reproduktionsstecher auf einem Stuhl sitzend, sich offenbar mit einer Schere abmühend (Abb. 129).[731] Luise Duttenhofers „Hausfreund“ hat sich mit dem Oberkörper tief nach vorne gebeugt. In einer Hand hält er eine kleine Schere, deren Handhabung ihm offenbar Schwierigkeiten bereitet. Dieses Porträt weist bereits auf die Darstellungen hin, in denen Luise Duttenhofer ihr Eheleben thematisiert.
In einem Scherenbild ist das Künstlerehepaar zu erkennen (Abb. 130).[732] Die Scherenschneiderin stellt sich selbst als Psyche dar, die vor ihrem Mann mit gefalteten Händen auf dem Boden kniet, während dieser, auf einem Schemel kniend, ihr mit einer Schere die Schmetterlingsflügel stutzt. Überflügelt sie mit ihrer Papierkunst ihren Mann? Wenn Duttenhofers Reproduktionsstiche den Scherenarbeiten seiner Ehefrau gegenübergestellt werden, so wird offensichtlich, dass Christian Traugott Friedrich künstlerisch nur mittelmäßig begabt war. Seinen Kupferstichen fehlt die Leichtigkeit im Umgang mit den Handwerkszeugen, ganz im Ge-

[726] DLA 5671, Kat. Nr. 253 d.
[727] DLA 5710, Kat. Nr. 292 a.
[728] DLA 1512, Kat. Nr. 15 u.
[729] DLA 5471, Kat. Nr. 53 b.
[730] Marcantonio Raimondi, Madonna mit Kind auf Wolken. Kupferstich, 17,7 x 14,9 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. A 53/1355
[731] DLA 5595, Kat. Nr. 177 a.
[732] DLA 1509, Kat. Nr. 12 a.

gensatz zu den Scherenschnitten seiner Ehefrau, deren Erfindungsreichtum und gekonnte Handhabung von Schere und Papier augenfällig ist.
In dieser Darstellung zeigt sich erneut auch die Ironie: Luises Ehemann scheint nicht nur einen Schemel zur Hilfe nehmen zu müssen, um ihre Flügel erreichen zu können, sondern zudem muss der Schemel weit hochgedreht sein.
Eingefasst ist die Szene in einem Tondo, der wiederum quadratisch gerahmt ist. In den vier Ecken sind jeweils drei Blätter zu sehen.
In einem weiteren Papierbild bindet die Scherenschneiderin ihrem Mann Flügel um (Abb. 131).[733] Der Reproduktionsstecher sitzt auf seinem Schemel, sich rückwärts lehnend und mit dem rechten Arm auf seinem Schreibpult abstützend. Seine Ehefrau kniet unterdessen zu seinen Füßen, einen Flügel an seinem linken Fuß befestigend, gleichsam den geflügelten Füßen des Götterboten Hermes. Der rechte, noch unbeflügelte Fuß ruht auf Luises Rücken. Den noch anzubindenden Flügel hält Christian Traugott Friedrich in seiner rechten Hand. Unter dem linken Fuß ist in einem Maßwerkfenster der Kopf des Familienhundes Mylord zu erkennen.
Spielt die Scherenschneiderin hier auf eine Unterdrückung an: ihre Kunst, die ihr Mann ihr am liebsten untersagt hätte? Oder ist die Darstellung umgekehrt zu verstehen: wird ihr Mann zum Götterboten, der, in diesem Zusammenhang, nicht allgemein der Beschützer der Künste ist, sondern der Beschützer ihrer Kunst, der Ausschneidekunst?
In einem anderen Scherenbild thematisiert Luise Duttenhofer die Geburt eines ihrer Kinder (Abb. 132).[734] Sie selbst sitzt als junge Mutter mit dem Säugling im Schoß auf dem Bett, an dessen Fußende Christian Traugott Friedrich kniet. Sie hat ihn als Verkündigungsengel abgebildet, mit Engelsflügeln und einer Lilie in der Hand haltend. Hinter ihm steht auf dem Boden die Wiege des Neugeborenen, um die drei Putti schweben.
Der Scherenschnitt vermittelt dem Betrachter eine gespannte Atmosphäre: Mutter und Kind scheinen so innig miteinander verbunden zu sein, dass sie weder den Verkündigungsengel noch den übrigen Raum wahrnehmen. Kommt Christian Traugott Friedrich als Verkündigungsengel zu spät?
In zwei Bildnissen hat die Scherenschneiderin sich selbst porträtiert. Ebenso wie von ihrer Mutter gibt es auch von ihr ein Profilbildnis mit Graphitstift auf Elfenbein (Abb. 133).[735] Ob diese Zeichnung tatsächlich von der Scherenschneiderin selbst stammt oder von fremder Hand angefertigt und in die Sammlung aufgenommen wurde, ist nicht bekannt.

[733] DLA 5532, Kat. Nr. 114 b.
[734] DLA 5686, Kat. Nr. 268.
[735] DLA 5456, Kat. Nr. 38 c.

Die Urheberschaft einer Selbstporträtsilhouette ist hingegen gesichert (Abb. 134).[736] Das Selbstbildnis wurde offenbar nachträglich von Luises Ehemann mit „Mein Louischen“ beschriftet.

6.6.4. Schriftsteller

6.6.4.1. Matthisson

Im Marbacher Bestand befinden sich einige Scherenschnitte, in denen die Scherenschneiderin Matthisson porträtiert hat. Sie zeigt den Schriftsteller in unterschiedlichen Bereichen: als lesenden und nachdenkenden Schriftsteller, als Vasensammler, als Ehemann, als Angestellten des württembergischen Hofes sowie in mythologischen Szenen.

Die Scherenschneiderin hat Matthisson in zwei Interieurszenen als Schriftsteller porträtiert. In einem Scherenbild ist Matthisson lesend zu sehen (Abb. 135).[737] Er geht, in einem Buch lesend, durch einen nicht weiter definierten Raum, den Duttenhofer mit der für sie typischen Bodenperspektive gestaltet hat. Hinter Matthisson, der eine höfische Perücke trägt, geht sein Hund, der Spitz, den ihm seine ehemalige Dienstherrin, die Fürstin von Anhalt-Dessau, 1798 schenkte. Es scheint sich hier um ein frühes Porträt Matthissons zu handeln, das möglicherweise erst später in den Raum eingeklebt wurde.

Das andere Zimmerbild zeigt einen nachdenklichen Schriftsteller (Abb. 136).[738] Matthisson sitzt Pfeife rauchend an einem Tisch und blickt zu einer Büste Schillers auf, die auf einem Schrank am linken Bildrand steht. Die Büste ist die Schillerbüste, die Dannecker für seinen Freund fertigte.[739] Unter dem Tisch, der auf einem perspektivisch gestalteten Fliesenboden steht, sitzt Matthissons Spitz. An der Wand, in Höhe der Schillerbüste, hängt ein querformatiges Bild, das offenbar einen Trauerzug zeigt. Deutet Duttenhofer hiermit auf die Trauer über Schillers frühen Tod 1805 hin? Immerhin war Schiller nur zwei Jahre älter als Matthisson und ist bereits mit 46 Jahren gestorben.

Das Bild zeigt darüber hinaus eine mögliche Hierarchie innerhalb der Literatur: Schiller steht, wenn auch nur als Büste, über Matthisson. Indem Matthisson zu ihm aufblickt, scheint die Geste eine gewisse Bewunderung für den in seiner Zeit gefeierten Dichter auszudrücken.

Als Dichter in der Natur stellt die Scherenschneiderin Matthisson in zwei Scherenschnitten dar. Einmal sitzt der Dichter auf einer Mauer mit übereinander geschlagenen Beinen und aufgestütztem Kopf in nachdenklicher Pose, „nebst obligatem Spitzhund“, so die Bildunterschrift

[736] DLA 5477, Kat. Nr. 59 y.
[737] DLA 1508, Kat. Nr. 11.
[738] DLA 1503, Kat. Nr. 6. Doppelschnitt der Schillerbüste in DLA 1501, Kat. Nr. 4.
[739] Duttenhofer zeigt Dannecker in einem Scherenschnitt in seinem Atelier an der Büste arbeitend. Die Büste ist ein Doppelschnitt jenes Bildes. DLA 1501, Kat. Nr. 4, Abb. 170.- Ausführlicheres zum Scherenbild, Kapitel 6.6.8.2., *Werkstattbilder*, S. 191f.

(Abb. 137).[740] In einem anderen Scherenbild ist Matthisson in einer Laube sitzend zu sehen (Abb. 138).[741] Hier empfängt er von einer Muse einen Vogel – neue Ideen, Inspirationen? -, die vor ihm kniet. Der Schriftsteller scheint von der Muse beim Lesen unterbrochen worden zu sein, denn er hält ein aufgeschlagenes Buch in der linken Hand.

Diese Dichterporträts dokumentieren darüber hinaus die Bedeutung der Natur in jener Zeit. Für den Dichter der Romantik ist das Naturerlebnis relevant, da es zugleich zum religiösen Erlebnis wird.

Lesend wird Matthisson auch als Ehemann gezeigt, wenn auch mit satirischem Unterton (Abb. 139).[742] Matthisson sitzt auf dem rechten Arm seiner Ehefrau, diese hat ihm den Kopf abgenommen, den sie, ähnlich der Medusa, in der linken Hand erhoben hält, in sein Gesicht blickend. Spielt die Scherenschneiderin auf Matthissons Eheleben an: seine Frau, die ihn nur zu Gesicht bekam, wenn sie ihn mit Gewalt hinter seinen Büchern hervorholte?

Eine weitere Darstellung, in denen bisher die Eheleute Matthisson gesehen wurden, muss diesem Thema wohl abgeschrieben werden (Abb. 140).[743] Zwar lautet die Bildunterschrift „Matthisson auf seine zweite Frau mit einer Gärtnerstochter“, doch dürfte bezweifelt werden, dass es sich bei den Dargestellten um die Eheleute Matthisson handelt: sowohl das Gesichtsprofil als auch der gesamte, massige Körper, decken sich in keiner Weise mit anderen Darstellungen Matthissons. Die Erscheinung des Mannes sowohl in Profil als auch beleibtem Körper lassen eine Ähnlichkeit mit Jean Paul vermuten. Es gibt weitere Anhaltspunkte, weshalb es aller Wahrscheinlichkeit nach ein Porträt des fränkischen Dichters ist. Zum einen beeindruckte er während seines Besuchs in Stuttgart zahlreiche Damen der Gesellschaft, an denen er selbst auch sein Vergnügen fand, und zweitens wird er von Therese Huber, die den Dichter zum Tee geladen hatte, als fettleibig und aufgedunsen beschrieben.[744] Diese Beschreibung als übergewichtiger und dem Feiern nicht abgeneigter Mann trifft auf den in diesem Scherenschnitt porträtierten Mann eher zu als auf den hageren Dichter Matthisson.

Diese Vermutung wird zusätzlich durch einen Bildvergleich unterstrichen, in dem der tänzelnde Matthisson zu sehen ist (Abb. 141)[745]. Das Gesichtsprofil entspricht eindeutig anderen Porträtbildnissen des Dichters. Der Körper ist hingegen längst nicht so behäbig und fettleibig wie der jenes anderen Mannes, vermutlich Jean Paul.

[740] DLA 1525, Kat. Nr. 28 d.
[741] DLA 5555, Kat. Nr. 137 a.
[742] DLA 1516, Kat. Nr. 19 d; Doppelschnitt DLA 5474, Kat. Nr. 56 c.
[743] DLA 5747, Kat. Nr. 329 b.
[744] Zu Jean Pauls Besuch im Sommer 1819 in Stuttgart siehe Kapitel 3.3.4.2., *Jean Pauls Besuch 1819*, S. 75 ff.
[745] DLA 1516, Kat. Nr. 19 a.

6.6.4.2. Jean Paul

Den in seiner Zeit berühmten und gefeierten Schriftsteller Jean Paul hat Duttenhofer sowohl silhouettiert (Abb. 142)[746] als auch in drei Scherenbildern porträtiert. Die Scherenschneiderin wird ihm während seines Aufenthaltes in der württembergischen Residenzstadt im Sommer 1819 begegnet sein, denn schließlich erregte so ein berühmter Gast Aufsehen in der kleinen württembergischen Residenzstadt, wie Jean Paul selbst bemerkt: „[…] Bekannt und beliebt bin ich hier hinlänglich und in jeder Gassen=Ecke seh' ich den Rücken eines Verehrers stehen. […]"[747]

Die Scherenschneiderin hat Jean Paul zumindest geschätzt, wie aus einem Scherenbild zu schließen ist (Abb. 56).[748] Sie nimmt den fränkischen Dichter in den Reigen der von ihr geschätzten Herren Dannecker und Matthisson auf. Duttenhofer porträtiert ihn als Halbbüste, dem Blattkelch eines Maiglöckchens entwachsend.[749]

Das Deutsche Literaturarchiv besitzt eine weitere Darstellung Jean Pauls mit seinem Pudel Ponto (Abb. 143). [750] Sein Pudel begleitete ihn 1819 nach Stuttgart, obwohl Jean Paul in der Kutsche neben dem Gepäck selbst kaum Platz hat: „[…] Ich habe im Wagen kaum mit meinem Gepäcke Raum; und der Pudel kann durchaus nicht den ganzen Tag außer dem Wagen sein.[…]"[751] Während seines Aufenthaltes in Stuttgart muss der Hund des öfteren im Zimmer der Familie Mohr zurückbleiben und kann nur zu einigen Anlässen mitgenommen werden: „[…] und ich hab' es besonders zu rühmen, daß sie vor meiner Thüre halten, mich herausspringen und den heulenden Pudel oben herunterbringen ließ.[…]"[752]

Die Scherenschneiderin hat den Schriftsteller nebst seinem Pudel Ponto porträtiert, wobei sie das Verhältnis zwischen Hund und Herrchen satirisch kommentiert. Jean Paul sitzt zurückgelehnt an einer Steinmauer auf einer Wiese, sein Pudel bringt ihm im Maul einen Blumenkorb. Wollte Duttenhofer mit diesem ironischen Kommentar darauf hinweisen, dass der Schriftsteller nicht nur menschliche, sondern sogar tierische Verehrer hat?

Dies könnte man fast vermuten, wenn man den nächsten Scherenschnitt betrachtet (Abb. 144).[753] Wieder ist der Schriftsteller sitzend und einen Blumenkorb empfangend zu sehen.

[746] DLA 5646, Kat. Nr. 228 h.
[747] Jean Paul an Karoline Richter, 16.6.1819. Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften Berlin. Berlin: Akademie Verlag, 1954 ff. III. Abt., Bd. 7, Briefe 1815-1819. Hrsg. Eduard Berend. Brief Nr. 533, S. 270-273. Hier S. 271.- Jean Pauls Besuch in Stuttgart vermerkt u.a. auch der ansonsten zurückgezogen lebende Sulpiz Boisserée mehrfach in seinem Tagebuch, vgl. Sulpiz Boisserée, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823, insbesondere den Eintrag am 9.6.1819, dem Ankunftstag Jean Pauls sowie am 28.6.1819, dem Tag der Abschiedsgesellschaft. S. 553 u. S. 555.
[748] DLA 5680, Kat. Nr. 262.
[749] Zum Scherenbild siehe ausführlicher Kapitel 6.2.1., *Der Antike entlehnte Motive*, S. 142f.
[750] DLA 8007, Kat. Nr. 345.- Der Scherenschnitt befindet sich in einem schlechten Erhaltungszustand.
[751] Jean Paul an Karoline Richter, 16.6.1819. Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften Berlin. Berlin: Akademie Verlag, 1954 ff. III. Abt., Bd. 7, Briefe 1815-1819. Hrsg. Eduard Berend. Brief Nr. 533, S. 270-273. Hier S. 270.
[752] Jean Paul an Karoline (und Emma) Richter, 20.6.1819. Ebd. Brief Nr. 534, S. 274-278. Hier S. 274.
[753] DLA 5729, Kat. Nr. 311.

Diesmal ist es jedoch nicht sein Pudel Ponto, der ihm die Blumen überreicht, sondern der als Engel dargestellte Matthisson. Der zwei Jahre ältere Schriftsteller war einer der zahlreichen Verehrer Jean Pauls, wie dieser mehrfach in seinen Briefen an seine Ehefrau Karoline schreibt: „[…] Der überaus über mein Kommen erfreute Matthison lud mich gestern zum Thée. Er und der Hofrath Reinbeck werden zu viel für meine Freuden thun.[…]“[754] Eine Woche später schreibt Jean Paul: „[…] Ich kann dir nicht sagen, wie der gealterte Matthison […] und Reinbeck und Haug mich liebhaben und bedenken.[…]“[755] und wenige Tage später: „[…] Matthison […] hat mich sehr lieb […]“[756]

Die Zuschreibung eines Scherenbildes, in dem bisher ein Bildnis Jean Pauls gesehen wurde, muss korrigiert werden (Abb. 145).[757] Duttenhofer hat hier einen Mann porträtiert, der von vielen Katzen umgeben ist. Aufgrund der rückseitigen Bezeichnung: „Auf Mitteilung der Stifterin Jean Paul, der Katzenfreund“, wurde bisher davon ausgegangen, dass es sich tatsächlich um ein Porträt des Schriftstellers handelt. Wenn allerdings die Physiognomie jenes Mannes mit gesicherten Bildnissen Jean Pauls verglichen wird, ist keinerlei Ähnlichkeit festzustellen. Zudem ist der Forschung zu Jean Paul nicht bekannt, dass er ein „Katzenfreund“ gewesen ist. Insofern kann diese Papierarbeit nicht einem Porträt des fränkischen Dichters zugeschrieben werden.

In dieser Papierarbeit ist der Kunstsammler Bertram porträtiert, der gemeinsam mit den Brüdern Boisserée die gleichnamige Kunstsammlung anlegte. Die Gründe für diese Annahme sind folgende: (1) Bertram war zum einen als Katzenfreund bekannt, (2) zum anderen stimmt die Physiognomie des Porträtierten mit der Physiognomie einer gesicherten Bertram-Darstellung[758] überein. Und schließlich wird drittens der Scherenschnitt bei Boisserée im Tagebuch erwähnt.[759]

6.6.5. Schreibende

Die Porträts von schreibenden Personen nehmen zwar mit insgesamt elf Schnitten nur einen zahlenmäßig kleinen Teil des Gesamtwerkes von Duttenhofer ein, dennoch sind sie sowohl aus sozialhistorischer als auch aus kunsthistorischer Perspektive bedeutend.

Die Schreibenden hat die Scherenschneiderin jeweils am Schreibtisch sitzend[760], im Augenblick der Schreibtätigkeit dargestellt. Die aufgrund der Beschriftung identifizierbaren porträ-

[754] Jean Paul an Karoline Richter, 12.6.1819. Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften Berlin. Berlin: Akademie Verlag, 1954 ff. III. Abt., Bd. 7, Briefe 1815-1819. Hrsg. Eduard Berend. Brief Nr. 530, S. 268-269. Hier S. 269.
[755] Jean Paul an Karoline (und Emma) Richter, 22.6.1819Ebd. Brief Nr. 534, S. 274-278. Hier S. 276.
[756] Jean Paul an Heinrich Voß, 23.6.1819. Ebd. Brief Nr. 535, S. 278-279. Hier S. 279.
[757] DLA 1345, Kat. Nr. 2.
[758] DLA 5478, Kat. Nr. 60 b.
[759] Sulpiz Boisserée, 4.9.1817, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823. S. 431.
[760] Einzige Ausnahme ist die Darstellung Friedrich Rückerts, der statt am Schreibtisch auf seinem Schoß schreibt.

tierten Personen sind alle beruflich dem Schreiben verbunden: entweder sind sie Gelehrte, wie Philosophen, Gymnasiallehrer und Theologen, oder sie sind Schriftsteller.
Die Bildnisse von berufsbedingt schreibenden Personen an ihrem Arbeitsort, dem Schreibtisch, sind bemerkenswert. Das Autorenporträt am Schreibtisch wird einige Jahrzehnte später in der Fotografie zu einer populären Präsentation des Schriftstellers, die sich bis in unsere heutige Zeit erhalten hat.

6.6.5.1. Männer

Die männlichen Schreibenden hat Duttenhofer im Moment des Schreibens erfasst. Sie sitzen an ihren meist imposanten Schreibtischen und sind in das Schreiben vertieft. Die Scherenschneiderin vermittelt dem Betrachter den Eindruck eines privaten, intimen Moments.
Rückert, der Redakteur des *Morgenblatts für gebildete Stände*, ist der einzige, der nicht am Schreibtisch, sondern auf seinen Knien sitzt und schreibt (Abb. 146).[761] Er sitzt auf einem Stuhl, der auf dem Rücken eines auf dem Boden knienden Faun getragen wird. Der Faun wiederum hat an seinem Kopf einen Pfeil, der parallel zum Fußboden, mit der Spitze nach rechts ragt. Auf diesem Pfeil ruhen Rückerts Füße. Will Duttenhofer mit dem Pfeil die spitzen Bemerkungen andeuten, für die der Redakteur in der Stuttgarter Gesellschaft bekannt und gefürchtet war?
Den Dichter Haug zeichnet Duttenhofer sogar mit dem Lorbeerkranz aus (Abb. 147).[762] Der Kranz sitzt jedoch nicht auf Haugs Kopf, sondern hängt am Schreibtisch. Will die Scherenschneiderin damit ihre Achtung vor Haugs literarischem Schaffen zum Ausdruck bringen? Immerhin widmete ihr der Dichter einige Stegreifzeilen, wie beispielsweise:

> *Schon lange zählt Apoll zu Deiner Ehre*
> *In Meißel, Griffel, Pinsel auch – die Schere.*[763]

6.6.5.2. Frauen

Die einzige schreibende Frau ist Therese Huber, die erste leitende Redakteurin im deutschsprachigen Raum, die mit ihrem Wissen noch dazu ihren Lebensunterhalt bestreiten musste.[764] Duttenhofer, die die Redakteurin und Schriftstellerin regelmäßig beim Lesekränzchen des Hartmann-Reinbeck'schen Hauses traf, stellt sie im Unterschied zu den männlichen Schreibenden nicht im Moment des Schreibens dar, sondern im Moment des Nachdenkens. Huber sitzt an einem Damenschreibtisch, den Federkiel in der rechten Hand haltend, von dem Schriftstück aufblickend (Abb. 148).[765] Vor ihr auf dem Schreibtisch sind zwei Tintenfässer

[761] DLA 5630, Kat. Nr. 212 b.
[762] DLA 1516, Kat. Nr. 19 b.
[763] Friedrich Haug, Stegreifzeilen. SNM/DLA 7425.
[764] Zu Therese Huber siehe ausführlicher Kapitel 3.3.3.1., *Therese Huber*, S. 65 ff.
[765] DLA 1513, Kat. Nr. 16 b.

und ein dickes Buch zu erkennen. Indem die Scherenschneiderin Therese Huber und ihren Schreibtisch mit den klassischen Utensilien eines Gelehrten ausstattet, unterstreicht sie ihre Gelehrsamkeit der für damalige Verhältnisse emanzipierten Frau.

6.6.6. Lesende

Diese Scherenschnitte spiegeln eine für das ausgehende 18. Jahrhundert typische Freizeitbeschäftigung wider: das Lesen. In jener Zeit bricht ein regelrechtes „Lesefieber“ aus. Das Buch widmet sich neuen Themen und Leserschichten, der literarische Markt expandiert, Lesegesellschaften werden gegründet, so eben auch das Lesekränzchen im Hartmann-Reinbeck’schen Haus, kurzum: es wird gelesen, was einem vor die Augen kommt.
Im Unterschied zu den Schreibenden, haben sich zahlreiche Darstellungen weiblicher Leserinnen erhalten, obzwar sie erneut mit 18 Porträts zahlenmäßig geringer vertreten sind als ihr männliches Gegenüber mit 41 Porträts. Dennoch ist sowohl den Männern wie den Frauen ihre Leseobsession anzumerken: gelesen wird im Stehen, im Gehen, im Sitzen, beim Stricken, im Haus, in der Laube, in der Landschaft und beim Boot fahren - das Lesefieber erfasst jeden jederzeit.
Es wird nicht nur in Büchern gelesen, sondern auch in Briefen und Magazinen.[766] Das Vorlesen in geselliger Runde wird gleichsam beliebt wie das Lesen selbst.
Beispielsweise hat Duttenhofer Leser sowie Zuhörer in zwei Scherenbildern dargestellt. In einem Scherenschnitt sitzt die erblindete Glasharmonikavirtuosin Marianne Kirchgessner strickend in einem Raum, während ihr ein kleiner, buckliger Mann – ein Bediensteter? – aus einem Brief vorzulesen scheint (Abb. 200).[767] Das zweite Beispiel zeigt zwei adlige Damen beim Teestündchen, denen offenbar von der Person am rechten Bildrand vorgelesen wird (Abb. 202).[768]

6.6.6.1. Männer

Unter den Scherenschnitten, in denen Duttenhofer lesende Männer porträtiert, sind ebenso wie bei den Schreibenden Männer abgebildet, die beruflich mit dem Lesen zu tun haben: die Schriftsteller. Jedoch finden sich nicht ausschließlich Schriftstellerbildnisse, sondern auch Porträts lesender Männer, die offenbar das Buch in ihrer Freizeit lesen.
Friedrich Rückert sitzt bei Kerzenschein lesend an seinem Schreibtisch, die Füße ruhen auf einem Fußbänkchen darunter (Abb. 149).[769] Wesentlich unbequemer scheint die Leseposition eines unbekannten Mannes zu sein, der mit übereinander geschlagenen Beinen auf einem Stuhl

[766] z.B. DLA 5706, Kat. Nr. 288 a.
[767] DLA 5462, Kat. Nr. 44. – Ausführlicheres zum Scherenbild in Kapitel 6.8., *Zimmerbilder*, S. 203 ff.
[768] DLA 5463, Kat. Nr. 45. –Ausführlicheres zum Scherenbild in Kapitel 6.8., *Zimmerbilder*, S. 203 ff.
[769] DLA 1522, Kat. Nr. 25 e.

sitzt (Abb. 150).[770] Er muss sich tief vornüber beugen, um in seinem Buch lesen zu können. Ist er kurzsichtig?
Ludwig Uhland, der zum Kreis der Schwäbischen Romantiker gehört, liest stehend in seinem Buch (Abb. 22).[771] Friedrich Schiller hat es sich dahingegen auf einem Mauervorsprung, also in der Natur, bequem gemacht (Abb. 151).[772] Schillers Körperhaltung wirkt angespannt. Ein Eindruck, der durch die ausgestreckte linke Hand und das vom Buch fast waagerecht abstehende Lesebändchen verstärkt wird. Liest er ein spannendes Buch? Zumindest scheint ihn der Text so zu fesseln, dass er seine Nase tief in das Buch steckt.

6.6.6.2. Frauen

Ebenso wie die Männer hat die Frauen das Lesefieber ergriffen. Sie scheinen über der Lektüre das Stricken mitunter zu vergessen. Eine unbekannte Frau sitzt aufrecht auf der Stuhlkante (Abb. 152).[773] Während sie in der rechten Hand das Strickzeug nach unten hält, hält sie mit der linken ein Buch. Die aufrechte, angespannte Körperhaltung scheint auszudrücken, dass sie ein spannendes Buch liest, von dem sie so gebannt ist, dass ihre Strickarbeit nebensächlich wird. Eine andere unbekannte Frau kann dagegen beim Stricken lesen (Abb. 153)[774]: das Buch liegt aufgeschlagen vor ihr auf einem Tisch, sie sitzt strickend davor, während ihre Füße entspannt auf einem Fußbänkchen ruhen.
Andere Frauen widmen sich hingegen ausschließlich dem Lesen. Beispielsweise sitzt „Fräulein Hartmann“ mit übergeschlagenen Beinen zurückgelehnt auf einem Stuhl und liest (Abb. 154).[775] Frau „Geheimrat Faber“ kann beim Lesen offenbar nicht ganz so entspannt bleiben (Abb. 155).[776] Sie sitzt auf der Stuhlkante leicht nach vorn gebeugt und in ein winziges Buch vertieft. Das Verhältnis ihrer Körperfülle zum winzigen Buch mutet karikaturesk an.
Eine andere unbekannte Frau sitzt lesend auf einem Stuhl und lässt sich von dem Kind, das die Armen aufgeregt in die Luft streckt, nicht im Lesefluss unterbrechen (Abb. 156).[777]
Eine andere junge Frau sitzt dagegen aufrecht in der Natur, die Scherenschneiderin hat ein Stück Wiese angedeutet (Abb. 157).[778] Hinter ihrem Rücken ragt eine Lilie empor. Die Leserin scheint ins Buch vertieft zu sein, aus dem ein Lesebändchen fällt, an dem ein Kreuz hängt. Aufgrund der Symbolik von Kreuz und Lilie ließe sich ein Rückschluss auf die Person sowie das Buch ziehen: ist es ein frommes Buch, das eine fromme junge Frau liest? Zugleich wird in

[770] DLA 5511, Kat. Nr. 93 e.
[771] o. Inv.Nr., Kat. Nr. 1.
[772] DLA 1509, Kat. Nr. 12 b.
[773] DLA 5724, Kat. Nr. 306 c.
[774] DLA 5491, Kat. Nr. 73 e.
[775] DLA 5512, Kat. Nr. 94 d.
[776] DLA 5495, Kat. Nr. 77 d.
[777] DLA 5662, Sammelblatt Kat. Nr. 244.
[778] DLA 5722, Kat. Nr. 304 d.

diesem Porträt einer Lesenden das Naturerlebnis scheinbar zum religiösen Erlebnis erhoben, ganz im Sinne der Epoche der Romantik.
Eine andere Darstellung zeigt Frau Bohn und ihre Schwägerin Fräulein Wesselhöft: Fräulein Wesselhöft scheint Madame Bohn vorzulesen, während diese beim Blumenstecken ist (Abb. 158).[779] Das Blumenstecken am Blumentisch oder „Jardin portaif", einem aus Frankreich kommenden Möbelstück, war im 18. Jahrhundert ebenfalls ein beliebter Zeitvertreib der bürgerlichen Frau. Im *Journal des Luxus und der Moden* werden in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts verschiedene Designs des „Jardin portaif" abgebildet, eine Ausführung ist 1792 in Heft 12 abgebildet (Abb. 158a).[780] Warum sollte im Rahmen dieses geselligen Beisammenseins nicht auch vorgelesen werden?

6.6.7. Handarbeit

6.6.7.1. Strickende Frauen

Von Scherenschnitten, die strickende Personen zeigen, zeigen 16 Papierarbeiten Frauen, die ausschließlich stricken, zwei Papierarbeiten zeigen hingegen Frauen, die lesen und stricken[781]. Die strickenden Frauen sitzen jeweils auf einem Stuhl oder Hocker und sind in ihre Handarbeit vertieft.
Eine unbekannte Frau sitzt vornüber gebeugt über ihrer Strickarbeit; entweder strickt sie ein besonders schwieriges Muster, auf das sie sich konzentrieren muss oder das Stricken bereitet ihr Mühe (Abb. 159).[782] Ein anderes Porträt einer strickenden Frau ist aufwändiger gestaltet: es zeigt Jungfrau Grossin auf einem Stuhl sitzend und strickend (Abb. 160).[783] Vor ihr steht ein schmaler, hoher Tisch, an dem ihr Strickbeutel hängt.

6.6.7.2. Strickende Männer

Der einzige Scherenschnitt, in dem Duttenhofer eine strickende männliche Person zeigt, zählt zu ihren Früharbeiten (Abb. 16).[784] Es ist ein sitzender Junge zu sehen, der das Strickzeug in der Hand hält, während ein Behältnis (Korb) mit der Wolle vor ihm auf dem Boden steht. Der als Papierstreifen dargestellte Strickfaden ist nicht mehr erhalten.
Der Schnitt ist aus weißem Papier gefertigt und ist damit der einzige Weißschnitt innerhalb Duttenhofers Oeuvre.[785]

---

[779] DLA 5510, Kat. Nr. 92 b.
[780] Journal des Luxus und der Moden, 1792, Nr. 7, Heft 12, S. 638-639 u. Kupfertafel 36.
[781] Siehe Kapitel 6.6.6., *Lesende*, S. 186 ff.
[782] DLA 5737, Kat. Nr. 319 d.
[783] DLA 5479, Kat. Nr. 61 e.
[784] B Dep 12/19, Kat. Nr. 19.
[785] B Dep 12/19, Kat. Nr. 19.

6.6.7.3. Wolle spinnen

Es haben sich zwei Scherenarbeiten erhalten, die eine Frau an der Spindel zeigen. Eine unbekannte, ältere Frau sitzt auf einem Hocker, rechts neben ihr steht die Spindel, auf einem Fußbänkchen ruhen ihre Füße (Abb. 161).[786]
Ein anderer Scherenschnitt zeigt eine junge Frau an der Spindel. Sie sitzt draußen im Garten unter einer Laube, während sie die Handarbeit macht (Abb. 162).[787]

6.6.7.4. Sticken

Eine Papierarbeit zeigt zwei stickende Frauen am Blumentisch (Abb. 163).[788] Der Scherenschnitt ist aufwändig gestaltet, indem Duttenhofer eine ganze Szene arrangiert hat, die sie in einen Rahmen aus Papier gesetzt hat. Der Rahmen besteht jedoch nicht aus vier gleichen Papierstreifen. Die Rahmung ist unterschiedlich dick, es ist eine vegetabile Form angedeutet: im oberen linken Bereich offenbar Dornen, während sich die Pflanze im oberen rechten Bereich zu einer Ackerwinde in das Bild hinein windet.

6.6.8. Künstlerporträts

Duttenhofer hat Künstler in zahlreichen Scherenschnitten porträtiert. Die Künstler selbst sind der Scherenschneiderin zum Modell geworden für Silhouetten, Werkstattbilder und satirische Darstellungen. Insofern verkörpern Duttenhofers Künstlerbildnisse weniger das künstlerische Ideal als vielmehr eine künstlerische Realität. Insbesondere die Atelierbilder erwecken beim Betrachter den Eindruck, einen Blick „hinter die Kulissen“ werfen zu können.
Ein Scherenbild, in dem Duttenhofer einen Maler mit seinem Modell abgebildet hat, ist aufgrund der künstlerisch aufwändigen Gestaltung und seiner Einzigartigkeit innerhalb des Scherenschnittoeuvres besonders hervorzuheben (Abb. 164)[789]. Die Scherenschneiderin zeigt einen Künstler an seiner Staffelei während des Porträtierens: er porträtiert zwei Kinder, die vor ihm, am rechten Bildrand, Modell stehen bzw. sitzen. Am linken Bildrand erhebt sich auf einem Tisch ein Kreuz empor, vor dem ein aufgeschlagenes Buch liegt, vermutlich die Bibel. Eingefasst ist die Szene in einen Ornamentrahmen, der aus unterschiedlichen gotischen Maßwerkmustern besteht, in dem jeweils links und rechts der Hauptszene Figuren zu erkennen sind.

[786] DLA 5604, Kat. Nr. 186 f.
[787] DLA 5681, Kat. Nr. 263 a.
[788] DLA 5619, Kat. Nr. 201 f. - Zum Blumentisch oder „Jardin portaif“ siehe Kapitel 6.6.6.2., *Lesende – Frauen*, S. 187f.
[789] DLA 5742, Kat. Nr. 324.

Das einzigartige an diesem Künstlerporträt ist das Bild auf der Staffelei selbst. Die Scherenschneiderin, der lediglich das Medium Papier zur Verfügung stand, hat das Porträt eines Kindes auf dem Bild des Künstlers als Scherenschnitt dargestellt. Der Künstler ist kein Scherenschneider, er scheint sein Modell auch nicht mit dem Pinsel in Öl auf Leinwand zu malen, sondern er zeichnet das Bildnis offenbar auf Papier. Duttenhofer hat in der Künstlerszene einen Moment mit der Schere eingefangen, in der der Künstler mit seinem Zeichenstift den Umriss eines der zu porträtieren den Kinder zu umreißen scheint.
Dieser Dialog zwischen Künstler und Modell ist zwar in der Tradition von Künstlerbildnissen nicht ungewöhnlich, doch im Bereich der Scherenschnittkunst m. E. einmalig. Diese „Atelierszene“, die ins Private, ins Häusliche verlagert ist, hebt sich von den übrigen Künstlerporträts und Werkstattbildern ab.

6.6.8.1. Der Künstler in der ganzfigurigen Porträtsilhouette

In den ganzfigurigen Porträtsilhouetten versieht die Scherenschneiderin den bildenden Künstler mit den für ihn charakteristischen Attributen. Diese Art der Darstellung weicht demnach nicht von Porträtierten anderer Berufsgruppen ab.
Beispielsweise hat der württembergische Hofmaler Johann Friedrich Steinkopf (1737-1825) überdimensional große Hände, in denen er seine Pinsel und seine Palette hält (Abb. 165)[790]. Ein weiterer, allerdings unbekannter Maler steht vor einer großen Leinwand, während er die Farbe anrührt (Abb. 166)[791].
In einem weiteren Künstlerbildnis ist Angelika Kauffmann mit einem Zeichenstock zu sehen, die einer Büste der Minerva gegenüber sitzt (Abb. 167)[792]. Die Scherenschneiderin, die die Malerin während ihres Romaufenthaltes kennen lernte, zeigt sie idealisiert als junge Frau. Die Göttin der Weisheit, die ebenso wie Hermes eine Beschützerin der *artes* war, wurde bereits im 17. Jahrhundert „zum kanonischen Motiv“[793] für die Porträts von bildenden Künstlern. Demnach reiht Duttenhofer sich mit diesem Porträt Angelika Kauffmanns in die Tradition der Künstlerbildnisse. Darüber hinaus ist interessant, dass es von der Malerin ein Selbstbildnis mit einer Büste der Minerva gibt (Abb. 167a). Ob die Scherenschneiderin Kauffmanns 1780 entstandenes Selbstbildnis kannte und darauf in ihrem Scherenschnitt Bezug nimmt, ist fraglich. Entscheidend ist, dass die Stuttgarterin dem Porträt der von ihr bewunderten Malerin die Göttin der Weisheit als Attribut hinzufügt.

[790] DLA 5483, Kat. Nr. 65 e.
[791] DLA 5513, Kat. Nr. 95 a.
[792] DLA 5472, Kat. Nr. 54 c.
[793] Mila Horky: Künstlerbilder – Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 2002. S. 48.

6.6.8.2. Werkstattbilder

In den Atelierbildern zeigt die Scherenschneiderin die Künstler während ihrer Tätigkeit an der Staffelei oder an der Plastik.

Ein Scherenschnitt sticht daraus besonders hervor, weil Duttenhofer hier dem Betrachter einen Einblick in Verkaufsverhandlungen gewährt. Der württembergische Hofmaler Steinkopf und der württembergische Gesandte Gottlieb Christian Freiherr von Schlotheim (1761-1815) stehen vor einem Bild, das auf einer Staffelei vor ihnen ausgestellt ist (Abb. 168)[794] Ihre Gesten lassen darauf schließen, dass sie sich über das Kunstwerk unterhalten. Ob der Hofmaler hier den Gesandten empfängt, um mit ihm über den Verkauf eines seiner Kunstwerke zu verhandeln, ist zwar nicht bekannt, jedoch kann dieses vermutet werden.

Eindeutiger scheint Duttenhofer in einem weiteren Werkstattbild den Verkauf eines Kunstwerkes zu schildern (Abb. 169)[795]: Der Historienmaler Eberhard Wächter (1762-1852), der nach mehrjährigen Auslandsaufenthalten in Rom und Wien, seit 1808 wieder in Stuttgart ansässig war, empfängt hier den Kunstsammler Karl Friedrich Emil Freiherr von Uxküll-Gyllenband (1755-1822), der in der württembergischen Residenzstadt eine umfangreiche Kunstsammlung aufbaute.[796] Durch sein großzügiges Mäzenatentum förderte er die Kunst des Schwäbischen Klassizismus. Er stand in freundschaftlichem Kontakt zu zahlreichen württembergischen Künstlern, besonders eng war sein Verhältnis jedoch zu Wächter. Er erwarb von ihm nicht nur etliche Zeichnungen und Gemälde für seine Kunstsammlung, sondern unterstützte den Historienmaler auch finanziell.

Duttenhofer zeigt den württembergischen Kunstsammler als älteren Mann, der eingehend das Bild zu betrachten scheint, das vor ihm auf der Staffelei steht, während sich der Künstler selbst, mit einem kleinen Hund spielend, im Hintergrund hält.

Einen Blick „über die Schulter“ des Hofbildhauers Dannecker gewährt die Scherenschneiderin dem Betrachter in einer weiteren Atelierszene (Abb. 170)[797]. Dannecker sitzt auf einem Stuhl, an der Kolossalbüste Schillers arbeitend, seine Plastik der „Ariadne auf dem Panther“ steht auf einem Tisch erhöht im Hintergrund. Zugleich zeigt das Scherenbild zwei der bedeutendsten Kunstwerke des klassizistischen Bildhauers.

Das Entstehungsdatum des Scherenschnitts lässt sich nur schwer bestimmen, da eine Datierung fehlt. Die dargestellten Plastiken bieten nur wenig Anhaltspunkte, da Dannecker die Büste seines 1805 verstorbenen Freundes Schiller mehrfach umgearbeitet hat, auch wenn die

[794] DLA 5469, Kat. Nr. 51.
[795] DLA 5459, Kat. Nr. 41.
[796] Vgl. Arthur von Schneider: Karl Friedrich von Uexküll (1755-1832). Ein deutscher Kunstschriftsteller und Sammler des Klassizismus, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 7, 1938, S. 316-341.
[797] DLA 1501, Kat. Nr. 4.

Marmorausführung 1810 eigentlich fertig gestellt war.[798] Die Fassung der Ariadne ist jene von 1814, d.h. die marmorne Endfassung, die 1816 nach Frankfurt am Main an den Auftraggeber Simon Moritz von Bethmann geliefert wurde. Demzufolge dürfte die Entstehung des Scherenschnitts zwischen die Jahre 1814 und 1816 zu datieren sein.

Es ist davon auszugehen, dass die Scherenschneiderin den Bildhauer bei seiner Arbeit im Atelier mehrfach gesehen hat, da sie von ihm eine spezielle künstlerische Förderung erhielt, indem sie in seiner „Gerümpelkammer“[799] arbeiten durfte.

6.6.9. Kinderszenen

Innerhalb des Porträtfachs sind in Duttenhofers Oeuvre zahlreiche Kinderdarstellungen vorhanden. Die Bildnisse der Kinder sind faszinierende Porträts der Kindheit des beginnenden 19. Jahrhunderts, die auch aus sozialhistorischer Perspektive interessant sind. Das Kind ist nicht mehr die Miniaturausgabe des Erwachsenen, wie noch im 18. Jahrhundert, sondern es ist das Kind, das in sein phantasievolles, kindliches Spiel vertieft ist und Kind sein darf.[800]

Abgesehen von spielenden Kindern, hat die Scherenschneiderin, selbst dreifache Mutter[801], Kinder gemeinsam mit Frauen, wohl ihren Müttern, porträtiert. In diesen Scherenbildern ist das innige, liebevolle Verhältnis zwischen Kind und Erwachsenem auffällig. Hier spiegelt sich das zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzende neue Verständnis von Gleichberechtigung der Kinder innerhalb der Familie wider: es ist die Abkehr von der Familientradition „[…] zugunsten der modernen, gefühlsmäßig verbundenen Familie.[…]“[802]

Darüber hinaus steht die Künstlerin mit den Bildnissen von Kindern der romantischen Geistesströmung jener Zeit nahe. Auf der Suche nach dem Ursprünglichen und Reinen, war die Darstellung des Kindes ein beliebtes Motiv der romantischen Maler. Man denke an Runges Genien, die stilistisch zwar den Putti des Barock nahe stehen, jedoch Bildnisse von Kindern sind, die der Maler in der Familie und bei Freunden sah.

---

[798] Zur Entstehung der Schillerbüste und den verschiedenen Arbeitsphasen siehe Adolf Spemann: Johann Heinrich Dannecker. Das Leben, das Werk, der Mensch. München 1958. S. 10 ff.

[799] Luise Duttenhofer an unbekannt [Friederike Mayer?], 26.11.1828, SNM/DLA 42.873/2.

[800] Weiterführend zur Geschichte der Kindheit siehe die grundlegende sozialhistorische Studie von Philippe Ariès: Geschichte der Kindheit. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1978. (16. Aufl. 2007).

[801] Von den sieben Kindern, die sie gebar, überlebten lediglich drei Kinder das Säuglingsalter. – Kapitel 3.1., *Biographisches*, S. 43 ff.

[802] Philippe Ariès: Geschichte der Kindheit. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1978. (16. Aufl. 2007) S. 514.

6.6.9.1. Kinderporträts

In einem Scherenschnitt hat Duttenhofer ein circa dreijähriges Kind porträtiert, das vor einem niedrigen Tisch steht und mit Zinnsoldaten spielt (Abb. 171).[803] Das zinnene Spielzeug eroberte seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts die Kinderzimmer der adligen und bürgerlichen Familien, bevor es dann nach dem Ersten Weltkrieg wieder aus ihnen verbannt wurde und heutzutage zum Objekt von erwachsenen Sammlern geworden ist.

Ein weiteres beliebtes Spielzeug um 1800, das sich bis in unsere heutigen Tage im Kinderzimmer erhalten hat, ist das Tier auf Rädern. In einem Bildnis zieht ein circa fünfjähriger Junge ein Pferd auf Rädern hinter sich her, das er mit einer Peitsche anzutreiben scheint (Abb. 172).[804] Ein anderer Junge mit Peitsche schiebt wiederum einen Rollwagen vor sich her, auf dem ein kleineres Kind steht (sein jüngeres Geschwister?), das ein kleines Pferdchen mit Rollen im Arm hält (Abb. 173).[805]

Den lebendigen Hund macht ein anderer Junge kurzerhand zu seinem „Spielzeug“: er reitet mit geschultertem Gewehr auf diesem Hund (Abb. 174).[806]

Während Duttenhofer die Jungen vor allem mit „männlichem“ Spielzeug abbildet, spielen die Mädchen in den Scherenbildern vor allem mit Puppen. Beispielsweise ist ein Mädchen zu sehen, die eine Puppe vom Boden aufhebt, auf dem weiteres Spielzeug liegt (Abb. 175).[807] Ein anderes, jüngeres Mädchen sitzt auf dem Boden vor einem Blumenkorb und scheint in ein Gespräch mit ihrer Puppe vertieft zu sein (Abb. 176).[808] Sie hält sie an der Hand mit Daumen und Zeigefinger, hat ihren Kopf tief zu ihr heruntergeneigt und gestikuliert mit ihrer rechten Hand. Die Zwiesprache mit der vertrauten (und geliebten) Puppe zeigt hier das repräsentative Spiel des Kindes, d.h. die Puppe ist nicht mehr nur ein Gegenstand, sondern das Mädchen macht ihre Puppe zu einer handelnden Figur. Insofern hat die Scherenschneiderin ein kindliches Spiel exakt beobachtet und mit der Schere ins Papier umgesetzt.

Diesem repräsentativen Spiel ähnelt ein weiteres Kinderporträt: Das Mädchen scheint diesmal ihrer Puppe den Hut zurecht zu rücken und dadurch in einen Dialog mit ihrem Spielzeug zu treten (Abb. 177).[809]

In zwei Scherenbildern hat Duttenhofer Emma Melsheimer porträtiert, offensichtlich die Tochter des Pfarrers in Böchingen Friedrich Ludwig Melsheimer (1771-1827). Das kleine Mädchen mit dem breitkrempigen Hut ist nicht im Zimmer mit ihrem Spielzeug zu sehen, sondern in der Natur mit Gänsen (Abb. 178 und 179).[810] In einem Bildnis treibt sie mit erho-

[803] DLA 5588, Kat. Nr. 170 b.
[804] DLA 5547, Kat. Nr. 129 a.
[805] DLA 5554, Kat. Nr. 136 e.
[806] DLA 5547, Kat. Nr. 129 b.- Doppelschnitt DLA 5566, Kat. Nr. 148 b.
[807] DLA 5623, Kat. Nr. 205 c.
[808] DLA 5623, Kat. Nr. 205 b.
[809] DLA 5695, Kat. Nr. 277 e.
[810] DLA 5637, Kat. Nr. 219 a und DLA 5682, Kat. Nr. 264 a.

benem Stock in der rechten Hand eine Schar Gänse vor sich her, während sie in der anderen Darstellung mit den Gänsen unter einem Baum am Brunnen sitzt. Diesen Scherenschnitt hat Duttenhofer der jungen Gänsehüterin gewidmet: „Meiner lieben Emma Melsheimer von Louise Duttenhofer. August 1825."

Ob Emma Melsheimer Gänse hüten musste oder ob sie lediglich gern mit den Tieren zusammen war, ist nicht bekannt. Insbesondere die Szene am Brunnen zeigt ein inniges Verhältnis zwischen der jungen Pfarrerstochter und „ihren" Gänsen. Das Mädchen scheint statt mit Puppen lieber mit Gänsen zu „spielen". In diesen beiden Kinderporträts, wird der entscheidende Unterschied zwischen einer Kindheit in der Stadt und einer Kindheit auf dem Land deutlich: Emma Melsheimer spielt als Dorfkind eben überwiegend draußen in der Natur und nicht drinnen im Haus, wie die Stadtkinder. Die Kinder der württembergischen Residenzstadt scheinen die Natur überwiegend als kultivierte Natur kennen zu lernen, im hauseigenen Garten und in der Laube, wie die Kinderbildnisse mit Mutter und Vater schließen lassen.

6.6.9.2. Mutter und Kind

Die Darstellungen von Mutter und Kind zeigen eine gefühlsbetonte, innige Beziehung zwischen Mutter und Kind. Die Mutter ist stets liebevoll dargestellt.

Beispielsweise hat die Scherenschneiderin eine Mutter auf einem Stuhl sitzend porträtiert, die die Hände des kleinen Kindes, das vor ihr steht, in ihre nimmt (Abb. 180).[811] Die Szene erweckt nicht nur den Anschein von Harmonie zwischen Mutter und Kind, sondern ist auch kompositorisch entsprechend angelegt, indem der Kopf der Mutter mit dem Kopf des Kindes auf einer Diagonalen liegen.

In einem weiteren Scherenbild sitzen Mutter und Kleinkind in einer Laube (Abb. 181).[812] Die Mutter hat ihr Kind auf dem Schoß, ein Hund hat sich den beiden genähert und seine Schnauze zu den Füßen des Kindes geneigt. Das Kind hat beide Hände erhoben und scheint neugierig den Hund anfassen zu wollen.

Eine ebenso liebevolle Mutter hat Duttenhofer in einer weiteren Papierarbeit dargestellt: Die Mutter hockt offenbar in der Natur auf einem Stein und hat ihr Kind auf dem Schoß (Abb. 182).[813] Ihre linke Hand hat sie einem Pfau (oder Hahn?) entgegengestreckt, der mit seinem Schnabel in ihre Hand pickt. Mutter und Kind verschmelzen in dieser Darstellung miteinander. Die Mutter hat ihren Kopf zum Kopf des Kindes gesenkt, mit ihrer Nase berührt sie zärtlich den Kopf ihres Kindes – eine Geste, die häufig bei Mütter und ihren Kindern, insbesondere den noch sehr jungen Kindern, zu beobachten ist.

[811] DLA 5483, Kat. Nr. 65 c.
[812] DLA 5588, Kat. Nr. 170 d.
[813] DLA 5588, Kat. Nr. 170 e.

6.6.9.3. Neuerwerbung 2007

Ein zu Beginn des Jahres 2007 dem Deutschen Literaturarchiv aus Familienbesitz geschenktes Scherenbild zeigt die Porträts der Geschwister Auguste, Marie Luise und Eduard Scheffer (Abb. 183).[814] Dieses Papierbild ist eines der seltenen Beispiele innerhalb Duttenhofers Oeuvre, das von der Künstlerin eigenhändig signiert und datiert wurde. Laut Aussage des Stifters war Luise Duttenhofer die Patentante von Marie Luise Scheffer.

Zentral, in einem Tondo sind die drei Geschwister zu sehen, die miteinander spielen. Der Raum ist lediglich durch die von Duttenhofer in der Scherenschnittkunst erfundene Bodenperspektive angedeutet. Eingefasst ist die Kinderszene in einen Ornamentrahmen, der sich gemäß der Tondoform rundet. Umgeben ist dieses zentrale Bild wiederum von einem eckigen Rahmen, der sich aus thematisch verschiedenen Einzelschnitten zusammensetzt, die auf bräunliches Papier montiert sind. In den Ecken des bräunlichen Rahmens sind kleine Tondi zu sehen, die die Scherenschneiderin aus jeweils zwei Doppelschnittpaaren gefertigt hat. Die Doppelschnitte sind jeweils diagonal zueinander montiert. In dem Doppelschnittpaar links Oben und rechts Unten ist wiederum jeweils ein spielendes Kleinkind zu erkennen.

Aus den Tondi sprießen Blumen vertikal nach Oben bzw. Unten. Die Ackerwinden- sowie die Maiglöckchenranke sind ebenfalls als Doppelschnitte gefertigt und einander gegenüber angeordnet. Möglicherweise versinnbildlichen die Blumenranken das „es werde“, d.h. das Wachstum der Kinder.

Im unteren Bereich des Rahmens ist horizontal ein Palmettenfries zu sehen, der an Duttenhofers Auseinandersetzung mit antiker Kunst erinnert. Der obere Bereich des Rahmens setzt sich hingegen aus unterschiedlichen Scherenschnitten zusammen, die symmetrisch angeordnet sind. Mittig ist unter einem, als Doppelschnitt gefertigten Blumenornament ist eine Figurenszene erkennbar. Offenbar stellt sie eine Familie dar: die Eltern mit drei Kindern. Ist es die Familie Scheffer, die die Scherenschneiderin hier im Miniaturformat porträtiert hat? Flankiert wird diese Szene von einer weiteren Figurenszene, die ebenfalls im Doppel geschnitten wurde. Das Figurenpaar, das beschirmt unter einer Palme steht, erinnert an Duttenhofers Chinoiserien.

Aufgrund der unterschiedlichen, nahezu antithetischen Thematik der Einzelschnitte des Rahmens stellt sich die Frage, inwieweit die Scherenschneiderin einen inhaltlichen Bezug beabsichtigt hat oder ob sie die einzelnen Schnitte lediglich nach ästhetischen Gesichtspunkten angeordnet hat. Sie bedient sich unterschiedlichster Bezüge. Genreszenen, Chinoiserien, Botanik, Antike vereint sie virtuos zu einem harmonischen Ganzen.

[814] B 2006.0025, Kat. Nr. 348.

Und Duttenhofer geht noch einen Schritt weiter: sie versucht die Grenzen des Scherenschnitts zu überschreiten. Die Zweidimensionalität, das Lineare, sowie das antikische Schwarz-Weiß des Schattenrisses scheinen durch den perspektivisch angedeuteten Boden und das farbige Trägerpapier des eckigen Rahmens überwunden.

6.6.10. Satirische Darstellungen

Duttenhofer war bekannt als Scherenschneiderin, die Personen und Ereignisse ihres sozialen Umfelds gelegentlich auch mit bissigem Humor in Papierschnitten kommentiert. Die Marbacher Kunstsammlungen besitzen einige dieser satirischen Darstellungen, obgleich die Anspielungen oftmals nicht auf den ersten Blick verständlich oder sogar überhaupt nicht mehr entschlüsselbar sind, weil schlichtweg Berichte über damalige Stadtgespräche fehlen.

Beispielsweise hält ein durch die Luft fliegender Teufel einen Kopf empor, der den Betrachter frontal anblickt (Abb. 184).[815] Das Profil des Dargestellten ist aufgrund der Frontalsicht nicht erkennbar. Allerdings hat Duttenhofer versucht, durch Einschnitte im schwarzen Papier die einzelnen Gesichtszüge nachzuzeichnen.

Aufgrund einer „Beylage zum Sonntagsblatte“[816] ist der Porträtierte zu identifizieren. Es ist Friedrich Weißer, Redakteur des Cotta'schen *Morgenblatts*, der aufs Schärfste gegen die Dichter der schwäbischen Romantik polemisierte. In der Beilage des bereits nach acht Nummern eingestellten Sonntagsblatts[817], erschien 1807 anonym (vermutl. Heinrich Köstlin) ein Dialog unter dem Titel *Szenen auf dem Blocksberg*. In dem fiktiven Gespräch unterhalten sich Johann Peter Uz (1720-1796) und Friedrich Weißer miteinander. Uz äußert am Ende des Dialogs: „'Seyen Sie gutes Muths Freund! ich zweifle nicht daß der Teufel an Ihrer Physionomie Freude haben wird. Entwerfen wir indeß den Reiseplan.'“[818] In dieser Textpassage spielt Uz auf die satyrhaften Gesichtszüge Weißers an, die die Scherenschneiderin wiederum versucht hat, in dem Scherenschnitt abzubilden. Indem Weißers Porträt von einem Teufel in den Händen gehalten wird, spielt auch die Scherenschneiderin auf den dämonischen Gesichtsausdruck des Gegners der Romantik an.

In einer anderen Darstellung setzt eine Frau einem Mann ein Hirschgeweih auf (Abb. 185).[819] Sie richtet sich in dem Korb, den der Mann auf dem Rücken trägt empor, um ihm das Geweih auf den Kopf zu setzen. Der Mann trägt eine Uniform, an seinen Stiefeln sind Sporen zu erkennen sowie die Spitze des Säbels, den er seitlich trägt.

---

[815] DLA 5666, Kat. Nr. 248 c.
[816] *Beylage zum Sonntagsblatte*, Nr. 6, 15.2.1807.
[817] Siehe zu dem von Karl Mayer u.a. herausgegebenen Sonntagsblatt auch Kapitel 3.3.2., *Der Kreis der schwäbischen Romantiker*, S. 61 ff.
[818] Zit. n. Bernhard Zeller: Das Sonntagsblatt für gebildete Stände. Eine Zeitschrift der Tübinger Romantiker. Marbach 1961. S. 104.
[819] DLA 5617, Kat. Nr. 199 b.

Es ist nicht überliefert, ob Duttenhofer zwei ihr bekannte Personen porträtiert hat, wie sie es so oft in ihren satirischen Darstellungen tut. Zumindest scheint eindeutig zu sein, dass die Scherenschneiderin hier einen Mann darstellt, der gewissermaßen der „gehörnte Ehemann" ist.

In zwei Scherenschnitten widmet Duttenhofer sich dem Hofbildhauer und seinem Aufsehen erregenden Projekt: der Christusstatue. Dannecker wollte in der Christusstatue „die Krönung seines Lebenswerkes"[820] schaffen. Dieses hehre Ziel des schwäbischen Bildhauers hat die Scherenschneiderin in den beiden Scherenbildern satirisch kommentiert.

In einer ganzfigurigen Porträtsilhouette ist Dannecker zu sehen, seine Christusstatue in der rechten Hand haltend, während er mit der linken ein Brett stützt, das auf seinem Kopf balanciert und auf dem der dicke König Friedrich einen russischen Gesandten empfängt (Abb. 186).[821]

Die Christusstatue hatte die Mutter der Zarin Maria Feodorowna 1815 bei Dannecker in Auftrag gegeben. Sie wünschte die Statue in marmorner, überlebensgroßer Ausführung für die neue Kirche in Moskau, ließ sie später dann aber in der Kapelle im Park des kaiserlichen Sommerschlosses Zarskoje-Selo bei Petersburg aufstellen.

Dannecker lässt im Sommer 1819 für die 224 cm hohe Marmorstatue, an der er bis 1824 arbeiten wird, eigens ein kleines Atelier in der „Danneckerei" bauen, um ausreichend Platz zu haben.[822] Das Projekt „Christusstatue" bleibt in der Stuttgarter Gesellschaft nicht ohne Kritik. Therese Huber schreibt 1822 in einem Brief an ihren Sohn Aimé:

> „An Danneckers Christus kann ich mich gar nicht erfreuen. – Denke nur, da fällt's dem Dannecker ein, der Herr Christus wär' von zarter Gesundheit gewesen, wie der Umstand bewies, daß er unter der Last des Kreuzes erlegen. Ein zarter Mensch müsse aber einen dünnen Bart haben – kommt er her und barbiert seinen Christus, macht ihm ein dünnes Milchbärtchen, das wie ein Radieschen zugeht – nun soll der wackere Mann noch einmal so göttlich aussehen. Michaelis [Freund Aimés, Anm. d. Verf.] fand das luminös. Ich sagte: das möge wahr sein; ich habe noch keinen Gott gesehen, könnte also nicht entscheiden."[823]

Dieser Kritik scheint auch Luise Duttenhofer überein zu stimmen, wenn man den zweiten Scherenschnitt betrachtet, den die Scherenschneiderin der Christusstatue gewidmet hat (Abb. 187).[824]

Dargestellt sind Dannecker und sein Schwager Rapp als Satyrn. Der Hofbildhauer reicht seinem Schwager den Christus, den jener wiederum mit einem Heiligenschein versieht. Duttenhofers Sohn Friedrich hat ihn folgendermaßen kommentiert:

---

[820] Spemann 1958. S. 21.
[821] DLA 1514, Kat. Nr. 17 c.
[822] Vgl. auch Tagebucheintrag von Sulpiz Boisserée, 11.9.1819, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823. S. 574.
[823] Therese Huber an Aimé, 6.10.1822. Geiger 1901. S. 339.
[824] DLA 1523, Kat. Nr. 26 b.

> „Dannecker hatte seinen Christus fertig; er steht hier als Faun, den Christus auf der Hand. Hofrath Rapp, der andere Faun, bekränzt die Statue und verkündet mit dem Kindertrompetchen am Steiss die Vortrefflichkeit der Kunstwerker dem Publikum."

Dannecker hielt die Christusstatue für sein vollkommenstes Werk, für „die Krönung seines Lebenswerkes"[825]. Duttenhofer scheint die Ansicht ihres künstlerischen Förderers nicht zu teilen: das „Kindertrompetchen" sitzt an einer eher ungehörigen Stelle, als dass es von dort „die Vortrefflichkeit" verkünden könnte.

In zwei Scherenschnitten stellt die Künstlerin Personen dar, die eine „lange Nase" machen (Abb. 188 und 189[826]). Während die Halbfigur eines jungen Mannes ein realistisches Abbild der Person zu sein scheint, muten die Körperproportionen der beiden Personen in dem anderen Papierbild karikaturesk an. Ihre Körper sind klein und gedrungen, während ihr Kopf im Verhältnis zum Körper überdimensional groß ist. Zudem zeigt ihr Profil eine auffallend große Nase. Diese Darstellungsweise des Körpers ist aus Karikaturen bekannt.

In dem Scherenschnitt stehen sich ein Mann und eine Frau gegenüber, jeweils dem Gegenüber eine „lange Nase" zeigend. Auf den Händen der Frau, die sie zur „langen Nase" geformt hat, tänzelt ein Kobold, auf dem Fußboden nähert sich ihr eine Katze. Hat Duttenhofer hier ein bekanntes Ehepaar der Stuttgarter Gesellschaft porträtiert? Auffällig ist außerdem, dass beide Personen Schuhe tragen, deren Spitzen nach oben zeigen – üblicherweise die Schuhe von Narren. Sollten sich Mann und Frau zum Narren halten? Spielt Duttenhofer allgemein auf das Verhältnis Mann-Frau an, die dem jeweils anderen Geschlecht, bildlich gesprochen, die „lange Nase" zeigen?

6.7. Genre

Duttenhofer hat zahlreiche Momente des bürgerlichen als auch bäuerlichen Alltags in Scherenschnitten festgehalten.[827] Insofern sind die Papierbilder, wie heutzutage die Fotografien, zu Zeitdokumenten geworden, in denen das Alltagsleben des Menschen um 1800 gewissermaßen aufgezeichnet ist.

Im Unterschied zu den bürgerlichen Alltagsszenen, sind die bäuerlichen Szenen eher schlichte Porträts. Sie zeigen überwiegend die arbeitende Frau. Beispielsweise ist eine Bäuerin mit einer Mistgabel zu sehen (Abb. 123), oder auch eine Bäuerin (oder Magd) mit ihrem Arbeitswerkzeug, der Harke, der Mistgabel und einem Korb, zusätzlich ein Kind an der Hand mit sich führend (Abb. 190)[828].

---

[825] Spemann 1958. S. 21.
[826] DLA 5474, Kat. Nr. 56 d.- DLA 5527, Kat. Nr. 109 a.
[827] Weiterführend zu Duttenhofers Scherenarbeiten, die den Alltag der bürgerlichen Frau zeigen, siehe Julia Sedda: Reading Circles, Crafts and Flower Arranging: Everyday Items in the Silhouettes of Luise Duttenhofer (1776-1829), in: Maureen Daly Goggin; Beth Fowkes Tobin: Women and Things, 1750-1950. Gendered Material Strategies. Farnham: Ashgate, 2009. S. 109-128.
[828] DLA 5737, Kat. Nr. 319 b.

Hingegen ist der bürgerliche Alltag in aufwändiger gestalteten Scherenbildern eingefangen. Beispielsweise hat die Scherenschneiderin eine Musikstunde in einem bürgerlichen Haus dargestellt (Abb. 191).[829] Eine Frau sitzt mit einem Kind in einem Zimmer, während sie einem Mann beim Harfespiel zuzuhören scheinen. Die Frau, die auf einem gepolsterten Hocker sitzt, lehnt mit ihrem Ellenbogen auf einem Tisch, der nur zur Hälfte am linken Bildrand zu sehen ist. Auf dem Tisch steht ein zweihenkliges Gefäß, aus dem eine langstielige Blume emporragt. Die Füße der Frau ruhen auf einem Fußschemel, auf dessen Rand ein Mädchen sitzt, das sich zur älteren Frau umgedreht hat und mit ihrem Zeigefinger nach Oben zeigt. Auf ihrem Schoß sitzt wiederum ein Tier, ein kleiner Hund oder eine Katze, das den Kopf ebenso wie das Mädchen zur Seite gewendet hat. Unter der häuslichen Szene ist ein Blätterornament, das streng symmetrisch verläuft.

Eine andere Szene, die aus Einzelschnitten zusammengesetzt ist, thematisiert möglicherweise einen Heiratsantrag (Abb. 192).[830] Ein Mann hält seinen mit einer großen Feder besetzten Hut hinter den Rücken und nähert sich einer Frau. Die kleinere, etwas gedrungene Frau, trägt ihren breitkrempigen Strohhut auf dem Rücken und hält eine Harke über ihre Schulter. Sie scheint gerade vom Feld, vom Heuen zu kommen. Offenbar begegnen sich hier eine Magd und ein Mann eines höheren Standes.

Gerahmt ist die Szene am rechten und linken Bildrand von einer großblättrigen Pflanze, die aufgrund der Technik des Doppelschnitts deckungsgleich ist. Unter der Szene ist ein Fries erkennbar, das halbiert ist. Im unteren Bereich verläuft ein horizontales Blumenornament aus Ackerwinde, dessen Aufbau streng symmetrisch ist. In der oberen Hälfte ist kein Ornament, sondern eine feiernde Gesellschaft zu sehen. Jeweils drei Personen tanzen am rechten und linken Rand und bewegen sich auf die Bildmitte zu, in der ein festlich gedeckter Tisch steht. Neben dem Tisch stehen rechts zwei Musiker und links zwei feiernde Personen. Über dieser Szenen sind noch sieben kleine Sterne zu erkennen.

Die feiernde Gesellschaft könnte ein Hinweis darauf sein, wie die Figurenszene zu verstehen ist: möglicherweise ist es ein Liebespaar bzw. ein Mann, der seiner Geliebten einen Heiratsantrag macht.

Eine weitere, aufwändig gestaltete Genreszene zeigt zwei junge Menschen mit einem Hund am Brunnen (Abb. 193).[831] Am rechten Bildrand ist eine Mauer zu sehen, an der der Brunnen steht. Ein steinerner Delphin speit das Wasser in ein mit Figuren verziertes Becken. Das Figurenband, mit dem das Brunnenbecken verziert ist, hat Duttenhofer aus schwarzem Papier herausgeschnitten, so dass es sich vor dem weißen Trägerpapier abhebt. Auf dem Beckenrand kniet ein junger Mann, der mit einer Schale Wasser holt. Er blickt dabei hinter sich und lenkt

[829] DLA 5538, Kat. Nr. 120.- Doppelschnitt von DLA 5579, Kat. Nr. 161. Im Doppelschnitt fehlt die Harfe.
[830] DLA 5638, Kat. Nr. 220.- Doppelschnitt als Fragment von DLA 5665, Sammelblatt Kat. Nr. 247.
[831] DLA 5597, Kat. Nr. 179 b.

somit die Blickrichtung des Betrachters auf einen Hund, der sich einer jungen Frau genähert hat. Diese sitzt, nach Vorne geneigt, auf einem Stein, und streichelt den Hund. Gerahmt ist die Szene zum einen durch die Mauer am rechten Bildrand, aus der am oberen Rand eine Efeuranke horizontal zum linken Bildrand wächst, wo wiederum ein schwarzer Papierstreifen das Bild begrenzt.

In einem anderen Scherenschnitt überreicht ein dicker Mann einer Frau einen toten Hasen, den er an den Läufen kopfüber hält (Abb. 194).[832] Sie streckt die linke Hand nach dem toten Tier aus, in der rechten Hand einen Kochlöffel nach oben haltend. Zwischen beiden Personen ist ein Jagdhund zu sehen, der am Rockzipfel der Frau schnuppert.

Dass die Scherenschneiderin diese Szene nicht erfunden hat, geht aus einem Brief des Pfarrers Christian Ludwig Neuffer (1769-1839) an Matthisson hervor. Neuffer berichtet dem Dichter, dass sein Hund Hektor einen Hasen gewildert habe.[833]

Insofern lassen sich die hier dargestellten Personen identifizieren: Pfarrer Neuffer und seine Ehefrau mit ihrem Hund Hektor. Ob dieses Ereignis Stadtgespräch war, ist nicht bekannt. Allerdings ist der ironische Unterton, mit dem Duttenhofer dieses Vorkommnis kommentiert, nicht zu übersehen. Der gewilderte Hase wird von der Pfarrersfrau sogleich zum Hasenbraten verarbeitet.

6.7.1. Zirkus- und Karnevalsdarstellungen

In zahlreichen Scherenschnitten thematisiert Duttenhofer den Karneval sowie den Zirkus. Es sind Harlekine zu sehen, die auf Pferden oder mit Reifen Kunststücke vollführen (Abb. 195)[834], ebenso ein tanzender Bär (Abb. 196).[835] Dann gibt es Darstellungen verkleideter Menschen, wie beispielsweise ausgelassen tanzende Personen, die sich teilweise verkleidet und maskiert haben (Abb. 197).[836]

Abgesehen von diesen schlichten Papierdokumenten, die beim Betrachter den Eindruck vermitteln, als sei die Scherenschneiderin mit Papiere und Schere bei einer Zirkus- oder Karnevalsdarbietung anwesend gewesen, um ihre Eindrücke sofort im Papier festzuhalten, gibt es auch aufwändig gestaltete Scherenbilder von Zirkusbesuchen.

Es ist anzunehmen, dass Duttenhofer Darbietungen der in jener Zeit umherziehenden Theater- und Zirkusgruppen sah. Von einem Zirkusbesuch im Sommer 1825 in Stuttgart berichtet Haug an Matthisson nach Genf:

---

[832] DLA 5567, Kat. Nr. 149 f.

[833] Friedrich von Matthisson: Friedrich von Matthisson's literarischer Nachlaß nebst einer Auswahl von Briefen seiner Freunde. 4 Bde. Berlin: Mylius, 1832. Bd. 3, Matthisson an Neuffer, 14.10.1816, S. 251.

[834] DLA 5573, Kat. Nr. 155 f.

[835] DLA 5566, Kat. Nr. 148 d.

[836] DLA 5696, Kat. Nr. 278 g.- DLA 5527, Kat. Nr. 109 b. Doppelschnitt von DLA 5706, Kat. Nr. 288 b.

> „[…] An Merkwürdigkeiten waren wir diesmal reich. Vorzüglich lockten die Seiltänzer und Blondins Akademie der Reitkunst an. Jene gehen der Chiarinischen Gesellschaft nach meinem Urtheile vor. Sie tanzten lustig auf dem Lebensfaden, und schwangen sich so hoch, so leicht empor […]“[837]

In einem Scherenschnitt ist eine Zirkusvorführung zu sehen (Abb. 198).[838] Die Bühne ist von einem Vorhang gerahmt, der bogenförmig herabfällt. Auf der Bühne vollführt ein Harlekin offenbar Kunststücke auf einer in der Luft hängenden Stange, an der ein Glöckchen hängt. Vom Glöckchen hängt ein Seil herab, das wiederum von einer Katze, die auf einem niedrigen Hocker auf dem Boden steht, mit den Vorderpfoten gehalten wird. Unter der Balancierstange stehen ein Mann und eine Frau mit einem Fächer, deren Kleidung an höfische Kleidung erinnert. Zum linken Bildrand hin steht ein Mann, der zwei auf den Hinterbeinen tänzelnde Hunde anweist, die verkleidet sind und miteinander um eine Stange zu ringen scheinen. Unter der Bühne ist ein Ornamentband zu sehen aus einem geometrischen Muster. Darunter wiederum hängen Fransen herab, die auf ein prächtiges Blumenornament weisen. Auf den Köpfen von vier Pfauen wachsen die Blumen nach oben, die naturgetreu nachgeschnitten sind.
Das gesamte Scherenbild zeigt erneut die Virtuosität, die Duttenhofer mit der Schere erreicht hat. Nicht nur das Blumenornament, sondern auch die Gestaltung des Vorhangs, dessen Troddeln und Fransen schon haptisch wahrnehmbar scheinen, sind in der Papierkunst einzigartig.

6.8. Zimmerbilder

Im Marbacher Bestand finden sich 18 Zimmerbilder, die aus einzelnen Scherenschnitten zusammengesetzt sind. Auffällig ist die jeweilige perspektivische Gestaltung des Fußbodens, dessen verschiedenartige geometrische Muster den Ideenreichtum der Scherenschneiderin widerspiegeln: kein Fußboden entspricht dem anderen.
Von den 18 Scherenbildern gleichen sich 15 sowohl im Format als auch in der Farbigkeit des Trägerpapiers. Die hochformatigen, mit schwarzem Papierstreifen gerahmten Bilder haben eine Größe von 20 (21) x 17,5 cm und sind auf gelbes Papier aufgezogen, das ebenfalls eine einheitliches Format von etwa 36 x 27 cm hat. Aufgrund der Gemeinsamkeiten in der äußeren Form liegt zwar der Verdacht nahe, dass Duttenhofer die Zimmerbilder als Serie fertigte, jedoch kann diese Vermutung weder durch Quellen der dargestellten Personen noch durch Quellen der Künstlerin selbst belegt werden.
Der Ursprung des Genres „Zimmerbild“, dessen Blütezeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegt, ist sowohl auf holländische Stillleben und Innenraumdarstellungen als auch auf

[837] Friedrich von Matthisson: Friedrich von Matthisson’s literarischer Nachlaß nebst einer Auswahl von Briefen seiner Freunde. 4 Bde. Berlin: Mylius, 1832. Bd. 2, IV., Briefe von Haug an Matthisson, S. 126-227. Hier Brief Nr. 29, 6.6.1825, S. 206.
[838] DLA 5691, Kat. Nr. 273.

französische Interieurzeichnungen und architektonische Entwürfe zurückzuführen. Die Zimmerbilder waren in der Regel als private Geschenkgaben in Auftrag gegeben, um als Andenkenbilder in Alben geklebt werden zu können:

> „[…] Ein Zimmerbild sollte beim Beschenkten Erinnerungen oder Erwartungen wachrufen und wurde im Allgemeinen zu einem Zeitpunkt überreicht, der das Ende des Lebensabschnitts markiert: So etwa erinnerte es an ein verstorbenes Familienmitglied oder an ein Kind, das geheiratet hatte und weggezogen war, doch es konnte auch als eine Art persönlicher Brief oder Tagebucheintrag fungieren.[…]“[839]

Die Funktion des Zimmerbildes als Andenken an ein persönliches Erlebnis, mag auf zwei der drei anderen Scherenbilder zutreffen, die in Format, Gestaltung und Farbigkeit von den „Serienbildern“ abweichen. In diesen Bildern hat Duttenhofer den von ihr verehrten Dichter Matthisson mit seinem Spitzhund porträtiert (Abb. 137)[840] sowie *Goethe in Stuttgart* (Abb. 28)[841]. In der Literatur zu Duttenhofer wurde bisher stets angenommen, dass die Scherenschneiderin Goethe während seines Besuches in Stuttgart nicht begegnet sein könnte. Doch wie bereits im Kapitel *Goethes Besuch 1797* ausgeführt, ist eine Begegnung zwischen Scherenschneiderin und Dichter nicht auszuschließen.[842] Dieses Zimmerbild könnte die These untermauern. Es könnte ein Scherenbild sein, das die damals 23jährige Künstlerin für sich selbst als Andenken geschnitten hat. Möglicherweise wollte sie das große Ereignis, den Besuch Goethes in Stuttgart, mit der Schere in Papier festhalten und hat dazu das Genre „Zimmerbild“ gewählt.

In den 15 „Serienbildern“ hat die Scherenschneiderin ebenfalls bekannte Persönlichkeiten porträtiert: bildende Künstler und Kunstsammler, Schriftsteller, Musiker und Personen der Stuttgarter Gesellschaft. Die Dargestellten sind von der Künstlerin selbst mit brauner Tinte am inneren Bildrand benannt.

Duttenhofers Zimmerbilder weichen von der üblichen Darstellungsweise des Genres ab. Die Maler, die sich auf Zimmerbilder spezialisiert hatten, sollten die Interieurs jener Zeit objektiv und detailliert abbilden, um somit den Geschmack und den Lebensstil des jeweiligen Bewohners zu bezeugen. Die Einfachheit der Einrichtung, die Schlichtheit und Qualität der individuellen Objekte galt dabei als höchste Schönheit:

> „[…] Der Kult der Schlichtheit oder Einfachheit entwickelt sich als ein Prinzip der Schönheit im Widerspruch zu dem Luxusstil des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Wer es bezahlen konnte, der leistete sich eine neue Ausstattung im Stil der neuen Bescheidenheit.[…]“[843]

---

[839] Laurie A. Stein: Zimmerbilder, in: Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit. Hrsg. Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder, Laurie Winters. Ausst.-Kat. Milwaukee; Wien; Berlin 2007. S. 188-203. Hier S. 188.

[840] DLA 1508, Kat. Nr. 11. Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift, außerhalb des Bildes, unten Mitte: Matthisson. 1805.

[841] DLA 1526, Kat. Nr. 29. Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift, außerhalb des Bildes, unten Mitte: Goethe in Stuttgart.

[842] Siehe Kapitel 3.3.4.1., *Goethes Besuch 1797*, S. 73 ff.

[843] Hans Ottomeyer: Die Erfindung der Einfachheit, in: Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit. Hrsg. Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder, Laurie Winters. Ausst.-Kat. Milwaukee; Wien; Berlin 2007. S. 44-55. Hier S. 52.

Die Scherenschneiderin bricht mit der traditionellen Darstellungsweise der Zimmerbilder. Der Bildaufbau ihrer „Serienbilder“ ist stets gleich: Das untere Drittel nimmt der von Duttenhofer im Scherenschnitt erfundene geometrisch und perspektivisch gestaltete Fußboden ein, die oberen zwei Drittel bilden die hintere Wand des Raumes, die, aufgrund des farbigen Trägerpapiers, gelb ist. Vor diesem Hintergrund ist die individuell gestaltete Szene zu sehen. Auf die Darstellung von Fenstern oder Seitenwänden verzichtet die Künstlerin.[844] Dadurch zeigen ihre Zimmerbilder stets eine Frontalansicht, im Unterschied zur Bildtradition, in der der Perspektivpunkt außerhalb des Raumes, leicht nach links versetzt liegt, so dass der Betrachter das Bild von links nach rechts lesen kann. In Duttenhofers Zimmerbildern wird der Blick des Betrachters zunächst auf die Bildmitte gelenkt, die damit zum Ausgangspunkt wird, für den Blick nach links und nach rechts sowie nach oben und nach unten.
Abgesehen vom Unterschied im Bildaufbau, verzichtet die Scherenschneiderin auf eine detailgenaue Wiedergabe der Inneneinrichtung, die eigentlich das Wesentliche der Zimmerbilder ist. Die Scherenschneiderin konzentriert sich auf wenige Möbelstücke sowie Gegenstände, die in einem direkten Bezug zur dargestellten Person stehen. Sie macht durch diese Selektion das individuelle Interieur zum Attribut des Porträtierten.

Angelika Kauffmann

Beispielsweise sitzt die Malerin Angelika Kauffmann mit Pinsel und Farbpalette in den Händen arbeitend vor einem Bild, das auf ihrer Staffelei steht (Abb. 199).[845] Die Staffelei wird das Attribut der Künstlerin, das übrige Interieur – der prunkvolle Kamin mit dem Blumenbouquet im Hintergrund sowie die antike Kratervase am rechten Bildrand –, das den Innenraum ausschmückt, bekommt insofern eine Bedeutung, da es auf den Aufenthaltsort der Porträtierten verweist: nämlich den von ihr bewohnten Palazzo in der Via Sistina in Rom. Hier traf die 29-jährige Scherenschneiderin während ihres Romaufenthaltes 1805 die 64jährige Malerin.[846]

Marianne Kirchgessner (1769-1808)

Ebenso wie die Staffelei das Attribut Angelika Kauffmanns ist, so ist die Glasharmonika das Attribut der Pianistin Marianne Kirchgessner (Abb. 200).[847] Die im württembergischen Bruchsal geborene, in früher Kindheit erblindete Pianistin war um 1800 eine der bekanntesten Virtuosinnen auf der Glasharmonika. Sie unternahm von 1791 an zahlreiche Konzertreisen, die oft mehrere Jahre dauerten und in verschiedene europäische Städte führten. Auf ihrer ersten

[844] Einzige Ausnahme ist das Zimmerbild, in dem Duttenhofer „Doctor Bilfinger in Isny“ schreibend am Schreibtisch zeigt. Hier ist im Hintergrund ein Fenster zu sehen.- DLA 5458, Kat. Nr. 40.
[845] DLA 5460, Kat. Nr. 42.
[846] Siehe auch Kapitel 4.1.2. *Luise Duttenhofer in Rom*, S. 86 ff.
[847] DLA 5462, Kat. Nr. 44.

Konzertreise über Stuttgart und München nach Wien, lernte sie im Sommer 1791 Mozart kennen. Die Musikerin muss auf ihn einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben, da er ihr zwei Kompositionen für Glasharmonika widmete: ein Quintett (KV 617) sowie ein Solo Adagio (KV 617a = KV 356).

Duttenhofer zeigt in ihrem Scherenbild die Musikerin nicht bei ihrer beruflichen Tätigkeit, sondern bei einer beliebten Freizeitbeschäftigung der bürgerlichen Hausfrau um 1800: dem Stricken.[848] Kirchgessner sitzt strickend auf einem Stuhl vor einem kleinen, hohen Tisch, auf dem eine Topfpflanze, ein Aronstabgewächs, steht. Daneben, an den rechten Bildrand gerückt, steht „ihr" Instrument, die Glasharmonika. Auf diesem 1761 von Benjamin Franklin entwickelten Instrument, dessen Ton durch Glasglocken erzeugt wird, die mit feuchten Fingerkuppen bedient werden, wurde sie eine der bedeutendsten Spielerinnen ihrer Zeit. Vor der Glasharmonika steht ein kleiner, leicht buckeliger Mann, der der blinden Pianistin offenbar aus einem Brief vorliest. Er scheint ebenfalls eine Sehschwäche zu haben, da er den Brief dicht vor seine Gesicht hält. Der Fußboden ist in der für Duttenhofers Zimmerbilder charakteristischen Bodenperspektive gestaltet.

Es lässt sich nicht belegen, dass die Scherenschneiderin der Pianistin persönlich begegnete. Jedoch liegt die Vermutung nahe, dass Duttenhofer als Frau der gehobenen Stuttgarter Kreise eines von Kirchgessners Konzerten in der württembergischen Residenzstadt besuchte. Ein Konzert einer der bedeutendsten Glasharmonikapianistinnen jener Zeit wird in einer Stadt mit 20.000 Einwohnern für erhebliches Aufsehen gesorgt haben.

Interessant ist, dass Duttenhofer die Pianistin strickend und eben nicht, wie der Betrachter erwartet, Glasharmonika spielend darstellt. Das Instrument weist lediglich darauf hin, wer die porträtierte Person ist. Die Glasharmonika wird zum Attribut der porträtierten Musikerin, so wie die Staffelei das Attribut der Malerin Kauffmann ist (Abb. 199) und die Mistgabel das Attribut der Bäuerin (Abb. 123)[849].

In der alltäglichen, häuslichen Beschäftigung scheint sich die Musikerin nach Duttenhofers Darstellung nicht von der Frau des gehobenen Bürgertums zu unterscheiden.

[848] Zum Alltagsleben der bürgerlichen Frau um 1800 in den Scherenschnitten von Luise Duttenhofer siehe Julia Sedda: Teestündchen, Lesekränzchen und Blumenstecken – das Alltagsleben der bürgerlichen Frau in den Scherenschnitten um 1800 von Luise Duttenhofer, in: Schwarz auf Weiß. Zeitschrift des Deutschen Scherenschnittvereins e.V., 12. Jg, Nr. 29, November 2006, S. 1-4.- Dies.: Reading circles, crafts and flower arranging: Everyday items of the upper middle class women in the silhouettes of Luise Duttenhofer (1776-1829), in: Women and Things, hrsg. v. Maureen Daly Goggin and Beth Fowkes Tobin. 3 Volumes. Vol. 1: Gendered Material Strategies, 1750-1950. London: Ashgate Publishing Company, 2009. S. 109 – 128.

[849] DLA 5604, Kat. Nr. 186 a.

Christian Jakob Zahn (1765-1830)

In einem weiteren Zimmerbild hat Duttenhofer ebenfalls einen Musiker porträtiert: den Komponisten Dr. Christian Jakob Zahn (Abb. 201).[850] Eigentlich war Zahn studierter Jurist und Geschäftsmann in Calw sowie Teilhaber des Cotta'schen Verlages. Neben diesen Tätigkeiten hat er in seiner Freizeit mehrere Studentenlieder vertont, darunter auch 1797 „Wohlauf, Kameraden auf's Pferd", dessen Text Friedrich Schiller verfasst hat.[851]

Die Scherenschneiderin stellt Zahn im Moment des Schreibens dar. Er sitzt an einem Tisch, die linke Hand nachdenklich am Kinn, während die rechte Hand, die einen Griffel hält, auf dem Tisch ruht. Vor ihm auf dem Tisch stehen ein Tintenfass sowie eine Topfpflanze, ein Aronstabgewächs, ähnlich derjenigen auf Kirchgessners Tisch. Dieser Bildausschnitt für sich genommen, deutet noch nicht auf den Komponisten Zahn hin, erst die über ihm, an der Wand hängende Gitarre ist ein Hinweis auf die dargestellte Person. Demzufolge wird auch in diesem Zimmerbild das Musikinstrument zum entscheidenden Attribut des Porträtierten, mit dem ihn der Bildbetrachter identifizieren kann.

Im Vergleich zum Porträt Kirchgessners ist interessant, dass Duttenhofer beide Musiker während ihrer Freizeitbeschäftigung darstellt: für die Glasharmonikavirtuosin ist es das Stricken, für den Geschäftsmann Zahn das Komponieren.

Das Teestündchen Marie von Jenisons und Alexandrine von Seckendorfs

Eine beliebte Freizeitbeschäftigung in den gehobenen Gesellschaftskreisen um 1800 hat die Scherenschneiderin in einem weiteren Zimmerbild dargestellt: das Teestündchen (Abb. 202).[852]

Der Tee, der im 17. Jahrhundert nach Europa kam und zunächst als Arzneimittel eingesetzt wurde, erreichte im folgenden Jahrhundert die europäischen Fürstenhöfe sowie adligen Kreise und bald darauf auch das Bürgertum. Der Teekonsum verbreitete sich schnell, ebenso wie der Genuss von Kaffee und Schokolade. Die geschmiedete bauchige „Theemaschine", wie sie auch in diesem Scherenschnitt in der Mitte des Tisches aufragt, war für den Bürger erschwinglich, so dass der Teegenuss bald zu einer bürgerlichen Freizeitbeschäftigung Ende des 18. Jahrhunderts wurde. Im *Journal des Luxus und der Moden* werden in den Ausgaben um 1800 unterschiedliche Anfertigungen der „Theemaschinen" vorgeführt. Eine „geschmackvolle Theemaschine", der jener des Scherenbildes ähnelt, ist 1808 in Heft 4 in einer Kupfertafel abgebildet (Abb. 202a).[853]

[850] DLA 1502, Kat. Nr. 5.
[851] Freundlicher Hinweis meines Vaters Heinz-Werner Kemmling.
[852] DLA 5463, Kat. Nr. 45.
[853] Journal des Luxus und der Moden, 1808, Nr. 23, Heft 4, S. 308 u. Kupfertafel 13. - Die Abbildung zeigt die kupferne „Theemaschine", die für Maria Pawlowna, Erbprinzessin von Sachsen-Weimar-Eisenach vom Hofkupferschmied C.G. Pflug gefertigt wurde.

Mit der Familie und Gästen wurden beim geselligen Beisammensein am Teetisch oftmals nicht nur der neueste „Klatsch und Tratsch“ ausgetauscht, sondern auch literarische Neuerscheinungen diskutiert. Beispielsweise wurde der „Teetisch“ von Johanna Schopenhauer in Weimar zum Mittelpunkt literarischer Unterhaltung, an der auch Goethe regelmäßig teilnahm.
Ebenso ist Jean Paul während seines Aufenthaltes in der württembergischen Residenzstadt beinahe jeden Tag zum Teestündchen eingeladen, oft sogar mehrmals am Tag, wie einem „Speise- und Trinkzettel“ zu entnehmen ist, den er einem Brief an seine Frau Karoline beigefügt hat.[854] Der Dichter beklagt gelegentlich die schlechte Qualität des Tees. Von der Teerunde des „eitlen Geizhalses“ Cotta berichtet er nach Bayreuth: „Es war ein Thee, und zwar ein lumpiger; kein Tropfen Punsch!“[855]
Es ist anzunehmen, dass Duttenhofer ebenfalls zu Teestunden geladen war. Sie hat ein solch geselliges Stündchen des bürgerlichen Alltags in diesem Zimmerbild eingefangen.
Zu sehen sind Mary Day Countess Jenison (1766-1851)[856] sowie Alexandrine von Seckendorf[857] beim Teetrinken, während eine dritte Person am rechten Bildrand – ist es ein Mann? -, offenbar einer anderen Lieblingsbeschäftigung nachgeht, nämlich dem Lesen oder genauer: dem Vorlesen in geselliger Runde.
In der Darstellung des Teestündchens verzichtet die Scherenschneiderin erneut auf eine Schilderung des Zimmerinterieurs. Sie konzentriert sich ausschließlich auf die zentralen Bestandteile: den Teetisch sowie auf die Porträts der „Teilnehmer“ der Teerunde.

Insgesamt gesehen beeindrucken Duttenhofers Zimmerbilder durch die Schlichtheit der Darstellung. Gerade dadurch, dass sie sich auf die wesentlichen Einrichtungsgegenstände des Porträtierten konzentriert und dieser sparsamen Möblierung des Raumes eine virtuose Gestaltung des Fußbodens entgegensetzt, vermitteln ihre Bilder eine faszinierende Weite des Raumes.
Im Bereich der Scherenschnittkunst ist die perspektivische Gestaltung des Fußbodens neu und einzigartig. Sie wird in späteren Jahren von anderen Scherenschneidern kopiert werden, jedoch nie diesen Eindruck von Tiefe erreichen (Abb. 203).[858]

---

[854] Jean Paul an Karoline und Emma Richter, 20.6.1819. Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften Berlin. Berlin: Akademie Verlag, 1954 ff. III. Abt., Bd. 7, Briefe 1815-1819. Hrsg. Eduard Berend. Brief Nr. 534, S. 274-278. Hier siehe S. 277.
[855] Ebd. Hier S. 274.
[856] Zweite Ehefrau des Diplomaten Francis Count Jenison of Walworth (1764-1824), der von 1797 bis 1816 württembergischer Obristkammerherr war. – Oxford Dictionary of National Biography, Bd. I-LX. Oxford: Oxford University Press, 2004. Bd. XXIX, S. 934f.
[857] Nähere Angaben ließen sich nicht ermitteln.- Sulpiz Boisserée erwähnt in seinem Tagebuch am 12.1.1822 „[…] Thee bei der Sekendorff […]“. Siehe Sulpiz Boisserée, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823. S. 772.
[858] Beispielsweise hat Luise Walther, geb. von Breitschwert (1833-1917) die Fußbodenperspektive in ihrem Illustrationszyklus zu Mörikes *Hutzelmännlein* eingesetzt.

6.9. Textillustrationen

Die Scherenschneiderin hat zahlreiche literarische Texte illustriert. Abgesehen von den Papierbildern, in denen Duttenhofer sich auf biblische Textstellen bezieht[859], ließen sich im Marbacher Bestand Illustrationen zu 35 weiteren Texten finden[860].

Der illustrierte Text steht, bis auf drei Ausnahmen, jeweils handschriftlich unter den zugehörigen Abbildungen.[861] Die Autoren, die anhand der Textausschnitte größtenteils identifiziert werden konnten, sind überwiegend Zeitgenossen Duttenhofers, deren literarische Schöpfungen auf dem Buchmarkt jener Zeit begehrt waren. Die Scherenschneiderin hat Texte von noch heute als „Klassiker" bezeichneten Schriftstellern wie Goethe, Schiller, Herder und Hölderlin illustriert, ebenso wie Texte der heute weniger bekannten, damals jedoch populären Autoren wie Matthias Claudius, Friedrich von Matthisson, Johann Georg Jacobi, Friedrich Rochlitz, Moritz August von Thümmel und Franz Carl van der Velde (Abb. 111). Die Vielfalt der Autoren zeigt, dass Duttenhofer ein breites Spektrum an gelesener Lektüre aufweisen kann: neben älteren Publikationen auch Neuerscheinungen des in damaliger Zeit expandierenden Buchmarktes.[862] Ob sie die Bücher selbst besaß, sie aus einer Leihbibliothek entlieh oder ob die Lektüre im Lesekränzchen des Hartmann-Reinbeck'schen Hauses vorgetragen wurde, ist aufgrund fehlender Nachlassinventare nicht mehr nachvollziehbar.

Außer den zeitgenössischen Autoren hat Duttenhofer zwei Illustrationen zu Texten des griechischen Dichters Theokrit angefertigt.[863] Die Gedichte Theokrits, der die bukolische Dichtung begründete, wurden in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts von Eduard Mörike wiederentdeckt und vom Griechischen ins Deutsche übertragen. Dadurch machte der schwäbische Schriftsteller sie einem breiteren Publikum bekannt. Es ist anzunehmen, dass Theokrits Gedichte in den gehobenen Stuttgarter Gesellschaftskreisen gelesen wurden, in denen Duttenhofer ebenfalls verkehrte.

Die Auswahl der hier vorgestellten Illustrationen bzw. Illustrationszyklen steht exemplarisch für die anderen Bilderfolgen. In allen zeigt sich das künstlerische Können der Scherenschneiderin, eine Textvorlage bildlich umzusetzen. Sie übersetzt die Texte und ihre erzählerische Struktur mit der Schere ins Medium Papier. Darüber hinaus gibt sie dem Betrachter durch gekonntes Einsetzen von Bildachsen Orientierungshilfen, die Bilder zu „lesen".

---

[859] Siehe dazu ausführlicher Kapitel 6.1.1., *Biblische Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament,* S. 121 ff.
[860] Siehe im Anhang des Bestandskatalogs, *Texte und Autoren*.
[861] Die drei Ausnahmen sind eine Illustration zu Goethes Gedicht *Charon*, DLA 5639, Kat. Nr. 221.- Eine Illustration zu Goethes Gedicht *Erlkönig*, DLA 5589, Kat. Nr. 171 a.- Sowie drittens die Illustration zu Vischers *Versöhnung*, aus der Anthologie *Lautentöne*, DLA 5700, Kat. Nr. 282 c.
[862] Siehe zur Thematik der Buchproduktion und des Buchhandels um 1800 weiterführend Michael North: Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung. Köln: Böhlau Verlag, 2003. Insbesondere S. 8 ff.
[863] DLA 5632, Kat. Nr. 214 und DLA 5743, Kat. Nr. 325.

Das *Vater unser*

Ein religiöser Text ist das *Vater unser*, den die württembergische Pfarrerstochter in vier Scherenschnitten illustriert hat (Abb. 204).[864] Auf weißem Büttenpapier steht der handschriftliche Text des Gebets:

Unser Vater im Himel
Dein Nahme werde geheiliget
Dein Reich Kome
Auf der Erde geschehe dein Wille wie im Himel

Die Ornamente aus schwarzem Papier, die auf bräunliches Papier aufgezogen sind, bilden jeweils eine fast quadratische Rahmung des Textes. So wird der Text zum eigentlichen Bild, geschmückt von einem Ornamentrahmen. Die vier Ornamentrahmen sind wiederum auf Moirée-Karton in Foliogröße aufgezogen.

Johann Georg Jacobi: *Litanei auf das Fest Aller Seele*

Mit weiteren Texten religiösen Inhalts setzt sich die Scherenschneiderin ebenfalls auseinander. So sind zwei Scherenschnittillustrationen zu zwei Versen des Gedichts *Litanei auf das Fest Aller Seele* von Johann Georg Jacobi (1784-1814) zu finden (Abb. 205)[865]:

Alle die von hinnen schieden
Alle Seelen ruhn in Frieden.

Der Paarreim kehrt in dem 9strophigen Gedicht in den Strophen zwei bis acht jeweils am Ende der Strophe wieder. Das Gedicht erschien 1816 posthum, war allerdings zuvor bereits in der von Jacobi herausgegebenen Frauenzeitschrift *Iris* abgedruckt. Es wurde nicht zuletzt dank seines Liedcharakters und der Vertonung durch Franz Schubert (1797-1828) populär.
In Duttenhofers Illustrationen ist der Besuch am Grab dargestellt, der am Fest Allerseelen (2. Nov.) von katholischen Gläubigen begangen wird. Jeweils am rechten Bildrand ist ein mit Maßwerk verziertes Kreuz zu sehen, vor dem sich eine Person befindet.
Im oberen Bild ist eine am Stock gehende alte Frau zu sehen, die einen Früchtekorb trägt. Offenbar bringt sie die Früchte zum Grab, im Gedenken an einen Verstorbenen. Auf dem Grab steht ein Kreuz, das mit vier stilisierten gotischen Dreipässen ausgeschmückt ist. Vom Grab schwebt ein Engel auf die Frau zu, der ihr wiederum Blumen reicht. Der mit einem Blumenkranz nimbierte Engel sowie der Blumenstrauß setzt Duttenhofer vermutlich als Symbole für die Auferstehung ein.

[864] DLA 5531, Kat. Nr. 113.
[865] DLA 5620, Kat. Nr. 202 a und b.

Das Blumenmotiv wird im Ornamentband aufgegriffen, das unterhalb der Szene verläuft. Die Blüten sind streng linear und symmetrisch zu einem Ornament angeordnet.
In der unteren Illustration kniet ein Mann, Blumen pflanzend, auf dem Boden vor einem Grabhügel, auf dem ein mit gotischem Maßwerk reich ornamentiertes Kreuz steht. In den spitzen Dreipassbögen sind sieben Figurenpaare zu sehen. Versinnbildlichen sie die 14 (7x2) Nothelfer? Dieses Bild wird wie das obere von einem Ornamentband getragen. Es ist jedoch kein starr lineares Blütenband, sondern eine Pflanzenranke mit schwingender Linie.

Friedrich von Matthisson: *Totenkranz für ein Kind*

Mit dem Tod setzt die Scherenschneiderin sich in einer weiteren Illustration auseinander. Sie bezieht sich auf die letzte Strophe des 2strophigen Gedichts *Totenkranz für ein Kind*[866] des von ihr befreundeten Dichters Matthisson (Abb. 206)[867]:

Wohl dir! wenn gleich entknospet kaum,
Von Erdenlust und Sündentraum,
Von Schmerz und Wahn geschieden.
Du schläfst in Ruh; wir wanken irr',
Und unstet bang im Weltgewirr,
Und haben selten Frieden!

Die Totenszene wird in einem spitzbogigen Fenster gezeigt. An zentraler Stelle ist ein verstorbenes Kind zu sehen, das in einem nicht näher definierten Raum aufgebahrt ist. Flankiert wird es von zwei auf dem Boden knienden, betenden Engeln. Über dem toten Kind schwebt eine Figur mit Glorienschein, die einen dornigen Rosenstock in der linken Hand hält, den sie auf das Kind nach unten gerichtet hat. Unmittelbar über dem Kind sind an dem Rosenzweig drei Rosenblüten und wenige Blätter erkennbar. Während die Dornen vermutlich symbolisch als das Leiden, den „*Schmerz und Wahn*", zu verstehen sind, deuten die „*entknospet*[en]" Blüten möglicherweise auf die „blühenden" Jahre des Kindes hin. Die Gestik der schwebenden Figur, die mit ihrem Zeigefinger nach Oben weist, ist Ausdruck der Auferstehung.
Unterhalb der Szene hat Duttenhofer eine weitere Szene gestaltet, deren Erzählrichtung von links und rechts zur Mitte hin verläuft. Die Erzählung wird in fünf spitzen Dreipassbögen geschildert. Den Zwischenraum füllen vier Vierpassbögen, in denen Geistliche in Halbbüsten

[866] Das Gedicht wurde ebenso wie Jacobis *Litanei auf das Fest Aller Seele* von Franz Schubert vertont. D 257 (1815).
[867] DLA 5615, Kat. Nr. 197. – Von der über dem toten Kind schwebenden Figur gibt es einen Doppelschnitt: DLA 5665, Sammelblatt Kat. Nr. 247. Sowie zwei Doppelschnitte, die der Figur in Haltung und Geste gleichen, jedoch kleiner sind. Möglicherweise hat Duttenhofer zwei Entwurfsschnitte angefertigt. DLA 5735, Kat. Nr. 317 c und d.- Vom Heiligenschein der Figur gibt es ebenfalls einen Doppelschnitt: DLA 5723, Sammelblatt Kat. Nr. 305.

dargestellt sind. Ihre Körperhaltung erfolgt entsprechend der Bilderzählung zur Mitte. Im zentral angeordneten Dreipassbogen ist ein totes Kind, auf Stufen erhöht, aufgebahrt. Über ihm hängt eine zweiarmige Leuchte herab. Von links und rechts nähern sich Personen. Es sind jeweils zwei Personen bzw. eine Person und ein Tier in den jeweiligen Bögen zu sehen. Von links kommen zunächst ein Kind und eine Frau, eventuell die Mutter. Dahinter folgen ein weiteres Kind sowie eine Frau, die einen Korb auf dem Kopf trägt. Von rechts kommen zunächst ein Kind und ein Mann, vielleicht der Vater, mit gesenkten Köpfen. Hinter ihnen, also im äußeren rechten Bogen folgen eine Frau, die einen Korb auf dem Kopf trägt, gefolgt von einer Katze. Nicht nur aufgrund der Anordnung der fünf Bögen entsteht der Eindruck einer Symmetrie, sondern vor allem durch die Bildachsen: Die Personen laufen sowohl von links als auch von rechts auf die Mitte zu. Die Spitze des mittleren Bogens, in dem das tote Kind zu sehen ist, weist wiederum auf eine vertikale Achse und damit auf die obere, zentrale Szene und deren zentralen Punkt: das verstorbene Kind. Im Verlauf der imaginären Achse ist die Spitze des spitzbogigen Fensters. Demzufolge ist in der Illustration die Leserichtung von unten nach oben. Unten von links und rechts zur Mitte und dann senkrecht nach oben. Das Streben nach oben deutet zugleich auf die Auferstehung hin, die bereits in der Gestik schwebenden Figur angesprochen ist.

Es ist anzunehmen, dass dieses Scherenbild nicht bloß eine Illustration des Textes von Matthisson ist, sondern dass darüber hinaus die persönliche Ebene der Scherenschneiderin einfließt. Sie setzt sich mit dem Kindstod auseinander, den sie als siebenfache Mutter selbst vier Mal erleben musste. Ob es hier allerdings konkret eines der eigenen Kinder ist, dessen Tod sie verarbeitet, oder der Tod eines Kindes allgemein, ist nicht bekannt.

Unbekannt: *Und es reicht ihm ein Engel / die goldne Frucht des Paradieses.*

Exakt an der Textvorlage orientiert hat Duttenhofer sich in einer weiteren Illustration: Die beiden Zeilen eines unbekannten Textes und seines Autors *Und es reicht ihm ein Engel / die goldne Frucht des Paradieses.* (Abb. 207).[868]

Ein kleines Kind sitzt unter Palmen und einer weiteren exotischen Pflanze[869], vor ihm kniet ein Engel, der ihm einen überdimensioniert großen Apfel reicht, „*die goldne Frucht des Paradieses*“. Unter die Szene hat die Scherenschneiderin ein Ornamentband gesetzt, das mittig aus einem in sich verschlungenen Band aus gotischem Maßwerk besteht sowie jeweils oben und unten von diesem Band ausgehenden Palmblättern. Durch die bogenförmigen Linien des Ornaments wirkt es trotz seiner strengen Symmetrie lebendig und nicht starr.

[868] DLA 5616, Kat. Nr. 198 a.

[869] Diese Pflanze kehrt in mehreren Scherenbildern Duttenhofers wieder, so z.B. in den exotischen Darstellungen DLA 5587, Kat. Nr. 169 oder DLA 5725, Kat. Nr. 307.

Die Illustration selbst ist ebenfalls symmetrisch aufgebaut. Würde man eine vertikale Mittelachse ziehen, so lägen die Hände des Kindes, mit denen es nach dem Apfel greift, exakt auf der Achse. Der Apfel und der Engel wären leicht nach rechts versetzt, das Kind selbst leicht nach links. Auf der Mittelachse liegt also ein zentraler Punkt des Geschehens: das Greifen nach der paradiesischen Frucht, die bekanntlich zur Sterblichkeit führt. Demnach betont Duttenhofer im Scherenschnitt das Thema des Textes: den Tod. Da sie ein Kleinkind von wenigen Monaten – es kann offenbar nur sitzen und noch nicht laufen – darstellt, thematisiert sie offensichtlich den Tod eines Kindes. Der Engel bringt ihm den Apfel, „*die goldene Frucht des Paradieses*“, mit dem das kleine Kind in das Paradies kommt. Der Glaube an das Weiterleben im Paradies kehrt symbolisch in den Palmen wieder, die die Szene flankieren. Sie neigen sich leicht zur Bildmitte, so dass sie das Ereignis einrahmen. Sie wirken schon fast beschützend. Hinter der am linken Bildrand stehenden Palme beugt sich eine exotische Pflanze über das Kind und den Engel. Ihre beiden Blüten erinnern an voll erblühte Lotosblumen. Die Lotosblüten könnten auf die Reinheit bzw. Unschuldigkeit des noch jungen Kindes hinweisen. Möglicherweise verarbeitet die Scherenschneiderin erneut im Papier ihre Trauer um den frühen Tod eines Kindes.

Friedrich von Matthisson: *Die Kinderjahre*

Kinder sind ebenso in der nächsten Scherenschnittillustration thematisiert. Allerdings scheint diesmal kein trauriges Ereignis Anlass für den Scherenschnitt gegeben zu haben, sondern Duttenhofer schildert eine Alltagsszene mit Kindern. Sie bezieht sich auf *Die Kinderjahre* von Matthisson, das 1790 erstmals im *Teutschen Merkur* abgedruckt war[870]. Aus den 23 achtzeiligen Strophen im Kreuzreim wählt sie die dritte und vierte Zeile der 23. Strophe (Abb. 208)[871]:

der Kindheit leichte Plane
bekränzet das Abendroth.

In dieser Illustration scheint kein direkter Bezug zum handschriftlichen Text zu bestehen. Eingefasst in einen streng symmetrisch verlaufenden Ornamentrahmen zeigt die Scherenschneiderin drei spielende Kinder im Garten. Zentral steht das kleinste der drei Kinder im Garten. Es reicht einem von rechts kommenden älteren Mädchen einen Korb. Am linken Bildrand sitzt ein älterer Junge auf einem Mauervorsprung vor einer Pflanze mit großen Blättern, die er genauer zu untersuchen scheint. Die Szene wirkt wie eine Alltagsszene, in der die Scherenschneiderin drei Kinder beim Spielen im Garten beobachtet hat.

Getragen wird die Szene von einem Ornamentband, das symmetrisch aufgebaut ist: es wechseln Putti in gotischen Spitzbogenfenstern mit jeweils vier von unten nach oben zeigenden

[870] Der Teutsche Merkur, 1790, 3, S. 251-260.
[871] DLA 5602, Kat. Nr. 184.

Palmwedeln. Eingefasst ist der Scherenschnitt in einen schmalen Ornamentrahmen, der im unteren Bereich bis zum Abschluss des Ornamentbands aus gotischem Maßwerk besteht, und dann in ein Blütenband übergeht, dessen Blüten in der oberen Vertikale mittig zusammenlaufen.

Friedrich Schiller: *Das Mädchen aus der Fremde*

Das Gedicht *Das Mädchen aus der Fremde* von Friedrich Schiller, das erstmals im *Musenalmanach* 1797 abgedruckt wurde, besteht aus sechs vierzeiligen Strophen, von denen Duttenhofer die fünfte sowie die letzte Strophe jeweils zur Illustration ausgewählt hat (Abb. 209)[872].
Die fünfte Strophe lautet:

Sie theilte jedem eine Gabe,
dem Früchte, jenem Blumen aus,
der Jüngling, und der Greis am Stabe:
Ein jeder ging beschenkt nach Haus.

Duttenhofer erzählt in der Illustration den Text nach: das fremde Mädchen, das Blumen an einen jungen Mann verschenkt hat und die Früchte aus ihrem Korb an den alten, buckligen Mann verteilt, der am Stock geht. Das fremde Mädchen steht mittig und überragt mit ihrer Größe die anderen Personen, die zu ihr kommen. Sie bildet die vertikale Mittelachse des Bildes. Die Leserichtung erfolgt, vom Mädchen ausgehend, zunächst nach links, wo der im Gedicht erwähnte „*Jüngling*“ geht, der ein Kind auf dem Rücken trägt, das eine Blume in der Hand hält. Vor ihm ist ein weiteres Kind zu sehen, das ebenfalls in jeder Hand eine Blume hochhält. Sie gehen auf eine Frau zu, die am linken Bildrand auf Steinen sitzt. Auf ihrem Schoß steht ein Kind, dessen Gestik die Bitte um Blumen auszudrücken scheint. Diese Familienszene wird in der folgenden Illustration weitererzählt.
Das narrative Moment der fünften Gedichtstrophe erfolgt hingegen erneut, von der Mitte, vom Mädchen ausgehend, jetzt nach rechts. Das Mädchen schenkt eine Frucht, die sie aus ihrem großen Korb nimmt, an den „*Greis am Stabe*“. Hinter ihm nähern sich von rechts kommend eine Frau mit zwei Kindern. Unter dem Korb des fremden Mädchens steht ein Hund, der seinen Kopf nach rechts gedreht hat.
Unterhalb der Szene befindet sich ein Ornamentband, das sich aus vielen verschiedenen Blumen, Blüten und Blättern zusammengesetzt ist, die keinem strengen symmetrischen Aufbau folgen. Das sich schlängelnde Blumenband wirkt wie „Wildwuchs“, ein chaotisches Wirrwarr, in dem dennoch Harmonie und Ordnung bestehen, entsprechend dem romantischen Prinzip der Arabeske.

[872] DLA 1520, Kat. Nr. 23 b.

Auf die folgende Strophe des Gedichts, die sechste und letzte, bezieht Duttenhofer sich in einer weiteren Illustration (Abb. 210)[873]:

Erblikte sie ein liebend Paar
dem reichte sie der Gaben beste
Der Blumen allerschönste dar.

Das fremde Mädchen steht noch immer in der Mitte des Bildes, noch immer Gaben verteilend. In der linken Bildhälfte ist die Familie der vorangegangenen Illustration zu sehen: Der Mann und das ältere Kind sind inzwischen mit ihren Blumengaben bei der wartenden Mutter mit Kind angekommen.

Währenddessen nähert sich das im Text erwähnte „*liebend Paar*“ in der rechten Bildhälfte. Der Frau des Paares überreicht das fremde Mädchen eine Blume, der Mann ist mit einem Apfel beschenkt worden, den er mit dem linken Arm in die Höhe hält. Der Apfel ist möglicherweise sinnbildlich zu verstehen, als Fruchtbarkeits- und Liebessymbol des Paares. Zugleich verweist er als „Paradiesfrucht“ auf das erste Menschenpaar, Adam und Eva. Rechts von dem Paar geht der in der fünften Strophe erwähnte, mittlerweile ebenfalls beschenkte „*Greis am Stabe*“ fort.

Duttenhofer stellt in der Wiederkehr der beiden Motive – rechts alter Mann und links Familie - einen Bezug zwischen beiden Illustrationen her und setzt dadurch bildlich die narrative Struktur des Textes um. Die beiden in der vorangegangenen Strophe erwähnten Personen – der „*Jüngling*“ sowie „*der Greis*“ – sind zwar noch zu sehen, jedoch nur noch am Bildrand, denn an ihre Stelle sind andere Personen gerückt, die in dieser, der 6. Strophe zentral sind: „*das liebend Paar*“. Interessanterweise ist auch der in der vorangegangenen Illustration gezeigte Hund wieder zu finden: er steht jetzt nicht mehr rechts des Mädchens, sondern links von ihr. Er hat sich entsprechend der Narration ebenfalls fortbewegt.

Die Szene ist unterhalb ebenfalls von einem Ornamentband geschmückt. Dieses ist im Unterschied zur vorigen Illustration streng symmetrisch aufgebaut, aus sich überlappenden Blüten.

Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Erster Teil.*

In einem anderen Illustrationszyklus bezieht Duttenhofer sich auf Goethes *Faust. Erster Teil*, der 1808 erschien.

Die erste Illustration nimmt Bezug auf die in den Versen 3179 bis 3184 erwähnte Gartenszene, in der Faust und Gretchen aufeinander treffen (Abb. 211)[874]:

Faust und Gretchen im Garten. Gretchen: Er liebt mich!

[873] DLA 1517, Kat. Nr. 20.
[874] DLA 5564, Kat. Nr. 146 a.

Zu sehen ist Faust in der Bildmitte, der mit seiner Größe die anderen dargestellten Personen überragt. Er nähert sich Gretchen, indem er ihr seinen Arm entgegenstreckt. Gretchen jedoch ist vertieft in ein Blumenspiel, das sich bis in unsere heutige Zeit erhalten hat bei jungen Mädchen, die verliebt sind. Sie hat eine Sternblume, Gänseblümchen im Volksmund, gepflückt, von der sie ein Blütenblatt nach dem anderen abzupft mit den Worten: „*Er liebt mich – liebt mich nicht*“ (V. 3182). Sie endet schließlich beim letzten Blütenblatt „*Er liebt mich!*“ (V. 3183) ausrufend.

In der Illustration hat Duttenhofer das „Liebespaar“ gerahmt, indem sie es zwischen einem Spalier sowie einem Baum platziert hat. Hinter Gretchen, am linken Bildrand, steht das Spalier, an dem eine Blume – vielleicht eine Clematis? – windend nach Oben wächst. Hinter Faust in der Bildmitte ragt hingegen ein Baum empor, dessen Laubwerk sich oben kugelförmig entfaltet und der runde Früchte trägt, möglicherweise Äpfel oder Orangen. Die Blätter des Baumes berühren den oberen Bildrand. Rechts des Baumes ist der Teil eines Gebäudes zu erkennen, an dem zwei Personen um die Ecke gehen: Marthe und Mephistopheles, die in Vers 3179 erwähnt sind.

Die Scherenschneiderin hat in ihrer Illustration demnach eindeutig Bezug genommen auf den Text und vor allem dessen narrative Struktur bildlich umgesetzt. Die Erzählung wird bildlich durch vertikale Achsen gedrittelt. Der Baum nimmt dabei eine Achse ein. So sind in den ersten beiden Bilddritteln – von links – Gretchen und Faust zu sehen. Beide sind jedoch durch eine imaginäre Vertikale voneinander getrennt, wodurch Duttenhofer auf das Ende der Beziehung Faust – Gretchen vorausdeutet. Die Annäherung zwischen den beiden ist nur scheinbar. Es besteht bereits eine Trennlinie zwischen beiden Figuren.

Im rechten Bilddrittel hingegen erzählt Duttenhofers Illustration noch die vorangegangenen Verse, Marthe und Mephistopheles, die aus dem Garten weggehen.

Demzufolge ist die Illustration entsprechend des Textes in einer narrativen Erzählfolge aufgebaut, das Geschehen wird von rechts nach links erzählt, dennoch lenkt sie die Blickrichtung auf die für diesen Textabschnitt zentrale Szene, nämlich die Annäherung von Faust und Gretchen im Garten. Der Baum, der das Bild von unten nach oben „durchtrennt“ dient dem Betrachter als Orientierungshilfe, sein Augenmerk auf die beiden Hauptfiguren zu richten.

In der zweiten Illustration bezieht die Scherenschneiderin sich auf die Kerkerszene, Verse 4601 bis 4613 (Abb. 212)[875]. Mephistopheles erscheint und zieht Faust von Gretchen weg, mit den Worten „*Her zu mir!*“ (V. 4613). Duttenhofer zeigt eben dieses Moment: Es ist der dunkle Kerker zu sehen, in dem sich die Szene ereignet. Das Kellergewölbe hat sie angedeutet, indem sie in schwarzes Papier ein spitzbogiges Fenster geschnitten und dieses wiederum mit weißem Papier unterlegt hat. Der Fußboden ist mit braunem Papier unterlegt. Insgesamt entsteht beim

[875] DLA 5564, Kat. Nr. 146 b.

Betrachter der Eindruck eines düsteren, finsteren Kellergewölbes, wobei sich die Figuren aus schwarzem Papier vor dem weißen Untergrund sowie dem dunkelbraunen Papier abheben. Sie sind gewissermaßen als Schatten zu sehen: Mephisto, der Faust am Umhang zieht und mit dem anderen Arm auf eine geöffnete Gittertür deutet, die sich am linken Bildrand befindet. Faust steht jedoch, hinunter gebückt vor dem in Ketten gefesselten Gretchen.

7.0. Schlussbetrachtung

Die Analyse von Duttenhofers Oeuvre anhand exemplarisch ausgewählter Scherenschnitte hat deutlich gemacht, dass die Stuttgarter Scherenschneiderin sich mit ihrer Kunst im Grenzbereich zwischen Klassizismus und Romantik bewegt. Sie hat ein an Umfang und Qualität einzigartiges Werk geschaffen – keine Selbstverständlichkeit in jener Zeit: schließlich war die Scherenschneiderin Hausfrau und siebenfache Mutter.

Das Anschauungsmaterial von originalen antiken Plastiken bzw. deren Gipsabgüssen in der seit 1808 angelegten herzoglichen Lehrsammlung in der „Danneckerei" sowie die Reproduktion von antiken Fundstücken in Kunsthandwerk und Graphik bilden eine Quelle, aus der die Künstlerin einzelne Motive entlehnt. Im Zuge der romantischen Kunstströmung werden darüber hinaus Stilmittel und Motive der altdeutschen Kunst populär. Duttenhofer schöpft aus diesem Formenrepertoire, das den bildenden Künstlern jener Zeit allgemein zur Verfügung stand.

In Bezug auf Duttenhofers Scherenschnittwerk ist jedoch bemerkenswert, dass sie sich nie auf konkrete Vorlagen bezieht. Die Originale und Reproduktionen scheinen ihr lediglich zur Ideenfindung zu dienen. Die Scherenschneiderin muss ein enormes Bildgedächtnis gehabt haben. Zudem ist sie eine genaue Beobachterin ihres sozialen Umfelds. Dieses Bildwissen vereint sie virtuos in einem komplexen Bildgefüge. Die entlehnten Motive dienen dabei meist nicht einem ästhetischen Zweck, sondern werden ihre eigenen Sprachmittel, mit denen sie ihre Beobachtungen, Eindrücke und Empfindungen mit der Schere im Papier formuliert. Duttenhofer verpflichtet sich nicht den Bildtraditionen, sondern entwickelt aus ihnen heraus ihren eigenen Sprachschatz, wie am Beispiel des Themas *Eros und Anteros* (Abb. 69)[876]gesehen. In anderen Darstellungen wiederum überträgt sie Themen in ihren persönlichen Kontext, indem sie beispielsweise eine neugierige und gedrungene Person aus dem Stuttgarter Umfeld in die Figur der eigentlich liebreizenden Psyche kleidet (Abb. 62).[877] Und es gibt noch weitere Bildbeispiele, in denen sich die Frage nach der Ironie stellt.

Die Scherenschneiderin beherrschte eine Technik, die damals wie heute allgemein nicht als hohe Kunst, sondern lediglich als netter Zeitvertreib angesehen wurde. Hatte sie dadurch den Raum, ihr soziales Umfeld, insbesondere mithilfe antiker Erzählstoffe, zu verspotten? Offensichtlich scheint der Antikenbegriff der Scherenschneiderin auch die Ironie einzuschließen, wie am Beispiel von *Amor und Psyche* (Abb. 62) gesehen. Will Duttenhofer sich vom allgemeinen „Antikenwahn" abheben? Ironisiert sie möglicherweise sogar den Antikendiskurs ihrer Zeit? Vielleicht kam ihr letztlich doch die fehlende akademische Ausbildung zugute. Sie war nicht gezwungen, nach den Antiken zu zeichnen, und dies möglichst brillant, wie ihre

[876] Siehe Kapitel 6.2.2., *Klassische Mythologie, Eros und Anteros*, S. 151f.
[877] Siehe Kapitel 6.2.2., *Klassische Mythologie, Amor und Psyche-Mythos,* S. 146 ff.

Künstlerkollegen, die an den Akademien ausgebildet wurden. Sie konnte die künstlerischen Freiheiten ausleben und frei von Zwängen experimentieren.

Dabei waren der Künstlerin lediglich durch das Material des Papiers und das Werkzeug Schere gewisse Grenzen gesetzt. Doch auch diese Grenzen der Flächenkunst scheint sie überschreiten zu wollen. Erinnert sei an die von ihr in der Scherenschnittkunst erfundene Bodenperspektive, die den papierenen Zimmerbildern einen verblüffenden Eindruck von Räumlichkeit verleiht. Ebenso scheint die Scherenschneiderin mit dem gezielten Einsatz von Farbe im Trägerpapier das schwarz-weiß der Silhouettenkunst zu überwinden. Sie erzielt oft malerische Effekte, indem sie die Papierarbeiten farbig hinterlegt und/oder sogar noch farbig aquarelliert. Aus den Scherenschnitten werden aufwändig gestaltete Scherenbilder, wie am Beispiel des Kinderbildnisses der Geschwister Scheffer zu sehen ist (Abb. 183).[878]

Duttenhofers Oeuvre macht deutlich, dass der Scherenschnitt keine bloße Augenfreude ist oder lediglich nettes kunstgewerbliches Nebenbei. Duttenhofer spielt mit den Elementen, die sie aus ihrem einzigartigen Formenvorrat schöpft. Dieses Können und diese Qualität unterscheidet Duttenhofer nachdrücklich von bekannten zeitgenössischen Scherenschneiderinnen wie Adele Schopenhauer und Rosa Maria Assing. Vergleichbar ist ihr künstlerisches Schaffen nur mit dem Scherenschnittwerk von Runge. Das Schneiden in Papier war für Runge wichtiger als die Malerei, nicht nur weil er seine Hände als Scherenfinger empfand, sondern weil er, wie er in einem Brief an Goethe am 23. April 1801 schrieb, es ihm nicht schwer falle, jenes in Kreide zu übertragen, was er bereits „in der Schere hatte". Insofern wird hier das Scherenschneiden zu dem, was bis dahin für die Zeichnung galt: der Ort, an dem der Künstler seine Ideen und Eindrücke unmittelbar umsetzt. Hier liegt die Quelle, hier ist das Ursprüngliche zu finden.

Duttenhofer hat in ihren Scherenbildern eine Virtuosität erreicht, die ihresgleichen sucht und das, obwohl ihr ein Malereistudium verwehrt blieb und sie als dilettantische Künstlerin allerlei Sticheleien seitens des Stuttgarter Bürgertums zu ertragen hatte, wie sie in einem Brief an eine Freundin berichtet:

> „[…] Ich passire, bey aller Unwissenheit und Nichtskennerey doch für eine gelehrte Frau, […] und wo kein Grund ist, da wird das alles zum Spott bey unserm Geschlecht, die Weiber hassen und die Männer – wenns gnädig geht – verachten und verhöhnen uns. Darum bey allem was uns tief inen bewegt, beym Größten, Schönsten, Herrlichsten, ob Talent, Liebe, Freundschaft, Nur – Still daß die Leute (Menschen?) es nicht hören wie alles dieß uns hochbeglükt![…]"[879]

[878] Siehe Kapitel 6.6.9.3., *Neuerwerbung 2007*, S. 195f.
[879] Brief an Friederike und Karl Mayer vom 6.1.1828. SNM/DLA 32.514.

8.0. Anhang

8.1. Bibliographie

A

Abbildungen der Gemälde und Alterthümer, welche seit 1738 sowohl in der verschütteten Stadt Herkulaneum als auch in den umliegenden Gegenden an das Licht gebracht worden: nebst ihrer Erklärung von Christoph Gottlieb Murr. Nach den Original-Kupferstichen in Contorni, verfertigt und herausgegeben von Georg Christoph Kilian. Augsburg und Nürnberg 1777-1799.

Ackermann, Marion; Friedel, Helmut (Hrsg.): Schattenrisse, Silhouetten und Cutouts. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München 2001. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001. [Ausst.-Kat. München 2001]

Allgemeine Deutsche Biographie. Berlin 1875 ff. (Neudruck 1967 ff.) [ADB]

Allgemeines Künstlerlexikon. München; Leipzig: Saur, 1992 ff. [Saur]

Le antichità di Ercolano esposte. Hrsg. Accademia Ercolanese. Napoli; Regia Stamperia, 1757-1792. (8 Bde.)

Antoni, Irene: Die Staatsgalerie im 19. Jahrhundert. Ein „Museum der bildenden Künste". München: Tuduv-Verlagsgesellschaft, 1988. (= Tuduv Studien: Reihe Kunstgeschichte, Bd. 31)

Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1978. (16. Aufl. 2007)

B

Balet, Leo: Ludwigsburger Porzellan. Stuttgart; Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt, 1911.

Bartsch, Adam von: Le peintre graveur. Wien 1803-1821. (21 Bde.) [Bartsch]

Bartsch, Gerhard: Akademismus und Idealismus am Beispiel des Bildhauers Johann Heinrich Dannecker (1758-1841). Hamburg: Vardow Zerr Verlag, 1976 (Diss.).

Baumgärtel, Bettina: Angelika Kauffmann (1741-1807), in: Kerstin Merkel; Heike Wunder (Hrsg.): Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. S. 223-240.

Dies. (Hrsg.): Angelika Kauffmann 1741-1807 Retrospektive. Kunstmuseum Düsseldorf, 15. November 1998 - 24. Januar 1999, Haus der Kunst München, 5. Februar - 18. April 1999, Bündner Kunstmuseum Chur, 8. Mai - 11. Juli 1999. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1998.

Dies.: Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts. Basel: o. Verl., 1990. (Diss.)

Bausinger, Hermann; Beyrer, Klaus; Korff, Gottfried (Hrsg.): Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. München 1991.

Baxandall, Michael: Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung. München 1998. [Baxandall 1998]

Ders.: Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst. Berlin 1990.

Bayardi, Ottavio Antonio: *Catalogo degli antichi monumenti dissotterati della discoperta Città di Ercolano.* Napoli 1755.

Beck, Herbert (Hrsg.): Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Berlin: Mann, 1981.

Benz, Richard: Geist der Romantischen Malerei. Dresden 1934.

Berggruen, Oliver; Hollein, Max (Hrsg.): Henri Matisse. Mit der Schere zeichnen. Meisterwerke der letzten Jahre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. [Berggruen; Hollein 2002]

Berliner, Rudolf: Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1926.

Bernhard, Marianne (Hrsg.): Schattenrisse. Silhouetten und Scherenschnitte in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert. München 1977.

Beyrodt, Wolfgang; Busch, Werner et al. (Hrsg.): Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Texte und Dokumente. Stuttgart 1982.

Biesalski, Ernst: Scherenschnitt und Schattenriß. Geschichte und Technik der Silhouettenkunst. München 1964. [Biesalski 1964]

Ders.: Scherenschnitt und Schattenrisse. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst. München 1964.

Blättel, Harry: International Dictionary Miniature Painters, Porcellain Painters, Silhouettistes. - Internationales Lexikon Miniatur-Maler, Porzellan-Maler, Silhouettisten. – Dictionaire International Peintres Miniaturistes, Peintres sur Porcelaine, Silhouettistes. München: Arts and Antiques Edition Munich, 1992.

Boehm, Gottfried; Miller, Norbert (Hrsg.): Bibliothek der Kunstliteratur. Bd. 3: Klassik und Klassizismus, hg. v. Helmut Pfotenhauer und Peter Sprengel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995.

Boehn, Max von: Miniaturen und Silhouetten. München: Bruckmann, 1918.[von Boehn 1918]

Böttiger, Karl August: Über die Prachtgefäße der Alten, in: Journal des Luxus und der Moden, Juni 1792, S. 281-310.

Boisserée, Sulpiz: Tagebücher, hg. v. Hans-J. Weitz. 5 Bde. Darmstadt: Eduard Roether Verlag, 1995.

Borrmann, Norbert: Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland. Köln: DuMont, 1994.

Brinkmann, Vinzenz; Wünsche, Raimund: Bunte Götter. Farbigkeit antiker Skulptur. München: Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, 2004.

Brockmann, Dorothea: Blumen in Scherenschnitten. München: Kösel, 1953.

Bucherer, Max: Spitzenbilder, Papierschnitte, Porträtsilhouetten. Dachau o.J. [1922]

Burckhardt, Jacob: Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel 1855.

Busch, Werner (Hrsg.); Jutta Reinisch: Randgänge der Zeichnung. München: Fink, 2007.

Ders.: Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Margaret Stuffmann; Werner Busch (Hrsg.): Zeichnen in Rom 1790-1830. Köln: König, 2001. S. 10-44. [Stuffmann; Busch 2001]

Ders.: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin: Mann, 1985.

Buss, Georg: Aus der Blütezeit der Silhouette. Eine kunst- und kulturgeschichtliche Studie. Leipzig: Xenien Verlag, 1913. [Buss 1913]

Büttner, Frank: Der Wahrheitsanspruch der Linie. Die Umrißzeichnung im Werk von Peter Cornelius, in: Margaret Stuffmann; Werner Busch (Hrsg.): Zeichnen in Rom 1790-1830. Köln: König, 2001. 97-119.

C

Cain, Hans-Ulrich; Müller, Hans-Peter; Schmidt, Stefan (Hrsg.): Faszination der Linie. Griechische Kunst auf dem Weg von Neapel nach Europa. Ausst.-Kat. Leipzig 2004. Leipzig: Passage Verlag, 2004. [Auss.-Kat. Leipzig 2004]

Cavaceppi, Bartolomeo: *Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche.* Rom 1768-72. (3 Bde.)

Caylus, Comte de: *Recuiel d'antiquités égyptiennes, étrusque, grecques et romaines.* Paris 1752-1767. (7 Bde.)

Clarac, Comte de: *Description des antiques du Musée Royal, commencée par feu M. le Chr. Visconti.* Paris 1820.

Conforti, Louis: *Le Musée National de Naples illustré en CLXV gravures.* Neapel o.J.

D

D'Hancarville, Pierre François Hugues: *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton envoyé extraordinaire de S.M. Britannique en cour de Naples. Gravées par A.F. David, avec leurs explications par d'Hancarville.* Neapel: Morelli, 1766/67-1788. (4 Bde.)

Dalmazzoni, Angelo: The Antiquarian or the Guide for Foreigners to go the rounds of the Antiquities of Rome. Rom 1803.

Davidis, Michael: Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2001. (= Marbacher Kataloge, Bd. 56)

Denise, Kaspar: Felix Urbium Restitutio – „Le Antichità di Ercolano“ zwischen Museum und Öffentlichkeit, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Berlin 1981, S. 21-31.

Dreyer, Ortrud: Die Modernität des Kunstkonzepts. Anmerkungen zu den Scherenschnitten Philipp Otto Runges, in: Ausst.-Kat. München 2001, S. 80-113.

E

Ebhardt, Manfred: Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik. Göttingen 1969. (Diss.)

Elhardt, Armin: „Legationsrat Richter ? Den kennt niemand...“ Jean Pauls Besuch in Stuttgart. Stuttgart: Verlag?, 2001. (= Spuren 53. Marbach am Neckar)

F

Fiege, Gertrud: Antikisches schwarzweiß – Luise Duttenhofers Scherenschnitte zu ‚Amor und Psyche’, in: Antike in Sicht. Strandgut aus dem Deutschen Literaturarchiv, hg. v. Jochen Meyer. Marbach 2004, S. 81-83. (= Marbacher Magazin Nr. 107)

Dies.: Literatur zu Luise Duttenhofer (1776-1829) eine Buchbesprechung von Gertrud Fiege, in: Schwarz auf Weiß. Zeitschrift des Deutschen Scherenschnittvereins, Heft 5, März 1997, S. 28-30.

Dies.: Ludovike Simanowiz und Luise Duttenhofer. Zum Los der Künstlerinnen, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 155-164.

Dies. (Hrsg.): Die Scherenschneiderin Luise Duttenhofer. Marbacher Magazin, Sonderheft 13 (1979). Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar zum 150. Todestag. Marbach 1979. [Fiege 1979]

Rezension, in: Staatsanzeiger für Baden-Württemberg, Nr. 99, 12.12.1979, S. 2.

Dies.; Hans Rühl (Hrsg.): Scherenschnitte von Luise Duttenhofer. Faksimile-Druck von 147 Tafeln aus der Sammlung im Schiller-Nationalmuseum/Deutschen Literaturarchiv in Marbach. Ausgewählt von Hans Rühl, mit einer Einführung von Gertrud Fiege. Aarau; Stuttgart 1978.

Fiorillo, Johann Dominicus: Über die Groteske. Göttingen 1791.

Firges, Jean: Der Pietismus im deutschen Südwesten. Annweiler: Sonnenberg Verlag, 2005. (= Kulturgeschichtliche Reihe Sonnenberg, Bd. 7)

Flashar, Martin: 1768. Europa à la grecque. Vasen machen Mode. Ausst.-Kat. Freiburg i. Brsg. 1999. München: Biering & Brinkmann, 1999. [Ausst.-Kat. Freiburg 1999]

Fleischhauer, Hermann; Baum, Julius; Kobell, Stina: Die schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart 1952.

Fleischhauer, Werner: Die Boisserée und Stuttgart, in: Annemarie Gethmann-Siefert; Otto Pöggeler (Hrsg.): Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée. Stuttgart: Klett-Cotta, 1988. S. 74-106.

Ders.: Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart. Stuttgart 1976.

Ders.: Die Hohe Carlsschule. Im Museum der bildenden Künste Stuttgart. Ausst.-Kat. Württembergisches Landesmuseum 1959. Stuttgart 1960.

Ders.: Die Stuttgarter Wandteppich-Manufaktur (1698-1737), in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, Heft 13, 1954, S. 249-261.

Fliedl, Ilsebill Barta: Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 1994. S. 192-217.

Forgione, Nancy: „The Shadow Only". Shadow and Silhouette in Late Nineteenth-Century Paris, in: The Art Bulletin, 81, 1999, S. 490-512.

Frauberger, Heinrich: Silhouetten Ausstellung. Kunstgewerbemuseum Düsseldorf 1909.

Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann, 1998.

Fröhlich, Anke: „Glücklich gewählte Natur..." Der Dresdner Landschaftsmaler Johann Christian Klengel (1751-1824). Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Radierungen und Lithographien. Hildesheim 2005.

Fröhlich, Karl: Schattenrisse. München o.J.

Fuhrmann, Manfred: Bildung. Europas kulturelle Identität. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002.

Füssli, Johann Caspar: Raisonirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke. Zum Gebrauch der Sammler und Liebhaber. Zürich 1771.

G

Gay, Peter: Die Macht des Herzens. Das 19. Jahrhundert und die Erforschung des Ich. München [o.J.]

Gehring, Paul: Hartmannsches Haus, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 7, 1966, S. 733 ff.

Geiger, Ludwig: Therese Huber 1764-1829. Leben und Briefe einer deutschen Frau. Stuttgart 1901. [Geiger 1901]

Gemälde der Sammlung Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann B. Bertram lithographiert von Johann Nepomuk Strixner. Ausst.-Kat. Neuss; Heidelberg 1980/1981, hg. v. Irmgard Fedhaus. Neuss: Vreden & Rennefeld, 1980.

Gerlach, Bernhard: Die literarische Bedeutung des Hartmann-Reinbeckschen Hauses in Stuttgart, 1779-1849. Münster 1910 (Diss.) [Gerlach 1910]

Gethmann-Siefert, Annemarie; Pöggeler, Otto (Hrsg.): Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée. Bonn: Bouvier, 1995. [Gethmann-Siefert; Pöggeler 1995]

Glaser, Silvia; Schnabel, Werner Wilhelm: „Künstliche Lust-Hand-Arbeit". Rudolf Wilhelm von Stubenberg (1643-1677) und seine Scherenschnitte, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 54, 1991, S. 297-334.

Goebel, Manfred; Malitte, Elvira; Richter, Karin; Schlosser, Heike; Schöneburg, Silvia; Sommer, Rolf: Der Pantograph in historischen Veröffentlichungen des 17. bis 19. Jahrhunderts. Halle 2003 (= Schriften zum Bibliotheks- und Büchereiwesen in Sachsen-Anhalt 84)

Gombrich, Ernst H.: Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst. Berlin 1996. [Gombrich 1996]

Ders.: The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. Oxford: Phaidon, 1979. dt: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Übersetzt von Albrecht Joseph. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.

Griffiths, Anthony; Carey, Frances (Hrsg.): German Printmaking in the Age of Goethe. Ausst.-Kat. British Museum. London 1994.

Grube, Walter: Haupt- und Residenzstädte in Altwürttemberg, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, Heft 25, 1966, S. 9-13.

Grummach, Ernst: Goethe und die Antike. Eine Sammlung. Berlin 1949.

Grünstein, L.: Silhouetten aus der Goethezeit. Wien 1909.

Güntter, Otto: Aus klassischer Zeit. Scherenschnitte von Luise Duttenhofer. Stuttgart 1937. Mit 23 Abb.

H

Habermas, Rebekka: Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750-1850). Göttingen 2000. (Habil.)

Haedeke, Hanns-Ulrich: Die Geschichte der Schere. Köln 1998.

Haering, Hermann; Hohenstatt, Otto: Schwäbische Lebensbilder. Stuttgart 1940 ff.

Hagel, Jürgen: Hofkupferstecher August Seyffer und die vaterländischen Altertümer, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, Heft 56, 1997, S. 181-203.

Hahn, Andrea; Fischer, Bernhard (Hrsg.): „Alles von mir!" Therese Huber (1764-1829) Schriftstellerin und Redakteurin. Marbacher Magazin 65, 1993. Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Marbach 1993.

Dies.: Therese Huber. Zwischen Nähzeug und Mannskleid. In: Birgit Knorr; Rosemarie Wehling: Frauen im deutschen Südwesten. Stuttgart 1993. S. 50-57.

Hambly, Maya: Drawing instruments: 1580-1980. London 1988.

Hamilton, William: *Recueil de Gravures d'après des Vases Antiques d'un Ouvrage Grec trouvés dans des Tombeaux dans le Royaume des Deux Siciles mais principalement dans les environs de Naples l'années 1789. & 1790. Tirées du Cabinet de Monsieur le Chevalier Hamilton Envoyé Extraordinaire et Plenipotentaire de Sa Majesté Britanique à Naples. Publié par Monsieur Guillaume Tischbein Directeur de l'Academie Royale de Peinture.*

Hartmann, Julius: Danneckers Haus und sein Fremdenbuch, in: Litterarische Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg, 1893, S. 73 ff.

Ders.: Schillers Jugendfreunde. Stuttgart; Berlin 1904.

Ders. (Hrsg.): Uhlands Tagebuch 1810-1820. Stuttgart 1898.

Haskell, Francis: The Baron d'Hancarville, an Adventurer and Art Historian in Eighteenth Century Europe, in: VV. Oxford, China and Italy. Writings in Honour of Sir Harold Acton. London 1984, S. 177-191.

Ders.; Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900. New Haven; London: Yale University Press, 1981. [Haskell; Penny 1981]

Ders.: Rediscoveries in Art. London 1976.

Haug, Balthasar: Das gelehrte Wirtemberg. Stuttgart 1790.

Heck, Thomas Leon: Index Weltkunst 1948-1996. Tübingen 1997 (2. Aufl.).

Ders.: Index Velhagen & Klasings Monatshefte 1886-1953. Tübingen 1997.

Hecker, Jutta: Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik. Jena 1931.

Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon. Leipzig 1770.

te Heesen, Anke: Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne. Frankfurt am Main 2006.

Herder, Johann Gottfried: Briefe. Gesamtausgabe 1763-1808. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolge, 1981.

Heuss, Theodor: Louise Duttenhofer, in: Die Frau. Blätter der Frankfurter Zeitung, 15.9.1941, S. 3-4.

Himmelheber, Georg: Lavater, die Hartmanns und eine unbekannte Zeichnung von Nicolas Guibal, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, Heft 64, 2005, S. 199-210.

Höper, Corinna; Henning, Andreas: Das Glück Württembergs. Zeichnungen und Druckgraphik europäischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart 15. Mai – 26. September 2004. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Dies.: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit. Staatsgalerie Stuttgart 2001. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.

Hofmann, Werner: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München 1995.

Ders.(Hrsg.): Philipp Otto Runge Scherenschnitte. Frankfurt am Main: Insel, 1977.

Ders.: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1960 (Veränderte Neuausgabe München 1974)

Hoffmann, Detlef: Die Welt der Spielkarte. Eine Kulturgeschichte. Leipzig 1972.

Hoffmann, Konrad: Das Profil aus kunstgeschichtlicher Sicht, in: Fortschritte der Kieferorthopädie 44, 1983, S. 343-350.

Hoffmann-Curtius, Kathrin: „Alle Wege führen nach Rom“, in: Ausst.-Kat. Tübingen. Mit den Augen des Touristen. 1981, S. 19-31.

Holst, Christian von (Hrsg.): Schwäbischer Klassizismus. Zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770-1830. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1993. [Ausst.-Kat. Stuttgart 1993]

Horky, Mila: Künstlerbilder – Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 2002.

J

Jamme, Christoph; Otto Pöggeler (Hrsg.): „O Fürstin der Heimath! Glükliches Stutgard“. Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800. Stuttgart: Klett-Cotta, 1988. [Jamme; Pöggeler 1988]

Jansen, Rosemarie u. Hans Helmut: Künstlerinnen des Scherenschnittes. Unserer Tante Frau Therese Lauer zum 80. Geburtstage in Dankbarkeit gewidmet, in: Ruperto-Carola Bd. 42, 1967, S. 53-64.

Jansen, Hans Helmut: Johann Wilhelm Wendt und die Silhouettenkunst des 18. Jahrhunderts. Ruperto-Carola Bd. 38, 1965, S. 70-75.

Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften Berlin. Berlin: Akademie Verlag, 1954 ff.

Joost, Ulrich: „Die Silhouetten sind Abstracta. Seine Beschreibung ist eine bloße Silhouette“ – Georg Christoph Lichtenberg, der Schattenriß und die Physiognomik, in: Ausst.-Kat. München 2001, S. 60-79.

Jucker, Hans: Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform. Olten 1961 (= Bibliotheca Helvetica Romana, Bd. 3)

K

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hg. v. G. Lehmann. Stuttgart 1991.

Kästner, Erhard: Scherenschnitt-Illustration. Dresden 1936.

Kaufmann, Thomas Da Costa: The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 38, 1975, S. 258-287.

Kerner, Justinus: Bilderbuch aus meiner Knabenzeit, hg. und erläutert v. Günter Häntzschel. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1978.

Kerner, Theobald: Das Kernerhaus und seine Gäste. Stuttgart; Leipzig; Berlin; Wien: Dt. Verlags-Anstalt, 1894.

Kleßmann, Eckart: Die deutsche Romantik. Köln 1979.

Knapp, Martin: Deutsche Schatten- und Scherenbilder aus drei Jahrhunderten. München [1916]. [Knapp 1916]

Ders.: Psaligraphie. Silhouetten. Schablonen. Schattenspielfiguren. Sonderabdruck aus dem Amtlichen Katalog der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig 1914. S. 1-6.

Köger, Annette: Antonio Isopi (1758-1833). Ein römischer Bildhauer am württembergischen Hof. Frankfurt am Main 1996. (Diss.)

Dies.: Antonio Isopi. Ein römisch-schwäbischer Hofbildhauer, in: Schwäbischer Klassizismus. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Stuttgart 1993. S. 131-141.

Köstlin, Konrad: Gemaltes Trachtenleben. Volkslebensbilder in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, in: Kieler Blätter zur Volkskunde 15, 1983, S. 41-68.

Koschlig, Manfred: Die Schatten der Duttenhofer. Eine Auswahl von 147 Scherenschnitten. Marbach 1968. [Koschlig 1968]

Rezension:

Bartels, Hanna: Die Schatten der Luise Duttenhofer, in: Die Neue Bücherei, München [o.J.], Heft 3, S. 317 f.

Hagen, Walter: Die Schatten der Luise Duttenhofer (Rezension zu Koschlig 1968), in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, XXVIII, 1969, II, S. 472-475.

Ders.: Auch hier ist Arkadien. Neues von der Wunderschere der Madame Duttenhofer. Für Fritz Martini, in: Librarium, Jg. 10, 1967, 124-147.

Ders.: Unbekannte Bildnisse Mörikes und seiner Freunde, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Bd. 10, 1966, S. 130-159.

Ders.: Ein Donum der Duttenhofer. Für Paul Scherrer, in: Librarium, Jg. 2, 1960, 117-126.

Ders.: Einige Mitteilungen zum Aufsatz über Luise Duttenhofer, in: Stultifera Navis, Jg. 11, 1954, 50-52.

Ders.: Luise Duttenhofer in Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Urteilen, in: Stultifera Navis, Jg. 10, 1953, 14-30.

Ders. (Hrsg.): Schwäbische Kunde. Balladen und Romanzen von Schiller, Kerner, Uhland, Schwab und Mörike. Mit 7 Scherenschnitten von Luise Duttenhofer. Marbach 1951. Mit einem Nachwort von Erwin Ackerknecht.

Kovalevski, Bärbel: Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999.

Kowalewski, G.[??]: Bou-Magie und Physionotrace, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 22, 1918, S. 168 ff.

Krauß, Rudolf: Schwäbische Literaturgeschichte in zwei Bänden. Freiburg: Mohr, 1897 ff.

Krauss, Wilhelmine: Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Berlin 1930.

Kunze, Max (Hrsg.): „Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt". Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Ausst.-Kat. Dessau Wörlitz; Stendal 1998. Mainz: Philipp von Zabern, 1998. [Ausst.-Kat. Dessau Wörlitz 1998]

Küster, Katharina; Beatrice Scherzer; Andrea Fix. Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz. Zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Ludwigsburg 2002/03. Heidelberg: Kehrer, 2002.

L

Lahnstein, Peter: Schwäbische Silhouetten, mit Scherenschnitten von Louise Duttenhofer und Luise Walther. Stuttgart 1962.

Landsberger, F.: Die Kunst der Goethezeit. Kunst und Kunstanschauung von 1750-1830. 1999.

Lang, Martin: Silhouetten von Luise Duttenhofer (1776-1829), in: Württemberger Zeitung. 18.5.1908, 2. Jg., Nr. 115, S. 1-2.

Lavater, Johann Caspar: Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. 4 Bde. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1775-78. Nachdruck: Christoph Siegrist (Hrsg.). Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984.

Lavater, Johann Caspar: Einige physiognomische Bemerkungen für Zeichner und Mahler, in: Eunomia 1801, 1. Jg., 1. Bd., S. 134-166.

Link, Anne-Marie: Das neue Graphikpublikum und die Graphikmode in Deutschland des späten 18. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat. Dessau 1996, S. 33-44.

Lukatis, Christiane (Hrsg.): Mein blauer Salon. Innenräume des Biedermeier. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1995.

M

Märker, Peter (Hrsg.): Innenräume um 1800. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1976.

Mannsperger, Marion; Migl, Joachim: Bilder aus Pompeji. Antike aus zweiter Hand. Spuren in Württemberg. Ausst.-Kat. Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1998.

Manteuffel, Claus Zoege von: Kunst und Künstler in Württemberg. Stuttgart 1996.

Ders. (Hrsg.): Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons. Ausst.-Kat. Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1987.

Martius, Carl Friedrich Philipp Ritter von; Johann Baptist Spix: Reise in Brasilien. 3 Bde. 1823-1831.

Matthisson, Friedrich von: Matthissons Stammbuch [Faksimile], hg. und kommentiert v. Erich Wege, Doris und Peter Walser-Wilhelm, Christine Holliger. Dessau: Anhaltinische Landesbücherei, 2007.

Ders.: Friedrich von Matthisson's literarischer Nachlaß nebst einer Auswahl von Briefen seiner Freunde. 4 Bde. Berlin: Mylius, 1832.

Ders.: Zug aus Angelikas [Kauffmann] Künstlerleben, in: Morgenblatt Nr. 52, 1.3.1810, S. 207.

Ders.: Lyrische Anthologie, hg. v. Friedrich von Matthisson. 17. Teil. Zürich: Orell Füßli und Compagnie, 1806.

Mayer, Karl: Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen. Erinnerungen, 2 Bde., Stuttgart 1867. [Mayer 1867]

McKechnie, Sue: British Silhouette Artists and their Work. London 1978. [McKechnie 1978]

Meder, Joseph: Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung. Wien 1923 (2.Aufl.)

Merkel, Kerstin; Wunder, Heike (Hrsg.): Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.

Metken, Sigrid: Geschnittenes Papier. Spitzenbilder, Scherenschnitte, Ausschneidebögen. Stuttgart 1978.

Meusel, Johann Georg: Teutsches Künstlerlexikon Oder Verzeichniß der jetztlebenden teutschen Künstler: Nebst einem Verzeichniß sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinette in Teutschland und in der Schweiz. 2. Theil. Lemgo: Verlag der Meyerschen Buchhandlung, 1789.

Ders.: Teutsches Künstlerlexikon Oder Verzeichniß der jetztlebenden teutschen Künstler: Nebst einem Verzeichniß sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinette in Teutschland. 1. Theil. Lemgo: Verlag der Meyerschen Buchhandlung, 1778.

Michels, Norbert (Hrsg.): „...waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Lebens." Zum 200. Gründungstag der Calcographischen Gesellschaft Dessau. Ausst.-Kat. Weimar 1996 (= Kataloge der Anhaltinischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 3).

Ders. (Hrsg.): Wilhelm Müller. Eine Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters. Ausst.-Kat. Anhaltinische Gemäldegalerie Dessau 1994.

Mildenberger, Hermann et al. (Hrsg.): Geheimster Wohnsitz. Goethes italienisches Museum. Ausst.-Kat. Weimar 1999.

Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Leipzig: Insel-Verlag, 1966. (= Nachdruck der Ausgabe Berlin: Johann Friedrich Unger, 1795.)

Müller, Christoph Friedrich: Beschreibung eines sehr einfachen zur Verjüngung der Schattenrisse dienenden Storchschnabels, den sich jeder Liebhaber selbst verfertigen kann. Nebst einem geometrischen Beweis und Tafeln über dies Werkzeug. Mit zwo Kupfertafeln. Münster; Hamm 1780. [Müller 1780 (1)]

Ders.: Beschreibung der Bou-Magie oder der Kunst Schattenrisse auf eine leichte und sichere Art zu vervielfältigen. Mit einem Kupfer. Münster; Hamm 1780. [Müller 1780 (2)]

Musée Français: Recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale. Paris 1803-1809. (4 oder 5 Bde.)

N

Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von d. Leben und d. Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner (...), 25 Bde. München: Fleischmann, 1835 -1852 (Unveränderter Abdruck der 1. Aufl., 3. Aufl. Leipzig 1924). [Nagler]

Néret, Gilles: Matisse. Scherenschnitte. Köln : Taschen Verlag, 2004.

Newman, Michael: Die deutschen Porzellanmanufakturen im 18. Jahrhundert. 2 Bde. Braunschweig 1977.

Ders.: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters. 2 Bde. Berlin; Leipzig 1927.

Nipperdey, Thomas: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007.

Noack, Friedrich: Deutsches Leben in Rom. o.O. 1907.

North, Michael: Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung. Köln: Böhlau Verlag, 2003.

O

Oesterle, Günter: „Arabeske“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg.v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart: Metzler, 2000. Bd. 1, Absenz – Darstellung, S. 272-286. [ÄGB]

Ders.: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: H. Beck u.a. (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jh. 1984. 119-139.

Ottomayer, Hans; Schröder, Klaus Albrecht; Winters, Laurie (Hrsg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit. Hrsg. Ausst.-Kat. Milwaukee; Wien; Berlin; Paris 2006. Ostfilder: Hatje Cantz, 2006. [Ausst.-Kat. Berlin 2006]

Oxford Dictionary of National Biography, Bd. I-LX. Oxford: Oxford University Press, 2004.

P

Panofsky, Erwin: Der gefesselte Eros. (Zur Genealogie von Rembrandts Danae), in: Oud Holland, 50, 1933, S. 193-217.

Ders.: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin 1924.

Ders.: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 14, 1921, S. 188-219.

Pater, Walter: Studies in the History of the Renaissance. London 1873.

Pauli, Gustav: Philipp Otto Runges Zeichnungen und Scherenschnitte in der Kunsthalle zu Hamburg. Berlin: Bruno Cassirer, 1916.

Pazaurek, Gustav E.: Die Scherenschnittkünstlerin Luise Duttenhofer (1776 bis 1829). Stuttgart 1924. Mit zahlreichen Abb. auf 25 Tafeln.

Ders.: Louise Duttenhofer. Eine Silhouettenstudie mit 14 Abb. im Kalendarium u. 8 im Text, in: Von schwäbischer Scholle. Kalender für Schwäbische Literatur und Kunst. Heilbronn 1922, 54-61.

Ders.: Schwarzkunst in Schwaben. Eine Silhouettenstudie, in: Westermanns Monatshefte, Januar 1909, S. 546-568.

Pickerodt, Gerhard: Aufklärung und Exotismus, in: Hermann Pollig (Hrsg.): Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergischen Kunstvereins im Kunstgebäude am Schloßplatz, 2.9.-29.11.1987. Stuttgart: Edition Cantz, 1987. S. 60-65.

Pieske, Christa; Vanja, Konrad: Das ABC des Luxuspapiers. Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch 1860 bis 1930. Ausstellung im Museum für Deutsche Volkskunde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 24.7.1983 - 27.2.1984. Berlin: Museum für Deutsche Volkskunde, 1983.

Dies.: Schattenrisse und Silhouetteure. Darmstadt 1963.

Pinelli Romano, Bartolomeo: *Raccolta di costumi pittoreschi. Incisi all’aqua forte da Bartolomeo Pinelli Romano.* Roma 1809.

Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.

Prange, Regine: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2004.

R

Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Hamburg 1997.

Rapp, Heinrich: Morgenblatt, Nr. 135, 5.6.1812, S. 537.

Rasch, Wolfdietrich: Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts, in: Ferdinand van Ingen; Christian Juranek (Hrsg.): Ars et Amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift Martin Bircher. Amsterdam 1998, S. 41-55.

Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. 3 Bde. Stuttgart: Reclam, 1984. (2. Aufl. 1988)

Reifenberg, Benno: Scherenschnitte aus klassischer Zeit, in: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung. 15.5.1938, 71. Jg., Nr. 20.

Reinbeck, Georg: Nachruf auf Luise Schoch, in: Neue Nekrologe der Deutschen, 1824, S. 983-998.

Ders.: Morgenblatt, Nr. 150, 23.6.1808, S. 598 ff.

Reinhold, Christian Ludolf: Die Zeichen- und Mahlerschule oder systematische Anleitung zu den Zeichen-, Mahler-, Kupferstecher-, Bildhauer und anderen Verwandten Künsten. Münster 1786.

Richter, Cornelia: Philipp Otto Runge, „Ich weiß eine schöne Blume“. Werkverzeichnis der Scherenschnitte. München 1981.

Ritter-Santini, Lea: „Auf dunklen Grund gezogen“. Das Gedächtnis der Bilder. In: Ausst.-Kat. Weimar 1999, S. 41-73.

Hans Rühl (Hrsg.); Gertrud Fiege: Scherenschnitte von Luise Duttenhofer. Faksimile-Druck von 147 Tafeln aus der Sammlung im Schiller-Nationalmuseum/Deutschen Literaturarchiv in Marbach. Ausgewählt von Hans Rühl, mit einer Einführung von Gertrud Fiege. Aarau; Stuttgart 1978.

Rümelin, Christian: Terminologische Überlegungen zum Begriff Riß, in: Ausst.-Kat. München 2001, S. 54-59.

Ders.: Johann Gotthard Müller (1747-1830) und das Stuttgarter Kupferstecherei-Institut. Mit einem Werkverzeichnis der Druckgraphik von Johann Gotthard Müller (1747-1830) und Johann Friedrich Wilhelm Müller (1782-1816). Stuttgart 2000.

Runge, Philipp Otto: Hinterlassene Schriften, hg. von Johann Daniel Runge. 2 Bde. Hamburg: Friedrich Perthes, 1840-41.

S

Scheidig, Wolfgang: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805. Weimar 1958.

Schipke, Renate: Rosa Maria Assing, in: SAW 6, S. 6-13.

Schlaffer, Hannelore: Luise Duttenhofer. Schwarzweiße Eindeutigkeit. In: Birgit Knorr; Rosemarie Wehling: Frauen im deutschen Südwesten. Stuttgart 1993. S. 123-127.

Dies.: Die Scherenschnitte der Luise Duttenhofer. Frankfurt/Main 1986.

Dies.: Klassik und Romantik 1770-1830. Stuttgart 1986.

Schmölders, Claudia: Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse, in: Ausst.-Kat. München 2001. S. 36-53.

Schneider, Arthur von: Karl Friedrich von Uexküll (1755-1832). Ein deutscher Kunstschriftsteller und Sammler des Klassizismus, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 7, 1938, S. 316-341.

Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1989.

S[chorn], [Ludwig]: Kunstausstellung in Stuttgart, im September 1824, in: Kunstblatt zum Morgenblatt, 1.11.1824, S. 351.

Schreiber, Aloys: Friedrich Weinbrenner. Denkwürdigkeiten aus seinem Leben. Heidelberg 1829.

Schroedter, Beate: Porträts deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik. Ausst.-Kat. Stendal; Rom 2008.

Schuhmann, Hans (Hrsg.): Baden-Württembergische Porträts, Stuttgart 1988.

Schwab, Gustav: Nekrolog, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 154, 29.6.1829.

Schwab, Christoph Theodor: Gustav Schwab's Leben. Freiburg i.Br.; Tübingen: (o.Verl.), 1883.

Sedda, Julia: Reading Circles, Crafts and Flower Arranging. Everyday Items in the Silhouettes of Luise Duttenhofer (1776-1829), in: Women and Things, 1750-1950. Gendered Material Strategies, hrsg. v. Maureen Daly Goggin and Beth Fowkes Tobin. Farnham: Ashgate, 2009. S. 109-128.

Dies.: „Bey der Frühlingsblüte Pracht" – die Blume im Scherenschnitt um 1800, in: Schwarz auf Weiß. Zeitschrift des Deutschen Scherenschnittvereins e.V., 13. Jg., Nr. 30, Mai 2007, S. 12-14.

Dies.: Teestündchen, Lesekränzchen und Blumenstecken – das Alltagsleben der bürgerlichen Frau in den Scherenschnitten um 1800 von Luise Duttenhofer, in: Schwarz auf Weiß. Zeitschrift des Deutschen Scherenschnittvereins e.V., 12. Jg., Nr. 29, November 2006, S. 1-4.

Spemann, Adolf: Johann Heinrich Dannecker. Das Leben, das Werk, der Mensch. München 1958.

Stafford, Barbara: Body criticism. Imaging in the unseen in Enlightment art and medicine. Cambridge 1992.

Steffen, Hans: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Göttingen 1978 (3. Aufl.)

Steiner, Ulrike: Die Anfänge der Archäologie in Folio und Oktav. Fremdsprachige Antikenpublikationen und Reiseberichte in deutschen Ausgaben. (= Stendaler Winckelmann-Forschungen, Bd. 5). Ruhpolding 2005.

Stieglitz, Christian Ludwig: Über den Gebrauch der Grotesken und Arabesken, in: Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst, Bd. II, Weimar 1790.

Stoichita, Victor Ieronim: Jenseits des Peter-Pan-Komplexes: Warhols Schatten, in: Marion Ackermann; Helmut Friedel (Hrsg.): Schattenrisse, Silhouetten und Cutouts. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München 2001. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001. S. 220-227.

Ders.: Eine kurze Geschichte des Schattens. München 1999. [Stoichita 1999]

Storz, Gerhard: Schwäbische Romantik. Dichter und Dichterkreise im alten Württemberg. Stuttgart 1967.

Strasser-Klotz, Susanne: Runge und Ossian. Kunst, Literatur, Farbenlehre. Regensburg 2005 (Diss.)

Stuart, James; Revett, Nicholas: *The Antiquities of Athens.* 4 Bde. 1762-1816.

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste[…] Leipzig 1771-1774.

T

Thieme, Ulrich; Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1907 ff. (41 Bde.) (Neudruck 1999 ff.) [Thieme/Becker]

Traeger, Jörg: Die Kirche der Natur. Kunst und Konfession in der romantischen Epoche, in: Kunst um 1800 und die Folgen. Festschrift für Werner Hofmann, München 1988, S. 181 -199.

Ders.: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München 1975. [Traeger 1975]

U

Uden, Karl Friedrich: Über die Erziehung der Töchter des Mittelstandes. Stendal 1783.

Uhland, Robert: Geschichte der Hohen Karlsschule in Stuttgart. Stuttgart 1953.

V

Verbeek, Albert: Sulpiz Boisserée auf den Turmspitzen des Kölner Domes: ein satirischer Scherenschnitt von Luise Duttenhofer, in: Kölner Domblatt, Heft 8/9, 1954, S. 201-202.

[Verf. unbekannt]: Sankt Urban in Cannstatt. Vom Schutzpatron der Stuttgarter Weingärtner, in: Schwäbischer Heimatkalender, 88, 1977, S. 51-52.

[Verf. unbekannt]: Die erste Kunst-Ausstellung in Stuttgart, in: Morgenblatt für gebildete Stände, 5.6.1812, S. 537.

[Verf. unbekannt]: Christian Friedrich Traugott Duttenhofer. Kupferstecher, in: Die Heimat. Monatliche Beilage zur Marbacher Zeitung, 14.10.1927.

Vischer, Christian Gottlob: Lautentöne. Eine Sammlung lyrischer Gedichte. Frankfurt am Main 1821.

W

Wäsche, Erwin: Ich weiß eine schöne Blume. Scherenschnitte von Philipp Otto Runge mit Gedichten der Zeit. Brüssel: o.J.

Walter, Eva: „Wo der Fridolin sei' Eis verloren hat, und der Aff' hat danach g'langt...“ Kleine Kulturgeschichte des Zoologischen Gartens, in: Hermann Pollig (Hrsg.): Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergischen Kunstvereins im Kunstgebäude am Schloßplatz, 2.9.-29.11.1987. Stuttgart: Edition Cantz, 1987. S. 94-97

Walz, Alfred (Hrsg.): 250 Jahre Museum: von den fürstlichen Sammlungen zum Museum der Aufklärung. München 2004. (= Ausst.-Kat. Braunschweig)

Wappenschmidt, Friederike: Chinesische Tapeten für Europa. Vom Rollbild zur Bildtapete. Berlin 1989.

Wegner, Max: Goethes Anschauung antiker Kunst. Berlin 1949.

Weller, Karl: Württembergische Geschichte. Stuttgart 1963.

Whiteley, J.J.L.: Light and Shade in French Neo-Classicism, in: Burlington Magazine, 1975, S. 768-73.

Wiese, Bernhard: Luise Duttenhofer, eine schwäbische Scherenschnitt-Künstlerin, in: Marbacher Zeitung. 12.5.1939, Nr. 110, S. 4.

Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Wien 1934. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

Wolf, Norbert: Klassizismus und Romantik. Stuttgart 2002. (= Kunst-Epochen Bd. 9)

Z

Zahlten, Johannes: Reisen – Besichtigen – Sammeln?: Herzog Carl Eugen von Württemberg und die Stuttgarter Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert, in: Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Internationales Kolloquium des Herzog-Anton-Ulrich-Museums und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Braunschweig 3.-5. März 2004. Braunschweig 2007. S. 30-36.

Ders.: Die „Danneckerei". Künstlerhaus – Antikensammlung – Wallfahrtsort. Werner Fleischhauer zum 90. Geburtstag, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 143-154.

Zaunschirm, Thomas: Die Farben Schwarz. Ausst.-Kat. Graz. Wien 1999.

Zeller, Bernhard: Karl Mayer. Sein Freundes- und Familienkreis. Vortrag bei der Jahresversammlung der Deutschen Schillergesellschaft am 5.5.1954. (Sonderabdruck der Stuttgarter Zeitung)

Ders.: Luise Walther. Librarium 3, 1960, 77-84.

Ders.: Das Sonntagsblatt für gebildete Stände. Eine Zeitschrift der Tübinger Romantiker. Marbach 1961.

Ders.: Kerner, Uhland, Mörike. Schwäbische Dichtung im 19. Jahrhundert. Marbach 1980. (= Marbacher Magazin Nr. 34)

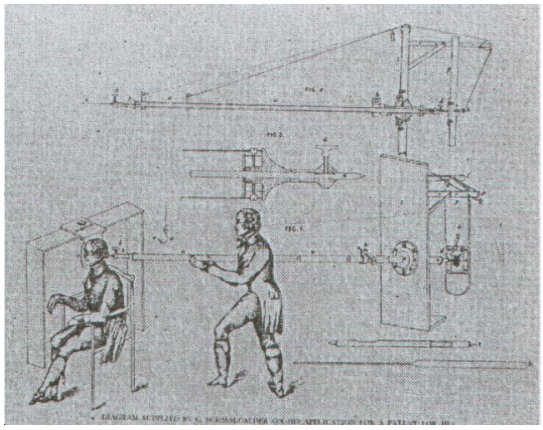
Ders.: Literarisches Leben in Stuttgarter Bürgerhäusern um 1800, in: Jamme, Christoph; Otto Pöggeler (Hrsg.): „O Fürstin der Heimath! Glükliches Stutgard". Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800. Stuttgart 1988. S. 77-101.

Abb. 1



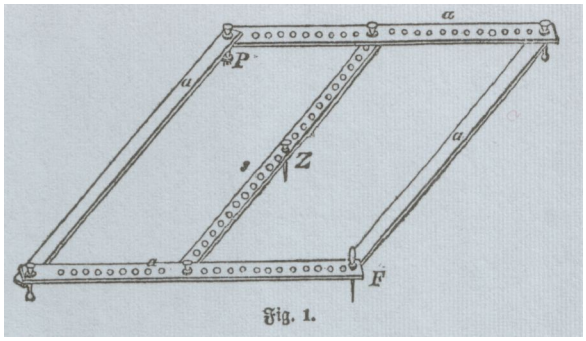
Thomas Holloway et alii, *Maschine zum Zeichnen von Silhouetten*,
Kupferstich für Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Winterthur 1775-1778.

Abb. 2



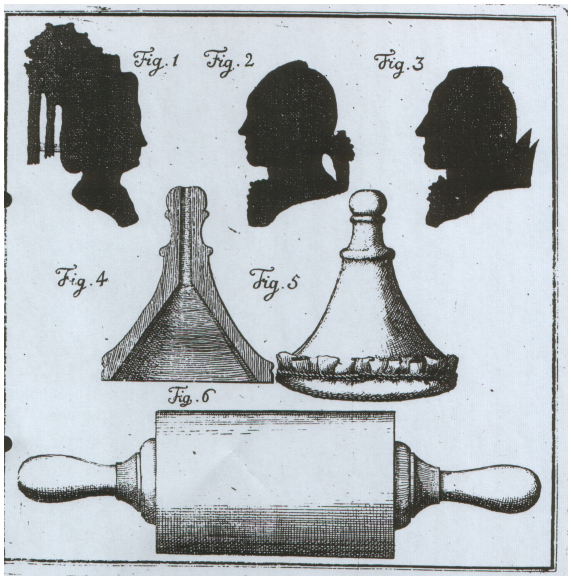
Silhouettiermaschine des Optikers Charles Augustus Schmalcalder, 1806 patentiert

Abb. 3



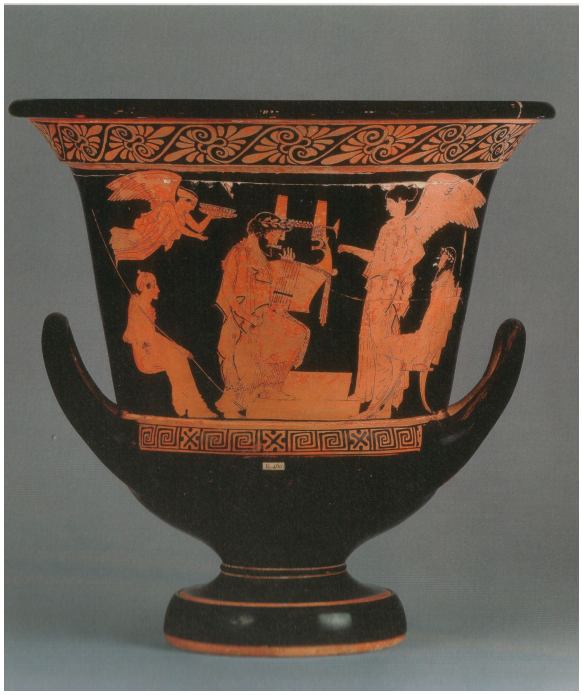
Darstellung eines Pantographen

Abb. 4



Silhouetten, Ballen und Presse zum Anfertigen einer Boumagie
Christoph Friedrich Müller, *Beschreibung der Bou-Magie*, 1780

Abb. 5a



Attischer Kelchkrater
London British Museum, Inv. Nr. 1772.3-20.26

Abb. 5b



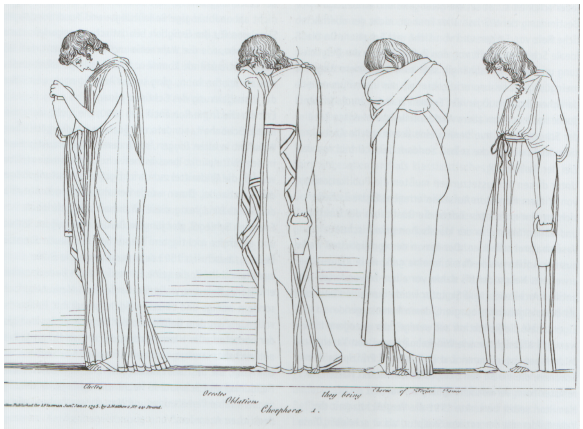
Attischer Kelchkrater, Lyra-Spieler betritt das Podium
Abgerolltes Vasenbild
D'Hancarville, *Antiquités*, Bd. III, Tafel 31
London British Museum, Inv. Nr. 1772.3-20.26* (BM Vases E 460)

Abb. 6



Rotfiguriger Kelchkrater, Umrißradierung
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Collection of Engravings I* (1794), Tafel 36

Abb. 7



Choephoren aus: *The tragedies of Aischylos*
Delin. John Flaxman, engraved Thomas Piroli London 1795, Tafel 19

Abb. 7a



John Flaxman, Die Apotheose Homers.
Jasper Plakette in blau und weiß. Manufaktur Wedgwood. Anfang 19. Jh.
Staffordshire, Barlaston, By courtesy of the Wedgwood Museum.

Abb. 8



David Allan, *Der Ursprung der Malerei,* 1775.
Öl auf Holz, 38,7 x 31 cm.
National Gallery of Scotland, Edinburgh

Abb. 9



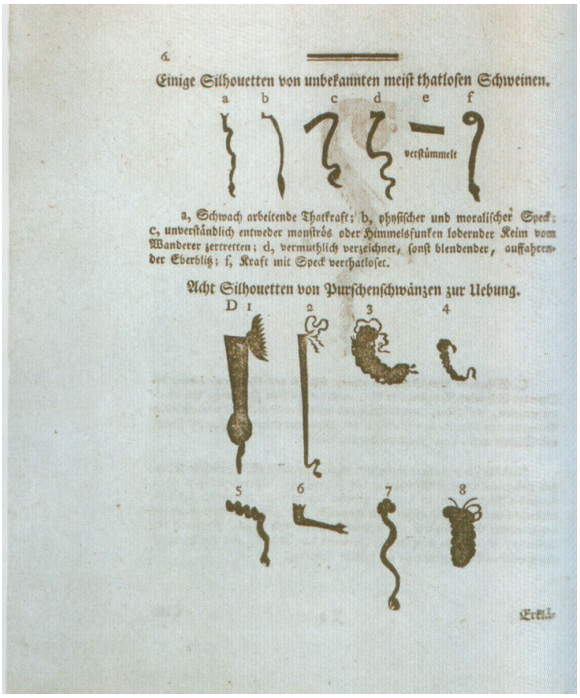
Anne-Louis Girodet-Trioson, *Der Ursprung der Malerei,* 1829.
Kupferstich aus den *Oeuvres posthumes*.

Abb. 10



Vasily Komar; Alexander Melamid, *Der Ursprung des sozialistischen Realismus,* 1982-1983,
Öl auf Leinwand, Privatsammlung.

Abb. 11



6.

Einige Silhouetten von unbekannten meist thatlosen Schweinen.

a b c d e f

verstümmelt

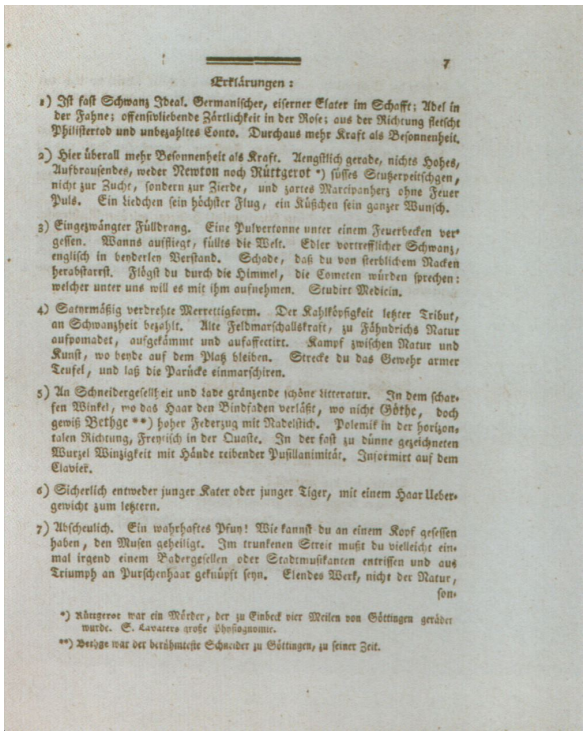
a, Schwach arbeitende Thatkraft; b, physischer und moralischer Speck; c, unverständlich entweder monströs oder Himmelsfunken lodernder Keim vom Wanderer zertreten; d, vermuthlich verzeichnet, sonst blendender, auffahrender Eberblitz; f, Kraft mit Speck verthatloser.

Acht Silhouetten von Purschenschwänzen zur Uebung.

D 1 2 3 4

5 6 7 8

Erkl.



7

Erklärungen:

1) Ist fast Schwanz Ideal. Germanischer, eiserner Elater im Schafft: Adel in der Fahne; offenstehende Zärtlichkeit in der Rose; aus der Richtung fletscht Philistertod und unbezahltes Conto. Durchaus mehr Kraft als Besonnenheit.

2) Hier überall mehr Besonnenheit als Kraft. Aengstlich gerade, nichts Hohes, Aufbrausendes, weder Newton noch Rüttgerot *) süsses Stubenpelschgen, nicht zur Zucht, sondern zur Zierde, und zartes Marcipanherz ohne Feuer Puls. Ein liedchen sein höchster Flug, ein Küßchen sein ganzer Wunsch.

3) Eingezwängter Fülldrang. Eine Pulvertonne unter einem Feuerbecken vergessen. Wanns auffliegt, füllts die Welt. Edler vortrefflicher Schwanz, englisch in beyderley Verstand. Schade, daß du von sterblichem Nacken herabstarest. Flögst du durch die Himmel, die Cometen würden sprechen: welcher unter uns will es mit ihm aufnehmen. Studirt Medicin.

4) Saturmäßig verdrehte Merrettigform. Der Kahlköpfigkeit letzter Tribut, an Schwanzheit bezahlt. Alte Feldmarschallskraft, zu Zöhndrichs Natur aufpomadet, aufgekämmt und aufcoffetirt. Kampf zwischen Natur und Kunst, wo beyde auf dem Platz bleiben. Strecke du das Gewehr armer Teufel, und laß die Perücke einmarschiren.

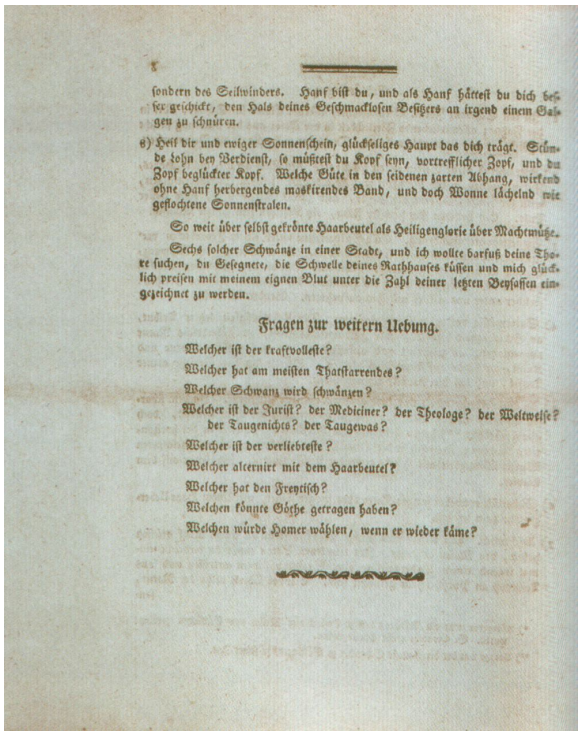
5) An Schneidergeselligkeit und lade gränzende schöne litteratur. In dem scharfen Winkel, wo das Haar den Bindfaden verläßt, wo nicht Göthe, doch gewiß Bethge **) hoher Federzug mit Nadelstich. Polemik in der horizontalen Richtung, Freytisch in der Quoste. In der fast zu dünne gezeichneten Wurzel Winzigkeit mit Hände reibender Pusillanimität. Informirt auf dem Clavier.

6) Sicherlich entweder junger Kater oder junger Tiger, mit einem Haar Uebergewicht zum letztern.

7) Abscheulich. Ein wahrhaftes Pfun! Wie kannst du an einem Kopf gesessen haben, den Musen geheiligt. Im trunkenen Streit mußt du vielleicht einmal irgend einem Badergesellen oder Stadtmusikanten entrissen und aus Triumph an Purschenhaar geknüpft seyn. Elendes Werk, nicht der Natur, son-

*) Rüttgerot war ein Mörder, der zu Einbeck vier Meilen von Göttingen gerädert wurde. S. Lavaters große Physiognomie.

**) Bethge war der berühmteste Schneider zu Göttingen, zu seiner Zeit.



sondern des Seilwinders. Hanf bist du, und als Hanf hättest du dich besser geschickt, den Hals deines Geschmacklosen Besitzers an irgend einem Galgen zu schnüren.

8) Heil dir und ewiger Sonnenschein, glückseliges Haupt das dich trägt. Schmücke lohn den Verdienst, so müßtest du Kopf seyn, vortrefflicher Zopf, und du Zopf beglückter Kopf. Welche Güte in den seidenen zarten Anhang, wirkend ohne Hanf verbergendes maskirendes Band, und doch Wonne lächelnd wie geflochtene Sonnenstralen.

So weit über selbst gekrönte Haarbeutel als Heiligenglorie über Machtmütze.

Sechs solcher Schwänze in einer Stadt, und ich wollte barfuß deine Thore suchen, du Gesegnete, die Schwelle deines Rathhauses küssen und mich glücklich preisen mit meinem eignen Blut unter die Zahl deiner letzten Beysassen eingezeichnet zu werden.

Fragen zur weitern Uebung.

Welcher ist der kraftvollste?

Welcher hat am meisten Thatarrendes?

Welcher Schwanz wird schwänzen?

Welcher ist der Jurist? der Mediciner? der Theologe? der Weltweise? der Taugenichts? der Taugewas?

Welcher ist der verliebteste?

Welcher alterniert mit dem Haarbeutel?

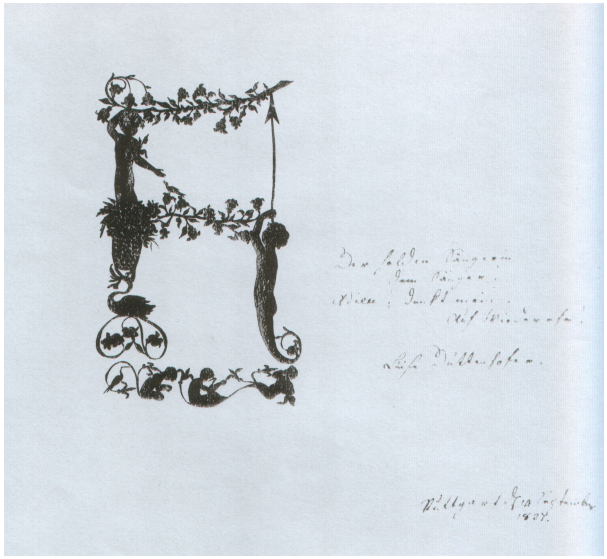
Welcher hat den Freytisch?

Welchen könnte Göthe getragen haben?

Welchen würde Homer wählen, wenn er wieder käme?

Acht Silhouetten von Purschenschwänzen zur Übung
Georg Christoph Lichtenberg, *Fragment von Schwänzen. Ein Beytrag zu den Physiognomischen Fragmenten*. 1783.

Abb. 12



Duttenhofers Eintrag im Stammbuch des sogenannten „Griechen-Müller“, Wilhelm Müller
Zur solchen Sängerin – dem Sänger! Adieu! Denkt mein! Auf Wiedersehen! Luise Duttenhofer.
Stuttgart 14. November 1827
SNM/DLA 94.147.1

Abb. 13



Duttenhofers Eintrag im Stammbuch des Friedrich von Matthisson
Der Besitzer versteht seine Freundin LD
den 4. October 1809

Abb. 14



Arabeske als Doppelschnitt

DLA 5471, Kat. Nr. 53 a und c
16,7 cm

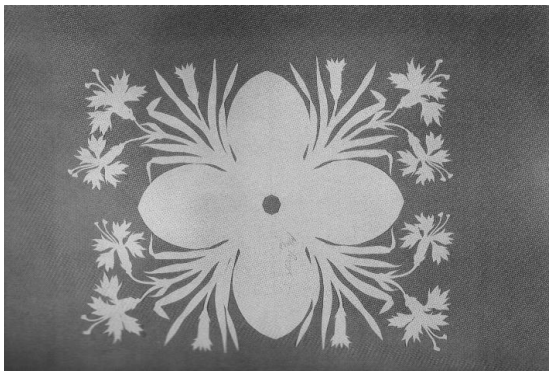


Abb. 15



Faltschnitt
B Dep 12/30, Sammelblatt Kat. Nr. 30

Abb. 15a



Philipp Otto Runge, Lilien
Faltschnitt, weißes Papier auf graues Papier aufgezogen, 28 x 22 cm

Abb. 16



Weißschnitt
B Dep 12/19, Sammelblatt Kat. Nr. 19

Abb. 16a



Efeuranke
DLA 5569, Kat. Nr. 151 b
Roter Scherenschnitt auf weißem Papier, 7,7 x 3,2 cm

Abb. 17



Johanna
DLA 5664, Kat. Nr. 246 b
10,0 x 13,3 cm

Abb. 18



Vasenschnitt
DLA 5456, Kat. Nr. 38 d
Schwarzer Scherenschnitt mit orangenem Papier unterlegt, 4,3 x 4,7 cm

Abb. 19



Religiöse Szene
DLA 5553, Kat. Nr. 135 b
Schwarzer Scherenschnitt auf goldenes Papier montiert, auf blauem Papier, 7,7 x 5,6 cm; 9,8 x 7,5 cm (Goldpapier); 11,2 x 8,4 cm (blaues Papier)

Abb. 20



Illustration zu Goethes Gedicht „Charon“
DLA 5639, Kat. Nr. 221
13,2 x 20,4 cm

Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Nach dem Servischen von Goethe*

Abb. 21a



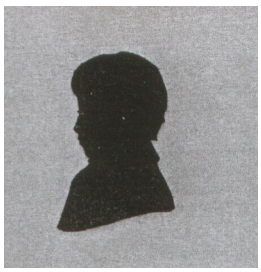
Friederike Rapp
DLA 3417, Kat. Nr. 35
5,3 cm

Abb. 21b



Mathilde Rapp, verh. Boisserée
DLA 3418, Kat. Nr. 36
5,1 cm

Abb. 21c



Moritz Rapp
DLA 3416, Kat. Nr. 34
4,8 cm

Abb. 22



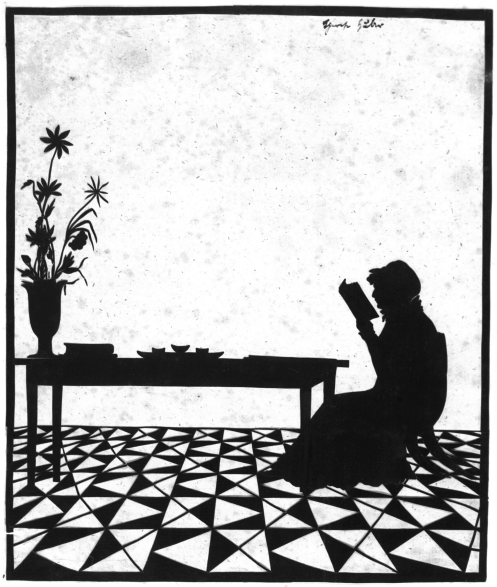
Dr. Uhland
DLA o. Inv. Nr., Kat. Nr. 1
12,0 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten Mitte: *Dr: Uhland*

Abb. 23



Rosa (Maria Assing?)
DLA 5470, Kat. Nr. 52 d
3,7 cm

Abb. 24



Therese Huber
DLA 1504, Kat. Nr. 7
Schwarzer Scherenschnitt mit gelblichem Papier unterlegt, 20,8 x 17,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben Mitte: *Therese Huber*

Abb. 25a



Zeichnung von Christian Friedrich Traugott Duttenhofer im Stammbuch des Friedrich von Matthisson
14. Oktober 1809

Abb. 25b



Zeichnung von Christian Friedrich Traugott Duttenhofer im Stammbuch des Friedrich von Matthisson
14. Oktober 1809

Abb. 26a



Sklaverei bleibt stets ein bittrer, bittrer Trank!
1815 anlässlich der Prunkjagd König Friedrichs in Bebenhausen entstanden
DLA 5521, Kat. Nr. 103
14,9 x 20,8 cm

Abb. 26b



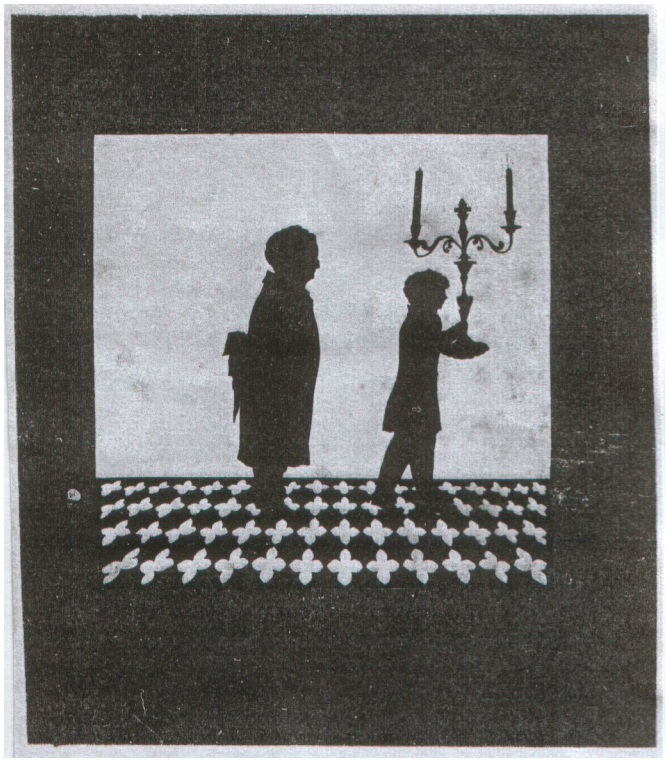
Matthisson friesiert einen Keiler
DLA 1524, Kat. Nr. 27b
8,3 x 11,0 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Matthisson, der Sänger des Dianen= / festes fritziert einen Keüler.*

Abb. 27



Sulpiz Boisserée auf den (damals noch nicht errichteten) Turmspitzen des Kölner Doms balancierend, links vermutlich Kupferstecher Duttenhofer, der an dem Mappenwerk zum Kölner Dom beteiligt war
DLA 5505, Kat. Nr. 87
Schwarzer Scherenschnitt auf blaues Papier montiert, auf gelblichem Papier, 13,6 x 13,6 cm; 16,6 x 14,6 cm (Blatt I); 37,3 x 25,8 cm (Blatt II)
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten Mitte: *Rapp Hofrat der Erklärer / Sulpitz Boisserée. Dannecker. / Duttenhofer Kupferstecher*

Abb. 28



Goethes Besuch in Stuttgart 1797
DLA 1526, Kat. Nr. 29
15,0 x 16,0 cm

Abb. 29



Profilbildnis des Christian Friedrich Traugott Duttenhofer in Rom, 1804
in: *Deutsches Künstleralbum. Sammlung von Bildnissen Germanischer Künstler in Rom.* Fol. 94.

Abb. 29a



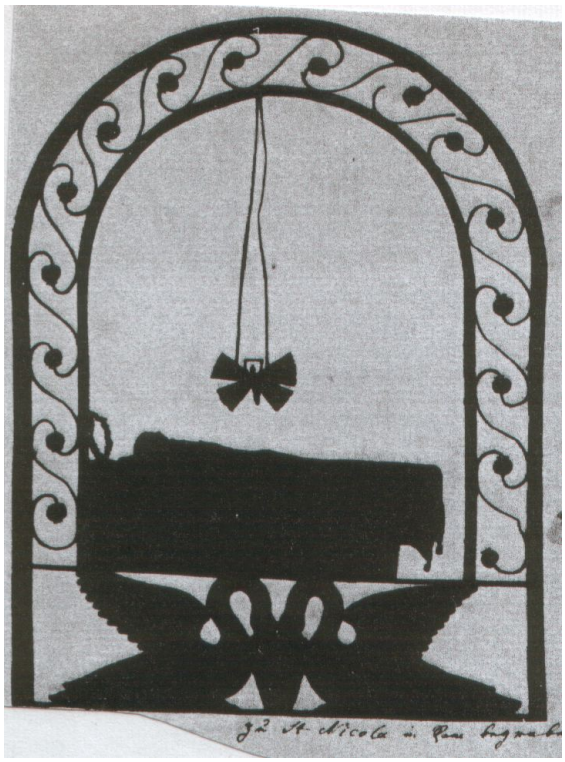
Deckblatt der Bildnissammlung *Deutsches Künstleralbum. Sammlung von Bildnissen Germanischer Künstler in Rom.*

Abb. 30



Luise Duttenhofer und der Tod ihres ersten Kindes Carl Aurel
DLA 5473, Kat. Nr. 55
12,1 x 19,7 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten rechts: *Louise Duttenhofer und ihr Kind Aurel verstorben in Rom 1809*

Abb. 31



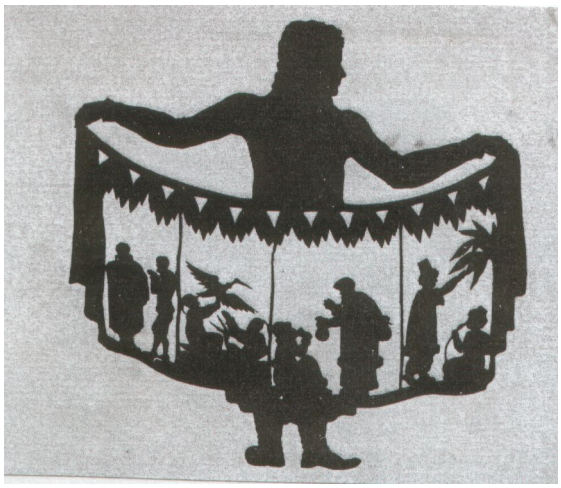
Carl Aurel „zu St. Nicola in Rom begraben“
Inv. Nr. B 93.606. Kat. Nr. 346 b
15,5 x 11,7 cm

Abb. 32



Matthisson als Vasensammler
DLA 5591, Kat. Nr. 173 e
6,9 x 11,1 cm

Abb. 33



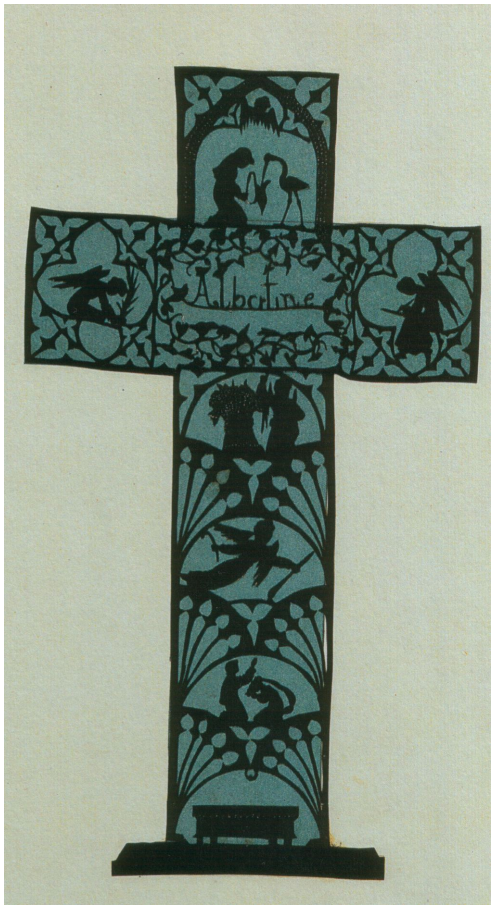
Tuch mit Schattendarstellungen
DLA 5745, Kat. Nr. 327 b
12,0 x 12,0 cm

Abb. 33a



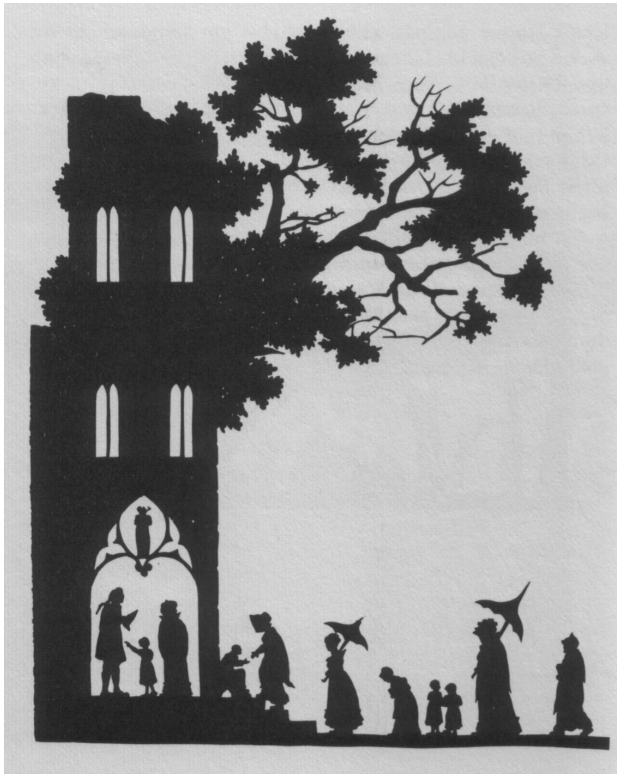
Meister der Heiligen Veronika, *Heilige Veronika mit dem Schweißtuch Christi*, um 1420.
Mischtechnik auf Holz. 78,1 x 48,2 cm.
München, Alte Pinakothek.

Abb. 34



Kreuz mit reicher Maßwerkverzierung
DLA 5684, Kat. Nr. 266
Schwarzer Scherenschnitt mit blauem Papier unterlegt, 20,1 x 11,4 cm

Abb. 35



Der Kirchgang
DLA 5713, Kat. Nr. 295
16,0 x 12,9 cm

Abb. 36



Die Rückkehr von Kaleb und Josua aus Kanaan
DLA 5721, Kat. Nr. 303
10,2 x 17,5 cm

Abb. 37



Der Herr ist mein Hirte
DLA 5677, Kat. Nr. 259
9,2 x 19,0 cm

Abb. 37a



Mosaik des Guten Hirten
Lünette oberhalb der Eingangstür des Mausoleums der Galla Placidia
Ravenna, 4. Jh. v. Chr.

Abb. 38



Jesus der Kinderfreund
DLA 5657, Kat. Nr. 239
13,0 x 15,6 cm
Inschrift im Maßwerk: *ICH WEIDE MEINE SCHAAFE*
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Aus dem Leiden entspringt uns Wonne des Lebens,/ kränzet mit Blumen das Kreuz!*

Abb. 39



Unbekannt (Jesus mit Kind?)
DLA 5672, Kat. Nr. 254
Schwarzer Scherenschnitt mit weißem Papier unterlegt, Ornamentrahmen mit orangenem Papier unterlegt,
20,0 x 26,1 cm

Abb. 40



Christi Geburt
B Dep 12/10, Kat. Nr. 10
12,5 x 10,2 cm

Abb. 40a



Christi Geburt im Ornament
DLA 5544, Kat. Nr. 126 b
12,8 x 4,1 cm

Abb. 40b



Luca Ciamberlano, Hl. Johannes Evangelist
Radierung, Blatt: 38,6 x 24,9 cm, Platte: 29,3 x 17,5 cm
Bez. u.: S. IOHANNES./ Passus sub Pontio Pialto , crucifixus mortuus, et sepultus.
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 24371

Abb. 40c



Detail aus Luca Ciamberlano, Hl. Johannes Evangelist
Kelch mit züngelnder Schlange

Abb. 41



Die Hirten auf dem Felde
DLA 5690, Kat. Nr. 272
17,0 x 12,3 cm

Abb. 41a



Engel auf Wolken
DLA 5548, Kat. Nr. 130
9,3 x 15,0 cm

Abb. 41b



Philippe Thomassin, Hl. Cäcilie mit den hll. Paulus, Johannes Evangelist, Augustinus und Magdalena, 1617
Kupferstich, 45,4 x 29,3 cm
Ehemals Slg. Nicolas Guibal
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 24413

Abb. 41c



Detail aus Philippe Thomassin, Hl. Cäcilie mit den hl. Paulus, Johannes Evangelist, Augustinus und Magdalena

Abb. 42



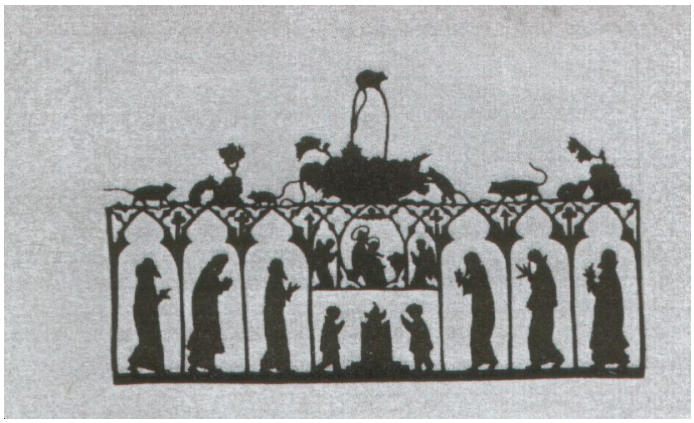
Die Heiligen Drei Könige
DLA 5704, Kat. Nr. 286
13,2 x 20,5 cm

Abb. 43



Johannes der Täufer
DLA 5716, Kat. Nr. 298
11,3 x 18,7 cm

Abb. 44



Unbekannt (Warnung vor irdischen Sorgen?)
DLA 5689, Kat. Nr. 271 b
6,8 x 10,8 cm

Abb. 45



Unbekannt (Die Erlösung?)

DLA 5676, Kat. Nr. 258
Schwarzer Scherenschnitt mit rosa Papier unterlegt, 7,2 x 13,5 cm

Abb. 46



Mariä Himmelfahrt
DLA 5658, Kat. Nr. 240
20,6 x 13,4 cm

Abb. 47



Der Heilige Georg
DLA 5576, Kat. Nr. 158 c
7,3 x 13,7 cm

Abb. 48



Der Heilige Benedikt
DLA 5536, Kat. Nr. 118 a
11,2 x 7,4 cm

Abb. 49



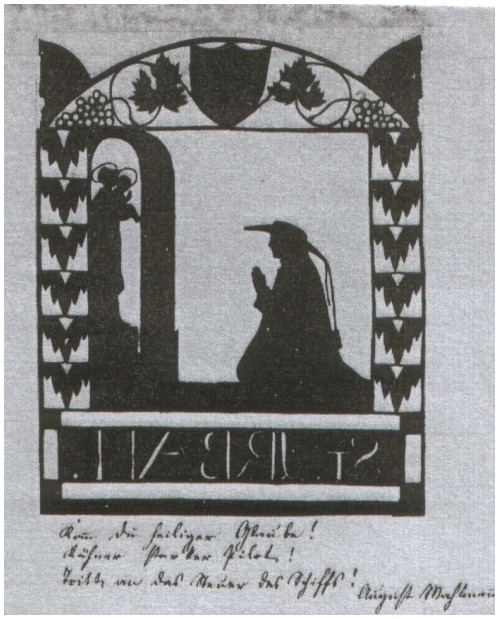
Der Evangelist Markus
DLA 5671, Kat. Nr. 253 c
13,2 x 7,5 cm

Abb. 50



Die Heilige Cäcilia
DLA 5627, Kat. Nr. 209
14,7 x 17,6 cm

Abb. 51



Der Heilige Urban
DLA 5557, Kat. Nr. 139 b
11,6 x 9,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Kom du heiliger Glaube! / Kühner starker Pilot! / Tritt vor das Steuer des Schiffs! / August Mahlmann*

Abb. 52



Trauernde am Doppelgrab
DLA 5730, Kat. Nr. 312
17,8 x 13,5 cm

Abb. 53



Weinendes Mädchen am Grab
DLA 5712, Kat. Nr. 294 a
11,2 x 10,7 cm

Abb. 54



Unbekannte Trauerszene
DLA 5574, Kat. Nr. 156 d
6,8 x 10,2 cm

Abb. 55



Et in arcadia ego
DLA 5476, Kat. Nr. 58 f
10,3 x 13,9 cm

Abb. 56



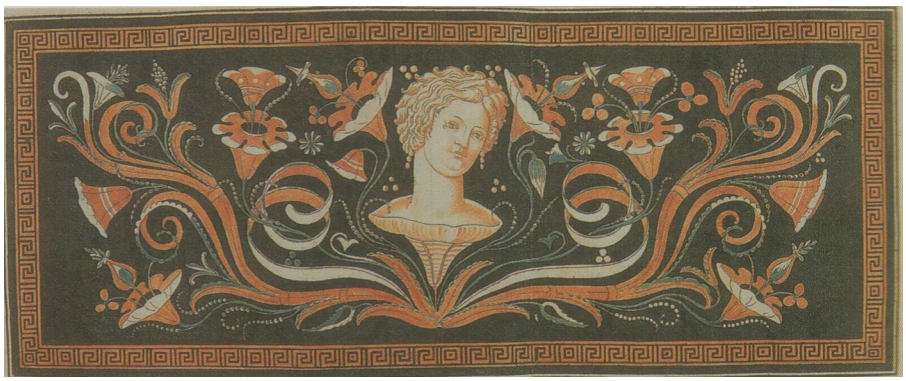
Dannecker, Jean Paul und Matthisson in Blattkelchbüsten
DLA 5680, Kat. Nr. 262
8,9 x 17,5 cm

Abb. 56a



Apulischer Volutenkrater, Profil
D'Hancarville, Antiquités, Bd. I, Tafel 54
London, British Museum GR 1172.3-20.14* (BM Vases F 284)

Abb. 56b



Apulischer Volutenkrater, Frauenkopf im Blattkelch
Abgerolltes Vsaenbild
D'Hancarville, Antiquités, Bd. I, Tafel 56
London, British Museum GR 1172.3-20.14* (BM Vases F 284)

Abb. 57



Hera (Juno)
DLA 5543, Kat. Nr. 125
15,4 x 22,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Juno nach Ida*

Abb. 57a



Pietro Ghigi, Venus Fahrt zum Olymp
Kupferstich, Blatt 35,3 x 24,2 cm, Platte 31,1 x 24 cm
Bez. M. u.: QVADRIJVGIS PER INANE VENVS SVBVECTA COLVMBIS / ADSERVATA IN AEDIBUS FARNESINIANIS / Romae apud Montagnani-Mirabili ad Pasquinum
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 24583

Abb. 58



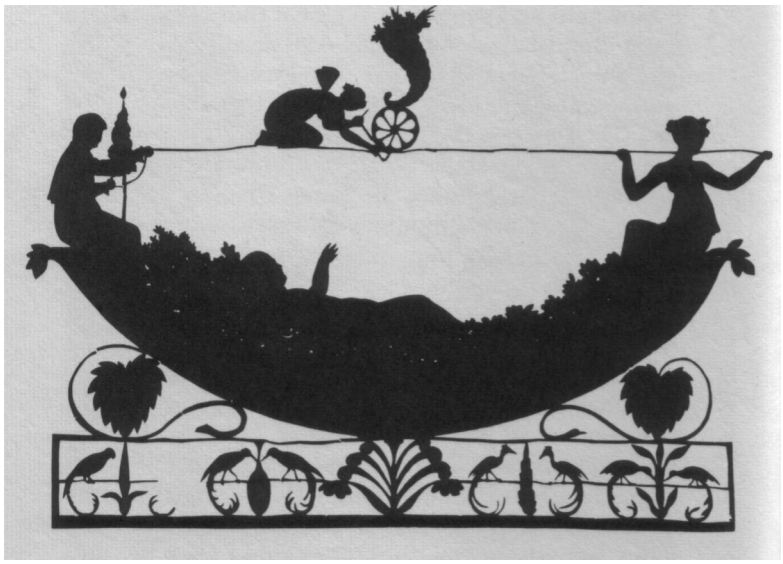
Hermes
DLA 5734, Kat. Nr. 316 a
8,2 x 9,8 cm

Abb. 59



Venus in der Schmiede des Vulkan
DLA 5594, Kat. Nr. 176
13,4 x 19,5 cm

Abb. 60



Die drei Parzen
DLA 1509, Kat. Nr. 12 e
10,6 x 15,4 cm

Abb. 61



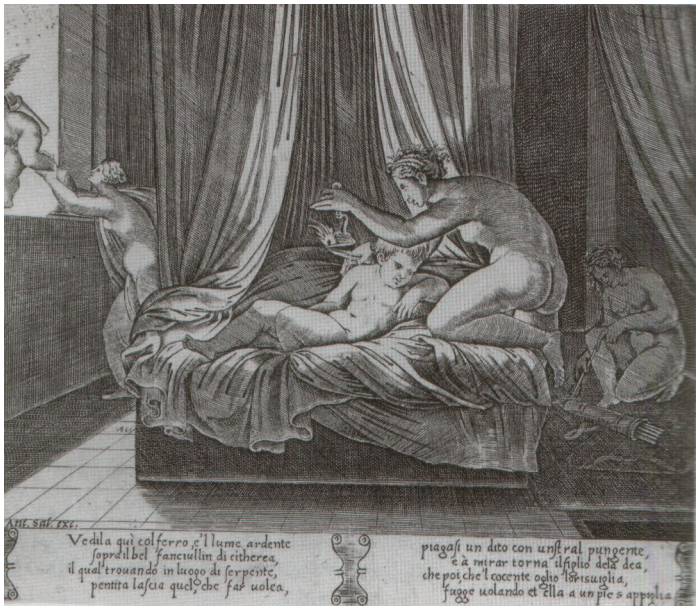
Unbekannt (Klotho und Atropos mit Christian Friedrich Traugott Duttenhofer?)
DLA 5659, Sammelblatt Kat. Nr. 241

Abb. 62



Psyche erkennt Amor
DLA 5653, Kat. Nr. 235 d
12,6 x 18,7 cm

Abb. 62a



Agostino Veneziano, Psyche betrachtet Amor
Kupferstich, 19,6 x 23,3 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 24832

Abb. 63



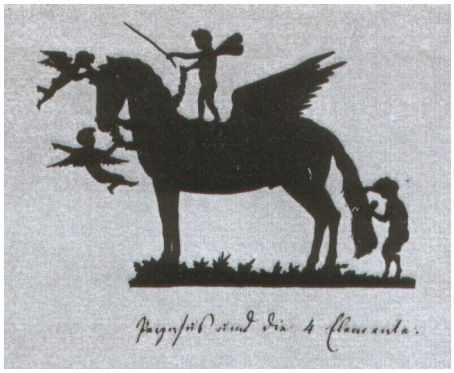
Psyche auf der Suche nach Amor
DLA 5575, Kat. Nr. 157 a
Schwarzer Scherenschnitt auf lila Papier montiert, Bootsinnere gelb aquarelliert, 9,2 x 18,0 cm

Abb. 64



Psyches Fahrt in die Unterwelt
DLA 5525, Kat. Nr. 107 c
7,0 x 10,3 cm

Abb. 65



Pegasus und die vier Elemente
DLA 5667, Kat. Nr. 249 a
7,1 x 9,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Pegasus und die 4 Elemente*

Abb. 66



Pegasus und Psyche
DLA 5673, Kat. Nr. 255 d
9,9 x 17,1 cm

Abb. 67



Die vier Jahreszeiten
DLA 5570, Kat. Nr. 152
Schwarzer Scherenschnitt auf lila Papier montiert, 11,5 x 20,7 cm

Abb. 67a



Agostino Veneziano, Tanz von Faunen und Bacchantinnen, 1518
Kupferstich von zwei Platten, auf zwei Blättern (hier rechte Hälfte), Blatt 19,6 x 28,1 cm, Platte 17,7 x 25,9 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 24599

Abb. 67b



Hieronymus Hopfer, Tanz von Faunen und Bacchantinnen
Radierung, 17,5 x 34,2 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr.: A 4991

Abb. 68



Die zwölf Monate im Wagen von Amor geführt
DLA 5667, Kat. Nr. 249 b
6,0 x 17,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Die 12. Monate im Wagen von Amor geführt.* -

Abb. 68a



Philipp Otto Runge, *Die Reisegesellschaft im Stuhlwagen*
Feder und Pinsel, 11, 8 x 19,8 cm
Verbleib unbekannt. Ehemals Leipzig, Sammlung Manfred Gorke

Abb. 69



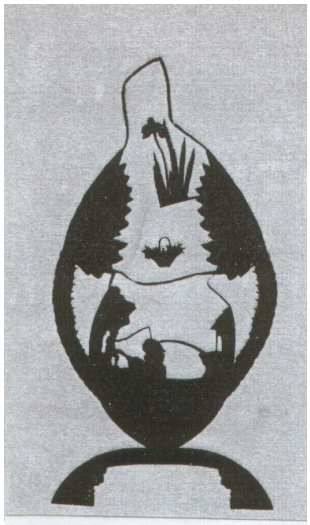
Unbekannt (Eros und Anteros?)
B Dep 12/5, Kat. Nr. 5
14,6 x 6,8 cm

Abb. 69a



Eros und Anteros
nach Andrea Alciati, Emblematum Liber, Paris 1583

Abb. 70



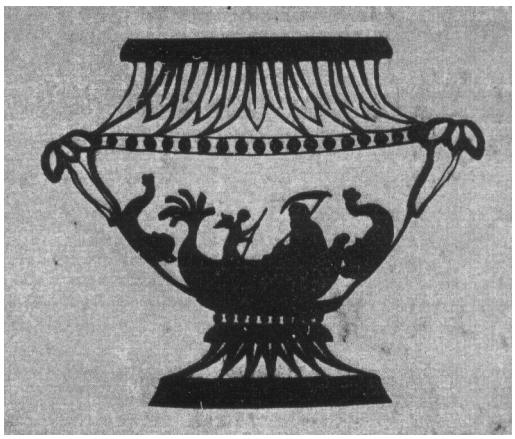
Vasenentwurf?
DLA 5573, Kat. Nr. 155 b
13,2 x 6,5 cm

Abb. 71



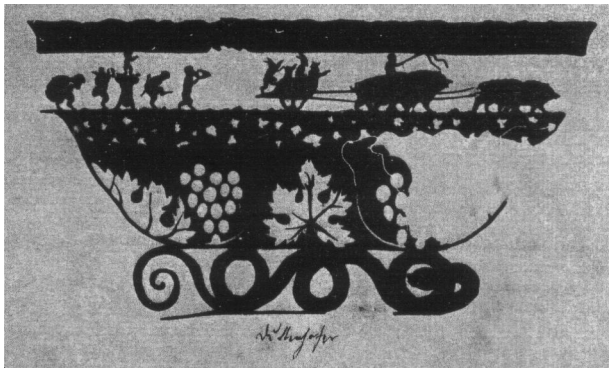
Vasenschnitt einer Pokalvase mit Apoll und Daphne
B Dep 12/30, Sammelblatt Kat. Nr. 30

Abb. 72



Vasenschnitt einer Hydria mit der Darstellung des Saturn
B Dep 12/11, Kat. Nr. 11
9,9 x 11,7 cm

Abb. 73



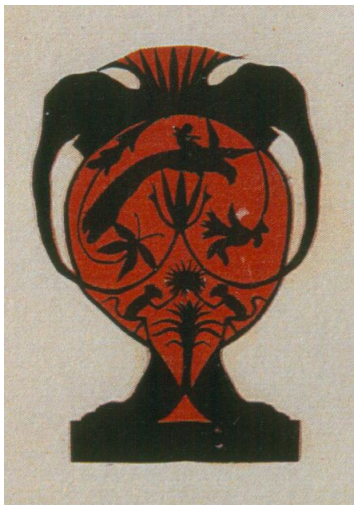
Vasenschnitt einer Schale mit dem Triumph des Bacchus
B Dep 12/27, Kat. Nr. 27
Schwarzer Scherenschnitt auf hellrosa Moirée-Karton montiert, 7,8 x 15,1 cm

Abb. 73



Vasenschnitt einer Hydria mit exotischen Motiven
DLA 5456, Kat. Nr. 38 d
Schwarzer Scherenschnitt mit orangenem Papier unterlegt, 4,3 x 4,7 cm

Abb. 74



Vasenschnitt einer Amphora
DLA 5456, Kat. Nr. 38 b
Schwarzer Scherenschnitt mit orangenem Papier unterlegt, 6,2 x 4,4 cm

Abb. 75



Virtuoser Vasenschnitt
DLA 5762, Kat. Nr. 344 b
Schwarzer Scherenschnitt mit orangenem Papier unterlegt, 16,1 x 13,4 cm

Abb. 76



Abgerolltes Vasenbild?
DLA 5674, Kat. Nr. 256
10,7 x 18,0 cm

Abb. 76a



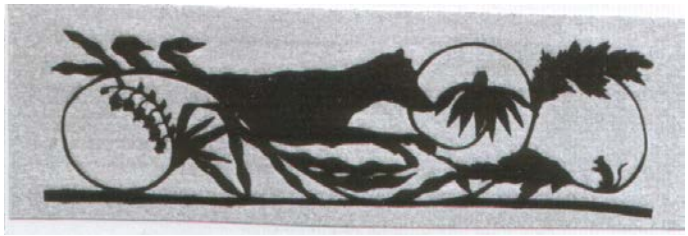
Mänade und Satyr
Abgerolltes Vasenbild
D'Hancarville, Antiquités, Bd. III, Tafel 41
Nicht identifizierte Vase

Abb. 77



Pflanzenornament mit einer Person, die eine „lange Nase“ zeigt
DLA 5732, Kat. Nr. 314 a
5,5 x 3,5 cm

Abb. 78



Mylord als Mäusefänger in Pflanzenornament
DLA 5640, Kat. Nr. 222 b
3,8 x 13,4 cm

Abb. 79



Mylord als Mäusefänger
DLA 5654, Kat. Nr. 236
10,7 x 13,2 cm

Abb. 80



Arabeske mit senkrechter Symmetrieachse
DLA 5720, Kat. Nr. 302 d
11,6 cm

Abb. 81



Arabeske
DLA 5678, Kat. Nr. 260 a

20,5 cm

Abb. 82



Betende in einer Blumenranke
DLA 5549, Kat. Nr. 131
10,1 x 16,4 cm

Abb. 83



Wildschwein und Hirsch
DLA 5456, Kat. Nr. 38 a
5,4 x 9,9 cm

Abb. 84



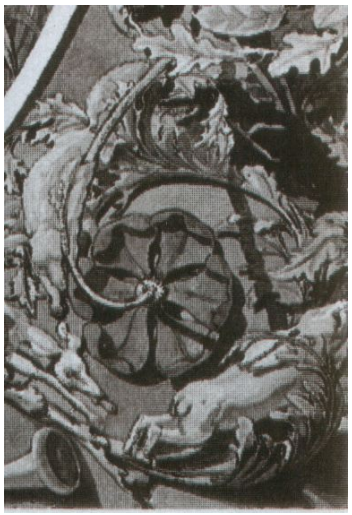
Hasen im Pflanzenornament
DLA 5581, Kat. Nr. 163 f
3,3 x 6,2 cm

Abb. 84a



Philipp Otto Runge, *Die Freuden der Jagd*
Kh 1019 (P140)
Feder, Aquarell auf Papier
96,7 x 63,6 cm

Abb. 84b



Detail aus dem Aquarell *Die Freuden der Jagd*

Abb. 85



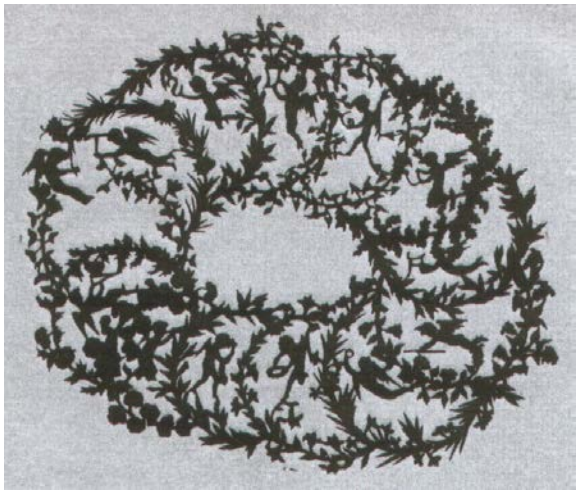
Porträtsilhouette von einem Blumenkranz gerahmt
DLA 5689, Kat. Nr. 271 d
10,4 x 10,7 cm

Abb. 86



Alltagsszene von einem Blumenkranz gerahmt
DLA 5576, Kat. Nr. 158 b
7,3 x 8,3 cm

Abb. 87



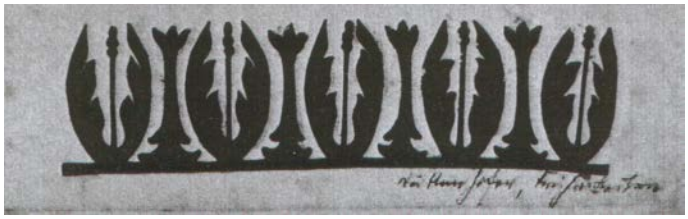
Putti im Blumenkranz
DLA 5683, Kat. Nr. 265
10,2 x 12,5 cm

Abb. 88



Ornamentband „Anthemion“, Früharbeit
B Dep 12/18, Sammelblatt Kat. Nr. 18

Abb. 89



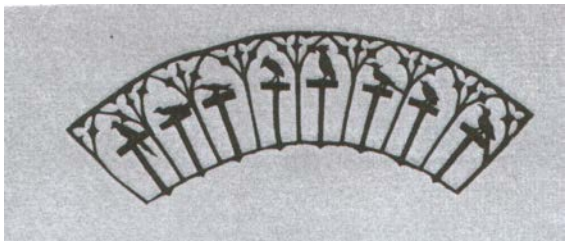
Ornamentband „Aronstab“, Früharbeit
B Dep 12/23, Sammelblatt Kat. Nr. 23

Abb. 90



Blätterband
DLA 5722, Kat. Nr. 304 a
10,2 cm

Abb. 91



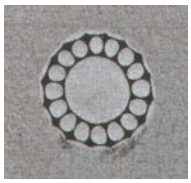
Ornamentband mit Vögeln
DLA 5636, Kat. Nr. 218 a
3,1 x 12,5 cm

Abb. 92



Geometrisches Ornamentband I
DLA 5723, Sammelblatt Kat. Nr. 305

Abb. 93



Geometrisches Ornamentband II
DLA 5723, Sammelblatt Kat. Nr. 305

Abb. 94



Vielstrahl I
DLA 5722, Kat. Nr. 304 b
2,4 cm

Abb. 95



Vielstrahl II
DLA 1527, Sammelblatt Kat. Nr. 30

Abb. 96



Buchstabe „R“ (seitenverkehrter Doppelschnitt)
DLA 5664, Kat. Nr. 246 f
7,4 x 6,0 cm

Abb. 96a



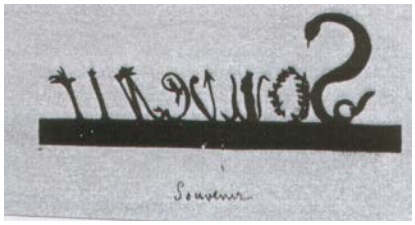
Philipp Otto Runge, Kind mit Rosenblüte auf einem Lilienstengel sitzend
10,0 x 8,0 cm
Titelbild für Tiecks „Minnelieder“ in der Neuauflage der Wiener Gesamtausgabe, 1820

Abb. 97



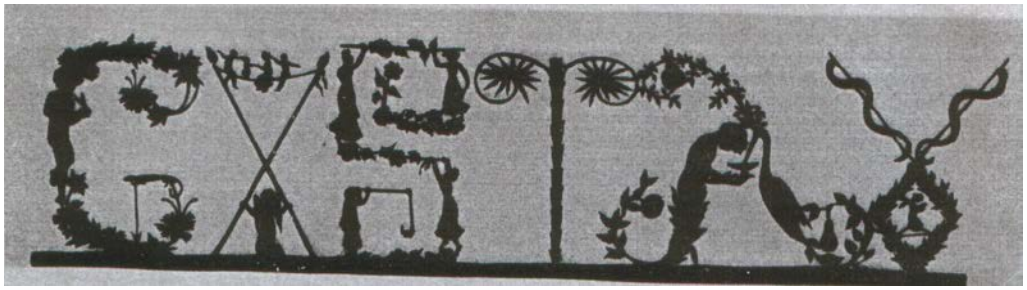
Buchstabe „J“ (seitenverkehrter Doppelschnitt)
DLA 5545, Kat. Nr. 127 d
6,9 x 4,6 cm

Abb. 98



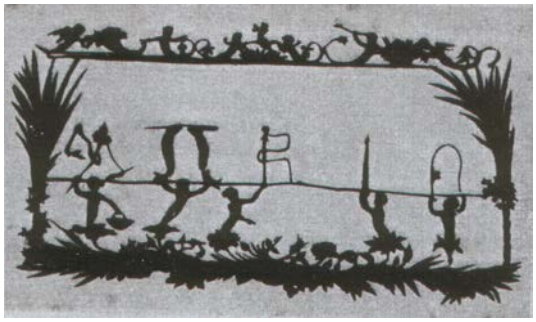
„Souvenir“(seitenverkehrter Doppelschnitt)
DLA 5643, Kat. Nr. 225 f
3,7 x 9,5 cm

Abb. 99



„Gustav“
DLA 5685, Kat. Nr. 267 b
Schwarzer Scherenschnitt auf hellblaues Papier montiert, 6,3 x 25,8 cm

Abb. 100



„Maria“
B Dep 12/2, Kat. Nr. 2
7,3 x 13,4 cm

Abb. 101



Rosa Maria Assing, Blumenstudien
Schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier

Abb. 102



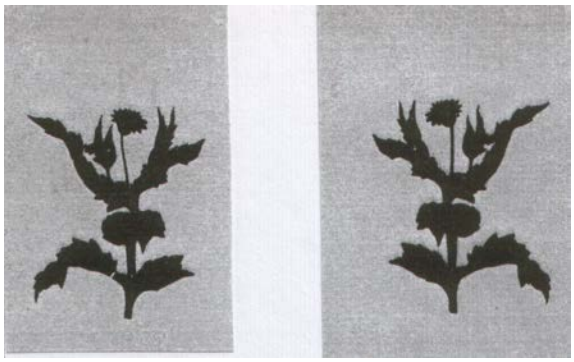
Kamille
DLA 5717, Kat. Nr. 299 b
10,9 cm

Abb. 103



Buschwindröschen
DLA 5551, Kat. Nr. 133 c
10,0 cm

Abb. 104



Distel als Doppelschnitt
DLA 5722, Kat. Nr. 304 c und e
5,8 cm

Abb. 105



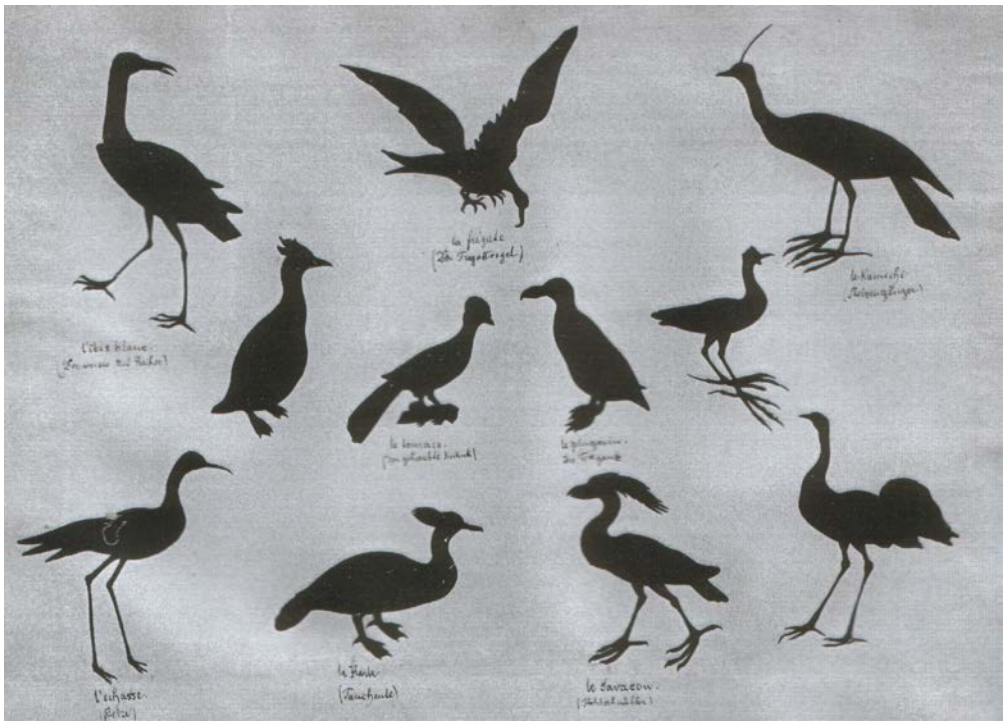
Weinblattranke
DLA 5569, Kat. Nr. 151 a
Roter Scherenschnitt auf weißem Papier, 4,4 x 16,4 cm

Abb. 106



Pflanzenporträts in gotischem Maßwerk
DLA 5590, Kat. Nr. 172
11,5 x 17,0 cm

Abb. 107



DLA 5748, Sammelblatt Kat. Nr. 330
26,9 x 38,6 cm

Abb. 107a



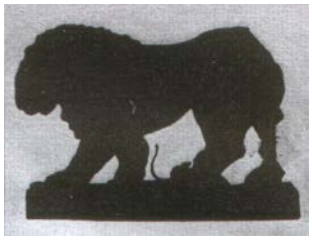
„la frègale“
DLA 5748, Sammelblatt Kat. Nr. 330

Abb. 107b



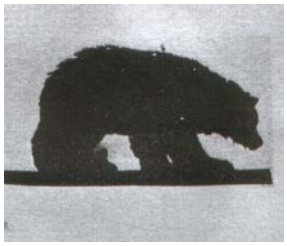
„le Kraniche“
DLA 5748, Sammelblatt Kat. Nr. 330

Abb. 108a



Löwe
DLA 5519, Kat. Nr. 101e
5,2 x 7,4 cm

Abb. 108b



Bär
DLA 5519, Kat. Nr. 101b
3,8 x 7,4 cm

Abb. 108c



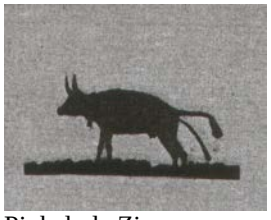
Strauß
DLA 5519, Kat. Nr. 101d
15,8 x 9,4 cm

Abb. 108d



Dromedar
DLA 5749, Sammelblatt Kat. Nr. 331

Abb. 109



Pinkelnde Ziege
DLA 5631, Sammelblatt Kat. Nr. 213

Abb. 110



Figurenszene unter Palme gerahmt von einem Blumenkranz
DLA 5689, Kat. Nr. 271 d
10,4 x 10,7 cm

Abb. 111



Illustration zu Franz Carl van der Velde, *Die Gesandtschaftsreise nach China*
DLA 5568, Kat. Nr. 150
Schwarzer Scherenschnitt mit weißem Papier unterlegt, Boden mit gelbbraunem Papier, Tür mit grünem Papier unterlegt, auf lila Papier, 11,4 x 17,3 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Van der Velde Gesandtschafts Reise nach China. Leutnant Paris tritt in das / Zimer der schönen Yang.*

Abb. 112



Ein chinesischer Minister
DLA 5718, Kat. Nr. 300
21,1 x 14,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Ein chinesischer Minister und sein / Haushofmeister.*

Abb. 113



Figurenszene in exotischer Umgebung
DLA 5587, Kat. Nr. 169
9,6 x 21,2 cm

Abb. 114



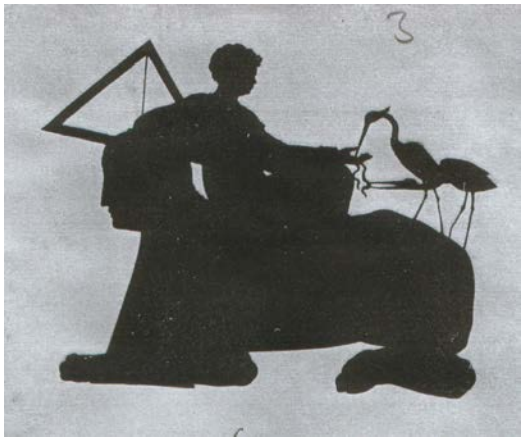
Figurenszene in exotischer Landschaft
DLA 5725, Kat. Nr. 307
16,3 x 19,1 cm

Abb. 115



Sphinx
DLA 5612, Kat. Nr. 194
9,6 x 12,6 cm

Abb. 116



Der Sphinx
DLA 5496, Kat. Nr. 78
13,2 x 17,2 cm

Abb. 117



Ruhe auf der Flucht (Zuschreibung Duttenhofer nicht gesichert)
B Dep 12/9, Kat. Nr. 9
Schwarzer Scherenschnitt auf rosa Papier montiert, 15,5 x 23,0 cm

Abb. 118



Folioblatt mit 21 Porträtsilhouetten
DLA 5475, Kat. Nr. 57
27,3 x 38,2 cm

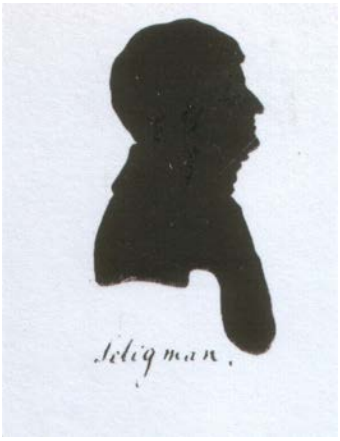
Abb. 119



Herr Bilfinger
DLA 5475, Kat. Nr. 57 g

1,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte über Bleistift in lat. Schrift: *Bilfinger*.

Abb. 120



Herr Seligmann
DLA 5475, Kat. Nr. 57 t
5,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: Seligman.

Abb. 121



Frau beim Fegen
DLA 5754, Kat. Nr. 336 d
9,9 cm

Abb. 122



Frau mit totem Huhn in der Hand

DLA 5665, Sammelblatt Kat. Nr. 247

Abb. 123



Bäuerin mit Mistgabel
DLA 5604, Kat. Nr. 186 a
7,7 cm

Abb. 124



Karl Friedrich von Lebret
DLA 5506, Kat. Nr. 88 f
10,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Lebret. Bibliothekar*

Abb. 125



Unbekannt (Friedrich Martin Duttenhofer ?)
DLA 5671, Kat. Nr. 253 d
7,7 x 6,3 cm

Abb. 126



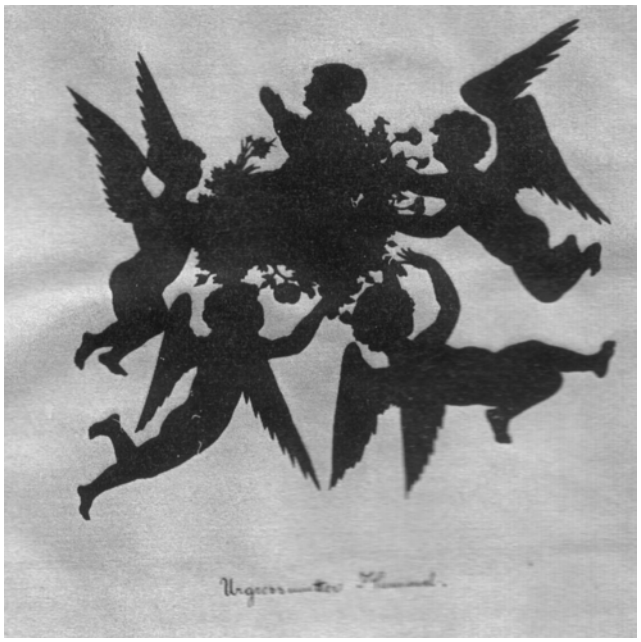
Unbekannt (Anton Raphael Duttenhofer?)
DLA 5710, Kat. Nr. 292 a
7,7 x 6,5 cm

Abb. 127



Louisa Hedwig Hummel
Graphit auf Elfenbein
DLA 1512, Kat. Nr. 15 u
6,3 x 5,3 cm

Abb. 128



Louisa Hedwig Hummel

DLA 5471, Kat. Nr. 53 b
13,2 x 14,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Urgroßmutter Hummel*

Abb. 128a



Marcantonio Raimondi, Madonna mit Kind auf Wolken
Kupferstich, 17,7 x 14,9 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. A 53/1355

Abb. 129



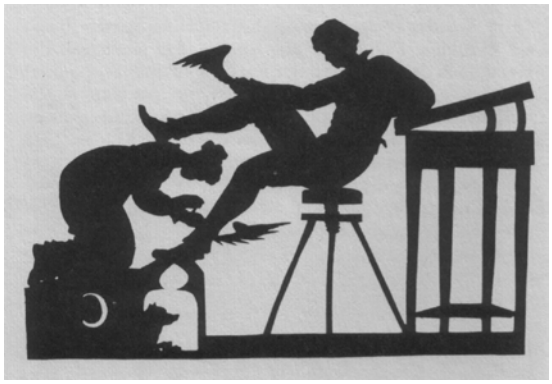
Christian Traugott Friedrich Duttenhofer schereschneidend
DLA 5595, Kat. Nr. 177 a
8,6 x 7,8 cm

Abb. 130



Eheleute Duttenhofer, Luise als Psyche
DLA 1509, Kat. Nr. 12 a
7,3 x 7,1 cm

Abb. 131



Eheleute Duttenhofer, Christian Traugott Friedrich als Hermes
DLA 5532, Kat. Nr. 114 b
5,6 x 8,5 cm

Abb. 132



Die Geburt
DLA 5686, Kat. Nr. 268
10,6 x 17,4 cm

Abb. 133



Selbstbildnis Luise Duttenhofer
Graphit auf Elfenbein
DLA 5456, Kat. Nr. 38 c
6,7 x 5,2 cm

Abb. 134



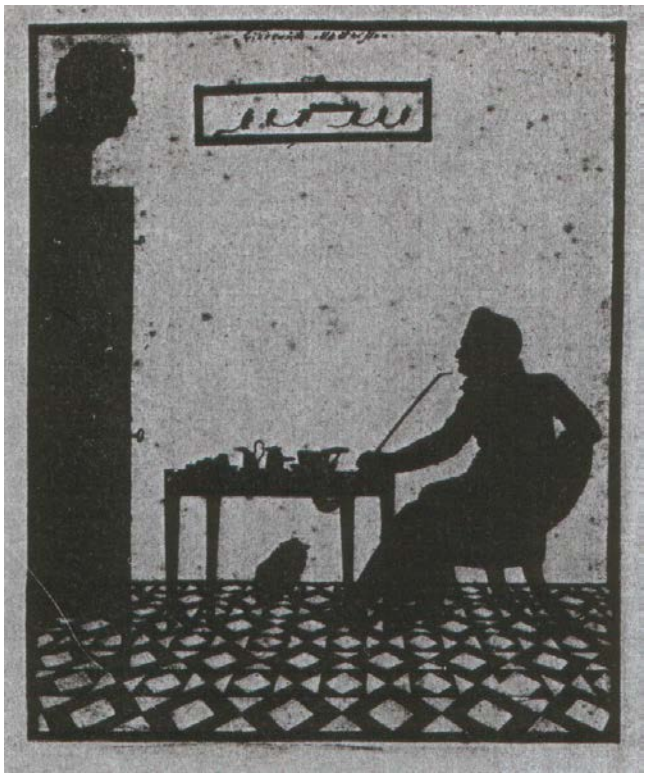
„Mein Louischen“
Selbstbildnis Luise Duttenhofer
DLA 5477, Kat. Nr. 59 y
3,4 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Mein Louischen.*

Abb. 135



Lesender Matthisson
DLA 1508, Kat. Nr. 11
Schwarzer Scherenschnitt auf gelbliches Papier montiert, 21,3 x 17,5 cm

Abb. 136



Matthisson vor der Schillerbüste von Dannecker
DLA 1503, Kat. Nr. 6
Schwarzer Scherenschnitt mit gelblichem Papier unterlegt, 21,0 x 17,5 cm

Abb. 137



Matthisson mit seinem Spitz
DLA 1525, Kat. Nr. 28 d
8,7 x 15,5 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift: *Matthison in Meditation nebst / obligatem Spitzhund*

Abb. 138



Matthisson mit Muse
DLA 5555, Kat. Nr. 137 a
10,4 x 12,1 cm

Abb. 139



Matthisson mit seiner Frau
DLA 5474, Kat. Nr. 56 c
5,1 x 3,8 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift: *Matthison mit seiner Frau.*

Abb. 140



Tanzender Jean Paul (bislang fälschlicherweise bezeichnet als „Matthisson auf seine zweite Frau mit einer Gärtnerstochter“)
DLA 5747, Kat. Nr. 329 b
9,1 x 9,6 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift: *Matthisson / auf seine zweite Frau mit einer / Gärtnerstochter*

Abb. 141



Tanzender Matthisson mit Spitz
DLA 1516, Kat. Nr. 19 a
9,5 x 10,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Matthisson.*

Abb. 142



Porträtsilhouette des lesenden Jean Paul
DLA 5646, Kat. Nr. 228 h
5,4 cm

Abb. 143



Jean Paul mit seinem Pudel Ponto
DLA 8007, Kat. Nr. 345
10,0 x 17,6 cm

Abb. 144



Jean Paul und Matthisson
DLA 5729, Kat. Nr. 311
11,8 x 15,1 cm

Abb. 145



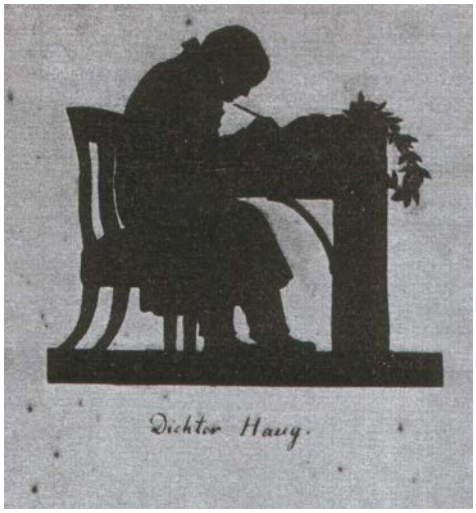
Kunstsammler Bertram und seine Katzen (bislang fälschlicherweise bezeichnet als „Jean Paul, der Katzenfreund“)
DLA 1345, Kat. Nr. 2
12,4 x 29,6 cm

Abb. 146



Friedrich Rückert
DLA 5630, Kat. Nr. 212 b
9,0 x 8,7 cm

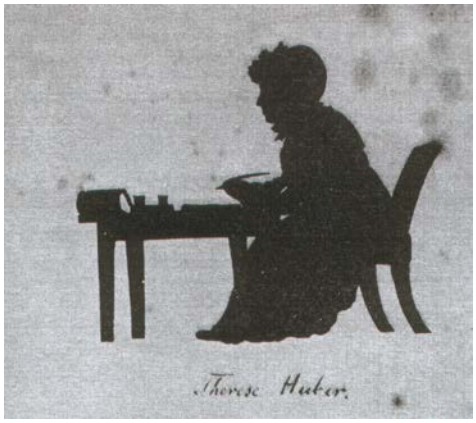
Abb. 147



Friedrich Haug
DLA 1516, Kat. Nr. 19 b
8,3 x 7,9 cm

Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Dichter Haug.*

Abb. 148



Therese Huber
DLA 1513, Kat. Nr. 16 b
8,0 x 9,7 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Therese Huber*

Abb. 149



Friedrich Rückert
DLA 1522, Kat. Nr. 25 e
9,2 x 9,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Rückert.*

Abb. 150



Unbekannter Mann (Christian Traugott Friedrich Duttenhofer?)
DLA 5511, Kat. Nr. 93 e
9,4 x 8,8 cm

Abb. 151



Friedrich Schiller
DLA 1509, Kat. Nr. 12 b
6,6 x 9,1 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Fr. v. Schiller*

Abb. 152



Lesende unbekannte Frau
DLA 5724, Kat. Nr. 306 c
9,6 x 6,5 cm

Abb. 153



Strickende, lesende unbekannte Frau
DLA 5491, Kat. Nr. 73 e

7,6 x 7,9 cm

Abb. 154



„Fräulein Hartmann“ beim Lesen
DLA 5512, Kat. Nr. 94 d
8,1 x 8,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Fräulein Hartmann.*

Abb. 155



„Frau Geheimrat Faber“ beim Lesen
DLA 5495, Kat. Nr. 77 d
6,8 x 6,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Frau Geheimrat von Faber.*

Abb. 156



Lesende Frau mit Kind
DLA 5662, Sammelblatt Kat. Nr. 244

Abb. 157



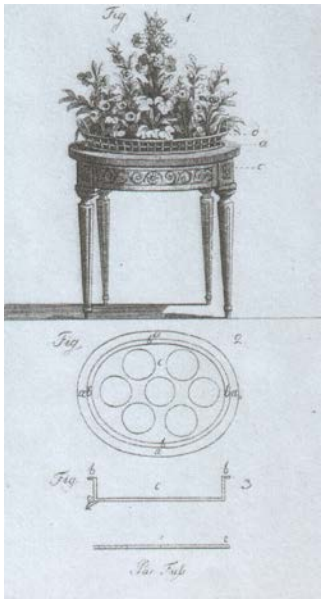
Unbekannte Lesende mit Lilie
DLA 5722, Kat. Nr. 304 d
9,3 x 13,9 cm

Abb. 158



Fräulein Wesselhöft und Madame Bohn am *Jardin portaif*
DLA 5510, Kat. Nr. 92 b
8,0 x 9,0 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Fräulein Wesselhöft Madame Bohn*
darunter bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Schwester und Mutter / des Herrn Alexis Bohn / fr: associe vom Dr. Jobst*

Abb. 158a



Ameublement. Ein Jardin portaif oder Blumen-Tisch.

Journal des Luxus und der Moden, Heft 12, Taf. 36

Abb. 159



Unbekannte strickende Frau
DLA 5737, Kat. Nr. 319 d
7,7 x 6,9 cm

Abb. 160



Frau Grossin beim Stricken
DLA 5479, Kat. Nr. 61 e
8,9 x 12,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Prot. Grossin.*

Abb. 161



Wolle spinnende unbekannte Frau
DLA 5604, Kat. Nr. 186 f
11,0 x 7,6 cm

Abb. 162



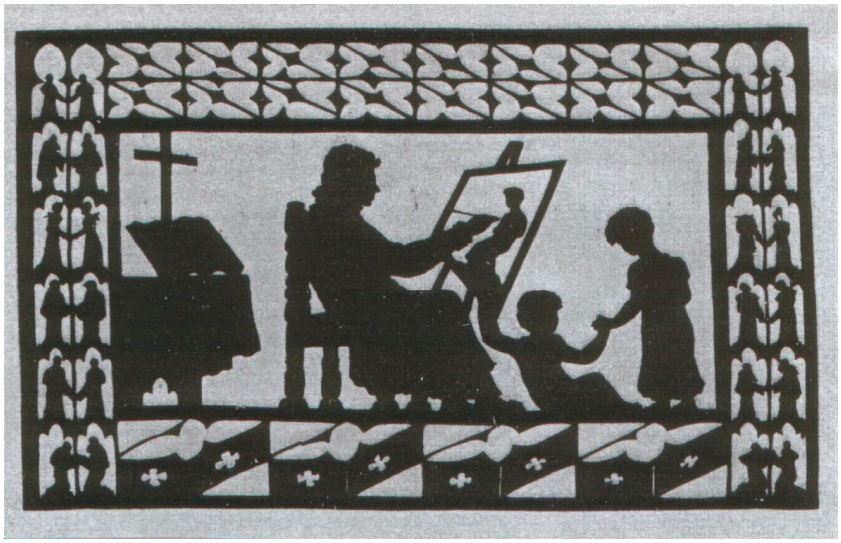
Unbekannte Wolle spinnende Frau in Gartenlaube
DLA 5681, Kat. Nr. 263 a
10,6 x 10,1 cm

Abb. 163



Stickende unbekannte Frauen
DLA 5619, Kat. Nr. 201 f
12,4 x 13,0 cm

Abb. 164



Maler an Staffelei
DLA 5742, Kat. Nr. 324
11,8 x 18,9 cm

Abb. 165



Johann Friedrich Steinkopf
DLA 5483, Kat. Nr. 65 e
9,7 cm

Abb. 166



Unbekannter Maler (Johann Georg Hartmann?)
DLA 5513, Kat. Nr. 95 a
13,4 x 9,3 cm

Abb. 167



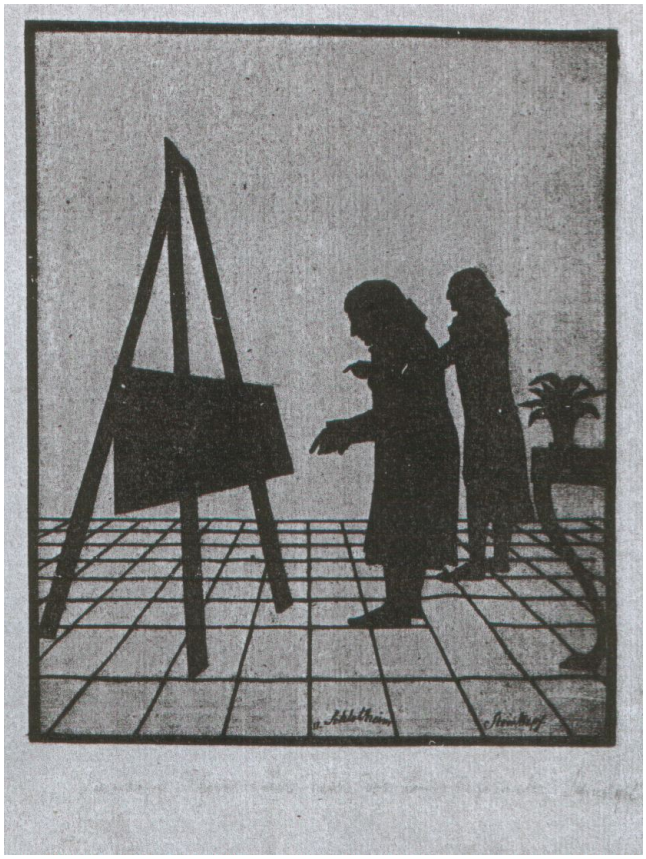
Angelika Kauffmann mit dem Zeichenstock vor der Büste der Minerva sitzend
DLA 5472, Kat. Nr. 54 c
9,2 x 9,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Angelica Kaufmann in Rom.*

Abb. 167a



Angelika Kauffmann, Selbstbildnis mit Büste der Minerva
Öl auf Leinwand, 93,0 x 76,5 cm
Eidg. Kommission der Gottfried Keller Stiftung
Bündener Kunstmuseum Chur

Abb. 168



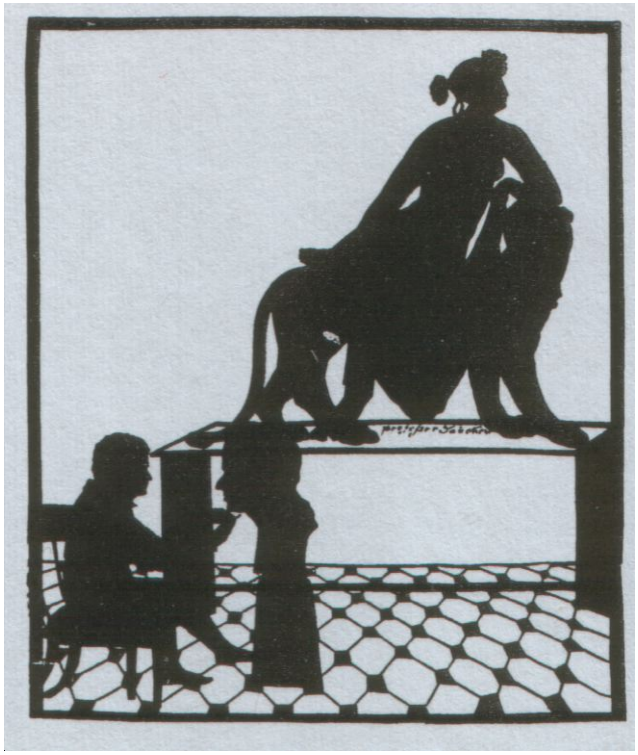
Gottlieb Christian Freiherr von Schlotheim und Johann Friedrich Steinkopf
(im Atelier des Künstlers?)
DLA 5469. Kat. Nr. 51
Schwarzer Scherenschnitt mit gelbem Papier unterlegt, 21,0 x 17,3 cm

Abb. 169



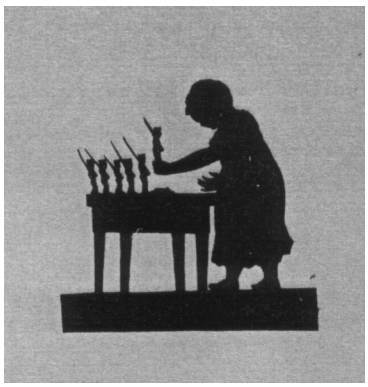
Eberhard Wächter und Karl Friedrich Emil Freiherr von Uxküll-Gyllenband
DLA 5459, Kat. Nr. 41
Schwarzer Scherenschnitt mit gelbem Papier unterlegt, 21,0 x 17,1 cm

Abb. 170



Dannecker im Atelier
DLA 1501, Kat. Nr. 4
Schwarzer Scherenschnitt mit gelbem Papier unterlegt, 21,0 x 17,5 cm

Abb. 171



Kind mit Zinnsoldaten
DLA 5588, Kat. Nr. 170 b
6,7 x 6,8 cm

Abb. 172



Junge mit Peitsche und Pferd auf Rollen
DLA 5547, Kat. Nr. 129 a
7,5 x 12,5 cm

Abb. 173



Spielende Kinder
DLA 5554, Kat. Nr. 136 e
8,7 x 9,5 cm

Abb. 174



Kind auf einem Hund reitend
DLA 5547, Kat. Nr. 129 b
6,9 x 7,4 cm

Abb. 175



Mädchen mit Puppen
DLA 5623, Kat. Nr. 205 c
6,5 x 7,4 cm

Abb. 176



Kind mit Puppe
DLA 5623, Kat. Nr. 205 b
4,9 x 7,2cm

Abb. 177



Mädchen mit Puppe
5695, Kat. Nr. 277 e
5,1 x 3,3 cm

Abb. 178



Emma Melsheimer mit Gänsen
DLA 5637, Kat. Nr. 219 a
4,2 x 13,5 cm

Abb. 179



Emma Melsheimer mit Gänsen am Brunnen
DLA 5682, Kat. Nr. 264 a
3,3,x 10,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Meiner lieben Emma Melsheimer / August 1825. von Louise Duttenhofer.*

Abb. 180



Mutter mit Kind
DLA 5483, Kat. Nr. 65 c
7,3 x 6,8 cm

Abb. 181



Mutter und Kind mit Hund (Luise Duttenhofer mit Kind und Mylord?)
DLA 5588, Kat. Nr. 170 d
7,1 x 11,4 cm

Abb. 182



Mutter und Kind mit Pfau
DLA 5588, Kat. Nr. 170 e
6,6 x 10,7 cm

Abb. 183



Auguste, Marie Luise und Eduard Scheffer
B 2006.0025, Kat. Nr. 348
Schwarzer Scherenschnitt auf gräulichem, gräulich-grünem und braunem Papier montiert, 25,5 x 25,5 cm

Abb. 184



(Satirische Darstellung des) Friedrich Weißer
DLA 5666, Kat. Nr. 248 a
5,8 x 6,8 cm

Abb. 185



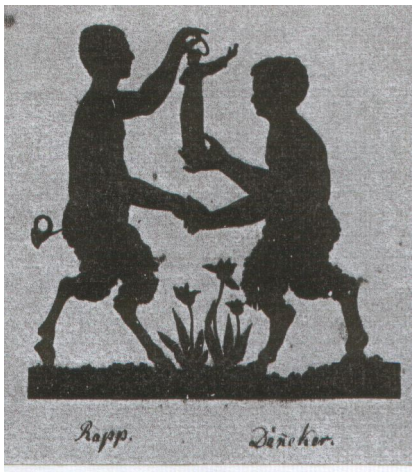
Der Gehörnte?
DLA 5617, Kat. Nr. 199 b
17,3 x 8,5 cm

Abb. 186



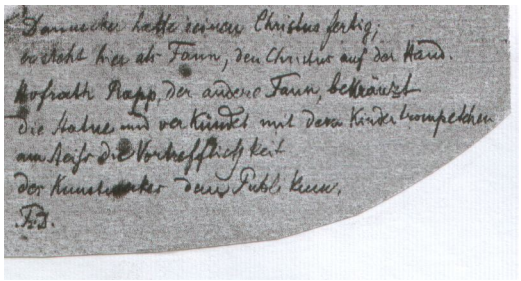
Johann Heinrich Dannecker mit Christusstatue und dem „dicken Friedrich“
DLA 1514, Kat. Nr. 17 c
13,3 x 7,0 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Bildhauer Danecker.*

Abb. 187



Johann Heinrich Dannecker und sein Schwager Rapp
DLA 1523, Kat. Nr. 26 b
9,9 x 9,8 cm

Bez. in brauner Tinte in lat. Schrift: *Rapp. Danecker.*



Bez. mit Bleistift in lat. Schrift oben links: *Dannecker hatte seinen Christus fertig; / er steht hier als Faun, den Christus auf der Hand. / Hofrath Rapp, der andere Faun, bekränzt / die Statue und verkündet mit dem Kindertrompetchen / am Steiss die Vortrefflichkeit / der Kunstwerker dem Publikum. / Fr.D.*

Abb. 188



Lange Nase
DLA 5474, Kat. Nr. 56d
6,2 x 3,9 cm

Abb. 189



Zwei unbekannte Personen, sich „lange Nasen“ zeigend
DLA 5527, Kat. Nr. 109 a
9,3 x 15,7 cm

Abb. 190



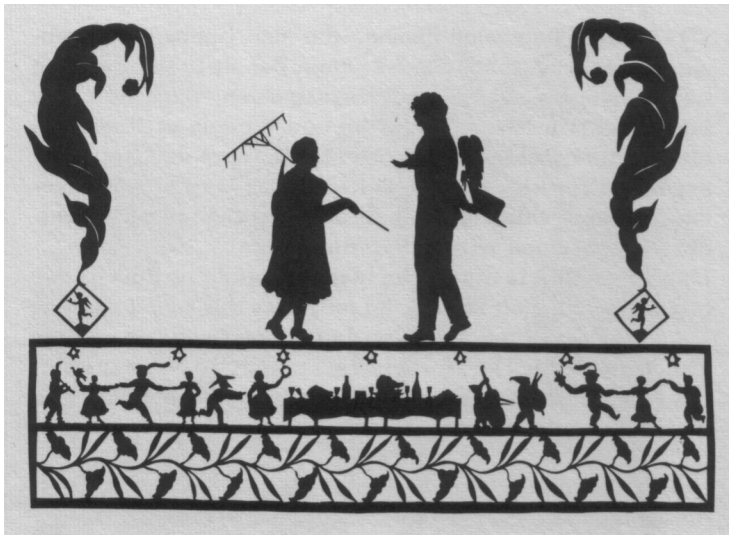
Bäuerin mit Kind
DLA 5737, Kat. Nr. 319 b
10,0 x 6,5 cm

Abb. 191



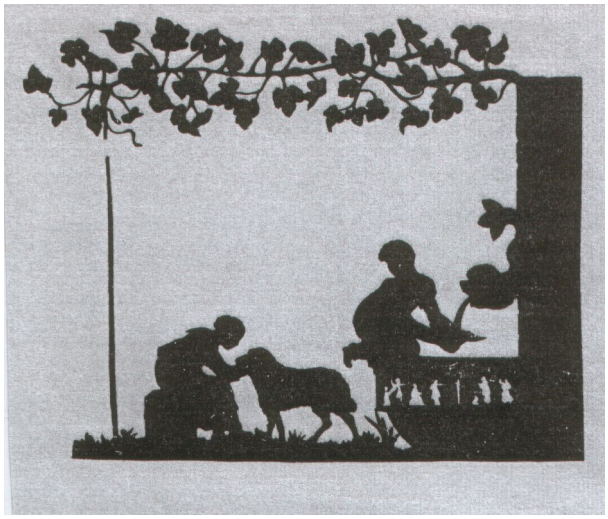
Das Harfenspiel
DLA 5538, Kat. Nr. 120
8,5 x 13,2 cm

Abb. 192



Unbekannte Szene (Der Heiratsantrag?)
DLA 5638, Kat. Nr. 220
15,0 x 21,1 cm

Abb. 193



Szene am Brunnen
DLA 5597, Kat. Nr. 179 b
11,8 x 14,7 cm

Abb. 194



Pfarrer Neuffer mit seinem Hund Hektor (von Koschlig fälschlicherweise als Apotheker Gaupp identifiziert)
DLA 5567, Kat. Nr. 149 f
5,2 x 8,1 cm

Abb. 195



Harlekin auf einem Pferd turnend
DLA 5573, Kat. Nr. 155 f
3,7 x 2,6 cm

Abb. 196



Tanzender Bär
DLA 5566, Kat. Nr. 148 d
6,5 x 5,1 cm

Abb. 197



Maskerade
DLA 5527, Kat. Nr. 109 b
11,1 x 13,5 cm

Abb. 198



Zirkusdarbietung

DLA 5691, Kat. Nr. 273
20,7 x 12,9 cm

Abb. 199



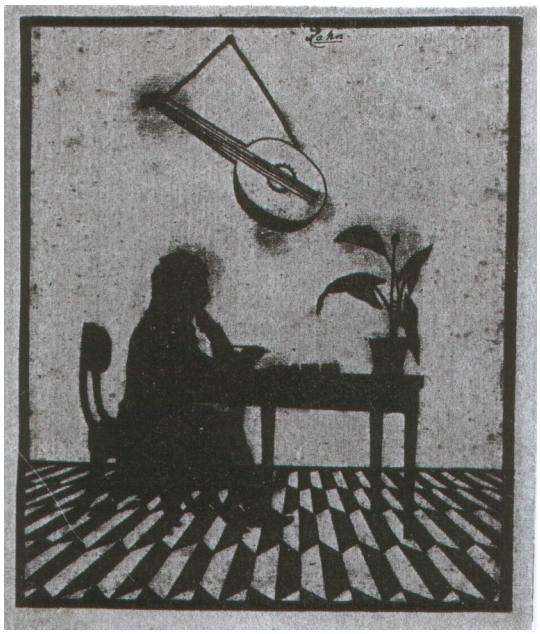
Angelika Kauffmann vor der Staffelei
DLA 5460, Kat. Nr. 42
Schwarzer Scherenschnitt mit gelbem Papier unterlegt, 21,1 x 17,4 cm

Abb. 200



Marianne Kirchgessner
DLA 5462, Kat. Nr. 44
Schwarzer Scherenschnitt mit gelbem Papier unterlegt, 21,2 x 17,6 cm

Abb. 201



Christian Jakob Zahn
DLA 1502, Kat. Nr. 5
Schwarzer Scherenschnitt mit gelbem Papier unterlegt, 20,8 x 17,5 cm

Abb. 202



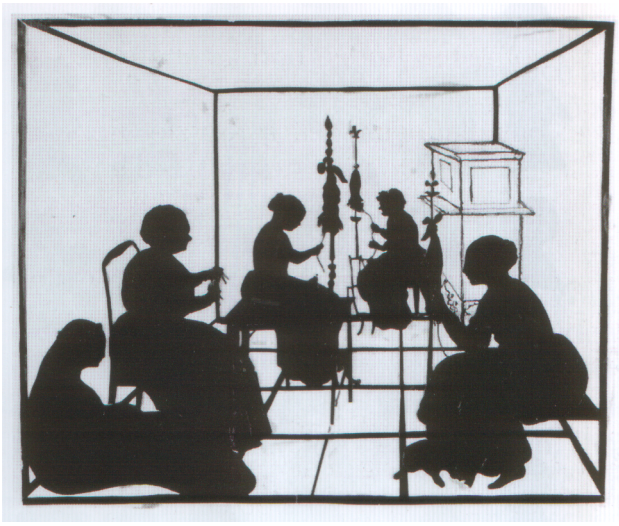
Teestündchen mit Marie von Jenisson und Alexandrine von Seckendorf
DLA 5463, Kat. Nr. 45
Schwarzer Scherenschnitt mit gelbem Papier unterlegt, 21,3 x 17,5 cm

Abb. 202a



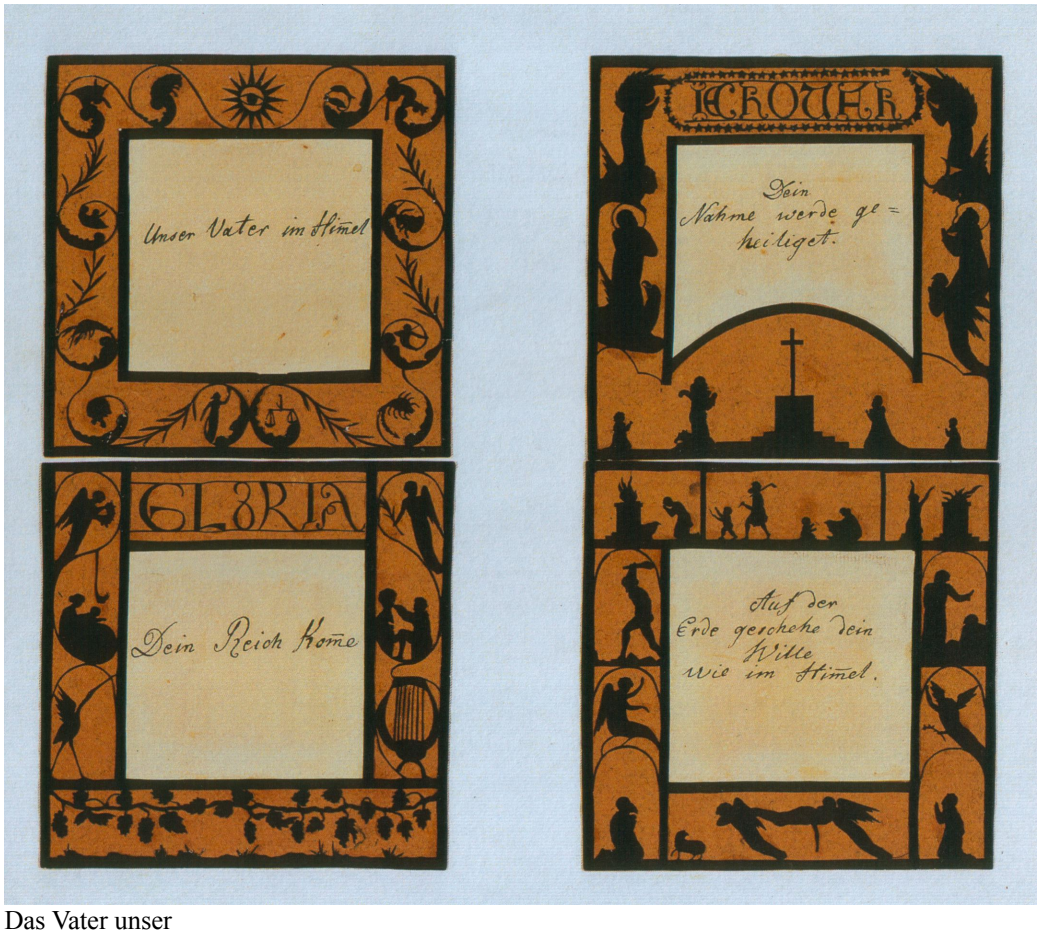
Geschmackvolle Theemaschine
Journal des Luxus und der Moden, Heft 4, Tafel 23
1808

Abb. 203



Luise Walther, geb. von Breitschwerdt
Illustration zu Mörikes „Das Stuttgarter Hutzelmännlein“, „Die Spinnstube“

Abb. 204

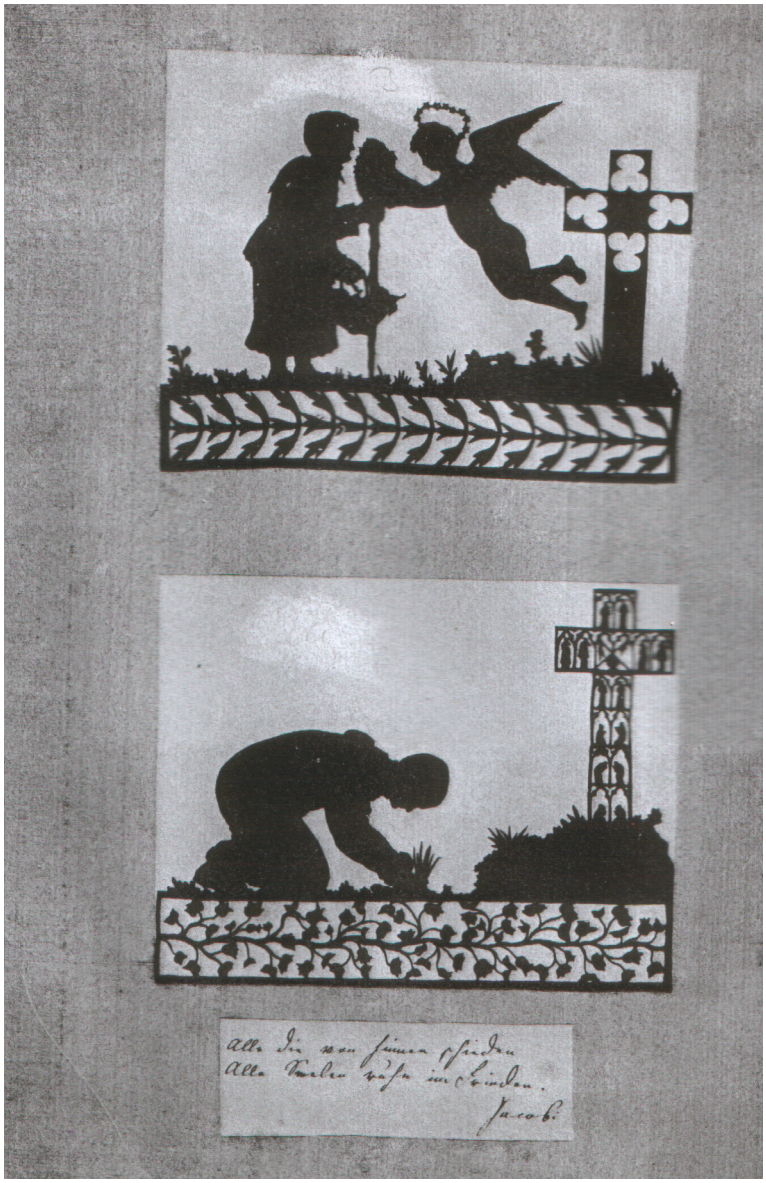


Das Vater unser
DLA 5531, Kat. Nr. 113
Vier schwarze Scherenschnitte mit dem *Vater unser* auf Moirée-Karton, Ornamentrahmung jeweils mit bräunlichem Papier unterlegt, 10,3 x 10,6 cm (jeweiliger Schnitt)
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift auf weißem Bütten:

a) Unser Vater im Himel
b) Dein / Nahme werde ge= / heiliget.
c) Dein Reich Kome
in Rahmung: Gloria

d) Auf der / Erde geschehe dein / Wille / wie im Himel.

Abb. 205



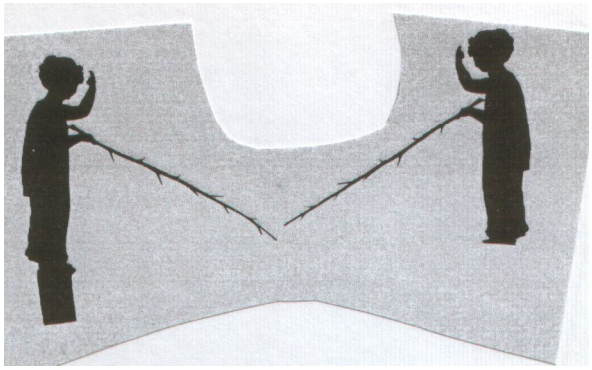
Johann Georg Jacobi: *Litanei auf das Fest aller Seele*
DLA 5620, Kat. Nr. 202 a und b
10,1 x 14,2 cm und 10,6 x 13,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier, (3,1 x 9,5 cm): *Alle die von hinnen schieden / Alle Seelen ruhn in Frieden. / Jacobi*

Abb. 206



Friedrich von Matthisson: *Totenkranz für ein Kind*
DLA 5615, Kat. Nr. 197
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Wohl dir! wenn gleich entknospet kaum, / Von Erdenlust und Sündentraum, / Von Schmerz und Wahn geschieden. / Du schläfst in Ruh; wir wanken irr', / Und unstet bang im Weltgewirr, / Und haben selten Frieden!*
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Matthisson.*

Abb. 206a



Entwurfsschnitte ?
DLA 5735, Kat. Nr. 317 c und d
7,2 cm und 5,7 cm

Abb. 206b



Heiligenschein (Entwurfsschnitt?)
DLA 5723, Sammelblatt Kat. Nr. 305

Abb. 207



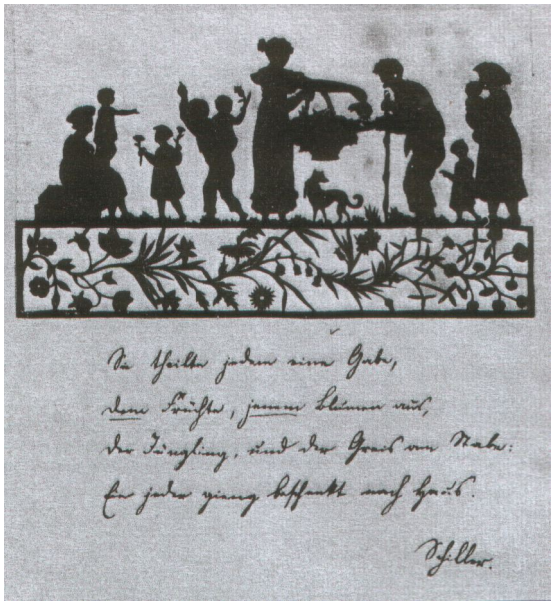
Unbekannt: *Und es reicht ihm ein Engel / die goldne Frucht des Paradieses*
DLA 5616, Kat. Nr. 198 a
11,0 x 10,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Und es reicht ihm ein Engel / die goldne Frucht des Paradieses.*

Abb. 208



Friedrich von Matthisson: *Die Kinderjahre*
DLA 5602, Kat. Nr. 184
13,7 x 19,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier (2,2 x 11,0 cm): *der Kindheit leichte Plane / bekränzet das Abendroth / Matthisson*

Abb. 209



Friedrich von Schiller: *Das Mädchen aus der Fremde*
DLA 1520, Kat. Nr. 23 b
7,5 x 13,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Sie theilte jedem eine Gabe, / dem Früchte, jenem Blumen aus, / der Jüngling, und der Greis am Stabe: / Ein jeder ging beschenkt nach Haus. / Schiller*

Abb. 210



Friedrich von Schiller: *Das Mädchen aus der Fremde*
DLA 1517, Kat. Nr. 20
9,3 x 17,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier (3,7 x 10,5 cm): *Erblikte sie ein liebend Paar / dem reichte sie der Gaben beste / Der Blumen allerschönste dar. / Schiller*

Abb. 211



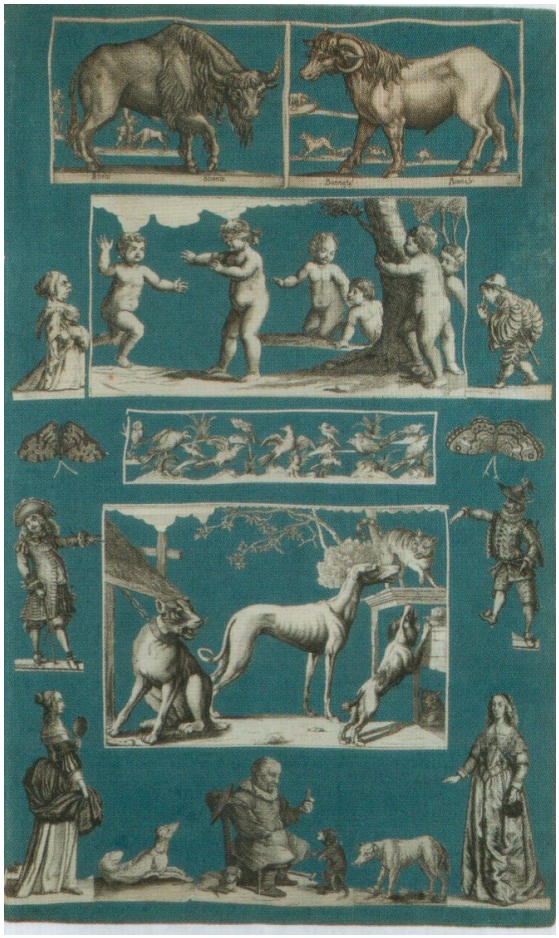
Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Erster Teil. V. 3179 bis 3184*
Faust und Gretchen im Garten
DLA 5564, Kat. Nr. 146 a
11,7 x 18,1 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Faust u. Gretchen im Garten. Gretchen: Er liebt mich! / Göthe*

Abb. 212



Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Erster Teil. V. 4601 bis 4631*
Kerkerszene
DLA 5564, Kat. Nr. 146 b
10,3 x 18,0 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Faust in Gretchens Kerker. / Mephistopheles: Her zu mir! / Göthe*

Abb. 213



Putten, Hund und Katze, Tiere und höfische Paare
Collage aus Kupferstichen aus dem Werk von Nicolas de l'Armessine auf blauem Unterlagepapier, um 1650.
54,0 x 33,0 cm

Inhalt

1.0. Einleitung 2

1.1. Der Bestandskatalog 2
1.1.2. Papier 3
1.1.3. Maßangaben 3
1.1.4. Folioblätter 3

1.2. Personenverzeichnisse 4
1.2.1. Personen und Abbildungen 4
1.2.2. Kommentiertes Personenverzeichnis 4
1.2.3. Autoren und Texte 4

1.3. Abkürzungen 5

Lit. Literatur 5

2.0. Bestandskatalog 6

I. Bestand der Scherenschnitte von Luise Duttenhofer im Besitz des Schiller-Nationalmuseums / Deutschen Literaturarchivs Marbach 6

II. Katalog der Scherenschnitte von Luise Duttenhofer im Besitz des Landes Baden-Württemberg, als Depositum im Deutschen Literaturarchiv 81

III. Katalog der Scherenschnitte von Luise Duttenhofer des sogenannten „Duttenhofer Album“ 87

3.0. Personen- und Abbildungsverzeichnisse 91

3.1. Personen und Abbildungen 91

3.2. Autoren und Texte 103

5531 [Katalog Nr. 113] 104

3.3. Kommentiertes Gesamtpersonenverzeichnis 105

1.0. Einleitung

Die Kunstsammlung des Schiller-Nationalmuseums/Deutschen Literaturarchivs (SNM/DLA) in Marbach am Neckar beherbergt die größte Sammlung an Scherenschnitten von Luise Duttenhofer. Duttenhofers Enkel, Oberbaurat Prof. Otto Tafel, übergab dem Museum seinen Besitz in zwei Etappen: 1911 einen kleineren Teil und dann, als Erbe 1933 den größeren Teil. Diese Sammlung umfasst 346 Folioblätter, auf die die Nachfahren der Scherenschneiderin oft jeweils mehrere Scherenschnitte aufgezogen haben. Nach welchen Kriterien die Scherenschnitte zusammengestellt wurden, ist schwer zu beurteilen. Erkennbar ist lediglich, dass sie einem ästhetischen Gesichtspunkt folgen.

Die Beschriftung der Scherenschnitte, die überwiegend abgebildete Personen namentlich benennen, ist von unterschiedlicher Hand erfolgt, zum Teil in deutscher, zum Teil in lateinischer Schrift.

1.1. Der Bestandskatalog

Der Bestandskatalog enthält alle Scherenschnitte von Luise Duttenhofer, die in der Kunstsammlung des Schiller-Nationalmuseums/Deutschen Literaturarchivs dokumentiert sind. Die Gliederung in drei Werkverzeichnisse entspricht der Dreiteilung des Bestands:

I. aus dem Besitz des SNM/DLA, Schenkung Otto Tafel
II. aus dem Besitz des Landes Baden-Württemberg, als Depositum im SNM/DLA
III. aus dem Besitz des SNM/DLA, Erwerb im Kunsthandel, bezeichnet als „Duttenhofer-Album“

Die größte Sammlung umfasst die Schenkung von Luise Duttenhofers Enkel, Oberbaurat Prof. Otto Tafel: auf 346 Folioblätter sind 1439 Scherenarbeiten aufgezogen. Das Land Baden-Württemberg besitzt 37 Folioblätter, mit 81 Scherenschnitten. Das als „Duttenhofer-Album“ vor wenigen Jahren im Kunsthandel erworbene Konvolut besteht aus 14 DIN-formatigen Blättern mit 44 Scherenschnitten. Diese Arbeiten sind allesamt als „Früharbeiten Duttenhofer“ gekennzeichnet, von denen nur wenige Luise Duttenhofer zugeschrieben werden können.

Die Ordnung der Scherenarbeiten orientiert sich an den aufsteigenden Inventarnummern der Folioblätter innerhalb des jeweiligen Bestands, da eine Datierung der Papierschnitte nur selten möglich ist. Erfasst wurden die Maße des Scherenschnitts, eventuelle Beschriftung sowie die Beschaffenheit des Papiers des Scherenschnitts.

Mögliche Wasserzeichen des Foliopapiers wurden nicht eingehender untersucht, da die Papierunterlage überwiegend erst in späteren Jahren verwendet wurde und sie deshalb für die Datierung eines Scherenschnitts keinen Anhaltspunkt bieten. Ebenso blieb der Zustand

des Foliopapiers unberücksichtigt, da auch er keine Rückschlüsse auf die Entstehung des Scherenschnitts zulässt.

1.1.2. Papier

Das Papier des Scherenschnitts ist berücksichtigt, da es für die Zuordnung von Doppelschnitten und möglicherweise für eine ungefähre Datierung wichtig ist.
Unterschieden ist zwischen glänzendem, halbmattem und mattem Papier. Das halbmatte Papier ist in glattes und geripptes Papier differenziert. Das halbmatt gerippte Papier ist dann noch mal zusätzlich in längs und quer geripptes Papier unterteilt. Die Angabe ist entweder „gerippt“ oder „quer gerippt“.

1.1.3. Maßangaben

Die Maße geben grundsätzlich die Höhe vor der Breite des Scherenschnitts an, dann folgt das Folioblattmaß. Lediglich bei den Porträtsilhouetten und ganzfigurigen Porträts ist nur die Höhe angezeigt.
Bei Scherenschnitten, die vermutlich von der Hand Luise Duttenhofers auf Papier montiert wurden, ist zusätzlich zu den Maßen des Scherenschnitts das Blattmaß des - meist farbigen - Papiers angegeben. Die Nennung der Maße erfolgt gemäß dem in der Druckgraphik üblichen Verfahren: von Innen nach Außen, d.h. Scherenschnitt-, Blatt-, Folioblattmaß.
Bei Scherenarbeiten, die mit farbigem Papier unterlegt wurden, bei denen also das Schnittdem Blattmaß entspricht, wurde auf die Angabe des farbigen Blattmaßes verzichtet.
Bei den Folioblättern, bei denen es sich offensichtlich um ein Sammelblatt von Scherenschnitten und Scherenschnittüberresten handelt, ist lediglich das Folioblattmaß erfasst, da eine Angabe von Höhe und Breite des einzelnen Scherenschnitts für die Erforschung nicht relevant ist.
Eine Schwierigkeit mit den Maßangaben ergibt sich bei Scherenschnitten, die auf dem Folioblatt zu einem Ensemble zusammengestellt wurden. Es ist nicht bekannt, ob Luise Duttenhofer ihre Schnitte selbst zu einer Bildgruppe zusammengestellt hat oder ob diese Anordnung von ihren Nachfahren erfolgte. Demzufolge sind bei einem Scherenschnittensemble jeweils die Maße des einzelnen Schnitts vor den Maßen des gesamten Ensembles angegeben.

1.1.4. Folioblätter

Sofern es sich nicht um Sammelblätter handelt, sind die Scherenschnitte von links oben nach rechts unten mit a, b, c usw. bezeichnet.

1.2. Personenverzeichnisse

Erstellt sind drei Personenverzeichnisse:

1. Personen und deren Abbildungen
2. ein kommentiertes Personenverzeichnis
3. Autoren und deren Texte, die Luise Duttenhofer illustriert hat

Die Ordnung der Personen erfolgt grundsätzlich alphabetisch. Auf die Porträts bzw. die Textillustrationen ist mit der Inventarnummer und der entsprechenden Katalognummer hingewiesen.

1.2.1. Personen und Abbildungen

Dieses Verzeichnis dient der schnellen Suche nach einer Person und ihrer Abbildung. Erfasst sind alle Personen, die entweder anhand der Beschriftung oder aufgrund physiognomischer Merkmale identifiziert sind. Angegeben sind sowohl die Doppelschnitte – falls belegt – als auch die Abbildungen, deren Personenzuschreibung nicht eindeutig gesichert ist. Sie sind mit „(?)“ gekennzeichnet.

1.2.2. Kommentiertes Personenverzeichnis

In diesem Verzeichnis sind alle Personen aus den beiden anderen Verzeichnissen erfasst, also auch die Autoren. Sofern es möglich war, wurden diese Personen identifiziert. Teilweise muss es bei Personen bei Vermutungen bleiben, da mehrere Personen desselben Namens in Frage kommen und Abbildungen dieser Personen, wodurch eine eindeutige Identifikation möglich gewesen wäre, nicht zur Verfügung standen. Zudem gibt es eine Reihe von Personen, die nicht annähernd identifiziert werden konnten – möglicherweise sind dies Personen, die in Luise Duttenhofers Bedienstetenkreis u.ä. zu suchen wären.
Das Verzeichnis erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die für Luise Duttenhofers künstlerisches Schaffen und geistige Anregung wichtigen Personen sind identifiziert. Dennoch wäre ich dankbar für weitere Hinweise.

1.2.3. Autoren und Texte

Erfasst sind in diesem Verzeichnis die Autoren, deren Texte Luise Duttenhofer illustriert hat. So wird ein schneller Überblick über die Autoren und die Textillustrationen ermöglicht.

1.3. Abkürzungen

Abb.	Abbildung
B/Dep	Depositum des Landes Baden-Württemberg
bez.	bezeichnet
DA	Duttenhofer-Album
DS	Doppelschnitt
dt.	deutsche Schrift
Kat. Nr.	Katalognummer
lat.	lateinische Schrift
Lit.	Literatur

2.0. Bestandskatalog

I. Bestand der Scherenschnitte von Luise Duttenhofer im Besitz des Schiller-Nationalmuseums / Deutschen Literaturarchivs Marbach

Kat. Nr. 1
DLA o. Inv. Nr.
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt - auf weißem Papier, 12,0 cm; 18,6 x 12,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten Mitte: *Dr: Uhland*

Kat. Nr. 2
DLA 1345
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 12,4 x 29,6 cm; 15,8 x 30,2 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift, rückseitig: *Auf Mitteilung der Stifterin / Jean Paul, der Katzenfreund*[1]

Kat. Nr. 3
DLA 1500
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit gelblichem, geripptem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 20,9 x 17,4 cm; 36,9 x 27,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben Mitte: *Consbruch*
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten rechts: *Laibarzt Herzog Carl?*

Kat. Nr. 4[2]
DLA 1501
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit gelblichem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 21,0 x 17,5 cm; 36,5 x 27,3 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift Mitte rechts: *Professor Danecker*

Kat. Nr. 5
DLA 1502
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit gelblichem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 20,8 x 17,5 cm; 36,2 x 27,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben Mitte: *Zahn*
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten Mitte: *Componist von „Wohlauf kommed aufs Pferd*

Kat. Nr. 6[3]
DLA 1503
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – mit gelblichem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 21,0 x 17,5 cm; 36,3 x 27,1, cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben Mitte: *Friedrich Matthisson*

---

1 Hier liegt ein Irrtum vor. Aufgrund der Physiognomie handelt es sich wohl um ein Porträt des Kunstsammlers Johann Baptist Bertram mit seinen Katzen. Vgl. DLA 5478, Kat. Nr. 60 b.

2 Die Schillerbüste ist ein Doppelschnitt von DLA 1503, Kat. Nr. 6.

3 Die Schillerbüste ist ein Doppelschnitt von DLA 1501, Kat. Nr. 4.

Kat. Nr. 7
DLA 1504
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit gelblichem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 20,8 x 17,5 cm; 36,8 x 27,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben Mitte: *Therese Huber*

Kat. Nr. 8
DLA 1505
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt - mit gelblichem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 20,8 x 17,5 cm; 36,5 x 26,2 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben Mitte: *Haug*

Kat. Nr. 9
DLA 1506
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt - mit gelblichem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 21,0 x 17,5 cm; 36,4 x 27,2 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben links: *Sulpitz Boisserée*
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten Mitte: *Boisserée Schwiegersohn Des Geh: Hofrat Heinrich Rapp geb. Kölner † Bonn 1854*

Kat. Nr. 10[4]
DLA 1507
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißem Papier, 13,3 x 13,0 cm; 38,2 x 27,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten Mitte: *Danneker. Boisserée.*
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift oben Mitte: *Der sogen. lange Rapp (Geh: Hofrath Heinrich Rapp. / Schwager Dannecker*

Kat. Nr. 11
DLA 1508
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf gelbliches Papier montiert, auf weißem Papier, 21,3 x 17,5 cm; 36,9 x 27,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten Mitte: *Matthisson. 1805*.

Kat. Nr. 12
DLA 1509
Fünf schwarze Scherenschnitte 27,0 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,3 x 7,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,6 x 9,1 cm
   Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift unten Mitte: *Fr. v. Schiller*
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,0 x 7,1 cm[5]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt - auf weißes Papier montiert, 11,0 x 12,0 cm; 11,5 x 12,3 cm

[4] Doppelschnitt von DLA 5505, Kat. Nr. 87.
[5] Die Maske rechts unten ist ein Doppelschnitt von DLA 5544, Kat. Nr. 126 a.

Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Alles trenet der Tod/ Liebende ziehet er nach./Herder.*

e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt - auf weißes Papier montiert, 10,6 x 15,4 cm; 11,3 x 15,3 cm

Kat. Nr. 13
DLA 1510
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,4 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,3 x 20,2 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten links: *Matthisson.*

b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,4 x 12,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten Mitte: *Matthisson.*

c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,7 x 10,8 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten rechts: *Matthisson*.

Kat. Nr. 14
DLA 1511
Acht schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,2 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Consistorial Director / v. Rouf.*

b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Vikar Spindler*.

c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,7 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Garnisons Prediger / Moser*.

d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,0 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Pfarrer Spindler / derselbe Vikar*.

e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,9 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Esfartore di Conte / Negrone à Roma*.

f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,9 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Legations Rath Schubart*.
darunter bez. mit Bleistift in dt. Schrift: *Sohn des Dichters*

g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,1 x 15,8 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Mesner, Vogt in Altingen. 1805*

h) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Pfaff in St Martino*.

Kat. Nr. 15
DLA 1512
20 schwarze Porträtsilhouetten und eine Bleistiftzeichnung auf weißem Papier, 27,4 x 38,1 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 6,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Dörr.*

b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,1 cm

c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,2 cm

d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,0 cm[6]

e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,9 cm

f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,0 cm

g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,4 cm

[6] Doppelschnitt von DLA 5482, Kat. Nr. 64 c. – Die Porträtierte ist Louise Hedwig Hummel.

Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hartmann*.

h) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,2 cm[7]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Abel*.
links daneben bez. mit Bleistift von anderer Hand in lat. Schrift: *wahrsch. Professor / an der Karlsschule / Schillers Heimatfahrer*

i) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,6 cm

j) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,5 cm[8]

k) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Propst Volzin.*

l) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,4 cm

m) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,6 cm

n) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,9 cm[9]

o) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Weckerlin*.
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift, rückseitig: *Ferd. Wilh. Weckerlin 1734 – 1814 Geh. Oberjustizrat*

p) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,3 cm

q) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,7 cm

r) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,9 cm

s) Schwarzer Scherenschnitt – matt-, 3,0 cm

t) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Le noble*.

u) Bleistiftzeichnung auf Elfenbein, 6,3 x 5,3 cm

Kat. Nr. 16
DLA 1513
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 37,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,8 x 13,3 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Sophie Reinhardt*.

b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,0 x 9,7 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Therese Huber*.

c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,0 x 15,2 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Eberhardt Waechter, Maler. Fräulein Vossler*.

d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,1 x 9,1 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Alexander Bruckmann*.

Kat. Nr. 17
DLA 1514
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,1 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,0 x 10,8 cm

b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,6 x 9,2 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Minister Spittler*.

c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 13,3 x 7,0 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Bildhauer Danecker*.

d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,0 x 10,0 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Manuel*.

---

[7] Doppelschnitt von DLA 5499, Kat. Nr. 81 i.
[8] Doppelschnitt von DLA 5464, Kat. Nr. 46 g.
[9] Doppelschnitt von DLA 5499, Kat. Nr. 81 w.

Kat. Nr. 18
DLA 1515
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 37,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit bräunlichem Papier unterlegt, 6,7 x 20,5 cm; 8,0 x 21,3 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit blauem Papier unterlegt, 8,5 x 13,3 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit gelblichem Papier unterlegt, 6,2 x 20,9 cm

Kat. Nr. 19
DLA 1516
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 37,9 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,5 x 10,5 cm
   Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Matthisson.*
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,3 x 7,9 cm
   Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Dichter Haug.*
c) fehlender Scherenschnitt. Bezeichnung *Matthisson.* mit brauner Tinte noch vorhanden. Statt des Scherenschnitts Notiz mit Bleistift von anderer Hand in lat. Schrift: *Copie von FR König / Friedrich und / Matthisson / Geschenk an Prof / Pazaurek, / März 1909*
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,0 x 3,6 cm[10]
   Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Matthisson mit seiner / Frau.*
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,9 x 16,9 cm
   Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Matthisson. Haug.*

Kat. Nr. 20
DLA 1517
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, auf weißem Papier, 9,3 x 17,5 cm; 9,9 x 17,5 cm (Blatt I); 27,4 x 37,9 (Blatt II)
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier (3,7 x 10,5 cm), eigenhändig: *Erblikte sie ein liebend Paar / dem reichte sie der Gaben beste / Der Blumen allerschönste dar. / Schiller*

Kat. Nr. 21
DLA 1518
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt - auf weißem Papier, 15,4 x 25,8 cm; 27,1 x 38,5 cm
Bez. mit brauner Tinte über Bleistift in lat. Schrift oben links: *Die Muse.*
Bez. mit brauner Tinte über Bleistift in lat. Schrift unten Mitte: *Schiller's Apotheose.*
Bez. mit brauner Tinte über Bleistift in lat. Schrift unten links: ~~*Hofrath*~~ [Bleistift] *Storr.* [br. Tinte] */ (starb am gleichen Tage wie Schiller)* [Bleistift]

Kat. Nr. 22
DLA 1519

[10] Doppelschnitt von DLA 5474, Kat. Nr. 56 c.

Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, auf weißem Papier, 11,1 x 10,5 cm; 12,5 x 10,5 cm (Blatt I); 36,5 x 26,6 cm (Blatt II)
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier (4,4, x 10,2 cm): *Es ist mit eines Dichters Rufen / gar eine wunderliche Sache: / Mistrauen ist sein Eigenthum, / Und Misvergnügen seine Wache. / Thümmel*
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift, rückseitig: *zu Uhlands Hochzeit*

Kat. Nr. 23
DLA 1520
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt - mit weißem Papier unterlegt, 10,1 x 12,4 cm
   Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Wer das Dichten will verstehen / Muss ins Land der Dichtung gehen / Göthe.*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt - auf weißes Papier montiert, 7,5 x 13,5 cm; 8,2 x 13,5 cm
   Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Sie theilte jedem eine Gabe, / <u>dem</u> Früchte, <u>jenem</u> Blumen aus, / der Jüngling, und der Greis am Stabe: / Ein jeder ging beschenkt nach Haus. / Schiller.*

Kat. Nr. 24
DLA 1521
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 19,1 x 9,3 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Jung Stilling aus Westphalen / augenarzt / später Hofrath in Karlsruhe*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,3 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Rittmeister von Brehm.*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,3 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hofrath Fetzer*
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,1 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Göriz.*
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,8 x 8,1 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Frau Dr: Goll in Trostingen.*

Kat. Nr. 25
DLA 1522
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 15,5 cm[11]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,7 cm[12]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 15,3 cm[13]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 1,2 x 1,2 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,2 x 9,5 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Rückert.*
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,9 x 4,5 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,5 x 9,5 cm

[11] Doppelschnitt zu Kat. Nr. 25 c.
[12] Doppelschnitt von DLA 5622, Sammelblatt Kat. Nr. 204.
[13] Doppelschnitt zu Kat. Nr. 25 a.

Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *André*.

Kat. Nr. 26
DLA 1523
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,9 x 10,5 cm
   Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Haug.*
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,9 x 9,8 cm
   Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Rapp. Daneker*.
   Bez. mit Bleistift in lat. Schrift oben links: *Dannecker hatte seinen Christus fertig; / er steht hier als Faun, den Christus auf der Hand. / Hofrath Rapp, der andere Faun, bekränzt / die Statue und verkündet mit dem Kindertrompetchen / am Steiss die Vortrefflichkeit / der Kunstwerker dem Publikum. / Fr.D.*
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,6 x 10,8 cm
   Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Frau von Gaisberg, die Katzenfreundin*.

Kat. Nr. 27
DLA 1524
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,5 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,2 x 13,6 cm
   Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Trophäe des Dianenfestes*.
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 8,3 x 11,0 cm
   Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Matthisson, der Sänger des Dianen= / festes fritziert einen Keüler.*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit rotem Papier unterlegt, 9,3 x 12,2 cm[14]
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Mattison*

Kat. Nr. 28
DLA 1525
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,4 x 37,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,3 x 11,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,4 x 5,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,6 x 9,8 cm[15]
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 8,7 x 15,0 cm
   Bez. mit Bleistift in dt. Schrift: *Matthison in Meditationen nebst / obligatem Spitzhund*
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,2 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,3 x 10,9 cm

Kat. Nr. 29
DLA 1526
Schwarzer Scherenschnitt auf weißes Papier montiert, auf braunem Papier, 15,0 x 16,0 cm; 16,2 x 16,0 cm (Blatt I); 26,0 x 22,5 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift unten Mitte: *Goethe in Stuttgart.*

[14] Lit.: Fiege 1979 (Abb. S. 26).
[15] Doppelschnitt von DLA 5604, Kat. Nr. 186 d.

Kat. Nr. 30 (Sammelblatt)
DLA 1527
Zehn schwarze Scherenschnitte – matt - auf grünlichem Papier, 27,2 x 38,1 cm

1. Der Scherenschnitt e) ist ein Doppelschnitt von DLA 5700, Kat. Nr. 282 d.
2. Bez. mit Bleistift in dt. Schrift rechts am Scherenschnitt g): *Matthison*
   Mit Dannecker? Ist ein Doppelschnitt von DLA 5643, Kat. Nr. 225 c.
3. Scherenschnitt h) ist Doppelschnitt von DLA 5655, Kat. Nr. 237 d.

Kat. Nr. 31
DLA 1528
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 7,9 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 7,5 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,5 cm[16]
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 10,5 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hofmedicus Johan, Joseph Reuss † / Grossvater des Herrn Obermed: Rath Reuss †*
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,4 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,0 cm[17]
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,1 cm

Kat. Nr. 32
DLA 1529
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 26,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 4,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,1 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,0 x 8,8 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,9 cm

Kat. Nr. 33
DLA 1791
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf bräunlichem Papier, 8,0 x 8,1 cm; 12,6 x 12,6 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift unten rechts: *gef. v. Frau Duttenhofer*
darunter bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Beyer Pfarrer zu Beuren / Großvater v. Fr. Mörike mütterl.seits*
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift, rückseitig: *1791*

Kat. Nr. 34
DLA 3416
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 4,8 cm; 11,5 x 10,2 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift, rückseitig: *Moritz Rapp 1803 – 1883*

16 Friedrich Weinbrenner?, vgl. Koschlig 1968, Anm. S. 165 zu Abb. 127.
17 Doppelschnitt von DLA 5709, Kat. Nr. 291 b.

Kat. Nr. 35
DLA 3417
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 5,3 cm; 12,0 x 10,2 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift, rückseitig: *Friederike Rapp, geb Walz 1764 - / Gattin von Heinrich Rapp. / Scherenschnitt v. Luise Duttenhofer*

Kat. Nr. 36
DLA 3418
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 5,1 cm; 11,9 x 10,2 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift, rückseitig: *Mathilde Boisserée, geb. Rapp † 1876.*

Kat. Nr. 37
DLA 5445
Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Bütten unterlegt, auf weißem Papier, 16,9 x 17,6 cm; 29,3 x 30,0 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift rückseitig: *Vermutl. die Brüder Friedrich und August Vischer mit ihrer Mutter / Scherenschnitt der Zeit*

Kat. Nr. 38
DLA 5456
Drei schwarze Scherenschnitte sowie eine Bleistiftzeichnung auf weißem Papier, 26,7 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,4 x 9,9 cm[18]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit orangenem Papier unterlegt, 6,2 x 4,4 cm
c) Bleistiftzeichnung auf Elfenbein, 6,7 x 5,2 cm[19]
   Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Louise Duttenhofer.*
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit orangenem Papier unterlegt, 4,3 x 4,7 cm

Kat. Nr. 39
DLA 5457
Kopie eines schwarzen Scherenschnitts auf weißem Glanzpapier, auf weißem Papier, 6,8 x 10,7 cm; 8,5 x 13,1 (Blatt I); 26,9 x 38,7 cm (Blatt II)
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Fredericus Ken. Mathisson.*
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *König Friedrich v. Württemberg u. der Hofdichter Mathisson (aus Dessau gebürtig) / dieser besang übertrieben (Ex. in der Landesbibliothek) die Hezjagden im Schönbuch / diese Silhuette die Verfassung dafür von seiner befreundeten Künstlerin / das Original ist im Besitz von Herrn Professor Pazaurek, am Landesgewerbemuseum Stuttgart / als Dank für die Ausstellung u. seiner Silhuettenstudie über Luise Duttenhofer 1908.*

Kat. Nr. 40
DLA 5458
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – mit gelbem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 20,9 x 17,3 cm; 36,0 x 27,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Doctor / Bilfinger in / Ysni*

---

18 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 70; Anm. S. 152).
19 Lit.: Koschlig 1967 (Abb. 17, S. 139).- Fiege 1979 (Abb. S. 5).

Kat. Nr. 41
DLA 5459
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit gelbem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 21,0 x 17,1 cm; 36,2 x 27,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben links: *Herr v. Uxkull*
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben rechts: *Eberhard Waechter*

Kat. Nr. 42
DLA 5460
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – mit gelbem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 21,1 x 17,4 cm; 36,8 x 27,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben Mitte: *Angelika Kaufmann.*

Kat. Nr. 43
DLA 5461
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit gelbem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 20,1 x 16,8 cm; 37,4 x 27,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben links: *praelat Schelling*
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift oben rechts: *Doctor Schelling*
Bez. mit Bleistift von anderer Hand in lat. Schrift unten rechts: *Doctre Schelling, Bruder des Philosophen / † 1853-54 / Schwiegervater von K. Staatsrath Kösllin und Prälat Mittag*

Kat. Nr. 44
DLA 5462
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit gelbem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 21,2 x 17,6 cm; 35,6 x 27,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten Mitte: *Marianne. Kirchgesner*.

Kat. Nr. 45
DLA 5463
Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt - mit gelbem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 21,3 x 17,5 cm; 38,4 x 27,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten links: *Gräfin Marie von Jenisson.*
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten Mitte: *Alexandrine v. Sekendorf.*
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten rechts: *Weber*

Kat. Nr. 46
DLA 5464
13 schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,4 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,8 cm
   Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Miller. Rigens.*
   darunter mit Bleistift von anderer Hand: *Landschafter*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,3 x 6,2 cm (Rankwerk); 3,0 cm (Silhouette)
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,3 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,4, cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,0 cm

f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,1 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,6 cm[20]
h) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,6 cm
i) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,9 cm
j) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,8 cm
k) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Molitor*.
l) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,6 cm
m) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,2 cm[21]

Kat. Nr. 47
DLA 5465
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,6 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Doctor Müller von Calw*.
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,7 cm[22]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Prälat Spittler*.
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 7,1 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,9 x 9,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Kirchenräthin Fuchsin*.
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,7 cm[23]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Special Steinregen*.

Kat. Nr. 48
DLA 5466
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,2 x 37,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,0 x 6,3 cm[24]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,9 x 5,5 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 6,7 x 4,4 cm[25]
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,6 x 9,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Frau von Gaisberg*.
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,3 cm[26]
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Mademoiselle Rossner*

Kat. Nr. 49
DLA 5467
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißes Papier montiert, 8,5 cm; 9,8 x 5,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Lise, eine Nähterin*

---

20 Doppelschnitt von DLA 1512, Kat. Nr. 15 j.
21 Doppelschnitt von DLA 5509, Kat. Nr. 91 a.- Demnach wohl Porträt des Kupferstechers Carl Heinrich Rahl.
22 Doppelschnitt von DLA 5499, Kat. Nr. 81 s.
23 Doppelschnitt von DLA 5485, Kat. Nr. 67 b.
24 Doppelschnitt von DLA 5485, Kat. Nr. 67 e.
25 Doppelschnitt von DLA 5483, Kat. Nr. 65 a.
26 Doppelschnitt von DLA 5731, Kat. Nr. 313 a.

b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 7,3 x 10,2 cm; 9,2 x 10,9 cm[27]
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Drey Küfer in Heilbronn*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, 5,5 x 5,6 cm; 5,7 x 5,8 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, 11,5 cm; 13,1 x 7,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Eisenbach*
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, 9,0 x 14,4 cm; 10,3 x 15,0 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, 11,8 cm; 12,8 x 5,9 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Schiffer auf dem Komer See*

Kat. Nr. 50
DLA 5468
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt - auf gelbes Papier montiert, 13,3 x 20,9 cm; 26,1 x 37,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Duttenhofer in Landshut. Frau Kanzleirath Geisheimer / in Stuttgart / Professor Raiger.*

Kat. Nr. 51
DLA 5469
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit gelbem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 21,0 x 17,3 cm; 36,7 x 27,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten Mitte: *v. Schlotheim*
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift unten rechts: *Steinkopf*
darunter bez. mit Bleistift in lat. Schrift: *Steinkopf Pferdemaler Vater des Landschaftmaler Steinkopf*

Kat. Nr. 52
DLA 5470
29 schwarze Porträtsilhouetten auf weißem Papier, 27,3 x 38,1 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 4,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Schmid.*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Louise v. Baer*.
darunter mit Bleistift in lat. Schrift: *Catharinenstifts Vorsteherin*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,5 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Rosa*.
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Kniestedt.*
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 5,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Gauermann*.
h) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 4,2 cm[28]

[27] Doppelschnitt von DLA 5512, Kat. Nr. 94 b.
[28] Doppelschnitt von DLA 5476, Kat. Nr. 58 c.

Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Tänzer Jobst*.

i) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 4,2 cm
j) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 5,0 cm[29]
k) Schwarzer Scherenschnitt – matt – 4,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Keller*.
l) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Pfleiderer*.
m) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Koller*
n) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 4,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Barbier / in Tivoli.*
o) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 4,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Polnischer Obrist / in Mailand gesehen.*
p) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 4,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Rheinwald.*
q) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *A Rugel*.
r) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Pfarrer aus Tyrol / auf der Reise nach Wien / gesehen.*
s) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 3,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Dominikus.*
t) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 4,0 cm[30]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Gebhard.*
u) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,1 cm
v) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Glaser.*
w) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 5,7 cm[31]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Wocher.*
x) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 3,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Bauer in / Tivoli.*
y) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,7 cm
z) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Fusconi.*
aa) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Saeumer*.
bb) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,2 cm
cc) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,2 cm

Kat. Nr. 53
DLA 5471
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 16,7 cm[32]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 13,2 x 14,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Urgrossmutter Hummel*.
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 16,7 cm[33]

---

29 Doppelschnitt von DLA 5476, Kat. Nr. 58 d.- Demnach wohl Porträt Carl Duttenhofers.
30 Doppelschnitt von DLA 5476, Kat. Nr. 58 b.
31 Doppelschnitt von DLA 5476, Kat. Nr. 58 e.
32 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 53 c.
33 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 53 a.

Kat. Nr. 54
DLA 5472
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,7 x 10,7 cm[34]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,4 x 8,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,2 x 9,5 cm[35]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Angelica Kaufmann in Rom.*
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 10,1 cm

Kat. Nr. 55
DLA 5473
Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, auf gelbem Papier, 12,1 x 19,7 cm; 26,1 x 37,8 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten rechts [stark verblasst]: *Louise Duttenhofer und ihr Kind Aurel verstorben in Rom 1809*

Kat. Nr. 56
DLA 5474
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,5 x 38,1 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,7 x 5,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,6 x 11,0 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,1 x 3,8 cm[36]
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift: *Matthison mit seiner Frau.*
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,2 x 3,9 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, weiß unterlegt, 6,6 x 10,7 cm[37]
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift: *Neuffer, Pfarrer in Bernhausen*
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,9 x 5,7 cm[38]
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,5, x 8,9 cm

Kat. Nr. 57
DLA 5475
21 schwarze Porträtsilhouetten auf weißem Papier, 27,3 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 1,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *P. Groskeller*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Parreau*.
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Schneckenburger*.
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Bach*.
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *J. Hauff*.
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Breier*.
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 1,8 cm

---

34 Doppelschnitt von DLA 5722, Kat. Nr. 304 f. - Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 57; Anm. S. 160).
35 Lit.: Fiege 1979 (Titelblatt).
36 Doppelschnitt von DLA 1516, Kat. Nr. 19 d.
37 Doppelschnitt von DLA 5499, Kat. Nr. 81 m.
38 Doppelschnitt von DLA 5567, Kat. Nr. 149 c.

Bez. mit schwarzer Tinte über Bleistift in lat. Schrift: *Bilfinger*.

h) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte über Bleistift in lat. Schrift: *Wachs*

i) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Raknitz*.

j) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte über Bleistift in lat. Schrift: *Bauer*.

k) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,8 cm[39]
Bez. mit schwarzer Tinte über Bleistift in lat. Schrift: *Weng*.

l) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,5 cm[40]
Bez. mit schwarzer Tinte über Bleistift in lat. Schrift: *Weng*.

m) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf blaues Papier montiert, auf schwarzem Papier, 4,7 cm; 8,5 x 6,3 cm

n) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 4,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hartman*

o) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 3,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hartman*

p) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 4,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Kniestedt*.

q) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 4,4 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Praelat von Isny.*

r) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Therese.*

s) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 4,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Feuerlin*.

t) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 5,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Seligman*.

u) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 5,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Seligman.*

Kat. Nr. 58
DLA 5476
Zehn schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 3,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Gebhardt*.

b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 4,1 cm[41]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Gebhardt*.

c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,2 cm[42]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Jobst*.

d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,8 cm[43]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Carl Duttenhofer*.

e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,7 cm[44]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Wocher*.

f) „Auch hier ist Arkadien“. Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,3 x 13,9 cm

g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt –, 5,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Merci*.

---

39 Doppelschnitt von DLA 5499, Kat. Nr. 81 b.
40 Doppelschnitt von DLA 5499, Kat. Nr. 81 a.
41 Doppelschnitt von DLA 5470, Kat. Nr. 52 t.
42 Doppelschnitt von DLA 5470, Kat. Nr. 52 h.
43 Doppelschnitt von DLA 5470, Kat. Nr. 52 j.
44 Doppelschnitt von DLA 5470, Kat. Nr. 52 w.

h) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 4,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Huber*
i) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Herrmann*.
j) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,4 cm[45]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Martius*

Kat. Nr. 59
DLA 5477
26 schwarze Porträtsilhouetten auf blauem Papier, 27,2 x 38,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 5,0 cm[46]
b) Schwarzer Scherenschnitt - matt -, 5,2 cm[47]
c) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 3,9 cm[48]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *H*
d) Schwarzer Scherenschnitt - matt -, 3,5 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt - matt -, 3,0 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt - matt -, 3,7 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt - matt -, 4,2 cm
h) Schwarzer Scherenschnitt - matt -, 4,9 cm
i) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 5,0 cm[49]
j) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 3,6 cm
k) Schwarzer Scherenschnitt - matt -, 4,4 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Weinlandin*
l) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 4,1 cm
m) Schwarzer Scherenschnitt - glänzend – auf weißes Papier montiert, 5,2 cm; 8,2 x 6,5 cm
n) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 3,7 cm
o) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 5,1 cm
p) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 3,9 cm[50]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *H*
q) Schwarzer Scherenschnitt - matt -, 4,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Prälat v. Isni*
r) Schwarzer Scherenschnitt - matt -, 5,2 cm
s) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 5,1 cm
t) Schwarzer Scherenschnitt - matt – auf weißes Papier montiert, 3,2 cm; 5,6 x 5,1 cm[51]
u) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 5,6 cm[52]
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *v. Martius*
v) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 4,5 cm
w) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 5,1 cm
x) Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt -, 3,8 cm
y) Schwarzer Scherenschnitt - matt -, 3,4 cm[53]
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Mein Louischen*

---

45 Doppelschnitt von DLA 5477, Kat. Nr. 59 u.
46 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 59 i.
47 Doppelschnitt von DLA 5646, Kat. Nr. 228 h.
48 Doppelschnitt von DLA 5477, Kat. Nr. 59 p.
49 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 59 a.
50 Doppelschnitt von DLA 5477, Kat. Nr. 59 c.
51 Doppelschnitt von DLA 5719, Kat. Nr. 301 b.
52 Doppelschnitt von DLA 5476, Kat. Nr. 58 j.
53 Lit.: Fiege 1993 (Abb. 114, S. 164).

z) Schwarzer Scherenschnitt - matt -, 3,6 cm

Kat. Nr. 60
DLA 5478
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,0 cm
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,5 cm[54]
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,0 x 13,9 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Bertramm.*
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,0 cm[55]

Kat. Nr. 61
DLA 5479
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 37,8 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,1 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Hopfengärtner*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,2 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Hopfengärtner*
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 11,1 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Director Rufin*
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,9 x 12,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Prot: Grossin*.
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,7 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Spezial Gess*.

Kat. Nr. 62
DLA 5480
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,9 cm
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,5 x 8,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Professor Rayger*.
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,4 x 13,7 cm
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,8 x 10,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Geisheimer / genant Frau von Speck*.

Kat. Nr. 63
DLA 5481
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,6 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,7 x 8,1 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,5 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Frau Kammerrath Schollin*.
Schwarzer Scherenschnitt, der aus zwei Scherenschnitten zusammengesetzt wurde:
Strickende Frau am Tisch: Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,8 x 10,9 cm
Mann: Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,3 cm
Scherenschnitt insgesamt: 8,8 x 16,8 cm

[54] Doppelschnitt von DLA 5541, Kat. Nr. 123 d.
[55] Doppelschnitt von DLA 5520, Kat. Nr. 102 c.

e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,4 cm

Kat. Nr. 64
DLA 5482
Neun schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,3 cm
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 1,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Bilfinger*.
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Chr. Demuth*
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 3,3 cm[56]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hummel.*
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,9 cm
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,8 x 9,2 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift: *Elektrine Stranz*
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hofacker*.
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Seckendorf.*
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,8 cm
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,0 cm

Kat. Nr. 65
DLA 5483
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,5 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 6,7 x 4,4 cm[57]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,4 x 7,8 cm[58]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,3 x 6,8 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,0 cm[59]
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Maler Steinkopf*
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,0 cm

Kat. Nr. 66
DLA 5484
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,7 cm
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,5 x 6,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Zelter.*
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 12,5 x 9,4 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Maderla*
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,8 x 7,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Der Seiden-Aestle in Rom*.

---

56 Doppelschnitt von DLA 1512, Kat. Nr. 15 d.
57 Doppelschnitt von DLA 5466, Kat. Nr. 48 c.
58 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 22; Anm. S. 148).
59 Doppelschnitt von DLA 5707, Kat. Nr. 289 a.

Kat. Nr. 67
DLA 5485
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,5 cm
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Madame Maier.*
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,8 cm[60]
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift: *Dschnitt (??) 5465*
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,9 cm
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,2 x 4,9 cm
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,0 x 6,2 cm[61]
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,8 x 6,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Jungfer Degischer Frau Schurr*.

Kat. Nr. 68
DLA 5486
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,5 x 37,9 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 10,9 cm[62]
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Brentano*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,3 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Secretarius Mosers.*
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 8,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Secretarius Mosers.*
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,9 cm[63]
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,3 x 9,2 cm[64]
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift: *Oberbaudirektor Weinbrener Karlsruhe / †*
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,8 x 7,5 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,2 x 10,6 cm[65]

Kat. Nr. 69
DLA 5487
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,5 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,0 x 12,4 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 8,3 x 5,9 cm; 10,3 x 6,5 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Hügel.*
darunter bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Kriegsminister.*
c) Zwei schwarze Scherenschnitte – glänzend - auf orangenes Papier montiert, 8,0 x 8,4 cm (linker Mann); 9,0 x 9,6 cm (rechter Mann); 10,2 x 15,9 cm

Kat. Nr. 70
DLA 5488

---

60 Doppelschnitt von DLA 5465, Kat. Nr. 47 f.
61 Doppelschnitt von DLA 5466, Kat. Nr. 48 a.
62 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 110; Anm. S. 159).
63 Doppelschnitt von DLA 5514, Kat. Nr. 96 f.- Brentano?, vgl. Koschlig 1968 (Anm. S. 159 zu Abb. 110).
64 Lit.: Koschlig 1967 (Abb. 6, S. 129).- Koschlig 1968 (Abb. 127; Anm. S. 165).
65 Doppelschnitt von DLA 5501, Kat. Nr. 83 d.- Demnach wohl Porträt des Dänen Rödelbach. - Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 126; Anm. S. 165). Koschlig sieht „Ludwig Tieck“ dargestellt, er irrt vermutlich, denn dann wäre der Doppelschnitt falsch beschriftet.

Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,6 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,3 x 3,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 1,9 x 1,1 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,5 x 10,6 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Königin Catharina*.

Kat. Nr. 71
DLA 5489
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 10,8 x 14,2 cm; 27,3 x 38,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Gmelin aus Rom*.

Kat. Nr. 72[66]
DLA 5490
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – mit gelbem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 21,0 x 17,4 cm; 36,9 x 27,4 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift oben links: *Gmelin aus Rom*.
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift oben rechts: *Professor Müller*
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift oben links: [Unleserlich: *Lichtfreund/Lichtfeier*? [durchgestrichen]]
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift oben rechts*: Johann Gothard Müller / Zögling der Karlsschule / Vorstand der Kupferstecherschule*

Kat. Nr. 73
DLA 5491
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,9 x 7,6 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,6 x 6,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,1 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 8,7 x 6,3 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Frau Kaufmann Schilling*
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,6 x 7,9 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,9 x 6,5 cm

Kat. Nr. 74
DLA 5492
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,8 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,9 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,5 x 13,5 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Alexander Bruckmann*
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,1 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,3 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,6 cm
h) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,4 cm

66 Lit.: Koschlig 1953 (Abb. 6, S. 18).

Kat. Nr. 75
DLA 5493
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 4,0 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Domenicus*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,9 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,5 x 7,8 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *David Winsparer aus Neapel †*
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,4 x 5,7 cm[67]
   Bez. mit blauem Farbstift in dt. Schrift: *unfertig*

Kat. Nr. 76
DLA 5494
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,0 cm

Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 12,5 cm
Bez. mit brauner Tinte über Bleistift in lat. Schrift: *Der Schiffspatron der Santa Maria alla Stella / in Triest.*
Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 12,0 x 13,0 cm
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 10,5 cm
Bez. mit brauner Tinte über Bleistift in lat. Schrift: *Kaufmann Hartmann in / Venedig*.

Kat. Nr. 77
DLA 5495
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,3 x 8,7 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Italienisches Bauernweib*.
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,6 x 6,3 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,2 x 9,7 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,8 x 6,1 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Frau Geheimrath von Faber*.

Kat. Nr. 78
DLA 5496
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 13,2 x 17,2 cm; 27,4 x 38,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Gan.*

Kat. Nr. 79
DLA 5497
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 5,6 x 9,7 cm; 7,4 x 9,8 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Rosa / eine / Römerin*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 10,6 cm; 11,9 x 6,0 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Heinrich Rapps Bedienter*

[67] Doppelschnitt von DLA 5751, Kat. Nr. 333 a.

c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 11,5 cm; 13,5 x 5,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Dittmar*
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, 11,4 cm; 13,2 x 6,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Pfaf zu Wangen*

Kat. Nr. 80
DLA 5498
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 8,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Loux von Berigheim*.
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,2 x 5,3 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,5 x 5,9 cm[68]
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 4,7 x 3,4 cm

Kat. Nr. 81
DLA 5499
25 schwarze Porträtsilhouetten auf weißem Papier, 27,4 x 38,1 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 cm[69]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Weng*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,9 cm[70]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Weng*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Goko in Tibur*.
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Stilling*
darüber bez. mit Bleistift auf dem Kopf stehend in lat. Schrift: *Jung Stilling*
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 3,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Dikarius Schoder*.
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 4,4 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Wezel.*
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Wirth in / Isola.*
h) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hetsch.*
darüber bez. mit Bleistift auf dem Kopf stehend in lat. Schrift: *Der Maler*
i) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,2 cm[71]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Abel.*
j) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Leybold*
k) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Silberarbeiter / in Rom. Sohn*
l) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,3 cm

---

68 Doppelschnitt von DLA 5517, Kat. Nr. 99 f.
69 Doppelschnitt von DLA 5475, Kat. Nr. 57 l.
70 Doppelschnitt von DLA 5475, Kat. Nr. 57 k.
71 Doppelschnitt von DLA 1512, Kat. Nr. 15 h.

Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Vater.*

m) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,7 x 10,4 cm[72]

n) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Block*

o) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,1 cm

p) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Schneckenburger.*

q) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hartmann.*

r) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Duttenhofer in Landshut.*

s) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,5 cm[73]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Prälat Spittler.*

t) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Bauer in Vorarlberg*

u) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 4,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Pfaff auf dem / Comersee.*

v) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Stadtsoldat Fuchs.*

w) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,2 cm[74]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *E. M. Conspruck.*

x) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 4,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Madam Hofsman aus / Afrika.*

y) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Steckmester aus / Hamburg.*

Kat. Nr. 82
DLA 5500
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 11,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Demoiselle Brenner*

b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,2 x 10,8 cm

c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,7 cm

Kat. Nr. 83
DLA 5501
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,2 x 37,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,9 x 10,7 cm

b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,2 cm

c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,1 cm

d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,3 x 10,6 cm[75]
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Rödelbach, ein Däne.*

e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,3 x 9,6 cm

f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,9 cm[76]

g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 10,8 x 9,1 cm

---

72 Doppelschnitt von DLA 5474, Kat. Nr. 56 e.- Demnach Porträt Pfarrer Neuffers.

73 Doppelschnitt von DLA 5465, Katalog Nr. 47 c.

74 Doppelschnitt von DLA 1512, Kat. Nr. 15 n.

75 Doppelschnitt von DLA 5486, Kat. Nr. 68 g.

76 Doppelschnitt von DLA 5731, Kat. Nr. 313 c.

Kat. Nr. 84
DLA 5502
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 25,6 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,5 x 20,4 cm[77]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,0 x 11,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Pfarrer Kugel in Neuhausen / auf den Fildern*.

Kat. Nr. 85
DLA 5503
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 37,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Frau Bilfinger*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Mörike*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Herr Bilfinger*
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Meiterlen*
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 10,7 cm[78]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Major Vischer / architect*
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,9 cm[79]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Präzeptor Benz*.

Kat. Nr. 86
DLA 5504
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Schwegler*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Faulhaber.*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Faulhaber.*
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hoffacker.*
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,4 x 11,0 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Assessor Zorer.*
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,0 x 9,5 cm

Kat. Nr. 87[80]
DLA 5505
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf blaues Papier montiert, auf gelblichem Papier, 13,6 x 13,6 cm; 16,6 x 14,6 cm (Blatt I); 37,3 x 25,8 cm (Blatt II)
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift oben rechts: *Boisseré hatte die Tochter von Kauffmann Rapp / zur Frau.*

---

77 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 85; Anm. S. 153).
78 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 122; Anm. S. 163f.).
79 Doppelschnitt von DLA 5517, Kat. Nr. 99 b.
80 Doppelschnitt von DLA 1507, Kat. Nr. 10.

Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten Mitte: *Rapp Hofrat der Erklärer / Sulpitz Boisserée. Danneker. / Duttenhofer Kupferstecher*

Kat. Nr. 88
DLA 5506
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,5 x 38,1 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,6 x 9,3 cm
   Bez. mit Bleistift in lat. Schrift: *Buchhändler* [bez. mit schwarzer Tinte] *Löffland /* [bez. weiter mit Bleistift] *Stuttgart. Harmonist, Objekt vieler Stuttgarter Witze*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,4 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Baecker Seiler in Canstadt.*
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,9 x 9,3 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Gaupp.*
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,9 x 7,8 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Conz.*
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,7 x 7,2 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Expeditionräthin / Fleiner. / Ausrufer / Stöser*
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,3 cm[81]
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Lebret. Bibliothekar*

Kat. Nr. 89
DLA 5507
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf gelbes Papier montiert, auf weißem Papier, 10,6 x 10,6 cm; 21,5 x 17,5 cm (Blatt I); 38,2 x 27,4 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Werkmeister*

Kat. Nr. 90
DLA 5508
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,1 x 6,1 cm[82]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 5,7 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 8,0 x 11,7 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 8,1 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Cless.*

Kat. Nr. 91
DLA 5509
32 schwarze Porträtsilhouetten auf weißem Papier, 27,5 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,2 cm[83]
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Rahl.*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 3,9 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Seyffer.*
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 3,7 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *M. Wagner.*

---

81 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 123; Anm. S. 164).
82 Teil einer größeren Szene in Doppelschnitt DLA 5563, Kat. Nr. 145 b.
83 Doppelschnitt von DLA 5464, Kat. Nr. 46 m.

d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 3,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Schick.*
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Matthisson.*
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Stephano Gelmi.*
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Kock.*
h) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 2,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Kirchmayer.*
i) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Ruef*
j) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Seckendorf.*
k) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Bruckman*
l) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Bruckman*
m) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Seyffer.*
n) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Seyffer.*
o) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 2,5 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift: *Eberhard* [bez. mit schwarzer Tinte] *Waechter. /* [weiter mit Bleistift] *der Maler*
p) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Frie.*
q) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Pius VII*
r) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Gabriel Cadra*.
s) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Orth.*
t) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Orth.*
u) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Stockmayer*
v) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Stockmayer*
w) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 2,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Kaesbohrer.*
x) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 2,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Aesculap.*
y) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Prinz von Turn / u. Taxis*
z) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,9 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Weber Schüle*.
aa) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Winzigroda*
bb) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Kohlrausch.*
cc) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Gmelin*

dd) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Roos.*
ee) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,4 cm
ff) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Seligman*

Kat. Nr. 92
DLA 5510
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,7 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 10,2 cm; 11,5 x 6,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Steegmester.*
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißes Papier montiert, 8,0 x 9,0 cm; 10,4 x 11,2 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Fräulein Wesselhöft Madame Bohn*
darunter bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Schwester und Mutter / des Herrn Alexis Bohn / fr: associe vom Dr. Jobst.*
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißes Papier montiert, 10,7 x 8,7 cm; 11,0 x 8,8 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißes Papier montiert, 8,0 x 11,4 cm; 8,5 x 11,2 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 8,9 x 10,1 cm; 9,3 x 10,3 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißes Papier montiert, 6,1 x 12,3 cm; 6,7 x 12,5 cm

Kat. Nr. 93
DLA 5511
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,3 cm[84]

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,7 cm[85]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Archivar Jäger*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 x 10,6 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,9 x 5,6 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,4 x 8,8 cm[86]
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,5 cm
g)

Kat. Nr. 94
DLA 5512
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,5 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,3 x 6,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Frau von Gaisberg, geb. Yxküll*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,3 x 10,3 cm[87]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Drei Küfer in Heilbronn.*
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,6 cm

---

84 Rückseitig weißer Moirée-Karton. Vgl. auch Blatt von DLA 5531, Kat. Nr. 113 und von B/Dep 12/27, Kat. Nr. 27.
85 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 120; Anm. S. 163).
86 Lit.: Koschlig 1968 (Anm. S. 153 zu Abb. 83).
87 Doppelschnitt von DLA 5467, Kat. Nr. 49 b.

Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Dann*

d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,1 x 8,6 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Fräulein Hartmann*

e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,0 x 12,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Gaupp.*
Bez. darunter mit blauem Farbstift in lat. Schrift: *Apotheker Gaupp (Gourmand)*

Kat. Nr. 95
DLA 5513
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißes Papier montiert, 13,4 x 9,3 cm; 13,5 x 9,4 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 11,1 x 14,6 cm; 12,5 x 15,0 cm
Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Brastberger Rektor*.

Kat. Nr. 96
DLA 5514
Acht schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,1 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,8 cm[88]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,3 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,8 cm[89]
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,2 cm[90]
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,9 cm[91]
g) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,7 x 7,4 cm
h) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 9,6 cm[92]
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Schintz.*

Kat. Nr. 97
DLA 5515
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,9 cm[93]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,0 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 7,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Frau Centinat Wetschgen*.
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,8 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,1 cm[94]

Kat. Nr. 98

---

88 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 96 d.
89 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 96 b.
90 Doppelschnitt von DLA 5637, Kat. Nr. 219 b.
91 Doppelschnitt von DLA 5486, Kat. Nr. 68 d.- Brentano?, vgl. Koschlig 1968 (Anm. S. 159 zu Abb. 110).
92 Doppelschnitt von DLA 5696, Kat. Nr. 278 b.
93 Doppelschnitt von DLA 5758, Scherenschnittensemble Kat. Nr. 340 d.
94 Doppelschnitt von DLA 5550, Kat. Nr. 132 c.

DLA 5516
Elf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,4 x 38,1 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,4 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Cicero*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,9 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Ariadne*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,0 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Socrates*
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,4 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Sappho*
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,1 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Michel Angelo*.
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 11,8 x 10,2 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Pfarrer auf dem Ulmer Schiff.*
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 4,3 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *H. von Weinheim*
h) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 7,7 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hiller.*
i) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,0 cm
j) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,5 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Hiller*.
k) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 3,7 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Fr. von Lüzow*.

Kat. Nr. 99
DLA 5517
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 8,7 cm[95]
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Herr Benz und*
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 6,6 x 6,0 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Frau Benz*.
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 9,5 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,0 x 7,6 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,7 x 5,8 cm[96]
g) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,6 x 8,9 cm

Kat. Nr. 100
DLA 5518
Acht schwarze Scherenschnitte auf grünlichem Papier, 27,3 x 37,9 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,9 cm[97]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 11,1 x 8,1 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 11,9 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,6 cm[98]
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 9,0 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Hauß Marschal / von Gringing*.

---

95 Doppelschnitt von DLA 5503, Kat. Nr. 85 f.

96 Doppelschnitt von DLA 5498, Kat. Nr. 80 e.

97 Doppelschnitt von DLA 5647, Kat. Nr. 229 e.- Demnach Friedrich Wilhelm Schelling.- Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 125; Anm. S. 164), zeigt den Doppelschnitt.

98 Doppelschnitt von DLA 5565, Kat. Nr. 147 c.

f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 12,1 x 9,5 cm[99]
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,1 cm
h) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,5 cm[100]

Kat. Nr. 101
DLA 5519
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißes Papier montiert, 4,9 x 5,7 cm; 6,7 x 7,3 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, 3,8 x 7,4 cm; 4,0 x 7,6 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, 6,2 x 11,6 cm; 8,5 x 11,9 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Carl aurel.*
d) Zwei schwarze Scherenschnitte – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, 15,8 x 9,4 cm (Strauß); 2,4 x 2,1 cm (Esel); 16,0 x 8,9 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, 5,2 x 7,4 cm; 5,7 x 8,3 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt - auf weißes Papier montiert, 9,0 x 4,4 cm; 9,3 x 4,8 cm

Kat. Nr. 102
DLA 5520
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,1 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,0 cm[101]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,7 x 10,2 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Frau von Gaisberg geb: Yxküll.*
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,9 cm[102]

Kat. Nr. 103
DLA 5521
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 14,9 x 20,8 cm; 27,0 x 38,4 cm
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: - *1815. - / Sklaverei bleibt stets ein bittrer, bittrer Trank!–*

Kat. Nr. 104
DLA 5522
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf gelbliches Papier montiert, Rand mit dunklerem Gelbton unterlegt, 4,4 x 6,8 cm; 5,3 x 8,0 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift unten Mitte: *Neu Jahr-Karte*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,5 x 4,8 cm

99 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 115; Anm. S. 161f.).
100 Darstellung der Sappho. – Vgl. weitere Darstellungen: DLA 5516, Kat. Nr. 98 d.- DLA 5525, Kat. Nr. 107 b.- DLA 5609, Kat. Nr. 191 d.
101 Doppelschnitt von DLA 5478, Kat. Nr. 60 c.
102 Doppelschnitt von DLA 5732, Kat. Nr. 314 f.

c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,8 x 15,3 cm[103]
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,2 x 7,6 cm

Kat. Nr. 105
DLA 5523
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,1 x 10,3 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,7 x 7,8 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,0 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,2 cm

Kat. Nr. 106
DLA 5524
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,7 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,4 x 13,3 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 12,7 x 20,8 cm

Kat. Nr. 107
DLA 5525
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,2 x 10,9 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,4 x 9,8 cm[104]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,0 x 10,3 cm[105]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,5 x 5,4 cm[106]

Kat. Nr. 108
DLA 5526
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt - auf weißem Papier, 16,9 x 20,4 cm; 26,7 x 38,3 cm

Kat. Nr. 109
DLA 5527
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 9,3 x 15,7 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,1 x 13,5 cm[107]

Kat. Nr. 110
DLA 5528
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißes Papier montiert, auf lila Papier, 11,1 x 15,3 cm; 12,3 x 15,3 cm (Blatt I); 27,4 x 37,9 cm (Blatt II)

---

103 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 51; Anm. S. 149).-

104 Sappho aus dem Scherenschnitt an Friedrich von Matthisson, siehe Koschlig 1967, Abb. 20.- Vgl. dazu auch Darstellung der Sappho, DLA 5518, Kat. Nr. 100 h und DLA 5609, Kat. Nr. 191 d.

105 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 75; Anm. S. 152).-

106 Doppelschnitt von DLA 5738, Kat. Nr. 320 b.

107 Doppelschnitt von DLA 5706, Kat. Nr. 288 b.

Kat. Nr. 111
DLA 5529
Vier schwarze Scherenschnitte auf hellgelbem Papier, 27,1 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf violettes Papier montiert, 3,7 x 11,0 cm; 5,3 x 11,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf bräunliches Papier montiert, 2,6 x 13,1 cm; 4,2 x 15,1 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf grünes Papier montiert, 1,9 x 11,3 cm; 4,2 x 15,3 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf orangenes Papier montiert, 7,3 x 21,2 cm; 7,8 x 21,2 cm

Kat. Nr. 112
DLA 5530
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,5 x 10,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,0 x 10,6 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,4 x 10,4 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,0 x 12,5 cm

Kat. Nr. 113
DLA 5531
Vier schwarze Scherenschnitte – halbmatt – mit dem *Vater unser* auf Moirée-Karton[108], 10,3 x 10,6 cm (jeweiliger Schnitt); 27,1 x 36,5 cm
Ornamentrahmung jeweils mit bräunlichem Papier unterlegt.
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift auf weißem Bütten:

a) Unser Vater im Himel
b) Dein / Nahme werde ge= / heiliget.
c) Dein Reich Kome
in Rahmung: *Gloria*
d) *Auf der / Erde geschehe dein / Wille / wie im Himel.*

Kat. Nr. 114
DLA 5532
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,0 x 38,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,7 x 10,6 cm[109]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,6 x 8,5 cm[110]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,5 x 10,2 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,6 x 21,1 cm[111]

Kat. Nr. 115
DLA 5533

108 Vgl. Papier von DLA 5511, Kat. Nr. 93 und B/Dep 12/27, Kat. Nr. 27.
109 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 13; Anm. S. 147).-
110 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 119; Anm. S. 163)
111 Doppelschnitt von DLA 5554, Kat. Nr. 136 b.

Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißem Papier, 13,1 x 20,0 cm; 26,8 x 38,6 cm

Kat. Nr. 116
DLA 5534
Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, auf blauem Papier, 14,4 x 10,2 cm; 37,8 x 27,4 cm

Kat. Nr. 117
DLA 5535
Zwei schwarze Scherenschnitte – halbmatt - mit weißem Papier unterlegt, auf grauem Papier, 10,4 x 20,3 cm (Schnitt I); 11,7 x 12,7 cm (Schnitt II); 27,3 x 37,7 cm

Kat. Nr. 118
DLA 5536
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,2 x 7,4 cm[112]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 11,0 cm[113]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,2 x 9,1 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,5 x 10,1 cm

Kat. Nr. 119
DLA 5537
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,8 x 12,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 11,0 x 9,7 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 11,0 x 10,6 cm

Kat. Nr. 120[114]
DLA 5538
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 8,5 x 13,2 cm; 27,1 x 38,5 cm

Kat. Nr. 121
DLA 5539
Zwei schwarze Scherenschnitte auf rosa Papier, 27,4 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißes Papier montiert, 11,1 x 11,9 cm; 12,5 x 11,9 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier, 2,4 x 10,7 cm: *Jubelnd entflohen auf schäumenden Wogen / Duftend von Rosen der Liebe umzogen / Sie zum Gestad des dauernden Glüks.*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 9,5 x 11,5 cm; 12,5 x 11,6 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier, 3,1 x 13,2 cm: *Rüstig zu Hymens Altar / Trag ich die goldne Fure. / Erinerung aus einem Mährchen*

112 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 26; Anm. S. 148).-
113 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 6; Anm. S. 146).
114 Doppelschnitt von DLA 5579, Kat. Nr. 161.

Kat. Nr. 122
DLA 5540
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißes Papier montiert, auf gelbem Papier, 13,5 x 13,7 cm; 13,9 x 13,8 cm (Blatt I); 37,8 x 27,5 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier, 2,7 x 13,1 cm: *Und es vernimt mein Geist in ernster Regung / Den tiefen Sinn harmonischer Bewegung. / Friedrich Rochliz*[115]

Kat. Nr. 123
DLA 5541
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,5 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,8 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,1 x 10,1 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,3 cm[116]

Kat. Nr. 124
DLA 5542
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, auf weißem Papier, 11,5 x 25,2 cm; 12,5 x 26,0 cm (Blatt I)[117]; 26,8 x 38,9 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 125
DLA 5543
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 15,4 x 22,3 cm; 27,4 x 38,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Juno nach Ida.*

Kat. Nr. 126
DLA 5544
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,0 x 38,4 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 3,5 x 3,6 cm[118]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 12,8 x 4,1 cm[119]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,8 x 5,3 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,6 x 10,5 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,6 x 10,1 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 4,5 x 12,7 cm

Kat. Nr. 127
DLA 5545
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,5 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,7 x 5,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 4,8 x 11,1 cm[120]

115 Lit.: Koschlig 1968 (Anm. zu Abb. 15, S. 147).-
116 Doppelschnitt von DLA 5478, Kat. Nr. 60 a.
117 Nicht identifizierbares Wasserzeichen.
118 Fragment eines Doppelschnitts von DLA 1509, Kat. Nr. 12 c.
119 Doppelschnitt von DLA 5571, Kat. Nr. 153 d.

c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,7 x 7,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,9 x 4,6 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 12,8 x 21,7 cm; 13,4 x 21,7 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,3 x 6,2 cm

Kat. Nr. 128[121]
DLA 5546
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf rotes Papier montiert, auf schwarzem Papier, auf weißem Papier, 8,6 x 15,0 cm (Schnitt); 11,4 x 18,2 cm (Blatt I); 12,1 x 19,0 cm (Blatt II); 27,4 x 38,0 cm

Kat. Nr. 129
DLA 5547
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,6 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,5 x 12,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,9 x 7,4 cm[122]
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,5 x 5,2 cm[123]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 x 5,8 cm[124]
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,4 x 5,5 cm[125]
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,3 x 5,8 cm[126]

Kat. Nr. 130
DLA 5548
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf grünliches Papier montiert, auf graubraunem Papier, 9,3 x 15,0 cm; 12,4 x 18,4 cm (Blatt I); 27,1 x 38,0 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 131[127]
DLA 5549
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 10,1 x 16,4 cm; 26,7 x 38,5 cm

Kat. Nr. 132
DLA 5550
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,4 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,8 x 5,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,3 x 6,8 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,1 cm[128]

---

120 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 72; Anm. S. 152).-
121 Doppelschnitt von B/Dep 12/16, Kat. Nr. 16.
122 Gewehrspitze mit Bleistift gemalt. – Doppelschnitt von DLA 5566, Kat. Nr. 148 b.
123 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 36; Anm. S. 149).
124 Doppelschnitt von DLA 5547, Kat. Nr. 129 f.
125 Doppelschnitt von DLA 5666, Kat. Nr. 248 d.- Lit.: Koschlig 1968 (Abb. S. V).
126 Doppelschnitt von DLA 5547, Kat. Nr. 129 d.
127 Doppelschnitt von DLA 5653, Kat. Nr. 235 a.
128 Doppelschnitt von DLA 5515, Kat. Nr. 97 f.

Kat. Nr. 133
DLA 5551
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,1 x 10,0 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,0 cm[129]
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,1 x 5,1 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 8,9 x 7,1 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,2 x 6,6 cm

Kat. Nr. 134
DLA 5552
Schwarzer Scherenschnitt – matt – oberer Teil auf rotes Papier montiert, unterer Teil mit goldenem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 12,9 x 26,9 cm; 27,4 x 38,1 cm

Kat. Nr. 135
DLA 5553
Drei schwarze Scherenschnitte auf gelblichem Papier, 27,4 x 37,9 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, 20,5 x 6,3 cm[130]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf goldenes Papier montiert, auf blauem Papier, 7,7 x 5,6 cm; 9,8 x 7,5 cm (goldenes Papier); 11,2 x 8,4 cm (blaues Papier)
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, 20,5 x 6,3 cm[131]
Bez. mit blauem Farbstift in dt. Schrift unten Mitte: *die Engel zeigen den Doppel-schnitt*

Kat. Nr. 136
DLA 5554
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,0 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,8 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,6 x 21,3 cm[132]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,6 x 6,8 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,8 x 7,4 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 8,7 x 9,5 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,0 x 8,1 cm[133]
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,7 cm

Kat. Nr. 137
DLA 5555
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,4 x 12,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,0 x 8,1 cm[134]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,2 x 5,3 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,8 x 9,1 cm

---

129 Doppelschnitt DLA 5603, Sammelblatt Kat. Nr. 185.
130 Doppelschnitt von DLA 5553, Kat. Nr. 135 c.
131 Doppelschnitt von DLA 5553, Kat. Nr. 135 a.
132 Doppelschnitt von DLA 5532, Kat. Nr. 114 d.
133 Doppelschnitt von DLA 5555, Kat. Nr. 137 b.
134 Doppelschnitt von DLA 5554, Kat. Nr. 136 f.

e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,4 x 7,1 cm

Kat. Nr. 138
DLA 5556
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,7 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 12,7 cm[135]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,7 x 10,3 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,4 x 9,0 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,4 x 12,9 cm[136]
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,9 x 8,0 cm[137]

Kat. Nr. 139
DLA 5557
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,9 x 6,6 cm[138]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 11,6 x 9,3 cm; 11,8 x 9,3 cm
   Seitenverkehrt eingeritzt: *ST. URBAN*
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Kom du heiliger Glaube! / Kühner starker Pilot! / Tritt vor das Steuer des Schiffs! / August Mahlman*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,0 x 7,0 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 9,1 x 14,0 cm; 10,0 x 14,0 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 9,3 x 13,3 cm; 9,8 x 13,3 cm

Kat. Nr. 140
DLA 5558
Sammelblatt
16 schwarze Scherenschnitte, zum Teil auf weißes Papier montiert, auf lila Papier, 27,2 x 38,1 cm

1. Mönch ist Doppelschnitt von DLA 5556, Kat. Nr. 138 a.

Kat. Nr. 141
DLA 5559
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,0 x 7,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,1 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,1 x 10,4 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,3 cm

Kat. Nr. 142
DLA 5560

135 Doppelschnitt von DLA 5558, Sammelblatt Kat. Nr. 140.
136 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 128; Anm. S. 165).
137 Doppelschnitt von DLA 5584, Kat. Nr. 166 f.
138 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 68; Anm. S.152).

Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,1 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,2 x 2,9 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,3 x 3,0 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,8 x 6,3 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,5 x 8,3 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,9 x 4,7 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,3 x 3,6 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,0 x 4,3 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Sturmvogel.*

Kat. Nr. 143
DLA 5561
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,7 x 11,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,6 x 7,1 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,6 x 10,7 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,7 x 7,9 cm

Kat. Nr. 144
DLA 5562
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißes Papier montiert, auf blauem Papier, 17,5 x 11,2 cm; 17,7 x 11,4 cm (Blatt I); 37,8 x 27,3 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 145
DLA 5563
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,2 x 16,7 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,1 x 16,9 cm[139]

Kat. Nr. 146
DLA 5564 a, b
Zwei schwarze Scherenschnitte auf grünem Papier, 38,0 x 27,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 11,7 x 18,1 cm; 12,8 x 19,4 cm
   Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Faust u. Gretchen im Garten. Gretchen: Er liebt mich! / Göthe*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, Boden mit braunem Papier unterlegt, 10,3 x 18,0 cm; 12,9 x 18,0 cm
   Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Faust in Gretchens Kerker. / Mephistopheles: Her zu mir! / Göthe*

Kat. Nr. 147
DLA 5565
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,9 cm[140]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,7 x 12,3 cm

---

139 Frau am rechten Bildrand ist ein Doppelschnitt von DLA 5508, Kat. Nr. 90 a.

140 Doppelschnitt von DLA 5619, Kat. Nr. 201 g.

c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,6 cm[141]

Kat. Nr. 148
DLA 5566
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 36,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,9 x 6,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,0 x 7,4 cm[142]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,0 x 6,5 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,5 x 5,1 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,7 x 13,7 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,2 x 5,8 cm

Kat. Nr. 149
DLA 5567
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 37,9 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,8 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,1 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,9 cm[143]
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,3 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,3 x 4,9 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,2 x 8,1 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,7 cm

Kat. Nr. 150
DLA 5568
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit weißem Papier unterlegt, Boden mit gelbbraunem Papier, Tür mit grünem Papier unterlegt, auf lila Papier, 11,4 x 17,3 cm; 13,2 x 17,3 cm (Blatt I); 27,3 x 36,9 cm (Blatt II)
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Van der Velde Gesandtschafts Reise nach China. Leutnant Paris tritt in das / Zimer der schönen Yang.*

Kat. Nr. 151
DLA 5569
Vier rote Scherenschnitte und ein schwarzer Scherenschnitt auf weißem Papier, 26,8 x 37,9 cm

a) Roter Scherenschnitt 4,4 x 16,4 cm
b) Roter Scherenschnitt 7,7 x 3,2 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf rotes Papier montiert, 9,2 x 12,0 cm; 9,6 x 13,9 cm
d) Roter Scherenschnitt 6,2 x 3,2 cm
e) Roter Scherenschnitt 2,3 x 14,4 cm

Kat. Nr. 152
DLA 5570
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf lila Papier montiert, auf weißem Papier, 11,5 x 20,7 cm; 12,1 x 13,1 cm (Blatt I); 27,3 x 38,2 cm (Blatt II)[144]

---

141 Doppelschnitt von DLA 5518, Kat. Nr. 100 d.
142 Doppelschnitt von DLA 5547, Kat. Nr. 129 b.
143 Doppelschnitt von DLA 5474, Kat. Nr. 56 f.

Kat. Nr. 153
DLA 5571
Sieben schwarze Scherenschnitte auf gelblichem Papier, 27,2 x 38,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 1,7 x 2,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,8 x 4,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,3 x 10,9 cm[145]
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,1 x 4,5 cm[146]
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 x 7,8 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt aus zwei Teilen:
oberer Teil: matt, 6,3 x 10,7 cm
unterer Teil: halbmatt, weiß unterlegt, 2,2 x 8,2 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,1 x 7,1 cm

Kat. Nr. 154
DLA 5572
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißem Papier, 11,5 x 19,2 cm; 27,2 x 38,4 cm

Kat. Nr. 155
DLA 5573
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 2,0 x 4,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 13,2 x 6,5 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,9 x 1,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,3 x 8,9 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 2,2 x 4,0 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 3,7 x 2,6 cm

Kat. Nr. 156
DLA 5574
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,0 x 4,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 x 10,7 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,2 x 5,5 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 x 10,2 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,0 x 13,1 cm

Kat. Nr. 157
DLA 5575
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf lila Papier montiert, Boot mit gelber Farbe untermalt, 9,2 x 18,0 cm; 10,1 x 18,0 cm[147]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf rosa Papier montiert, 6,0 x 11,0 cm; 9,5 x 13,4 cm[148]

---

144 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 17; Anm. S. 147).
145 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 133; Anm. S. 168).
146 Doppelschnitt von DLA 5544, Kat. Nr. 126 b.
147 Lit.: Fiege 2004, S. 82, Abb. S. 80.- Fiege 1993, S. 163, Abb. 112.
148 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 48; Anm. S. 149).

c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf blaues Papier montiert, 7,7 x 12,7 cm; 10,5 x 15,7 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift: *Satire auf Matthisson ? / u. s. 2. Frau*

Kat. Nr. 158
DLA 5576
Fünf schwarze Scherenschnitte auf grauem Papier, 27,1 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, 4,3 x 22,2 cm; 4,3 x 21,2 cm [149]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 7,3 x 8,3 cm; 7,9 x 8,7 cm [150]
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – mit weißem Papier unterlegt, 7,3 x 13,7 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, 6,9 x 5,9 cm; 7,6 x 6,7 cm[151]
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, 4,6 x 18,5 cm

Kat. Nr. 159
DLA 5577
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf rosa Papier montiert, 7,2 x 10,9 cm; 10,4 x 14,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf gelbes Papier montiert, 10,6 x 8,0 cm; 11,2 x 10,4 cm [152]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf rosa Papier montiert, 6,8 x 20,8 cm; 8,2 x 20,8 cm

Kat. Nr. 160
DLA 5578
Drei schwarze Scherenschnitte auf grünem Papier, 27,3 x 37,9 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,2 x 5,9 cm[153]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – mit weißem Papier unterlegt, 10,4 x 13,0 cm[154]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,9 x 7,0 cm

Kat. Nr. 161[155]
DLA 5579
Schwarzer Scherenschnitt - matt – auf weißes Papier montiert, auf rosa Papier, 13,0 x 18,5 cm; 13,7 x 18,5 cm (Blatt I); 27,4 x 38,0 cm (Blatt II)

---

149 Vermutlich an der linken Seite beschädigt, da die Symmetrie nach rechts verschoben ist und da das weiß unterlegte Papier nicht komplett unter den Schnitt reicht, was für Luise Duttenhofers Scherenschnitte ungewöhnlich ist.
Falz ist in der Mitte des Korbes erkennbar, d.h. der Korb wurde vermutlich als Doppelschnitt geschnitten.

150 Ornament mit Falz, d.h. als Doppelschnitt gearbeitet. Mittelteil hinzugefügt.

151 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 67; Anm. S. 152).-

152 Doppelschnitt von DLA 5727, Kat. Nr. 309 b.

153 Doppelschnitt von DLA 5588, Kat. Nr. 170 a.

154 Doppelschnitt-Fragment DLA 5746, Sammelblatt Kat. Nr. 328.

155 Doppelschnitt von DLA 5538, Kat. Nr. 120.- Es fehlt lediglich die Harfe.

Kat. Nr. 162
DLA 5580
Sammelblatt
14 schwarze Scherenschnitte, zum Teil auf weißes oder grünliches Papier montiert, auf grünem Papier, 27,2 x 38,3 cm

Kat. Nr. 163
DLA 5581
Sieben schwarze Scherenschnitte auf rosa Papier, 27,3 x 37,7 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,2 x 8,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,9 x 2,0 cm[156]
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,5 x 12,5 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,3 x 2,3 cm[157]
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,2 x 4,2 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,3 x 6,2 cm[158]
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 1,5 x 5,6 cm

Kat. Nr. 164
DLA 5582
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,7 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 11,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,2 x 8,6 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,8 x 12,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 9,5 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,7 x 8,0 cm

Kat. Nr. 165
DLA 5583
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 9,9 x 21,7 cm; 27,4 x 38,2 cm

Kat. Nr. 166
DLA 5584
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,5 x 7,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,5 x 7,2 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 11,8 x 10,2 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,3 x 8,7 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 13,4 x 13,7 cm
   Bez. mit blauem Farbstift in dt. Schrift: *Unvollendet*
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,0 x 8,2 cm[159]

156 Doppelschnitt von DLA 5608, Kat. Nr. 190 a.
157 Doppelschnitt von DLA 5653, Kat. Nr. 235 c.
158 Doppelschnitt von DLA 5732, Kat. Nr. 314 f.
159 Doppelschnitt von DLA 5556, Kat. Nr. 138 f.

Kat. Nr. 167
DLA 5585
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,4 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf bräunlich-gelbes Papier montiert, 11,1 x 14,4 cm; 12,4 x 18,4 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf grünliches Papier montiert, 7,0 x 9,6 cm; 9,4 x 12,6 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf beiges Papier montiert, 5,6 x 10,5 cm; 9,7 x 12,2 cm
   Bez. mit Bleistift in dt. Schrift: *Matthisson als Gärtner?*[160]

Kat. Nr. 168
DLA 5586
Schwarzer Scherenschnitt - halbmatt - auf weißem Papier, 10,4 x 21,7 cm; 26,7 x 38,8 cm

Kat. Nr. 169
DLA 5587
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 9,6 x 21,2 cm; 26,7 x 38,4 cm

Kat. Nr. 170
DLA 5588
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,2 x 5,8 cm[161]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,7 x 6,8 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 x 8,8 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,1 x 11,4 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,6 x 10,7 cm

Kat. Nr. 171
DLA 5589
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,4 x 12,3 cm
   Bez. mit Bleistift in lat. Schrift: *Erlkönig*
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,7 x 17,9 cm[162]

Kat. Nr. 172
DLA 5590
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, auf grünem Papier, 11,5 x 17,0 cm; 12,5 x 17,0 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten rechts: *Platen Leserat Griming*

---

160 Im Vergleich mit anderen, gesicherten Porträts von Matthisson dürfte die Beschriftung ein Irrtum sein.
161 Doppelschnitt von DLA 5578, Kat. Nr. 160 a.
162 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 53; Anm. S. 150).

Kat. Nr. 173
DLA 5591
Fünf schwarze Scherenschnitte auf gelblichem Papier, 27,4 x 37,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißes Papier montiert, 8,0 cm (linke Figur); 3,3 cm (rechte Figur); 8,5 x 9,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, 21,1 x 6,5 cm[163]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt - auf weißes Papier montiert, 5,3 cm; 6,3 x 6,1 cm[164]
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt - auf weißes Papier montiert, 6,3 x 13,3 cm; 6,5 x 13,3 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt - auf weißes Papier montiert, 6,9 x 11,1 cm; 7,3 x 11,1 cm [165]

Kat. Nr. 174
DLA 5592
Schwarzer Scherenschnitt aus zwei Teilen auf grünlichem Papier, 27,4 x 37,8 cm:
oberer Teil: glänzend, 11,2 x 18,5 cm
unterer Teil: matt, weiß unterlegt, 4,8 x 21,1 cm
Schnitt gesamt: 15,9 x 21,1 cm

Kat. Nr. 175
DLA 5593
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, auf blauem Papier, 9,2 x 19,5 cm; 10,2 x 19,5 cm (Blatt I); 27,4 x 37,9 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift, auf weißem Papier, 2,8 x 13,6 cm: *Ich glaube daß der Mensch in einer Zone / Dem Licht sich mehr als in der andern naht. / Allein ich weiß er hat kein Recht zum Lohne / Weil Rom nicht Japan ihn erzeuget hat / Blumauer*

Kat. Nr. 176
DLA 5594
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 13,4 x 19,5 cm; 27,3 x 38,1 cm

Kat. Nr. 177
DLA 5595
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,6 x 7,8 cm[166]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,7 x 9,8 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 8,7 x 8,5 cm

Kat. Nr. 178
DLA 5596
Drei schwarze Scherenschnitte auf braunem Papier, 27,4 x 37,9 cm

---

163 Doppelschnitt von DLA 5699, Sammelblatt Kat. Nr. 281.
164 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 24; Anm. S. 148).
165 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 134; Anm. S. 168).
166 Vermutlich Christian Friedrich Traugott Duttenhofer.- Lit.: Koschlig 1967 (Abb. 12, S. 135).- Koschlig 1968 (Abb. 140; Anm. S. 171). Abgebildet ist hier jeweils der Doppelschnitt aus dem Matthisson-Album II.

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, 16,2 x 6,4 cm; 16,5 x 6,6 cm [167]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – mit weißem Papier unterlegt, 13,1 x 9,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, 16,0 x 6,5 cm; 16,3 x 7,0 cm [168]

Kat. Nr. 179
DLA 5597
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 37,8 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,7 x 5,3 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,8 x 14,7 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,3 x 6,3 cm

Kat. Nr. 180
DLA 5598
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißem Papier, 10,6 x 25,4 cm; 26,5 x 38,1 cm

Kat. Nr. 181
DLA 5599
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, auf grünem Papier, 19,8 x 12,9 cm; 20,8 x 13,0 cm (Blatt I); 37,9 x 27,5 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier, 1,0 x 13,6 cm: *Und dem Geist der Vorzeit nah / Steht mein kleines Hüttchen da. / Friedrich Hölderlin*

Kat. Nr. 182
DLA 5600
Sechs schwarze Scherenschnitte auf grünlichem Papier, 26,9 x 38,1 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,3 x 6,4 cm[169]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf gelbliches Papier montiert, 6,8 x 7,8 cm; 7,1 x 7,9 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,2 x 11,4 cm[170]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf grünes Papier montiert, 9,5 x 6,5 cm; 9,8 x 7,0 cm[171]
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 8,2 x 11,0 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf graues Papier montiert, 10,1 x 8,0 cm; 10,2 x 8,7 cm
Kreis ist mit rotem Papier unterlegt.

Kat. Nr. 183
DLA 5601
Sechs schwarze Scherenschnitte mit weißem Papier unterlegt, auf lila Papier zum Ensemble arrangiert, 27,2 x 10,7 cm; 37,8 x 27,2 cm

167 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 178 c.
168 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 178 a.
169 Doppelschnitt von DLA 5697, Kat. Nr. 279 c.- Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 113; Anm. S. 160).
170 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 88; Anm. S. 154).-
171 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 8; Anm. S. 146).-

Kat. Nr. 184
DLA 5602
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – mit weißem Papier unterlegt, auf rosa Papier, 13,7 x 19,9 cm; 27,4 x 37,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier, 2,2 x 11,0 cm: *der Kindheit leichte Plane / bekränzet das Abendroth / Matthisson*

Kat. Nr. 185
DLA 5603
Sammelblatt
25 schwarze Scherenschnitte auf grünlichem Papier, 27,1 x 37,7

Kat. Nr. 186
DLA 5604
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,5 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 7,7 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 12,3 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,2 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,4 x 9,8 cm[172]
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,5 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 11,0 x 7,6 cm

Kat. Nr. 187
DLA 5605
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 38,0 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit lila Papier unterlegt, 13,2 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 12,4 cm[173]

Kat. Nr. 188
DLA 5606
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,1 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,5 x 4,6 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 1,4 x 5,1 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,9 x 4,3 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,2 x 8,4 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,4 x 15,1 cm

Kat. Nr. 189
DLA 5607
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,4 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,0 cm[174]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,7 x 15,6 cm[175]

---

172 Doppelschnitt von DLA 1525, Kat. Nr. 28 c.
173 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 39; Anm. S. 149).
174 Doppelschnitt von DLA 5631, Sammelblatt Kat. Nr. 213.
175 Doppelschnitt von B/Dep 12/6, Kat. Nr. 6.

c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 4,9 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,7 x 4,8 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 1,8 x 3,0 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 4,9 x 3,9 cm

Kat. Nr. 190
DLA 5608
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,0 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,4 x 2,6 cm[176]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 5,4 x 17,0 cm (Greifvögel); 6,0 x 6,0 cm (Silhouette)
Schnitt gesamt: 10,2 x 17,0 cm; 10,7 x 17,9 cm[177]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 x 4,5 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,9 x 5,7 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 10,8 x 12,7 cm (Schnitt gesamt); 11,3 x 12,7 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,2 x 8,6 cm

Kat. Nr. 191
DLA 5609
Fünf schwarze Scherenschnitte auf grünlichem Papier, 27,2 x 38,9 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,6 x 13,7 cm[178]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,2 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,4 x 18,5 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,7 cm[179]
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 4,0 x 7,0 cm[180]

Kat. Nr. 192
DLA 5610
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißem Papier, 11,3 x 20,9 cm; 26,8 x 38,5 cm

Kat. Nr. 193
DLA 5611
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 10,4 x 13,6 cm; 26,9 x 38,6 cm

Kat. Nr. 194
DLA 5612
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 9,6 x 12,6 cm; 26,8 x 38,6 cm

176 Doppelschnitt von DLA 5581, Kat. Nr. 163 b.
177 Abb.: Pazaurek 1924 (Titelseite).
178 Doppelschnitt von DLA 5707, Kat. Nr. 289 b.
179 Darstellung der Sappho. – Vgl. weitere Darstellungen: DLA 5516, Kat. Nr. 98 d.- DLA 5518, Kat. Nr. 100 h.- DLA 5525, Kat. Nr. 107 b.
180 Doppelschnitt von DLA 5629, Kat. Nr. 211 f.

Kat. Nr. 195
DLA 5613
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,9 x 6,4 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,8 x 8,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,6 cm

Kat. Nr. 196
DLA 5614
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,4 x 38,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf beiges Papier montiert, 3,1 x 7,7 cm; 5,7 x 9,0 cm
b) – e) Schwarze Scherenschnitte – glänzend – Reste
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 4,5 x 20,4 cm

Kat. Nr. 197
DLA 5615
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 21,1 x 16,0 cm; 37,9 x 27,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Wohl dir! wenn gleich entknospet kaum, / Von Erdenlust und Sündentraum, / Von Schmerz und Wahn geschieden. / Du schläfst in Ruh; wir wanken irr', / Und unstet bang im Weltgewirr, / Und haben selten Frieden!*
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Matthisson.*

Anmerkung:
Szene aus Einzelfiguren zusammengesetzt. Engel existiert als Doppelschnitt von DLA 5665, Sammelblatt Kat. Nr. 247. Zum Engel gibt es auch zwei Entwurfsschnitte (?), DLA 5735, Kat. Nr. 317 c und 317 d.
Vom Heiligenschein der Figur gibt es ebenfalls einen Doppelschnitt: DLA 5723, Sammelblatt Kat. Nr. 305.

Kat. Nr. 198
DLA 5616
Zwei schwarze Scherenschnitte auf rosa Papier, 27,4 x 38,1 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 11,0 x 10,3 cm; 11,8 x 10,5 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Und es reicht ihm ein Engel / die goldne Frucht des Paradieses.*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 10,8 x 11,2 cm; 11,8 x 11,2 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Zu schnell entfloh'ne Jahre / der Unbefangenheit, / Was zwischen Wieg' und Bahre / Gleicht eure Seeligkeit?*

Kat. Nr. 199
DLA 5617
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,0 x 8,6 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 17,3 x 8,5 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,2 x 12,5 cm

Kat. Nr. 200
DLA 5618
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,0 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt –matt – mit weißem Papier unterlegt, 6,1 x 12,4 cm[181]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt - auf weißes Papier montiert, 9,4 x 8,0 cm; 10,4 x 8,5 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, 9,9 x 12,8 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 8,0 x 8,0 cm; 8,5 x 8,5 cm [182]

Kat. Nr. 201
DLA 5619
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,0 x 38,9 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 x 4,6 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,1 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,5 x 5,2 cm[183]
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,7 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 12,4 x 13,0 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,9 cm[184]

Kat. Nr. 202
DLA 5620
Zwei schwarze Scherenschnitte auf lila Papier, 37,3 x 27,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, 10,1 x 14,2 cm; 11,0 x 14,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, 10,6 x 13,9 cm; 10,8 x 13,9 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier, 3,1 x 9,5 cm: *Alle die von hinnen schieden / Alle Seelen ruhn in Frieden. / Jacobi*

Kat. Nr. 203
DLA 5621
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,2 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,4 x 11,6 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,6 x 13,1 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 13,4 x 10,4 cm

Kat. Nr. 204
DLA 5622
Sammelblatt
22 schwarze Scherenschnitte, zum Teil auf weißes und grünliches Papier montiert, auf lila Papier, 27,2 x 38,4 cm

181 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 50; Anm. S. 149).-
182 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 20; Anm. S. 147).-
183 Doppelschnitt von DLA 5652, Kat. Nr. 234 d.
184 Doppelschnitt von DLA 5565, Kat. Nr. 147 a.

Kat. Nr. 205
DLA 5623
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,7 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,3 x 18,8 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,9 x 7,2 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,5 x 7,4 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,2 x 8,0 cm

Kat. Nr. 206
DLA 5624
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißem Papier, 7,5 x 13,5 cm; 26,8 x 37,9 cm

Kat. Nr. 207
DLA 5625
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 11,2 x 19,7 cm; 26,7 x 38,2 cm
Scherenschnitt besteht aus drei Teilen:

a) matt, 4,8 x 5,5 cm
b) matt, 6,4 x 7,3 cm
c) halbmatt, 10,8 x 12,4 cm

Kat. Nr. 208
DLA 5626
Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 12,8 x 20,9 cm; 27,2 x 38,4 cm

Kat. Nr. 209
DLA 5627
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 14,7 x 17,6 cm; 26,8 x 38,2 cm
Spiegelverkehrt eingeritzt: *St CECILIA*

Kat. Nr. 210
DLA 5628
Schwarzes Scherenschnittensemble – halbmatt, gerippt – auf weißem Papier, 7,2 x 8,3 cm (Schnitt I); 4,6 x 7,4 cm (Schnitt II); 38,4 x 27,4 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Heterogene Verbindung. / Besser ist's, die Leute sagen: / Dreimal mehr verdientest du / Als dass Weise spöttisch fragen, / Sagt, wie kam der Narr dazu? / 1805. / Göking*

Kat. Nr. 211
DLA 5629
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,7 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,4 x 5,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,1 x 5,8 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,9 x 5,8 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,5 x 7,8 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,6 x 5,9 cm

f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,2 x 7,3 cm[185]
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,5 x 11,0 cm

Kat. Nr. 212
DLA 5630
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,7 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,2 x 8,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,0 x 8,7 cm[186]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 12,7 x 18,9 cm[187]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,8 x 11,5 cm

Kat. Nr. 213
DLA 5631
Sammelblatt
14 schwarze Scherenschnitte auf grünlichem Papier, 27,2 x 38,2 cm

Anmerkung:
Mann mit Hut rechts Außen ist Doppelschnitt von DLA 5607, Kat. Nr. 189 a.

Kat. Nr. 214
DLA 5632
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, auf grünem Papier, 9,5 x 13,3 cm; 10,1 x 13,4 cm (Blatt I); 27,4 x 38,0 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier, 3,0 x 9,9 cm: *All die nennen mich schön, die Magdlein / auf dem Gebirge. / Theokrit*

Kat. Nr. 215
DLA 5633
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf braunes Papier montiert, auf weißem Papier, 8,9 x 14,4 cm; 12,8 x 20,9 cm (Blatt I); 26,3 x 38,0 cm (Blatt II)
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift oben Mitte: *Maskenball*
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift unten: *Wie sehn' ich mich aus dem Gedränge fort! / Wie frömte mir ein wohlverborgner Ort! / In dem Gewühl, in dieser Menge / Wird mir die Flur, wird mir die Luft zu enge. / Göthe*

Kat. Nr. 216
DLA 5634
Sechs schwarze Scherenschnitte auf grünlichem Papier, 27,2 x 37,9 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,1 x 7,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,5 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,5 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 12,0 x 7,8 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,7 x 10,8 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 13,1 x 6,4 cm

185 Doppelschnitt von DLA 5609, Kat. Nr. 191 e.
186 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 116; Anm. S. 162).
187 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 102; Anm. S. 156).

Kat. Nr. 217
DLA 5635
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, auf braunem Papier, 12,4 x 14,9 cm; 13,0 x 14,9 cm (Blatt I); 27,4 x 38,0 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier: *Fragment einer Arabeske*

Kat. Nr. 218
DLA 5636
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,2 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,1 x 12,5 cm[188]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,7 x 4,9 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,4 x 13,7 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,0 x 6,2 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 x 10,8 cm

Kat. Nr. 219
DLA 5637
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,7 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,2 x 13,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,2 cm[189]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 6,1 x 11,2 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,4 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,2 x 3,3 cm

Kat. Nr. 220[190]
DLA 5638
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, auf weißem Papier, 15,0 x 21,1 cm; 27,1 x 38,3 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 221
DLA 5639
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 13,2 x 20,4 cm; 25,4 x 38,1 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Nach dem Servischen. von Goethe.*

Kat. Nr. 222
DLA 5640
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,4 x 38,1 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,4 x 11,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,8 x 13,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,3 x 10,4 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,1 x 15,4 cm[191]

188 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 71; Anm. S. 152).-
189 Doppelschnitt von DLA 5514, Kat. Nr. 96 e.
190 Doppelschnitt als Fragment, DLA 5665, Sammelblatt Kat. Nr. 247.
191 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 30; Anm. S. 148).

Kat. Nr. 223
DLA 5641
Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, auf lila Papier, 18,2 x 28,4 cm (Schnittensemble); 27,2 x 38,2 cm

Kat. Nr. 224
DLA 5642
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit weißem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 14,6 x 14,6 cm; 27,1 x 39,0 cm
Aus Buchstaben geschnitten: *EST EST EST*
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Wie sich Jamer und Glück / Wechseln in liebender Lust! / v. Göthe.*

Anmerkung:
Lediglich der Käfig ist eingefügt, ansonsten aus einem Schnitt. Wohl erst die Rahmung gearbeitet, da Falz erkennbar.

Kat. Nr. 225
DLA 5643
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 37,9 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 1,1 x 8,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,1 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: Cicero.
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,6 cm[192]
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,0 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,3 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 3,7 x 9,5 cm
   Buchstaben geschnitten, spiegelverkehrt: *Souvenir*
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Souvenir*
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,9 cm

Kat. Nr. 226
DLA 5644
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,2 x 37,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf rosa Papier montiert, Boden mit grünem Papier unterlegt, 10,9 x 17,1 cm; 13,0 x 17,1 cm
   Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Le spectre de Marguerite. / Ja vais dans la nuit de la tombe / Attendre le jour du reveil ; / C'est là que tout ingrat succombe / Viens-y jouir de mon someil / p*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf rosa Papier montiert, 10,0 x 15,7 cm; 12,8 x 17,9 cm
   Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *Ines et Roger. / Roger qui comptait bien / Avoir la preference. / Fort triste avec son chien / S'eloignoit en silence. / St. Gerard.*
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf rosa Papier montiert, 10,1 x 15,2 cm; 12,8 x 18,9 cm

[192] Doppelschnitt von DLA 1527, Sammelblatt Kat. Nr. 30 g.

Bez. mit brauner Tinte in lat. Schrift: *La troubadour et la Bergère./ Dieu vous gard'jeune pastourelle / Que faite seule en ce vallon? / Mad. de Montandos.*

Kat. Nr. 227
DLA 5645
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit rosa Papier unterlegt, auf weißem Papier, 10,6 x 16,5 cm; 27,4 x 38,2 cm

Kat. Nr. 228
DLA 5646
Elf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,0 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,2 x 5,3 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,5 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,3 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,7 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 2,2 cm
h) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,4 cm[193]
i) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,0 cm
j) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,3 x 9,2 cm
k) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,0 cm[194]

Kat. Nr. 229
DLA 5647
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,6 x 6,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 14,9 x 5,8 cm
   Bez. mit Bleistift in dt. Schrift: *der verhätschelte Hund einer befreundeten Familie / kam unter ein Wagenrad u. †*
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,4 x 5,2 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,1 x 5,7 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,0 cm[195]

Kat. Nr. 230
DLA 5648
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,5 x 6,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 14,6 x 9,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,9 x 6,4 cm

Kat. Nr. 231
DLA 5649
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,5 cm

193 Doppelschnitt von DLA 5477, Kat. Nr. 59 b.
194 Jean Paul.- Lit.: Koschlig 1967 (Abb. 9, S. 132).
195 Doppelschnitt von DLA 5518, Kat. Nr. 100 a.- Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 125; Anm. S. 164).

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,3 x 10,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 11,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Tyroler.*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,5 x 12,0 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,9 x 8,5 cm

Kat. Nr. 232
DLA 5650
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,2 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,7 x 13,6 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,6 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,7 x 12,4 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,5 cm[196]

Kat. Nr. 233
DLA 5651
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 20,1 x 11,0 cm; 35,9 x 27,2 cm

Kat. Nr. 234
DLA 5652
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,0 x 38,6 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,9 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,6 x 3,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,4 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,5 x 5,3 cm[197]
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,1 x 11,9 (gesamt)
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,0 x 7,8 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,9 x 20,7 cm

Kat. Nr. 235
DLA 5653
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,8 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,0 x 16,6 cm[198]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,8 x 13,2 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,9 cm[199]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 12,6 x 18,7 cm[200]
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,2 cm

Kat. Nr. 236
DLA 5654
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 10,7 x 13,2 cm; 27,5 x 38,1 cm

196 Doppelschnitt von DLA 5696, Kat. Nr. 278 d.- Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 124; Anm. S. 164).-
197 Doppelschnitt von DLA 5619, Kat. Nr. 201 d.
198 Doppelschnitt von DLA 5549, Kat. Nr. 131.
199 Doppelschnitt von DLA 5581, Kat. Nr. 163 d.
200 Lit.: Fiege 2004, S. 80.

Kat. Nr. 237
DLA 5655
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,7 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 12,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,1 x 13,6 cm[201]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,4 x 5,7 cm[202]
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,5 cm[203]
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,5 x 19,8 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,4 cm[204]

Kat. Nr. 238
DLA 5656
Sammelblatt
Neun schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,7 cm

Kat. Nr. 239
DLA 5657
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 13,0 x 15,6 cm; 27,2 x 37,8 cm
in Maßwerkumrandung Inschrift: *ICH WEIDE MEINE SCHAAFE*
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Aus dem Leiden entspringt uns Wonne des Lebens, / kränzet mit Blumen das Kreuz!*

Kat. Nr. 240
DLA 5658
Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, auf lila Papier, 20,6 x 13,4 cm; 37,6 x 27,2 cm

Kat. Nr. 241
DLA 5659
Sammelblatt
Neun schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,2 x 38,5 cm

Anmerkung:
Männerporträt in Arabeske: Karl Eberhard Schelling?, vgl. Koschlig 1968, Abb. 83, Anm. S. 153.
Möglicherweise handelt es sich bei dem Porträtierten um Luise Duttenhofers Ehemann Christian Friedrich Traugott. In der Arabeske ist links die Schicksalsgöttin Klotho und rechts vermutlich Atropos. So könnte das Porträt Duttenhofers gedeutet werden als ein in vollem Leben stehender Mann, der allerdings sterblich ist, worauf auch die Schlange hindeutet.

Kat. Nr. 242
DLA 5660
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,4 x 38,4 cm

---

201 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 109; Anm. S. 159).
202 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 7; Anm. S. 146).
203 Doppelschnitt von DLA 1527, Kat. Nr. 30 h.
204 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 66; Anm. S. 152).

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,5 x 13,3 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,5 x 25,0 cm

Kat. Nr. 243
DLA 5661
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 10,2 x 16,8 cm; 26,9 x 38,0 cm

Kat. Nr. 244
DLA 5662
Sammelblatt
19 schwarze Scherenschnitte, zum Teil auf weißes und grünliches Papier montiert, auf blauem Papier, 27,2 x 38,0 cm

Kat. Nr. 245
DLA 5663
Zwei schwarze Scherenschnitte auf beigem Papier, 27,3 x 38,2 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,4 x 12,8 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,7 x 21,5 cm

Kat. Nr. 246
DLA 5664
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,2 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,2 x 4,2 cm[205]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,0 x 13,3 cm
Buchstaben geschnitten, spiegelverkehrt: *IOHANNa*
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,6 x 6,3 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,4 x 6,8 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 2,0 x 10,7 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,4 x 6,0 cm

Kat. Nr. 247
DLA 5665
Sammelblatt
Neun schwarze Scherenschnitte und ein grüner Scherenschnitt auf grünem Papier, 27,2 x 38,0 cm

1. e) Ganzfigurige Porträtsilhouette ist Doppelschnitt in Scherenschnittillustration DLA 5615, Kat. Nr. 197.

Kat. Nr. 248
DLA 5666
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,5 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,8 x 6,8 cm[206]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,0 x 6,5 cm

205 Doppelschnitt von DLA 5720, Kat. Nr. 302 c.
206 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 112; Anm. S. 160).

c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 4,9 x 6,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,3 x 5,5 cm[207]
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,6 x 10,5 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,9 x 5,4 cm

Kat. Nr. 249
DLA 5667
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,5 x 38,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,1 x 9,7 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Pegasus und die 4 Elemente*.[208]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf pinkes Papier montiert, 6,0 x 17,2 cm; 6,5 x 18,4 cm[209]
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Die 12. Monate im Wagen von Amor geführt. –*

Kat. Nr. 250
DLA 5668
Vier schwarze Scherenschnitte auf lila Papier, 27,2 x 37,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,4 cm[210]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,4 cm[211]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,1 x 23,0 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,5 x 8,3 cm

Kat. Nr. 251
DLA 5669
Drei schwarze Scherenschnitte auf grauem Papier, 27,1 x 38,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, ∅ 10,1 cm[212]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, ∅ 13,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, ∅ 12,8 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Unvollendet*.

Kat. Nr. 252
DLA 5670
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,4 cm
Oben rechts aufgeklebter Papierstreifen, bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *4 Spieltel-ler*.

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf beiges Papier montiert, Innenrand mit blauem Papier unterlegt, ∅ 10,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte oben rechts: *1*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf beiges Papier montiert, Innenrand mit blauem Papier unterlegt, ∅ 10,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte oben rechts: *2*

---

207 Doppelschnitt von DLA 5547, Kat. Nr. 129 e.- Lit.: Koschlig 1968 (Abb. S. V), zeigt den Doppelschnitt.
208 Abb.: Fiege 1979 (Umschlag Rückseite).-
209 Abb.: Rühl; Fiege 1978 (Umschlag Vorderseite)
210 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 250 b.
211 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 250 a.
212 Doppelschnitt von DLA 5670, Kat. Nr. 252 c.

c) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf beiges Papier montiert, Innenrand mit blauem Papier unterlegt, ∅ 10,0 cm
Bez. mit schwarzer Tinte oben rechts: *3*
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf beiges Papier montiert, Innenrand mit blauem Papier unterlegt, ∅ 10,1 cm[213]

Kat. Nr. 253
DLA 5671
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,0 x 38,5 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,5 x 6,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 12,1 x 8,9 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 13,2 x 7,5 cm[214]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,7 x 6,3 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,2 x 13,5 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,0 x 5,7 cm

Kat. Nr. 254
DLA 5672
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit weißem Papier unterlegt, Ornamentrand mit orangenem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 20,0 x 26,1 cm; 27,2 x 38,0 cm

Kat. Nr. 255
DLA 5673
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,0 x 38,8 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 14,9 x 8,3 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,5 x 13,4 cm[215]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt -, 18,7 x 4,4 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,9 x 17,1 cm[216]

Kat. Nr. 256
DLA 5674
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt - auf weißem Papier, 10,7 x 18,0 cm; 27,1 x 38,3 cm

Kat. Nr. 257
DLA 5675
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,2 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,0 x 7,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,7 x 7,7 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,9 x 5,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,2 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,2 x 10,0 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,5 cm

---

213 Doppelschnitt von DLA 5669, Kat. Nr. 251 a. - Abb.: Rühl; Fiege 1978 **(Werbeblatt ???, S. 1)**
214 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 27; Anm. S. 148).-
215 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 132; Anm. S. 167).
216 Abb.: Koschlig 1967 (S. 125, Abb. 1; seitenverkehrt).- Koschlig 1968 (Abb. 16; Anm. S. 147).-

Kat. Nr. 258
DLA 5676
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit rosa Papier unterlegt, auf weißem Papier, 7,2 x 13,5 cm; 27,3 x 38,3 cm

Kat. Nr. 259
DLA 5677
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißem Papier, 9,2 x 19,0 cm; 27,4 x 38,4 cm

Kat. Nr. 260
DLA 5678
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 20,5 cm[217]
b) Schwarzes Scherenschnittensemble – halbmatt und matt -, 14,4 x 10,9 cm
    a. oberer Teil: 8,9 cm
    b. unterer Teil: 6,7 x 10,9 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 21,0 cm[218]

Kat. Nr. 261
DLA 5679
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,7 x 11,3 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 11,0 x 17,2 cm
    Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Denn plötzlich fährt es aus den Wolken nieder / Wie eine Geisterhand und knüpft und trent.-*

Kat. Nr. 262[219]
DLA 5680
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, auf gelbem Papier, 8,9 x 17,5 cm; 11,4 x 18,0 cm (Blatt I); 27,3 x 37,8 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 263
DLA 5681
Zwei schwarze Scherenschnitte auf rosa Papier, 27,5 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, 10,6 x 10,1 cm; 11,8 x 10,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 7,5 x 9,0 cm; 9,9 x 9,0 cm
    Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier, 3,5 x 8,5 cm: *Herzen pochten / dir entgegen, mädchen flochten / unter Perlen dich ins Haar / Jacobi*

---

217 Abb.: Rühl; Fiege 1978 (Umschlag Vorderseite)
218 Abb.: Rühl; Fiege 1978 (Umschlag Vorderseite)
219 Lit.: Koschlig 1967 (Abb. 8, S. 131).- Koschlig 1968 (Abb. 135; Anm. S. 168f.).- Abgebildet ist bei Koschlig jeweils der Doppelschnitt aus dem Matthisson-Album II.

Kat. Nr. 264
DLA 5682
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 3,3 x 10,2 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Meiner lieben Emma Melsheimer / August 1825. von Louise Duttenhofer*.
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,5 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,6 x 14,3 cm[220]
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,4 cm

Kat. Nr. 265
DLA 5683
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 10,2 x 12,5 cm; 27,4 x 38,2 cm

Kat. Nr. 266
DLA 5684
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – mit blauem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 20,1 x 11,4 cm; 38,1 x 27,4 cm
Schrift im Schnitt: *Albertine*

Kat. Nr. 267
DLA 5685
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 38,6 cm

a) Schwarzes Scherenschnittensemble – matt:
   A: 6,3 x 5,4 cm
   Anmerkung: Verzierung oben rechts mit Bleistift gemalt.
   B: 6,1 x 4,5 cm
   B: 6,1 x 4,5 cm
   B: 6,7 x 4,8 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf hellblaues Papier montiert, 6,3 x 25,8 cm; 7,1 x 27,1 cm

Kat. Nr. 268[221]
DLA 5686
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißem Papier, 10,6 x 17,4 cm; 26,9 x 37,9 cm

Kat. Nr. 269
DLA 5687
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,0 x 38,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 12,7 x 8,7 cm

---

220 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 49; Anm. S. 149).-

221 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 31; Anm. S. 148).- Koschlig betitelt die Darstellung „Mutter mit Neugeborenem“. M.E. handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Luise Duttenhofer mit Neugeborenem. Das Profil des Engels gleicht jenem von Christian Friedrich Traugott Duttenhofer.

b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 13,4 x 8,2 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 7,8 x 5,9 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,9 x 3,5 cm

Kat. Nr. 270
DLA 5688
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, auf weißem Papier, 11,2 x 21,6 cm; 12,0 x 21,6 cm (Blatt I); 27,1 x 38,5 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 271
DLA 5689
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,6 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,6 x 4,7 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 6,8 x 10,8 cm; 7,0 x 10,8 cm [222]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,8 x 5,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 10,4 x 10,7 cm; 11,0 x 11,6 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 9,8 x 10,3 cm; 11,4 x 11,5 cm

Kat. Nr. 272
DLA 5690
Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 17,0 x 12,3 cm; 38,3 x 27,2 cm

Kat. Nr. 273
DLA 5691
Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 20,7 x 12,9 cm; 36,2 x 26,8 cm

Kat. Nr. 274
DLA 5692
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 38,2 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,8 x 6,3 cm[223]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,0 x 5,8 cm[224]
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 12,1 x 20,6 cm[225]

Kat. Nr. 275
DLA 5693
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißem Papier, 10,6 x 25,6 cm; 27,4 x 38,2 cm
Bez. mit blauem Farbstift in lat. Schrift unten links: *Unfertig!*

222 Doppelschnitt von B/Dep 12/28, Kat. Nr. 28.
223 Abb.: Koschlig 1968 (S. 144).
224 Abb.: Koschlig 1968 (S. XXVIII; Anm. S. 146).
225 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 103; Anm. S. 156f.).

Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *unvollendet!*

Kat. Nr. 276
DLA 5694
Schwarzer Scherenschnitt - matt – auf rosa Papier montiert, auf beigem Papier, 11,2 x 12,6 cm; 13,8 x 17,8 cm (Blatt I); 27,4 x 37,9 cm (Blatt II)
Bez. mit blauem Farbstift in lat. Schrift unten Mitte: *Harpyen.*

Kat. Nr. 277
DLA 5695
Acht schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,1 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,8 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,8 x 5,7 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,1 x 3,3 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,7 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,0 x 10,0 cm
h) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,0 cm

Kat. Nr. 278
DLA 5696
Acht schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 9,8 cm[226]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,4 cm[227]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,5 cm[228]
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,9 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,9 x 10,9 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 x 13,8 cm
h) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,3 x 11,0 cm[229]

Kat. Nr. 279
DLA 5697
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,9 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,7 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, 12,6 x 10,0 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,2 x 6,4 cm[230]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,8 x 13,3 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 x 13,5 cm

---

226 Doppelschnitt von DLA 5514, Kat. Nr. 96 h.
227 Doppelschnitt von DLA 5707, Kat. Nr. 289 c.
228 Doppelschnitt von DLA 5650, Kat. Nr. 232 d.- Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 124; Anm. S. 164).
229 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 45; Anm. S. 149).
230 Doppelschnitt von DLA 5600, Kat. Nr. 182 a.- Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 113; Anm. S. 160), zeigt den Doppelschnitt.

Kat. Nr. 280
DLA 5698
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 1,6 x 5,5 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,2 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,4 x 6,5 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,9 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,8 x 11,5 cm[231]
g) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,9 cm

Kat. Nr. 281
DLA 5699
Sammelblatt
Zehn schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,5 cm

Anmerkung:
Engel mit Anker ist Doppelschnitt von DLA 5591, Kat. Nr. 173 b.- Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 25; Anm. S. 148) [bezeichnet als „Die Hoffnung“]

Kat. Nr. 282
DLA 5700
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,5 x 4,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 x 9,0 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,7 x 8,5 cm[232]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,9 cm[233]
e) Schwarzer Scherenschnitt aus drei Einzelschnitten:
    a. linker Teil – halbmatt -, 6,5 x 10,2 cm
    b. mittlerer Teil – halbmatt -, 6,4 x 9,5 cm
    c. rechter Teil – matt -, 1,8 x 6,6 cm

Kat. Nr. 283
DLA 5701
Zwei schwarze Scherenschnitte auf blauem Papier, 27,5 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, 10,5 x 10,3 cm; 13,1 x 10,9 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Aloys*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, 11,0 x 9,5 cm; 13,1 x 10,3 cm [234]
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Aloys*

Kat. Nr. 284
DLA 5702
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 38,5 cm

231 Lit.: Koschlig 1968 (Abb. 138; Anm. S. 170).
232 Illustration *Die Versöhnung* zu *Lautentöne* von Christian Gottlob Vischer.
233 Doppelschnitt von DLA 1527, Kat. Nr. 30 e.
234 Doppelschnitt von B/Dep 12/14, Kat. Nr. 14.

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 10,6 x 26,7 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,2 x 23,1 cm

Kat. Nr. 285
DLA 5703
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf blaues Papier montiert, auf weißem Papier, 9,5 x 8,9 cm; 13,9 x 13,1 cm (Blatt I); 27,1 x 38,0 cm (Blatt II)

Anmerkung: Rückseitig Wasserzeichen am oberen Rand erkennbar. Florentinische Lilie.

Kat. Nr. 286
DLA 5704
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 13,2 x 20,5 cm; 27,3 x 38,3 cm

Kat. Nr. 287
DLA 5705
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, auf rosa Papier, 12,9 x 18,8 cm; 13,1 x 19,1 cm (Blatt I); 27,4 x 37,9 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier, 1,8 x 11,9 cm: *Freundschaft und Liebe kränzen uns mit Blumen / der Freude.*

Kat. Nr. 288
DLA 5706
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,5 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 9,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,6 x 13,5 cm[235]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,4 cm

Kat. Nr. 289
DLA 5707
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,6 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,8 cm[236]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,5 x 13,4 cm[237]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,4 cm[238]

Kat. Nr. 290
DLA 5708
Sammelblatt
Acht schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,5 cm

235 Doppelschnitt von DLA 5527, Kat. Nr. 109 b.
236 Doppelschnitt von DLA 5483, Kat. Nr. 65 d.
237 Doppelschnitt von DLA 5609, Kat. Nr. 191 a.
238 Doppelschnitt von DLA 5696, Kat. Nr. 278 c.

Kat. Nr. 291
DLA 5709
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,3 x 37,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,7 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,0 cm[239]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 6,5 x 12,2 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 11,4 cm

Kat. Nr. 292
DLA 5710
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,7 x 6,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,4 x 8,5 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,3 x 7,3 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,5 x 13,6 cm

Kat. Nr. 293
DLA 5711
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit braunem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 12,3 x 15,6 cm; 27,4 x 38,4 cm

Kat. Nr. 294
DLA 5712
Zwei schwarze Scherenschnitte auf lila Papier, 27,4 x 37,7 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 11,2 x 10,7 cm; 13,3 x 10,7 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißes Papier montiert, 13,0 x 10,1 cm; 14,0 x 10,6 cm

Kat. Nr. 295
DLA 5713
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, auf braunem Papier, 16,0 x 12,9 cm; 16,5 x 12,9 cm (Blatt I); 37,4 x 27,0 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 296
DLA 5714
Zwei schwarze Scherenschnitte auf gelbem Papier, 37,8 x 27,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, 9,6 x 11,1 cm; 10,4 x 11,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 9,9 x 12,4 cm; 10,3 x 12,8 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier, 1,8 x 14,4 cm: *Alles ist arg, ja alles! jedoch weit ärger ein kleines / Fakelchen ihm in der Hand, das den Helios selber entflamet*

[239] Doppelschnitt von DLA 1528, Kat. Nr. 31 f.

Kat. Nr. 297
DLA 5715
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißes Papier montiert, auf grünem Papier, 16,9 x 21,7 cm; 27,3 x 37,8 cm

Kat. Nr. 298
DLA 5716
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit weißem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 11,3 x 18,7 cm; 27,1 x 38,6 cm

Kat. Nr. 299
DLA 5717
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,5 x 37,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 17,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,9 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt - 10,5 x 11,2 cm[240]
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,7 x 8,0 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,2 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,7 cm

Kat. Nr. 300
DLA 5718
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 21,1 x 14,0 cm; 38,4 x 27,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Ein chinesischer Minister und sein / Haushofmeister*.

Kat. Nr. 301
DLA 5719
Sammelblatt
Zehn schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 37,2 cm

Anmerkung:

1. Schnitt a) ist ein Doppelschnitt zu c)
2. Schnitt b) ist ein Doppelschnitt DLA 5477, Kat. Nr. 59 t.
3. Schnitt c) ist ein Doppelschnitt zu a)
4. Maske: Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 58; Anm. S. 151).-
5. „Gauklerstück“: Abb.: Rühl; Fiege 1978 (Vorderseite Einleitung)

Kat. Nr. 302
DLA 5720
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 3,6 x 11,1 cm[241]
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,1 cm[242]
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 11,6 cm

---

240 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 9; Anm. S. 146).
241 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 73; Anm. S. 152).
242 Doppelschnitt von DLA 5664, Kat. Nr. 264 a.

e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,0 x 16,0 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,5 x 13,5 cm[243]
g) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,1 cm

Kat. Nr. 303
DLA 5721
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 10,2 x 17,5 cm; 26,7 x 38,3 cm

Kat. Nr. 304
DLA 5722
Sechs schwarze Scherenschnitte auf grünlichem Papier, 27,2 x 38,3 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 2,4 cm ∅
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,8 cm[244]
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,3 x 13,9 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,8 cm[245]
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,6 x 10,8 cm[246]

Kat. Nr. 305
DLA 5723
Sammelblatt
23 schwarze Scherenschnitte auf weißes Papier montiert, auf lila Papier, 27,2 x 38,1 cm

Kat. Nr. 306
DLA 5724
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,2 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,0 x 7,8 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 13,8 x 8,8 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 9,6 x 6,5 cm

Kat. Nr. 307
DLA 5725
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 16,3 x 19,1 cm; 27,1 x 38,5 cm

Kat. Nr. 308
DLA 5726
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, auf weißem Papier, 16,5 x 21,6 cm; 27,0 x 38,5 cm

Kat. Nr. 309
DLA 5727

243 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 62; Anm. S. 151).
244 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 304 e.
245 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 304 c.
246 Doppelschnitt von DLA 5472, Kat. Nr. 54 a.

Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,2 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf rosa Papier montiert, 3,6 x 4,5 cm; 3,8 x 4,6 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf rosa Papier montiert, 10,4 x 8,8 cm; 12,0 x 9,5 cm[247]
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf rosa Papier montiert, 3,6 x 4,0 cm; 3,9 x 4,8 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf rosa Papier montiert, 3,1 x 7,9 cm; 3,6 x 7,9 cm

Kat. Nr. 310
DLA 5728
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, auf braunem Papier, 11,3 x 18,2 cm; 12,8 x 18,4 cm (Blatt I); 27,3 x 37,9 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 311[248]
DLA 5729
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, auf lila Papier, 11,8 x 15,1 cm; 12,4 x 15,2 cm (Blatt I); 27,4 x 37,6 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 312
DLA 5730
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißes Papier montiert, auf lila Papier, 17,8 x 13,5 cm; 37,8 x 27,3 cm

Kat. Nr. 313
DLA 5731
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,2 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,9 cm[249]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 14,6 x 16,9 cm; 16,2 x 16,9 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift: *Und wird's mir auch bisweilen schwer, / mags doch! Was schadet das? / M. Claudius*
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,9 cm[250]

Kat. Nr. 314
DLA 5732
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,5 x 3,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 2,6 x 13,3 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *An Emma Melsheimer*.
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 3,5 x 6,2 cm[251]
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,1 cm

247 Doppelschnitt von DLA 5577, Kat. Nr. 159 b.
248 Lit.: Koschlig 1967 (Abb. 10, S. 133).- Koschlig 1968 (Abb. 136; Anm. S. 169)
249 Doppelschnitt von DLA 5466, Kat. Nr. 48 e.
250 Doppelschnitt von DLA 5501, Kat. Nr. 83 f.
251 Doppelschnitt von DLA 5581, Kat. Nr. 163 f.

e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,8 x 13,4 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Zur Erinnerung an Herrn Melsheimer.*
f) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 8,9 cm[252]

Kat. Nr. 315
DLA 5733
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 13,7 x 17,4 cm; 26,9 x 38,2 cm

Kat. Nr. 316
DLA 5734
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,6 x 38,3 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 8,2 x 9,8 cm[253]
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,4 x 22,9 cm

Kat. Nr. 317
DLA 5735
Neun schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,4 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,5 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Maler Steinkopf.*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,3 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Platzbedienter / von Siena*
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,2 cm[254]
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,7 cm[255]
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,4 x 7,4 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,8 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,0 x 5,5 cm
h) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,4 x 6,1 cm
i) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,5 x 7,7 cm

Kat. Nr. 318
DLA 5736
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, auf weißem Papier, 14,0 x 11,1 cm; 14,5 x 11,1 cm (Blatt I); 27,2 x 38,2 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift unten Mitte: *Alexandrinen von Sekendorf / geweiht*.

Kat. Nr. 319
DLA 5737
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,2 cm
a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,5 x 10,7 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,0 x 6,5 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,4 x 13,4 cm
Anmerkung: Schale mit Katzen in halbmatt, extra. Schale braun unterlegt.

---

252 Doppelschnitt von DLA 5520, Kat. Nr. 102 e.
253 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 5; Anm. S. 146).
254 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 317 d.- Entwurfsschnitt zum Engel in Textillustration DLA 5615, Kat. Nr. 197?
255 Doppelschnitt zu Kat. Nr. 317 c.- Entwurfsschnitt zum Engel in Textillustration DLA 5615, Kat. Nr. 197?

d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,7 x 6,9 cm[256]

Kat. Nr. 320
DLA 5738
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 4,9 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,7 x 5,5 cm[257]
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,1 x 3,2 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,1 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 6,6 x 8,2 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,5 x 3,8 cm

Kat. Nr. 321
DLA 5739
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,4 x 38,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf rosa Papier montiert, 5,4 x 9,0 cm; 7,6 x 9,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf rosa Papier montiert, 8,4 x 10,9 cm; 11,5 x 8,2 cm [258]

Kat. Nr. 322
DLA 5740
Sammelblatt
Zwei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,4 cm

Anmerkung:
a) ist Doppelschnitt von DLA 5762, Kat. Nr. 344 a.

Kat. Nr. 323
DLA 5741
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 12,8 x 17,2 cm; 27,4 x 38,0 cm

Kat. Nr. 324
DLA 5742
Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 11,8 x 18,9 cm; 27,2 x 38,4 cm

Kat. Nr. 325
DLA 5743
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, auf grünem Papier, 15,8 x 12,5 cm; 16,8 x 12,6 cm (Blatt I); 37,4 x 27,4 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier (2,0 x 10,7 cm): *Durch Achtung erheben sich edlere Thaten. / Theokritos*

---

256 Lit.: Koschlig 1953 (Abb. 8, S. 19).

257 Doppelschnitt von DLA 5525, Kat. Nr. 107 d.- Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 10; Anm. S. 146).

258 Lit.: Koschlig 1953 (Abb. 19, S. 29).- Koschlig 1968 (Abb. 61; Anm. S. 151). - Abb.: Rühl; Fiege 1978 (Umschlag Vorderseite)

Kat. Nr. 326
DLA 5744
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 11,1 x 12,1 cm; 27,1 x 38,4 cm

Kat. Nr. 327
DLA 5745
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,2 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,7 cm
   Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: *Benedix.*
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 12,0 x 12,0 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,9 x 6,3 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,2 x 7,4 cm

Kat. Nr. 328
DLA 5746
Sammelblatt
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,1 x 38,6 cm

Anmerkung:
1. Scherenschnitt b) ist Fragment des Doppelschnitts von DLA 5578, Kat. Nr. 160 b.

Kat. Nr. 329
DLA 5747
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,8 x 38,6 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,2 x 8,2 cm[259]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,1 x 9,6 cm
   Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten Mitte: *Matthisson / auf seine zweite Frau mit einer / Gärtnerstochter*[260]
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 9,7 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,6 cm

Kat. Nr. 330
DLA 5748
Sammelblatt
Elf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 38,6 cm

Kat. Nr. 331
DLA 5749
Sammelblatt
Sechs schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,4 cm

Anmerkung:
Lesender Mann im Ornament: Johann Gottlieb Mörike?, vgl. Koschlig 1968, S. 165f.
Zwei Faune: Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 23; Anm. S. 148).- Fiege 1979 (Umschlag Klappe).-

259 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 4; Anm. S. 146).
260 Im Vergleich mit anderen, gesicherten Darstellungen Matthissons, liegt hier wohl ein Irrtum vor.

Kat. Nr. 332
DLA 5750
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf braunes Papier montiert, auf weißem Papier, 10,9 x 11,5 cm; 13,0 x 20,9 cm (Blatt I); 27,3 x 37,8 cm (Blatt II)
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Der mächtigste der Götter / schließt in eure stille Blätter/ Seine hohe Gottheit ein.*

Kat. Nr. 333
DLA 5751
Zwei schwarze Scherenschnitte auf blauem Papier, 27,4 x 38,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,7 cm[261]
   Bez. mit blauem Farbstift in dt. Schrift rechts: *nicht fertig!*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißes Papier montiert, 11,0 x 17,9 cm

Kat. Nr. 334
DLA 5752
Sammelblatt
21 schwarze Scherenschnitte auf grünlichem Papier, 27,2 x 37,9 cm

Kat. Nr. 335
DLA 5753
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißes Papier montiert, auf gelbem Papier, 10,9 x 12,0 cm; 11,3 x 12,0 cm (Blatt I); 27,2 x 38,2 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 336
DLA 5754
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,9 x 37,8 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,2 x 13,5 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,6 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 11,7 x 10,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,9 cm

Kat. Nr. 337
DLA 5755
Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit weißem Papier unterlegt, auf weißem Papier, 10,2 x 15,2 cm; 27,1 x 38,4 cm

Kat. Nr. 338
DLA 5756
Vier schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 26,7 x 38,4 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,0 x 10,1 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,2 x 8,0 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 7,3 x 10,4 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,5 x 7,9 cm[262]

---

261 Doppelschnitt von DLA 5493, Kat. Nr. 75 d.
262 Abb.: Koschlig 1968 (Abb. 11; Anm. S. 146).

Kat. Nr. 339
DLA 5757
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 11,2 x 18,5 cm; 26,7 x 38,1 cm

Kat. Nr. 340
DLA 5758
Vier schwarze Scherenschnitte auf grauem Papier, 27,2 x 38,1 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,5 x 9,4 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,7 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 10,2 x 6,6 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 cm[263]
   Ensemble gesamt: 13,1 x 13,6 cm

Kat. Nr. 341
DLA 5759
Sammelblatt
Acht schwarze Scherenschnitte auf gelblichem Papier, 27,0 x 38,1 cm

Kat. Nr. 342
DLA 5760
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit weißem Papier unterlegt, auf lila Papier, 13,2 x 19,5 cm; 27,4 x 37,8 cm

Kat. Nr. 343
DLA 5761
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit orangenem Papier unterlegt, auf braunem Papier, 14,5 x 20,0 cm; 26,6 x 38,7 cm

Kat. Nr. 344
DLA 5762
Drei schwarze Scherenschnitte auf braunem Papier, 26,7 x 39,0 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit braunem Papier unterlegt, oberer und unterer Teil mit orangenem Papier unterlegt, 10,0 x 6,2 cm[264]
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit orangenem Papier unterlegt, 16,1 x 13,4 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – mit braunem Papier unterlegt, oberer und unterer Teil mit orangenem Papier unterlegt, 10,3 x 6,3 cm

Kat. Nr. 345
DLA 8007
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, auf dünnem Bütten, 10,0 x 17,6 cm; 16,6 x 21,4 cm (Blatt I); 20,8 x 27,1 cm (Blatt II)
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift, rückseitig: *[Scherenschnitt von Luise Duttenhofer 1819.] / Jean Paul [mit seinem Pudel Ponta]*

263 Doppelschnitt von DLA 5515, Kat. Nr. 97 b.
264 Doppelschnitt von DLA 5740, Sammelblatt Kat. Nr. 322 a.

Kat. Nr. 346
B 93.606
Drei schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 27,5 x 27,5 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 6,8 x 12,0 cm
   Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *Parze*
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 15,5 x 11,7 cm
   Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift: *zu St Nicola in Rom begraben*.
   Eingeritzt zwischen Schwänen: *Carl Aurel*
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 9,1 x 9,8 cm[265]

Kat. Nr. 347
B 2000.0277
Schwarze Porträtsilhouette auf orangefarbenem Karton, 3,8 x 3,0 cm; 17,5 x 12,5 cm
Bez. mit Tinte in dt. Schrift auf weißem Papier: *Der Großvater. Christian Frid. Beyer / nach der Natur silhouettiert von / Mlle Humel, nachheriger Mad. Duttenhofer / (Kupferstechers Frau).*
darunter bez. mit Tinte in lat. Schrift: *(Handschrift E. Mörikes.)*

Kat. Nr. 348
B 2006.0025
Schwarzer Scherenschnitt auf gräulichem, gräulich-grünem und braunem Papier, auf festeres Papier montiert, 25,5 x 25,5 cm
Bez. mit Tinte in lat. Schrift unten rechts, verso: *Louise Duttenhofer geb. Humel: fec: / 1813*
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift vom Großvater des Stifters Max Eugen Fischer, rückseitige Abdeckung: *Groß-Onkel Eduard Scheffer. Großmutter Marie Fischer, geb. Scheffer. Groß-Tante Auguste Scheffer*

[265] Tisch mit Vase passt stilistisch nicht zum restlichen Schnitt. Wirklich von Luise Duttenhofer?

II. Katalog der Scherenschnitte von Luise Duttenhofer im Besitz des Landes Baden-Württemberg, als Depositum im Deutschen Literaturarchiv

Kat. Nr. 1
B Dep 12/1
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, auf dünnem Bütten, 9,3 x 10,7 cm; 12,9 x 16,5 cm (Blatt I); 14,6 x 17,8 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 2
B Dep 12/2
Schwarzer Scherenschnitt - matt - auf weißem Papier, auf dünnem Bütten, 7,3 x 13,4 cm; 8,4 x 14,0 cm (Blatt I); 12,3 x 17,5 cm (Blatt II)
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift, rückseitig: *Erinerern Dir sich unser / selber treu der / alten Freundin / Louise Duttenhofer / Stg, märz 1826*

Kat. Nr. 3
B Dep 12/3
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf grünlichem Papier, auf Bütten, 4,1 x 11,4 cm; 6,5 x 12,7 cm (Blatt I); 10,5 x 16,6 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 4
B Dep 12/4
Sammelblatt
Schwarze Scherenschnittreste – halbmatt – auf weißem Papier, auf Bütten, 3,2 x 6,4 cm (Blatt I); 8,0 x 14,4 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 5
B Dep 12/5
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, am unteren Rand mit Bütten unterlegt, 14,6 x 6,8 cm; 22,9 x 16,8 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten rechts: *L. Duttenhofer*

Kat. Nr. 6[266]
B Dep 12/6
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 7,1 x 15,6 cm; 21,0 x 35,0 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift auf Passepartout: *In Werkstatt auf altes Papier geklebt*

Kat. Nr. 7
B Dep 12/7
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 3,4 x 10,7 cm; 18,0 x 21,4 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift auf Passepartout: *In Werkstatt auf altes Papier geklebt*

[266] Doppelschnitt von DLA 5607, Kat. Nr. 189 b.

Kat. Nr. 8
B Dep 12/8
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf rosa Papier montiert, auf Bütten, 9,1 x 20,0 cm; 10,0 x 20,7 cm (Blatt I); 13,4 x 24,4 cm (Blatt II)
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift auf Passepartout: *In Werkstatt auf altes Papier geklebt*

Kat. Nr. 9
B Dep 12/9
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf rosa Papier montiert, auf Bütten, 15,5 x 23,0 cm; 17,0 x 23,0 cm (Blatt I); 20,4 x 26,6 cm (Blatt II)
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten rechts: *G.*
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift, rückseitig: *Ruhe auf der Flucht. / Bayreuth, im November 1838*

Kat. Nr. 10
B Dep 12/10
Schwarzer Scherenschnitt – matt – mit rosa Papier unterlegt, auf weißem Papier, am rechten Rand mit Bütten unterlegt, 12,5 x 10,2 cm; 14,0 x 12,0 cm (Blatt I); 17,8 x 16,8 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 11
B Dep 12/11
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf hellblaues Papier montiert, am oberen Rand mit Bütten unterlegt, 9,9 x 11,7 cm; 12,7 x 18,2 cm

Kat. Nr. 12
B Dep 12/12
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißem Papier, am linken Rand mit Bütten unterlegt, 4,9 x 8,4 cm; 20,7 x 16,9 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift oben rechts: *1326c*
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift, rückseitig: *der Dichter Matthisson mit seiner Frau*

Kat. Nr. 13[267]
B Dep 12/13
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißem Papier, auf Bütten, 12,0 x 15,5 cm; 14,9 x 21,4 cm (Blatt I); 18,4 x 21,4 cm (Blatt II)
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten Mitte: *Mathisson f. Kön. Friedrich.*
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift unten rechts: *L.D.*

Kat. Nr. 14[268]
B Dep 12/14
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf rosa Papier montiert, auf weißem Papier, auf Bütten, 11,0 x 9,6 cm; 11,9 x 9,9 cm (Blatt I); 15,7 x 15,0 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift unten rechts: *D.*

267 Lit.: Gertrud Fiege 1993 (Abb. 110, S. 162).
268 Doppelschnitt von DLA 5701, Kat. Nr. 283 b.

Kat. Nr. 15
B Dep 12/15
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf blaues Papier montiert, auf Bütten, 7,0 x 11,0 cm; 11,0 x 17,4 cm (Blatt I); 15,5 x 21,8 cm (Blatt II)
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift, rückseitig: *D.*

Kat. Nr. 16[269]
B Dep 12/16
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf pinkes Papier montiert, auf weißem Papier, auf Bütten, 9,0 x 15,1 cm; 10,4 x 15,2 cm (Blatt I); 14,8 x 20,3 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift unten rechts: *D.*

Kat. Nr. 17
B Dep 12/17
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf pinkes Papier montiert, auf Bütten, 7,2 x 15,4 cm; 8,9 x 16,2 cm (Blatt I); 13,0 x 20,4 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 18
B Dep 12/18
Sammelblatt
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 19,7 x 31,9 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *Jugendarb. Duttenhofer*

Anmerkung:
b) Ein Teil dieses Ornamentbandes im Duttenhofer Album bei DA 12/65 sowie bei B Dep 12/23, Kat. Nr. 23 d.
c) Strickende Person erinnert stilistisch an den Schnitt aus dem Duttenhofer Album, DA 12/73, Kat. Nr. 10 b. Unter stilistischen Kriterien sowie der Art des Schneidens würde es einer frühen Arbeit von Duttenhofer entsprechen, wie bezeichnet. Vgl. auch Weißschnitt einer strickenden Person, B Dep 12/19, Kat. Nr. 19.

Kat. Nr. 19
B Dep 12/19
Sammelblatt
Neun schwarze Scherenschnitte und ein Weißschnitt auf hellblauem Papier, auf Bütten, 32,2 x 19,5 cm (Blatt I); 36,0 x 26,2 cm (Blatt II)
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift, unten rechts: *Früharbeiten Duttenhofer*

Kat. Nr. 20
B Dep 12/20
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf braunes Papier montiert, auf Bütten, 11,0 x 11,5 cm; 12,6 x 15,4 cm

[269] Doppelschnitt von DLA 5546, Kat. Nr. 128.

Kat. Nr. 21
B Dep 12/21
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf braunes Papier montiert, auf Bütten, 7,7 x 20,3 cm; 8,3 x 20,7 cm (Blatt I); 12,5 x 24,6 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 22
B Dep 12/22
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf blaues Papier montiert, auf Bütten, 13,3 x 21,0 cm; 14,0 x 21,5 cm (Blatt I); 17,8 x 25,0 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift unten rechts: *D.*

Kat. Nr. 23
B Dep 12/23
Sammelblatt
Acht schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 32,3 x 19,8 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *Duttenhofer, Früharbeiten*

Anmerkung:
a) Doppelschnitt von Duttenhofer Album, DA 12/75, Kat. Nr. 12 d. Hier beschädigt, es fehlt das untere linke Blatt.
d) Ein Teil dieses Ornamentbandes auch im Duttenhofer Album bei DA 12/65 sowie bei B Dep 12/18, Kat. Nr. 18 b.

Kat. Nr. 24
B Dep 12/24
Sammelblatt
Sieben schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, auf Bütten, 32,2 x 20,3 cm (Blatt I); 34,0 x 23,5 cm (Blatt II)
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *Jugendarbeit Duttenhofer / Jugendarbeit Duttenhofer*

Kat. Nr. 25
B Dep 12/25
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf pinkes Papier montiert, auf weißem Papier, auf Bütten, 4,9 x 5,9 cm; 7,4 x 11,2 cm (Blatt I); 11,0 x 16,2 cm (Blatt II)
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift unten rechts: *D.*

Kat. Nr. 26
B Dep 12/26
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf pinkes Papier montiert, auf weißem Papier, auf Bütten, 5,2 x 12,5 cm; 7,9 x 13,2 cm (Blatt I); 11,3 x 17,8 cm (Blatt II)

Kat. Nr. 27[270]
B Dep 12/27
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf hellrosa Moirée-Karton[271], auf Bütten, 7,8 x 15,1 cm; 11,9 x 17,7 cm (Blatt I); 16,7 x 22,1 cm (Blatt II)

[270] Auf Rückseite ganz schwach spiegelverkehrte dt. Schrift erkennbar, mehrzeiliger Text. Leider so stark verblasst, dass unleserlich.

Bez. mit schwarzer Tinte in dt. Schrift unten Mitte: *Duttenhofer*

Kat. Nr. 28[272]
B Dep 12/28
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf weißem Papier, 6,4 x 10,7 cm; 17,8 x 21,5 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift auf Passepartout: *In Werkstatt auf altes Papier geklebt*

Kat. Nr. 29
B Dep 12/29
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, gerippt – auf weißem Papier, auf Bütten, 17,8 x 18,4 cm; 19,5 x 20,2 cm (Blatt I); 23,0 x 24,0 cm (Blatt II)
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift am rechten Rand unten: *G.*
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift unten Mitte: *Zahllos solln die betenden Gemeinden / der lichte, doch geschloß'ne Dom befreunden / A.W. Schlegel*

Kat. Nr. 30
B Dep 12/30
Sammelblatt
Sieben schwarze Scherenschnitte auf hellblauem Papier, 33,3 x 21,6 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *Früharbeiten Duttenhofer*

Kat. Nr. 31
B Dep 12/31
Sammelblatt
Acht schwarze Scherenschnitte auf hellblauem Papier, 32,4 x 19,6 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten rechts: *Duttenhofer, Jugendarbeit*

Kat. Nr. 32
B Dep 12/32
Sammelblatt
Sieben schwarze Scherenschnitte auf hellblauem Papier, 32,6 x 21,5 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *Jugendarb. Duttenhofer*

Kat. Nr. 33
B Dep 12/33
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf rosa Papier montiert, auf Bütten, 15,5 x 22,6 cm; 16,0 x 22,6 cm (Blatt I); 19,6 x 26,5 cm (Blatt II)
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift, rückseitig: *Kloster=Scene / Mauern seh' ich gestürzt, Mauern seh ich errichtet / Hier Gefangene, dort auch der Gefangenen viel, / Ist vielleicht die Welt nur ein großer Kerker? / Und frei ist wohl der Tolle, / Der sich Ketten zu kränzen erkießt. / Bayreuth / November 1836*

---

271 Vgl. Papier von DLA 5511, Kat. Nr. 93 und DLA 5531, Kat. Nr. 113.

272 Doppelschnitt von DLA 5689, Kat. Nr. 271 b.

Kat. Nr. 34
B Dep 12/34
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißem Papier, 9,2 x 10,3 cm; 22,9 x 19,9 cm
Bez. mit Bleistift in lat. Schrift unten rechts: *U. Greiertz*

Kat. Nr. 35
B Dep 12/35
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf blaues Papier montiert, auf Bütten, 11,7 x 18,8 cm; 13,3 x 21,4 cm (Blatt I); 19,0 x 26,6 cm (Blatt II)
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift, unten rechts: *G.*
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift, rückseitig: *Was mein ist, ist dein / (Zur Auslegung von Bönes Lehre.) / Bayreuth, / ~~im November.~~ / 1838. / 15 October*

Kat. Nr. 36
B Dep 12/36
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt – auf weißem Papier, 17,5 x 20,5 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift rechts unten: *G.*

Kat. Nr. 37
B Dep 12/37
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt - auf rosa Papier montiert, 10,1 x 14,8 cm; 11,5 x 16,2 cm
Bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift unten rechts: *G.*
Bez. mit brauner Tinte in dt. Schrift, rückseitig: *Dame à sa toilette. Bayreuth en Novembre 1838.*

III. Katalog der Scherenschnitte von Luise Duttenhofer des sogenannten „Duttenhofer Album“

Kat. Nr. 1
DA 12/64
Zwei schwarze Scherenschnitte auf hellblauem Papier, 13, 0 x 18,6 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten links: *Duttenhofer Alb.*

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 6,6 x 15,3 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 4,5 x 8,6 cm

Kat. Nr. 2
DA 12/65
Zwei schwarze Scherenschnitte auf hellblauem Papier, 9,6 x 17,9 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift oben rechts: *D. A.*

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 2,5 x 17,8 cm[273]
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 3,9 x 14,5 cm[274]

Kat. Nr. 3[275]
DA 12/66
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 3,6 x 14,5 cm; 6,5 x 15,7 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift oben rechts: *D. A.*

Kat. Nr. 4
DA 12/67
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf weißem Papier, 5,7 cm; 8,6 x 5,6 cm

Kat. Nr. 5
DA 12/68
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf hellblauem Papier, 9,3 x 21,0 cm; 9,6 x 21,0 cm

Kat. Nr. 6
DA 12/69
Schwarzes Scherenschnittensemble – halbmatt – auf hellblauem Papier, 12,4 x 8,6 cm; 13,4 x 16,9 cm[276]

---

273 Ein Teil dieses Ornamentbandes in B Dep 12/18, Kat. Nr. 18 b, dort als *Jugendarbeit* bezeichnet. Vgl. ebenso B Dep 12/23, Kat. Nr. 23 d.

274 Ein Teil dieses Ornamentbandes bei B Dep 12/23, Kat. Nr. 23 h sowie noch zwei Mal im Duttenhofer Album, DA 12/66, Kat. Nr. 3, und DA 12/75, Kat. Nr. 12 e. Jedoch ist fraglich, ob diese beiden Fragmente zu diesem Schnitt und dem Fries von B Dep 12/23 gehören, da sie sich sowohl in den Maßen als auch in der Beschaffenheit des Papiers unterscheiden. Es ist eher anzunehmen, dass sie entweder zu weiteren Übungsaufgaben von Duttenhofer gehörten oder aber sogar von anderer Hand geschnitten wurden, nach Vorlage des Ornamentbandes.

275 Vorderseite schwarz, Rückseite weiß. Aufgrund des groben Papiers sowie der abweichenden Maße von DA 12/65, Kat. Nr. 2 b, ist die Zuschreibung fraglich. Es ist eher anzunehmen, dass Duttenhofer den Fries entweder zu weiteren Übungszwecken anfertigte oder er aber sogar von anderer Hand geschnitten wurde, nach der Vorlage des Frieses von Luise Duttenhofer. Ebenso wie das Friesfragment DA 12/75, Kat. Nr. 12 e.

276 Papier auf der Vorderseite schwarz, auf der Rückseite weiß.

Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *Duttenhofer / Alb.*
Kat. Nr. 7[277]
DA 12/70
Schwarzer Scherenschnitt – matt – auf weißem Papier, 8,0 x 15,5 cm; 12,0 x 18,5 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *Duttenh. Alb.*

Kat. Nr. 8
DA 12/71
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 17,0 x 20,3 cm

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,7 x 8,8 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,9 x 10,1 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,2 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 10,0 x 7,6 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 5,8 x 6,5 cm

Kat. Nr. 9
DA 12/72
Schwarzer Scherenschnitt – glänzend – auf grünem Papier, 10,9 x 20,5 cm; 12,3 x 20,6 cm

Kat. Nr. 10
DA 12/73
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 15,4 x 20,1 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *Duttenhofer Alb.*

a) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,0 x 8,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,6 x 6,6 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,5 x 5,0 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 5,3 x 6,9 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 2,7 x 4,0 cm

Kat. Nr. 11
DA 12/74
Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt – auf hellblauem Papier, 15,1 x 11,0 cm; 16,2 x 19,9 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *D.A.*

Kat. Nr. 12
DA 12/75
Fünf schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 19,9 x 31,0 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *anonym. / Album Duttenhofers*

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 4,5 x 7,0 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,6 x 18,5 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,8 x 2,6 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,6 x 21,4 cm[278]

[277] Dickes, grobes Schwarzpapier, Vorderseite schwarz, Rückseite weiß.

[278] Aufgrund des groben Papiers sowie der abweichenden Maße von DA 12/65, Kat. Nr. 2 b, ist die Zuschreibung Luise Duttenhofer fraglich. Es ist eher anzunehmen, dass sie den Fries entweder zu weiteren

Kat. Nr. 13
DA 12/76
Acht schwarze Scherenschnitte auf weißem Papier, 32,2 x 19,8 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *anonym (Duttenhofer / Album)*

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt, quer gerippt -, 6,2 x 6,2 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,8 x 7,2 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – glänzend -, 7,3 x 6,5 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,2 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,1 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 6,5 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 3,8 x 14,4 cm
h) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 1,9 x 3,0 cm

Kat. Nr. 14
DA 12/77
Zehn schwarze Scherenschnitte auf hellblauem Papier, 24,0 x 19,9 cm
Bez. mit Bleistift in dt. Schrift unten rechts: *anonym / Duttenhofer Album*

a) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 1,0 x 1,9 cm
b) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 2,7 x 4,2 cm
c) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,5 x 6,5 cm
d) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 5,2 x 5,2 cm
e) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 9,5 cm
f) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 2,5 x 7,8 cm
g) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 7,1 cm
h) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 4,3 x 3,6 cm
i) Schwarzer Scherenschnitt – halbmatt -, 8,4 x 9,9 cm
j) Schwarzer Scherenschnitt – matt -, 3,0 cm

Übungszwecken anfertigte oder er aber sogar von anderer Hand geschnitten wurde, nach der Vorlage des Frieses von Luise Duttenhofer. Ebenso wie das Friesfragment DA 12/66, Kat. Nr. 3.

3.0. Personen- und Abbildungsverzeichnisse

3.1. Personen und Abbildungen

A

Abel, Jacob Friedrich (1751-1829)[279]
1512 [DS5499][Kat. Nr. 15 h]
5499 [DS1512][Kat. Nr. 81 i]
Aesculap → Asklepios
Amor → Eros
André, Christian Carl (1763–1821): 1522 [Kat. Nr. 25 g]
Ariadne: 5516 [Kat. Nr. 98 b]
Arnim, Achim von (1781-1831)[280]
5556 [Kat. Nr. 138 b und 138 e]
5655 [Kat. Nr. 237 b]
Asklepios: 5509 [Kat. Nr. 91 x]
Carl **Aurel →** Carl **Duttenhofer**

B

Herr **Bach**: 5475 [Kat. Nr. 57 d]
Louise **von Baer**: 5470 [Kat. Nr. 52 b]
Herr **Bauer**: 5475 [Kat. Nr. 57 j]
Bauer in Vorarlberg: 5499 [Kat. Nr. 81 t]
Herr **Benedix**: 5745 [Kat. Nr. 327 a]
Frau **Benz**: 5517 [Kat. Nr. 99 c]
Präceptor **Benz**
5503 [DS 5517] [Kat. Nr. 85 f]
5517 [DS 5503] [Kat. Nr. 99 b]
Loux **von Berigheim**: 5498 [Kat. Nr. 80 c]
Bertram, Johann Baptist (1776-1841)
1345 [Kat. Nr. 2]
5478 [Kat. Nr. 60 b]
Herr **Beyer**, Pfarrer in Beuren
1791 [Kat. Nr. 33]
B 2000.0277 [Kat. Nr. 347]
Herr **Bilfinger 1**, vermutlich Heinrich Christoph (1722-1788)
5458 [Kat. Nr. 40; Dr. Bilfinger in Isny]
5482 [Kat. Nr. 64 a]
Herr **Bilfinger 2**
5475 [Kat. Nr. 57 g]
Herr **Bilfinger 3**
5503 [Kat. Nr. 85 c]
Frau **Bilfinger**: 5503 [Kat. Nr. 85 a]
Herr **Block**: 5499 [Kat. Nr. 81]
Madame **Bohn**, Fr. Associe von Dr. Jobst; Mutter von Fritz und Alexis Bohn (1768-1834):
5510 [Kat. Nr. 92 b]
Boisserée, Sulpiz (1783-1854)
1506 [Kat. Nr. 9]
1507 [DS 5505][mit Dannecker, Duttenhofer und Rapp; Kat. Nr. 10]

[279] Das gelehrte Wirtemberg, hg. v. Balthasar Haug. Stuttgart 1790. S. 37 f.// *oder* Gottlieb Friedrich, der Hofkupferstecher (geb. 1763), vgl. Thieme/Becker Bd. 1/2, S. 18, Sp. 2.

[280] Koschlig 1968, Anm. S. 159 zu Abb. 109 und Anm. S. 165 zu Abb. 128.

5505 [DS 1507][mit Dannecker, Duttenhofer und Rapp; Kat. Nr. 87]
Boisserée, Mathilde, geb. Rapp (1797 -1876): 3418 [Kat. Nr. 36]
Brastberger, Gebhard Ulrich (1754-1813): 5513 [Kat. Nr. 95 b]
Rittmeister **von Brehm**: 1521 [Kat. Nr. 24 b]
Frau **Breier**: 5475 [Kat. Nr. 57f]
Demoiselle **Brenner**: 5500 [Kat. Nr. 82 a]
Brentano, Clemens (1778-1842)
5486 [Kat. Nr. 68 a]
5486 (?) [DS 5514][Kat. Nr. 68 d]
5514 (?) [DS 5486][Kat. Nr. 96 f]
5580 [Kat. Nr. 162]
Bruckmann, Alexander (1806–1852)[281]
1513 [Kat. Nr. 16 d]
5492 [Kat. Nr. 74 d]
Herr **Bruckmann**, Johann August? Vater von Alexander Bruckmann Oder doch der Oheim von Alexander, Peter Bruckmann? (1778–1850)[282]
5509 [Kat. Nr. 91 k]
Frau **Bruckmann**: 5509 [Kat. Nr. 91 l]

C
Gabriel **Cadra**: 5509 [Kat. Nr. 91 r]
Cicero, Marcus Tullius (106–43 v.Chr.)
5516 [Kat. Nr. 98 a]
5643 [Kat. Nr. 225 b]
Cless, Heinrich David (1741–1820): 5508 [Kat. Nr. 90 d]
Consbruch, Johann Friedrich (1736-1810): 1500 [Kat. Nr. 3]
Conspruck, E.M.
1512 [DS 5499][Kat. Nr. 15 n]
5499 [DS 1512][Kat. Nr. 81 w]
Conz, Karl Philipp (1762-1827)[283]: 5506 [Kat. Nr. 88 d]
Cotta, Johann Friedrich Freiherr C. von Cottendorf (1764-1832): 5698 (?) [Kat. Nr. 280 f]

D
Dann, Christoph Adam
5512 [Kat. Nr. 94 c]
5541 [Kat. Nr. 123 b]
Dannecker, Johann Heinrich von (1758- 1841)[284]
1501 [Kat. Nr. 4]
1507 [DS 5505][mit Boisserée, Duttenhofer und Rapp; Kat. Nr. 10]
1514 [Kat. Nr. 17 c]
1523 [mit Rapp; Kat. Nr. 26 b]
1525 [Kat. Nr. 28 f]
5464 [Kat. Nr. 46 c]
5505 [DS 1507][mit Boisserée, Duttenhofer und Rapp; Kat. Nr. 87]
5518 [Kat. Nr. 100 c]
Dannecker & Matthisson:
1527 [DS 5643] [mit Matthisson; Sammelblatt, Kat. Nr. 30 g]
5643 [DS 1527] [Kat. Nr. 225 c]

281 Vgl. Thieme/Becker, Bd. 5/6, S. 94 f., Sp. 2 f.
282 Vgl. Thieme/Becker, Bd. 5/6, S. 95, Sp. 1.
283 Schwäbische Lebensbilder, Bd. V, S. 107-114.
284 Schwäbische Lebensbilder, Bd. II, S. 67-77.

Dannecker, Jean Paul & Matthisson: 5680 [Kat. Nr. 262]
Jungfer **Degischer**; Frau Schurr: 5485 [Kat. Nr. 67 f]
Frau Chr. **Demuth**: 5482 [Kat. Nr. 64 b]
Herr **Dittmar**: 5497 [Kat. Nr. 79 c]
Dörr, Friedrich (1783-1841): 1512 [Kat. Nr. 15 a]
Domenicus: 5493 [Kat. Nr. 75 a]
Dominikus: 5470 [Kat. Nr. 52 s]
Duttenhofer in Landshut:
5499 [Kat. Nr. 81 r]
5468 [mit Frau Geisheimer u. Prof. Rayger; Kat. Nr. 50]
Duttenhofer, Carl:
5470 [DS 5476][Kat. Nr. 52 j]
5476 [DS 5470][Kat. Nr. 58 d]
Duttenhofer, Carl: 5519 [Kat. Nr. 101 c]
Duttenhofer, Christian Friedrich Traugott (1778-1846)
1507 [DS 5505][mit Boisserée, Dannecker und Rapp; Kat. Nr. 10]
5466 (?) [DS 5731][Kat. Nr. 48 e]
5505 [DS 1507][mit Boisserée, Dannecker und Rapp; Kat. Nr. 87]
5511 (?) [Kat. Nr. 93 e]
5567 (?) [Kat. Nr. 149 d]
5571 [Kat. Nr. 153 c]
5578 [DS Fragment 5746][Kat. Nr. 160 b]
5595 [Kat. Nr. 177 a]
5608 (?) [Kat. Nr. 190 b]
5659 (?)]Kat. Nr. 241]
5739 (?) [Kat. Nr. 321 b]
5746 [DS 5578][Fragment; Sammelblatt, Kat. Nr. 328 a]
Duttenhofer, Luise (1776-1829)
5456 Bleistiftzeichnung [Kat. Nr. 38c]
5473 [Kat. Nr. 55]
5477 [Kat. Nr. 59 y]
5483 (?) [Kat. Nr. 65 f]
5578 (?) [DS 5588][Kat. Nr. 160 a]
5588 (?) [DS 5578][Kat. Nr. 170 a]
5588 (?) [Kat. Nr. 170 d]
5588 [Kat. Nr. 170 e]
5646 (?) [Kat. Nr. 228 i]
Luise und Christian Friedrich Duttenhofer:
1509 [Kat. Nr. 12 a]
5532 [Kat. Nr. 114 b]
5630 (?) [Kat. Nr. 212 c]
5686 [Kat. Nr. 268]

E
Eisenbach, Johann Friedrich (1728-1801)?: 5467 [Kat. Nr. 49 d]
Eros: 5667 [Kat. Nr. 249 b]

F
Frau Geheimrat **von Faber:**
5495 [Kat. Nr. 77 d]
Frau **Faulhaber**
5504 [Kat. Nr. 86 c]
Herr **Faulhaber**: 5504 [Kat. Nr. 86 b]

Hofrat **Fetzer**: 1521 [Kat. Nr. 24 c]
Frau **Feuerlin**, Frau von August Willibald Ehrengott Feuerlin (1781-1850)?:
5475 [Kat. Nr. 57 s]
Fischer, Reinhard Ferdinand Heinrich (1746-1813)[285]: 5503 [Kat. Nr. 85 e]
Expeditionräthin **Fleiner**; Ausrufer Stöser: 5506 [Kat. Nr. 88 e]
Herr **Frie** = Prälat Ambrosius Frey (1794-1826)?: 5509 [Kat. Nr. 91 p]
Stadtsoldat **Fuchs**: 5499 [Kat. Nr. 81 v]
Kirchenräthin **Fuchsin**: 5465 [Kat. Nr. 47 e]
Herr **Fusconi**: 5470 [Kat. Nr. 52 z]

G
Frau **von Gaisberg**, geb. Yxküll[286]
1523 [Kat. Nr. 26 c]
5466 [Kat. Nr. 48 d]
5512 [Kat. Nr. 94 a]
5520 [Kat. Nr. 102 d]
Gan: 5496 [Kat. Nr. 78]
Gauermann, Jacob (1773–1843)[287]: 5470 [Kat. Nr. 52 g]
Gaupp, Gottlob (1775–1821)
5506 [Kat. Nr. 88 c]
5512 [Kat. Nr. 94 e]
Frau **Gebhardt**: 5476 [Kat. Nr. 58 a]
Herr **Gebhard(t)**:
5470 [DS 5476] [Kat. Nr. 52 t]
5476 [DS 5470] [Kat. Nr. 58 b]
Herr Spezial **Gess**: 5479 [Kat. Nr. 61 f]
Frau **Geisheimer,** genannt Frau von Speck[288]
5468 [mit Duttenhofer 1 u. Prof. Rayger; Kat. Nr. 50]
5480 [Kat. Nr. 62 c]
Stephano **Gelmi**: 5509 [Kat. Nr. 91 f]
Herr **Glaser**: 5470 [Kat. Nr. 52 v]
Gmelin, Wilhelm Friedrich (1760–1820)[289]
5489 [Kat. Nr. 71]
5490 [Kat. Nr. 72; mit Professor Müller]
5509 [Kat. Nr. 91 cc]
Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832): 1526 [Kat. Nr. 26]
Göriz, Karl Wilhelm (1776-1852): 1521 [Kat. Nr. 24 d]
Herr **Goko** in Tibur: 5499 [Kat. Nr. 81 c]
Frau Dr. **Goll** in Trostingen(= Trossingen): 1521 [Kat. Nr. 24 e]
Leserat **Griming**: 5590 [Kat. Nr. 172; mit August von Platen]
Hausmarschal **von Gringing**: 5518 [Kat. Nr. 100 e]
Herr P. **Groskeller**: 5475 [Kat. Nr. 57 a]
Frau Prot. **Grossin**:
5464 [Kat. Nr. 46 f]
5479 [Kat. Nr. 61 e]
5481 [Kat. Nr. 63 e]

285 Koschlig 1968, Anm. S. 163f. zu Abb. 122.
286 Frau von Gaisberg, geb. Yxküll; Schreibweisen des Namens: 1800: von Uxkull; 1804: von Uxküll; 1811: von Uexküll
287 Vgl. Thieme/Becker, Bd. 13/14, S. 265, Sp. 1 f.
288 Vgl. Beschriftung und Aufzeichnungen von Tafel, siehe Ordner.
289 Vgl. Thieme/Becker, Bd. 13/14, S. 273 f., Sp. 1 ff.

H

Hartmann 1 [Johann Georg (1731-1811)[290] ?]
1512 [Kat. Nr. 15 g]
5499 [Kat. Nr. 81 q]

Hartmann 2: 5475 [Kat. Nr. 57 n]

Hartmann 3: 5494 [Kat. Nr. 76 c; in Venedig]

Frau **Hartmann**:
5475 [Kat. Nr. 57 o]

Fräulein **Hartmann**:
5512 [Kat. Nr. 94 d]

Frau J. **Hauff**[291]: 5475 [Kat. Nr. 57 e]

Hauff, Wilhelm (1802-1827)?:
5477 [DS 5477][Kat. Nr. 59 a]
5477 [DS 5477][Kat. Nr. 59 i]

Haug, Johann Christoph Friedrich (1761-1829)[292]
1505 [Kat. Nr. 8]
1516 [Kat. Nr. 19 b]
1516 [mit Matthisson; Kat. Nr. 19 e]
1523 [Kat. Nr. 26 a]

Hera: 5543 [Kat. Nr. 125]

Herrmann: 5476 [Kat. Nr. 58 i]

Hetsch, Friedrich Philipp von (1758-1838)[293]: 5499 [Kat. Nr. 81 h]

Hiller, Christian Friedrich (1769-1817)?: 5516 [Kat. Nr. 98 h]

Hiller, Ehefrau des Lehrers → Christian Friedrich Hiller: 5516 [Kat. Nr. 98 j]

Hof(f)acker, Karl Friedrich (1758-1824): 5504 [Kat. Nr. 86 d]

Hofacker, Wilhelm Gustav Ludwig (1798-1828): 5482 [Kat. Nr. 64 f]

Frau **Hofsmann** aus Afrika: 5499 [Kat. Nr. 81 x]

Hopfengärtner, Ehefrau des Arztes → Philipp Friedrich Hopfengärtner: 5479 [Kat. Nr. 61 b]

Hopfengärtner, Philipp Friedrich (1771-1807): 5479 [Kat. Nr. 61 c]

Huber, Marie Therese (1764-1829)[294]
1504 [Kat. Nr. 7]
1513 [Kat. Nr. 16 b]
5556 (?) [DS 5584] [Kat. Nr. 138 f]
5584 (?) [DS 5556] [Kat. Nr. 166 f]

Huber, wohl Ludwig Ferdinand (1764-1804), zweiter Ehemann von → Therese Huber:
5476 [Kat. Nr. 58 h]

Hügel, Ernst Eugen Freiherr von (1774-1849)[295]: 5487 [Kat. Nr. 69 b]

Hummel, Louisa Hedwig, geb. Spittler (1747-1824):
1512 [DS 5482] [Kat. Nr. 15 d]
5482 [DS 1512] [Kat. Nr. 64 c]
5471 [Kat. Nr. 53 b]

Urgrossmutter **Hummel → Hummel,** Louisa Hedwig

---

290 Schwäbische Lebensbilder, Bd. II, S. 200- 207.- 1761 Heirat mit Juliane Friederike, geb. Spittler. Eine Tochter, vermutl. → Fräulein Hartmann.- Vermutlich Johann Georg, siehe auch Lavaters Physiognomische Fragmente, Bd. I, S. 196.

291 = Luise Hauff, Wilhelm Hauffs Cousine und spätere Gattin? Vgl. Abbildung bei Zeller 1980, S. 73.

292 Schwäbische Lebensbilder, Bd. I, S. 260-264.

293 Vgl. auch Thieme/Becker Bd. 15/16, S. 600 f., Sp. 1 ff.

294 Schwäbische Lebensbilder, Bd. X, S. 215-232.

295 Vgl. Schwäbische Lebensbilder, Bd. IX, S. 302-333. Hierin sein Sohn Karl Eugen Freiherr von Hügel (1805-1870)

I

Italienisches Bauernweib: 5495 [Kat. Nr. 77 a]

J

Jäger, Johann Friedrich (gest. 1819)[296]: 5511 [Kat. Nr. 93 a]

Jean Paul (= Johann Paul Friedrich Richter) (1763-1825)

5646 [Kat. Nr. 228 k]

5729 [mit Matthisson; Kat. Nr. 311]

8007 [Kat. Nr. 345]

Dannecker, **Jean Paul** & Matthisson: 5680 [Kat. Nr. 262]

Marie von **Jenisson**; Alexandrine von Sekendorf; Weber: 5463 [Kat. Nr. 45]

Jobst, Hoftänzer[297]:

5470 [DS 5476] [Kat. Nr. 52 h]

5476 [DS 5470] [Kat. Nr. 58 c]

Jung Stilling = Johann Heinrich **Jung**, genannt Jung-Stilling (1740-1817)

1521 [Kat. Nr. 24 a]

5499 [Kat. Nr. 81 d]

Juno → Hera

K

Herr **Kaesbohrer** = Prälat Johann Gottfried **Pahl** (1768-1839): 5509 [Kat. Nr. 91 w]

Katharina Pawlowna, Königin von Württemberg (1788-1819): 5488 [Kat. Nr. 70 d]

Kaufmann, Angelika (1741-1807)

5460 [Kat. Nr. 42]

5472 [Kat. Nr. 54 c]

Keller, Ernst Urban (1730-1812)?: 5470 [Kat. Nr. 52k]

Kirchges(s)ner, Marianne (1769-1808): 5462 [Kat. Nr. 44]

Herr **Kirchmayer**: 5509 [Kat. Nr. 91 h]

Kniestedt, Karl Franz von (1785-1834): 5475 [Kat. Nr. 57 p]

Kniestedt, Ehefrau von → Karl Franz von Kniestedt: 5470 [Kat. Nr. 52e]

Koch, Joseph Anton (1768-1839): 5509 [Kat. Nr. 91 g]

König Friedrich von Württemberg:

B/Dep 12/13 [mit Matthisson; Kat. Nr. 13]

1516 [mit Matthisson; Kat. Nr. 19 c][298]

5457 [Kopie des Scherenschnitts; mit Matthisson; Kat. Nr. 39]

Kohlrausch, Heinrich Friedrich Theodor (1780-1867)?: 5509 [Kat. Nr. 91 bb]

Herr **Koller**: 5470 [Kat. Nr. 52 m]

Drei **Küfer** in Heilbronn:

5467 [DS 5512][Kat. Nr. 49 b]

5512 [DS5467][Kat. Nr. 94 b]

Pfarrer **Kugel** in Neuhausen auf den Fildern = Pfarrer → **Rugel**

L

Lebret, Karl Friedrich von (1764-1829)[299]: 5506 [Kat. Nr. 88 f]

Leybold, Karl Jakob Theodor (1786–1844)[300]: 5499 [Kat. Nr. 81 j]

Lise, eine Nähterin: 5467 [Kat. Nr. 49 a]

Herr **Löffland**: 5506 [Kat. Nr. 88 a]

---

296 Koschlig 1968, Anm. S. 163 zu Abb. 120.

297 1804 in Stuttgart nachweisbar.

298 Schnitt fehlt, es ist lediglich eine Notiz auf dem Folioblatt.

299 Das gelehrte Wirtemberg, hg. v. Balthasar Haug. Stuttgart 1790. S. 51.- Lit.: Koschlig 1968, Anm. S. 164 zu Abb. 123.

300 Thieme/Becker Bd. 23/24, S. 166, Sp. 1.

Frau **von Lüzow**: 5516 [Kat. Nr. 98 k]

M
Maderla: 5484 [Kat. Nr. 66 b]
Madame **Maier**: 5485 [Kat. Nr. 67 a]
Manuel: 1514 [Kat. Nr. 17 d]
Martius:
5476 [DS 5477][Kat. Nr. 58 j]
5477 [DS 5476][Kat. Nr. 59 u]
Matthisson, Friedrich von (1761-1831)[301]
B Dep 12/13 [mit König Friedrich; Kat. Nr. 13]
1503 [Kat. Nr. 6]
1508 [Kat. Nr. 11]
1510 [Kat. Nr. 13 a]
1510 [Kat. Nr. 13 b]
1510 [Kat. Nr. 13 c]
1516 [Kat. Nr. 19 a]
1516 [mit König Friedrich; Kat. Nr. 19 c][302]
1516 [DS 5474][mit seiner Frau; Kat. Nr. 19 d]
1516 [mit Haug; Kat. Nr. 19 e]
1524 [Kat. Nr. 27 a]
1524 [Kat. Nr. 27 b]
1524 [Kat. Nr. 27 c]
1525 [Kat. Nr. 28 c]
1525 [Kat. Nr. 28 d]
1527 [DS 5700][Sammelblatt, Kat. Nr. 30 e]
1527 [DS 5643][mit Dannecker; Sammelblatt, Kat. Nr. 30 g]
5457 [Kopie des Scherenschnitts; mit König Friedrich; Kat. Nr. 39]
5474 [DS 1516][mit seiner Frau; Kat. Nr. 56 c]
5509 [Kat. Nr. 91 e]
5555 [mit Psyche; Kat. Nr. 137 a]
5555 [Kat. Nr. 137 e]
5575 [mit seiner Frau; Kat. Nr. 157 c]
5591 [Kat. Nr. 173 e]
5700 [DS 1527][Kat. Nr. 228 d]
5729 [mit Jean Paul; Kat. Nr. 311]
Dannecker & **Matthisson**:
1527 [DS 5643] [Sammelblatt, Kat. Nr. 30 g]
5643 [DS 1527] [Kat. Nr. 225 c]
Dannecker, Jean Paul & **Matthisson**: 5680 [Kat. Nr. 262]
Meiterlen = Karl Gottfried **Meyderlen** (1799-1817)?: 5503 [Kat. Nr. 85d]
Melsheimer, Friedrich Ludwig (1771-1827): 5732 [Kat. Nr. 314 e; Schnitt ist ihm gewidmet]
Emma **Melsheimer**:
5682 [Kat. Nr. 264 a; Schnitt ist ihr gewidmet]
5732 [Kat. Nr. 314 b; Schnitt ist ihr gewidmet]
Menzel, Wolfgang (1798-1873)[303]: 5630 [Kat. Nr. 212 b]
Merci = Wilhelm Mercy (1753-1825): 5476 [Kat. Nr. 58 g]
Herr **Mesner**, Vogt in Altingen: 1511 [Kat. Nr. 14 g]

---

301 Schwäbische Lebensbilder, Bd. III, S. 394-405.
302 Schnitt fehlt, es ist lediglich eine Notiz auf dem Folioblatt.
303 Koschlig 1968, Anm. S. 162 zu Abb. 116.

Michelangelo Buonarotti (1475-1564): 5516 [Kat. Nr. 98 e]
Miller. Rigens: 5464 [Kat. Nr. 46 a]
Mörike, Johann Gottlieb (1774-1833): 5749 [Kat. Nr. 331]
Mörike, Eduard (1804-1875): 5503 [Kat. Nr. 85 b]
Moirai: B 93.606 [Kat. Nr. 346a]
Moser, Christian Wilhelm Friedrich (1752-1822): 1511 [Kat. Nr. 14 c]
Eheleute **Moser(s)**: 5486 [Kat. Nr. 68 b/c]
Molitor, Martin von (1759-1812)[304]: 5464 [Kat. Nr. 46 k]
Müller, vermutlich Dr. Georg Karl Friedrich (1761-1811): 5465 [Kat. Nr. 46 b]
Müller, Johann Gotthard (1747-1830)[305]: 5490 [mit Gmelin; Kat. Nr. 72]

N
Esfartore di **Conte Negrone** à Roma: 1511 [Kat. Nr. 14 e]
Neuffer, Christian Ludwig (1769-1839)
5474 [DS 5499][Kat. Nr. 56e]
5499 [DS 5474][Kat. Nr. 81 m]
5567 [Kat. Nr. 149 f]

O
Frau **Orth**: 5509 [Kat. Nr. 91 s]
Orth, Günther (1750-1824)?: 5509 [Kat. Nr. 91 t]

P, Q
Pahl, Johann Gottfried (1768-1839) → Herr **Kaesbohrer**
Herr **Parreau** = Johann Leonhard **Parret** (1755-1836)?: 5475 [Kat. Nr. 57 b]
Parze → Moirai
Pegasus: 5667 [Kat. Nr. 249 a]
Pfaff auf dem Comer See: 5499 [Kat. Nr. 81 u]
Pfaff in St. Martino: 1511 [Kat. Nr. 14 h]
Pfaff zu Wangen: 5497 [Kat. Nr. 79 d]
Pfarrer auf dem Ulmer Schiff: 5516 [Kat. Nr. 98 f]
Pfarrer aus Tirol: 5470 [Kat. Nr. 52 r]
Pfleiderer, Christian Friedrich (1736-1821)?: 5470 [Kat. Nr. 52l]
Pius VII.: 5509 [Kat. Nr. 91 q]
Platen, August Graf von: 5590 [Kat. Nr. 172; mit Leserat Griming]
Platzbedienter von Siena: 5735 [Kat. Nr. 317 b]
Polnischer Obrist aus Mailand: 5470 [Kat. Nr. 52 o]
Prälat von Isny → Pfarrer **Rugel**:

R
Herr **Raknitz**: 5475 [Kat. Nr. 57 i]
Rahl, Carl Heinrich (1779–1843)[306]
5464 [DS 5509] [Kat. Nr. 46 m]
5509 [DS 5464] [Kat. Nr. 91a]
Rapp, Gottlob Heinrich von (1761-1832)
1507 [DS 5505][mit Dannecker, Boisserée und Duttenhofer; Kat. Nr. 10]
1523 [mit Dannecker; Kat. Nr. 26 b]
5497 [sein Bedienter; Kat. Nr. 79 b]
5505 [DS 1507][mit Dannecker, Boisserée und Duttenhofer; Kat. Nr. 87]

304 Vgl. Thieme/Becker Bd. 25/26, S. 38, Sp. 1 f.
305 Vgl. Thieme/Becker Bd. 25/26, S. 236 f., Sp. 2 f.
306 Vgl. Thieme/Becker, Bd. 27/28, S. 571, Sp. 2.

Rapp, Friederike Eberhardine, geb. Walz (1765 - 1834): 3417 [Kat. Nr. 35]
Rapp, Moritz (1803-1883): 3416 [Kat. Nr. 34]
Rapp, Mathilde → **Boisserée**, Mathilde
Professor **Rayger/Raiger**, Christian Gottlob:
5468 [mit Carl Duttenhofer u. Frau Geisheimer; Kat. Nr. 50]
5480 [Kat. Nr. 62 a]
Reinhard(t), Sophie (1775-1843): 1513 [Kat. Nr. 16 a]
Reuss, Johann Joseph (gest. 1813): 1528 [Kat. Nr. 31 d]
Herr **Rheinwald**: 5470 [Kat. Nr. 52 p]
Miller **Rigens → Miller** Rigens
Rödelbach, ein Däne:[307]
5486 [DS 5501] [Kat. Nr. 68 g]
5501 [DS 5486] [Kat. Nr. 83 d]
Roos, Karl (1776–1836)?[308]: 5509 [Kat. Nr. 91 dd]
Frau **Rosa**[309]: 5470 [Kat. Nr. 52 d]
Rosa, eine Römerin: 5497 [Kat. Nr. 79 a]
Mademoiselle **Rossner**: 5466 [Kat. Nr. 48 f]
Consistorial Direktor **von Rouf** = **von Ruoff**: 1511 [Kat. Nr. 14 a]
Rückert, Friedrich (1788-1843): 1522 [Kat. Nr. 25 e]
Ruef, , Johann Kaspar Adam (1748-1825)?: 5509 [Kat. Nr. 91 i]
Frau Director **Rufin**, Frau von → Direktor **von Ruoff**?: 5479 [Kat. Nr. 61 d]
Rugel, A[ugustin] (1762-1825)
5470 [Kat. Nr. 52 q]
5475 [Kat. Nr. 57 q]
5477 [Kat. Nr. 59 q]
5502 [Kat. Nr. 84 b]

S
Herr **Saeumer**: 5470 [Kat. Nr. 52 aa]
Sappho (Ende 7. Jh. v. Chr.)
5516 [Kat. Nr. 98 d]
5518 [Kat. Nr. 100 h]
5525 [Kat. Nr. 107 b]
5609 [Kat. Nr. 191 d]
Schelling, Friedrich Wilhelm (1775-1854)[310]
5518 [DS 5647][Kat. Nr. 100 a]
5647 [DS 5518][Kat. Nr. 229 e]
Schelling, Dr. med. Karl Eberhard (1783-1854)
5461 [mit Prälat Schelling; Kat. Nr. 43]
Schelling, Prälat Joseph Friedrich (1737-1812): 5461 [mit Doktor Schelling; Kat. Nr. 43]
Herr **Schintz**: 5514 [Kat. Nr. 96 h]
Schick, Christian Gottlieb (1776-1812): 5509 [Kat. Nr. 91 d]
Schiffer auf dem Comer See: 5467 [Kat. Nr. 49 f]
Schiffspatron der Santa Maria alla Stella in Triest: 5494 [Kat. Nr. 76 a]
Schiller, Friedrich von (1759-1805)
1509 [Kat. Nr. 12 b]
1518 [mit Storr; Kat. Nr. 21]

---

307 Koschlig identifiziert ihn als Ludwig Tieck. Dann wäre jedoch die Beschriftung von SNM/DLA 5501 falsch. Vgl. Koschlig 1968, Anm. S. 165 zu Abb. 126.
308 Vgl. Thieme/Becker, Bd. 27/28, S. 580, Sp. 2.
309 = Rosa Maria Assing ?
310 Koschlig 1968, Anm. S. 164 zu Abb. 125.

Frau Kaufmann **Schilling**: 5491 [Kat. Nr. 73 d]
Herr **Schintz**
5514 [DS 5696] [Kat. Nr. 96 h]
5696 [DS 5514] [Kat. Nr. 278 b]
von Schlotheim, Gottlieb Christian Freiherr (1761-1815): 5469 [mit Steinkopf; Kat. Nr. 51]
Schmid, Auguste Christiane, geb. Reuss (1791-1822)?
5470 [Kat. Nr. 52 a]
5472 (?) [Kat. Nr. 54 b]
Schneckenburger, Dr. Jakob (1769-1841)?
5475 [Kat. Nr. 57 c]
5499 [Kat. Nr. 81 p]
Dikarius **Schoder,** Friedrich Gustav (1785-1813)?: 5499 [Kat. Nr. 81 e]
Frau Kammerrat **Schollin**: 5481 [Kat. Nr. 63 d]
Schüle, Josias (1797-1843)?: 5509 [Kat. Nr. 91 z]
Schubart, Ludwig Albrecht (1765-1811): 1511 [Katalog 14 f]
Jungfer Degischer; Frau **Schurr**: 5485 [Kat. Nr. 67 f]
Schwegler, Johann David (1759-1827) oder Matthäus Eberhard (1793-1839)?:
5504 [Kat. Nr. 86 a]
Frau **Seckendorf**: 5482 [Kat. Nr. 64 g]
Seckendorf, Johann Karl Christoph (1747-1814)?: 5509 [Kat. Nr. 91 j]
Alexandrine von **Se(c)kendorf**:
5463 [mit Weber; Marie von Jenisson; Kat. Nr. 45]
5736 [ihr gewidmet; Kat. Nr. 318]
Seiden-Aestle in Rom: 5482 [Kat. Nr. 66 c]
Bäcker **Seiler** in Cannstatt: 5506 [Kat. Nr. 88 b]
Herr **Seligman jun.**: 5475 [Kat. Nr. 57 t]
Herr **Seligman sen.**: 5475 [Kat. Nr. 57 u]
Herr **Seligmann**: 5509 [Kat. Nr. 91 ff]
Seyffer, August (1774-1845)[311]: 5509 [Kat. Nr. 91 b]
Seyffer, Johann Friedrich (1777-1852)?: 5509 [Kat. Nr. 91 m]
Frau **Seyffer**: 5509 [Kat. Nr. 91 n]
Silberarbeiter in Rom, jun.: 5499 [Kat. Nr. 81 k]
Silberarbeiter in Rom, sen.: 5499 [Kat. Nr. 81 l]
Sokrates (470-399 v. Chr.): 5516 [Kat. Nr. 98 c]
Vikar/Pfarrer **Spindler**, Christian Friedrich David (geb. 1794)
1511 [Kat. Nr. 14 b]
1511 [Kat. Nr. 14 d]
Prälat **Spittler**
5465 [DS5499][Kat. Nr. 47 c]
5499 [DS5465][Kat. Nr. 81 s]
Spittler, Johanna Christiana: 1512 Kreidezeichnung [Kat. Nr. 15 u]
Minister **Spittler**, Ludwig Timotheus (1752–1810)[312]: 1514 [Kat. Nr. 17 b]
Herr **Steegmester**: 5510 [Kat. Nr. 92 a]
Herr **Steckmester** aus Hamburg= → Steegmester?: 5499 [Kat. Nr. 81 y]
Steinkopf, Johann Friedrich (1737-1825)[313]
5469 [mit von Schlotheim; Kat. Nr. 51]
5483 [Kat. Nr. 65 e]
5735 [Kat. Nr. 317 a]

311 Vgl. Thieme/Becker Bd. 29/30, S. 553, Sp. 1.
312 Schwäbische Lebensbilder, Bd. I, S. 514-538.
313 Vgl. Thieme/Becker Bd. 31/32, S. 569, Sp. 1.

Frau Spezial **Steinregen**:
5465 [DS 5485] [Kat. Nr. 47 f]
5485 [DS 5465] [Kat. Nr. 67 b]
Stockmayer, Luise Friederike, geb. Fromann, Ehefrau des Finanzrates → Friedrich Amandus **Stockmayer**: 5509 [Kat. Nr. 91 u]
Stockmayer, Friedrich Amandus (1760-1837)?: 5509 [Kat. Nr. 91 v]
Ausrufer **Stöser**; Expeditionräthin Fleiner: 5506 [Kat. Nr. 88 e]
Storr, Gottlob Christian (1746-1805): 1518 [mit Schiller; Kat. Nr. 21]
Stranz, Elektrine: 5482 [Kat. Nr. 64 e]

T
Therese: 5475 [Kat. Nr. 57 r]
Tieck, Christian Ludwig (1776-1851): 5518 [mit Dannecker; Kat. Nr. 100 f]
Tiroler: 5649 [Kat. Nr. 231 b]
Barbier in **Tivoli**: 5470 [Kat. Nr. 52 n]
Bauer in **Tivoli**: 5470 [Kat. Nr. 52 x]
Prinz von **Thurn und Taxis**: 5509 [Kat. Nr. 91 y]

U
Uhland, Ludwig (1787-1862):
o. Inv. Nr. [Kat. Nr. 1]
1519 [Kat. Nr. 22]
Uxküll-Gyllenband, Karl Friedrich Emil Freiherr von (1755-1832):
5459 [mit Waechter; Kat. Nr. 41]
5464 [Kat. Nr. 46 m]

V
Major **Vischer** → Reinhard Ferdinand Heinrich **Fischer**
Vischer, Friedrich und August: 5445 [Kat. Nr. 37]
Frau Propst **Volzin**: 1512 [Kat. Nr. 15 k]
Vossler, vermutlich Regina (geb. 1767)[314]: 1513 [mit Eberhard Waechter?; Kat. Nr. 16 c]

W
Herr **Wachs**: 5475 [Kat. Nr. 57h]
Waechter, Eberhard (1762–1852)[315]
5459 [mit Herrn von Uxküll; Kat. Nr. 41]
5509 [Kat. Nr. 91 o]
M[artin] **Wagner**: 5509 [Kat. Nr. 91 c]
Weber; Marie von Jenisson; Alexandrine von Sekendorf: 5463 [Kat. Nr. 45]
Weckerlin, Ferdinand Heinrich August (1767-1828)[316]: 1512 [Kat. Nr. 15 o]
Weinbrenner, Johann Jakob Friedrich (1766–1826)[317]
1528 [Kat. Nr. 31 c][318]
5486 [Kat. Nr. 68 e]
Herr **von Weinheim**: 5516 [Kat. Nr. 98 g]
Weinlandin: 5477 [Kat. Nr. 59 k]
Weisser, Friedrich (1761-1836)[319]: 5666 [Kat. Nr. 248 c]

---

314 Vgl. Anmerkungen bei Koschlig 1968, S. XXXI und S. 157 zu Abb. 105.
315 Vgl. Thieme/Becker Bd. 35/36, S. 16, Sp. 1 f.
316 Schwäbische Lebensbilder, Bd. III, S. 575-602.
317 Vgl. Thieme/Becker Bd. 35/36, S. 288 ff., Sp. 1 ff.
318 Vgl. Koschlig 1968, Anm. S. 165 zu Abb. 127.
319 Koschlig 1968, Anm. S. 162f. zu Abb. 117.- Gerlach, Bernhard: Die literarische Bedeutung des Hartmann-Reinbeckschen Hauses in Stuttgart, 1779-1849. Münster 1910 (Diss.) Siehe insbesondere S. 23.

Herr **Weng**:
5475 [DS 5499][Kat. Nr. 57 l]
5499 [DS 5475][Kat. Nr. 81 a]
Frau **Weng**:
5475 [DS 5499][Kat. Nr. 57 k]
5499 [DS 5475][Kat. Nr. 81 b]
Werkmeister: 5507 [Kat. Nr. 89]
Fräulein **Wesselhöft**
Frau Centinat **Wetschgen**: 5515 [Kat. Nr. 97 d]
Herr **Wezel**: 5499 [Kat. Nr. 81 f]
David **Winsparer** aus Neapel: 5493 [Kat. Nr. 75 c]
Winzigroda (Wintzingerode), Graf Heinrich Levin von (1778-1856)
5509 [Kat. Nr. 91 aa]
Wirt in Isola: 5499 [Kat. Nr. 81 g]
Wocher, Gunter Josef Max (1779–1858)?
5470 [DS 5476] [Kat. Nr. 52 w]
5476 [DS 5470] [Kat. Nr. 57 e]

X, Y, Z
Frau von Gaisberg, geb**. Yxküll**; Schreibweisen des Namens: 1800: von Uxkull; 1804: von Uxküll; 1811: von Uexküll
Zahn, Dr. Christian Jakob, Rechtsanwalt, Teilhaber des Cottaschen Verlages, Geschäftsmann in Calw (1765-1830): 1502 [Kat. Nr. 5]
Herr **Zelter**: 5484 [Kat. Nr. 66 a]
Assessor **Zorer**: 5504 [Kat. Nr. 86 f]

3.2. Autoren und Texte

Blumauer, Aloys (1755-1798), Buchhändler und Schriftsteller. Gedichte wurden von ihm u.a. im „Journal des Luxus und der Moden“ abgedruckt.

5593 [Katalog Nr. 175]: *Glaubensbekenntnis eines nach Wahrheit ringenden*, 1782[320]

Claudius, Matthias (1740-1815), Journalist, Lyriker, Übersetzer.

5731 [Katalog Nr. 313 b]

Gerard [wird im „Journal des Luxus und der Moden“ als Maler erwähnt]

5644 [Katalog Nr. 226 b]: *Ines et Roger*

Göking (auch Goeckingck), Leopold Friedrich Günther von (1748-1828), Naturlyriker und Finanzrat.

5628 [Katalog Nr. 210]: *Heterogene Verbindung*, 1805

Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832)

1520 [Katalog Nr. 23 a]: *West-Östlicher Divan*, 1819[321]
5564 a, b [Katalog Nr. 146 a, b]: *Faust. Erster Teil.*, 1808[322]
5589 [Katalog Nr. 171 a]: *Erlkönig*, 1782 bzw. 1789[323]
5633 [Katalog Nr. 215]: *Maskenball*, aus: *Idylle.*
5639 [Katalog Nr. 221]: *Charon*
5642 [Katalog Nr. 224]

Herder, Johann Gottfried von (1744-1803), Geschichtsphilosoph, Dichter, Theologe.

1509 [Katalog Nr. 12 d]

Hölderlin, Friedrich (1770-1843), Dichter.

5599 [Katalog Nr. 181]

Jacobi, Johann Georg (1784-1814).

5620 [Katalog Nr. 202 b]: *Litanei auf das Fest Aller Seele*[324]
5681 [Katalog Nr. 263 b]: *Die Rose*, 1779[325]

Mahlmann, Siegfried August (1771-1826)

5557 [Katalog Nr. 139 b]

Matthisson, Friedrich von (1761–1831), Lyriker, Reiseschriftsteller.

---

320 *Glaubensbekenntnis eines nach Wahrheit ringenden* erschien 1782. Es besteht aus 42 Strophen zu je vier Zeilen im Kreuzreim, hier ist die 23. Strophe illustriert.

321 „Wer das dichten will verstehen / Muss ins Land der Dichtung gehen […]“ lauten die ersten beiden Zeilen des Vierzeilers, den Goethe dem *West-Östlichen-Divan* voranstellte. Der Vierzeiler kehrt verändert noch mal im *West-Östlichen-Divan* auf, in: *Noten und Abhandlungen, Pietro della Valle, Entschuldigung.*- Der Divan erschien 1819.

322 Die erste Illustration bezieht sich auf die Szene im Garten, auf die Verse 3179 bis 3184.- Die zweite Illustration bezieht sich auf die Szene im Kerker, auf die Verse 4601 bis 4613.

323 Das Gedicht *Der Erlkönig* fügte Goethe ursprünglich in das Singspiel *Die Fischerin* von 1782 ein. In diesem wurde es auch erstmals gedruckt. Später wurde es aus dem Singspiel isoliert und unverändert in den *Schriften* 1789 gedruckt und in weiteren Ausgaben.

324 Das Gedicht besteht aus neun sechszeiligen Strophen, hier sind die letzten beiden Zeilen der letzten Strophe illustriert.

325 *Die Rose*, erschienen in „Der Teutsche Merkur“ 1779, 4. Vierteljahr, S. 8-10. Vier sechszeilige Strophen, hier die drei letzten Zeilen der vierten Strophe: „[…] Goldne Schmetterlinge schlugen / Froh die Flügel; Winde trugen / Wo die Luft in Jubel war, / Deinen Balsam; Herzen pochten / Dir entgegen; Mädchen flochten / Unter Perlen dich ins Haar.“

5602 [Katalog Nr. 184]: *Die Kinderjahre*, 1790[326]
5615 [Katalog Nr. 197]: *Totenkranz für ein Kind*[327]

Montandos, Madame de

5644 [Katalog Nr. 226 c]: *La troubadour et la Bergère*

Rochlitz, Friedrich (1769-1842), Musikschriftsteller.[328]

5540 [Katalog Nr. 122]: *Morgen*, aus: Gedichtzyklus *Lebenstag des Tonkünstlers*, 1821

Schiller, Friedrich von (1759-1805)

1517 [Katalog Nr. 20]: *Das Mädchen aus der Fremde*, 1797[329]
1520 [Katalog Nr. 23 b]: *Das Mädchen aus der Fremde*, 1797[330]

Schlegel, August Wilhelm von (1767-1845), Kritiker, Literarhistoriker, Übersetzer.

B/Dep 12/29 [Katalog Nr. 29]

Theokrit (ca. 300 – 260 v. Chr.), griech. Dichter aus Syrakus, begründete bukolische Dichtung. Dt. Übersetzungen von Eduard Mörike.

5632 [Katalog Nr. 214]
5743 [Katalog Nr. 325]

Thümmel, Moritz August von (1738–1817), Erzähler und Lyriker.

1519 [Katalog Nr. 22]

Unbekannt

5539 [Katalog Nr. 121 a] (Matthisson?)
5539 [Katalog Nr. 121 b]: *Erinnerung aus einem Märchen*
5616 [Katalog Nr. 198 a]
5616 [Katalog Nr. 198 b]
5644 [Katalog Nr. 226 a]
5657 [Katalog Nr. 239]
5679 [Katalog Nr. 261 b]
5714 [Katalog Nr. 296 b]

van der Velde, Franz Carl (1779–1824), Jurist und Schriftsteller.

5568 [Katalog Nr. 150]: *Die Gesandtschaftsreise nach China*, 1826[331]

„Vater unser“

5531 [Katalog Nr. 113]

---

326 Die Kinderjahre erschien 1790 in: Der Teutsche Merkur, Bd. 3, S. 251-260. Es sind 23 achtzeilige Strophen im Kreuzreim. Hier sind die dritte und vierte Zeile der 23. Strophe illustriert.

327 Das Gedicht besteht aus zwei Strophen zu je sechs Versen. Duttenhofer hat hier die letzte Strophe zur Illustrierung gewählt.

328 Vgl. Koschlig 1968, S. 147.

329 Erstdruck im Musenalmanach 1797. Sechs vierzeilige Strophen, hier die letzten drei Zeilen der sechsten Strophe: „[…] Willkommen waren alle Gäste, / Doch nahte sich ein liebend Paar, / Dem reichte sie der Gaben beste, / Der Blumen allerschönste dar.“

330 Siehe Anm. 329, hier die fünfte Strophe: „[…] Und teilte jedem eine Gabe, / *Dem* Früchte, *jenem* Blumen aus, / Der Jüngling und der Greis am Stabe, / Ein jeder ging beschenkt nach Haus. […]“

331 Erster Abdruck in der „Abend-Zeitung“ 1824, als Buch erschienen 1826.

3.3. Kommentiertes Gesamtpersonenverzeichnis

A

Abel, Gottlieb Friedrich (1750-1822), Kupferstecher am Württembergischen Hof. Mitschüler → Schillers.[332]

Aesculap → Asklepios

Amor → Eros

André, Christian Carl (1763-1821), württembergischer Hofrat und Schriftsteller.

d'Antel, August Heinrich (1779-1835), Prälat und Oberhofprediger**.**

Ariadne, eine Naturgöttin. Tochter des Minos und der Pasiphaë, Gattin des Dionysos. Theseus bekam von ihr das Garnknäuel, mit dem er aus dem Labyrinth herausfand (Ariadnefaden).

Arnim, Achim (Ludwig Joachim) von (1781-1831), Dichter. Besuchte im November 1820 → Dannecker und dessen Antikensammlung. Heiratete 1811 Bettina, die Schwester von → Clemens Brentano.

Asklepios (röm. Aesculap), Gott der Gesundheit, der Heilung und der Medizin. Sohn des Apoll und der Koronis. Lernte beim Kentauren Chiron die Heilkunst. Auch seine Tochter Hygieia wurde als Göttin der Gesundheit verehrt.[333]

B

Herr **Bach**, nicht zu ermitteln.

von Baer, Ernestine Louise, geb. Neuffer (1764-1829), Vorsteherin des Katharinenstifts von 1823 bis 1842.[334]

Herr **Bauer.** Nicht eindeutig zuzuweisen: Dr. Friedrich Christian (1776–1838). Oberamtsarzt in Mergentheim und dilettantischer Maler. (Nagel, 19) - Oder der Hofbildhauer Adam Bauer (geb. 1743?), der 1758 Schüler von Lejeune und von 1771 bis 1777 Lehrer der Bildhauerkunst an der Hohen Carlsschule war und u.a. → Dannecker unterrichtete. Fertigte auch Modelle für die Porzellanmanufaktur Ludwigsburg, ging später an die Porzellanmanufaktur Frankenthal und dann nach Wien. - Oder Johann Gottlob von Baur (1776-1855).

Herr **Benedix**, nicht zu ermitteln.

Benz, Wilhelmine Karoline, geb. Gmelin (1780-1846), Gattin des Kanzleirats → Präceptor Benz.

Präceptor **Benz**, Gustav Benjamin (1777-1859), Kanzleirat in Stuttgart. Heiratete 1806 → Wilhelmine Karoline, geb. Gmelin

Loux **von Berigheim**, nicht zu ermitteln.

Bertram, Johann Baptist (1776-1841), Jurist. Baute mit den Brüdern Boisserée die gleichnamige Kunstsammlung auf.[335] Da Luise Duttenhofers Mann Kontakt zu den Brüdern Boisserée hatte und auch am Stichwerk zum Kölner Dom mitarbeitete, liegt die Möglichkeit nahe, dass Luise Duttenhofer auch Bertram kennengelernt hat.

Beyer, Christian Friedrich, Pfarrer in Beuren. Heiratete 1763 Auguste Friederike Weckherlin (1741-1809). Großeltern des Dichters → Eduard Mörike.

Herr **Bilfinger**, Dr. in Isny, vermutlich der Bruder von Luises Großmutter Heinrich Christoph Bilfinger (1722-1788), der Prälat zu Königsbronn war und sich um die künstlerische Erziehung seiner Großnichte sorgte.

---

332 Thieme/Becker Bd. 1/2, S. 18, Sp. 2.

333 Robert von Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Hamburg 1997 (11. Aufl.), 50, i, 2.- Eckart Peterich; Pierre Grimal, Götter und Helden. Die Mythologie der Griechen, Römer und Germanen. Darmstadt 2000, S. 26.

334 Vgl. Adressbuch Stuttgart 1833.

335 Vgl. Werner Fleischhauer: Die Boisserée und Stuttgart, in: Kunst als Kulturgut... 1995, S. 74-106.

Herr **Bilfinger 2**

Herr **Bilfinger 3** und Frau **Bilfinger**[336]

Herr **Block**, nicht zu ermitteln.

Blumauer, Aloys (1755-1798), Buchhändler und Schriftsteller. War Jesuit und Freimaurer. 1787 Reise nach Berlin und Weimar, wo er u.a. Wieland und Bertuch traf. Satirische Gedichte unter Einfluss Bürgers und Wielands. In *Virgils Aeneis travestiert von Blumauer*, 3 Bde., Wien 1784-88, scharfe Kritik am Vatikan und der katholischen Kirche. Er war um 1800 ein beliebter Autor.

Bohn, Sophie, geb. Wesselhöft (1768-1834), Mutter von Friedrich (Fritz) (1795-1871) und Alexander (Alexis) Bohn (geb. 1797), die 1811 bzw. 1815 in die Stuttgarter Firma Jobst eingestiegen sind. Pflegemutter in Jena von Hegels unehelichem Sohn Ludwig Fischer. Folgte später ihren Söhnen nach Stuttgart.

Boisserée, Sulpiz (1783-1854), Kunstgelehrter und –sammler. Schwiegersohn des Geheimen Hofrats → Heinrich Rapp. Gemeinsam mit seinem Bruder Melchior Boisserée (1786-1851) führte er den Weiterbau des Kölner Doms fort und engagierte für sein Werk *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln*, 1823-32, u.a. → Christian Friedrich Duttenhofer für die prachtvollen Kupferstiche. Sulpiz war eng mit Duttenhofers befreundet, wie aus seinen Tagebüchern hervorgeht. Die große Kunstsammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde war von 1819 bis 1827 in dem 1817 erbauten Offizierspavillon, Königstr. 8, zu sehen. 1827 wurde sie von Luwig I. von Bayern gekauft und bildet damit den heutigen Grundstock der Alten Pinakothek München.

Boisserée, Mathilde, geb. Rapp (1797-1876). Ehefrau des → Sulpiz Boisserée.

Brastberger, Gebhard Ulrich (1754-1813), Theologe und Philosoph sowie Gymnasialdirektor in Stuttgart.

Rittmeister **von Brehm**, nicht zu ermitteln.

Frau **Breier** (= Breyer?) Marie Henriette, geb. Schott (1788-1874) oder Auguste Breyer (1773-1806), Jugendfreundin von Christiane Hegel und Verlobte Georg Kerners?

Demoiselle **Brenner**, nicht zu ermitteln.

Brentano, Clemens (1778-1842), Dichter. Neben seinem Schwager → Achim von Arnim einer der Hauptvertreter der deutschen Romantik.

Bruckmann, Alexander (1806-1852), Maler. Ging 1826 nach Stuttgart, um bei → Eberhard Wächter und → Dannecker zu studieren. 1827-29 in München an der Kunstakademie.[337]

Bruckmann, Johann August? Vater von Alexander Bruckmann, Kreisbaurat in Ellwangen. Oder doch der Oheim von Alexander, Peter Bruckmann? (1778-1850) Dieser war Graveur in Heilbronn und Alexander arbeitete bei ihm zwischenzeitlich in der Werkstatt. Bekannt wurde Peter Bruckmann durch seine Medaillen auf den Tod von Königin Katharina 1819.[338]

Frau **Bruckmann**, nicht zu ermitteln.

C

Gabriel **Cadra**, nicht zu ermitteln.

Cicero, Marcus Tullius (106-43 v.Chr.), Redner und Philosoph der klassischen Epoche der lateinischen Literatur.

Claude Gellée, gen. **Claude Lorrain**, (1600-1682), franz. Landschaftsmaler und Radierer.

Claudius, Matthias (1740 -1815), Journalist, Lyriker, Übersetzer.

---

336 Frau Bilfinger = „Prälaten Witwe“, wohnhaft „bey der Heuwaage Nr. 442“, Besitzer des Hauses: bezold, Schneider; mit Bizer, Privatlehrer. Vgl. Adressbuch Stuttgart 1804.

337 Vgl. Thieme/Becker, Bd. 5/6, S. 94 f., Sp. 2 f.

338 Vgl. Thieme/Becker, Bd. 5/6, S. 95, Sp. 1.

Cless, Heinrich David (1741-1820) Stiftler. Seit 1773 a.o. Professor am Gymnasium zu Stuttgart. 1777 bis 1794 Professor für Dogmatik und Sittenlehre an der Carlsschule. 1795 Abt von Blaubeuren, später Prälat von Adelberg und Generalsuperintendent von Urach. Erzieher des Königs Friedrich von Württemberg in Treptow. Prälat zu Deckendorf, Mitglied des Landtags von 1815 bis 1819.

Consbruch, Johann Friedrich (1736-1810), Studium der Medizin in Tübingen, Göttingen und Straßburg. 1776-1794 Professor an der Carlsschule für Arzneimittelwissenschaften, Physiologie, Pathologie, Semiotik und Therapie. 1780 Leibarzt von Herzog Carl. Nach 1794 praktischer Arzt in Stuttgart.

Conspruck, E.M. , nicht zu ermitteln.

Herr **Conz**, vermutlich nicht der als dick beschriebene Karl Philipp (1762-1827), Dichter, Philologe und Universitätsprofessor, sondern der Kirchenraths-Expeditionsrath Conz, wohnhaft Schlachthausgasse Nr. 977.[339]

Cotta, Johann Friedrich Freiherr C. von Cottendorf (1764-1832), Buchhändler und Verleger. Inhaber der J.G. Cottaschen Buchhandlung in Tübingen. War um 1800 einer der bedeutendsten Verleger des zeitgenössischen deutschen Schrifttums. Er verlegte u.a. → Goethe, → Jean Paul und → Schiller.

D

Dann, Christian Adam (1758-1837), Pfarrer der Hospitalkirche zu Stuttgart. Konfirmierte u.a. Gustav Schwab.[340]

Dannecker, Johann Heinrich von (1758-1841), Hofbildhauer und Professor. Einer der bedeutendsten Bildhauer des Klassizismus. 1771-1780 Kunststudium an der Carlsschule. Seine Lehrer waren der Hofbildhauer → Bauer, Hofstuckateur Sonnenschein sowie der Bildhauer Le Jeune und der Maler Guibal. Enge Freundschaft mit den Kommilitonen → Müller und Philipp Jakob Scheffauer (1756-1808). 1785-1790 Romaufenthalt mit Scheffauer, wohnte 1787 in Via della Croce[341]. In Rom Kontakt zu Canova sowie → Goethe und Herder. 1790 Rückkehr nach Stuttgart, von Herzog Karl zum Professor der bildenden Künste an Hohe Karlsschule berufen. 1793 Zeichenschule im eigenen Atelier errichtet. Enge Freundschaft mit → Gottlob Heinrich Rapp. 1793 Beginn an einer Schillerbüste, Anlass war der Besuch des Dichters in der schwäbischen Heimat. Kolossalbüste von → Schiller nach dessen Tod 1805 begonnen und 1819 vollendet.

1808 Heirat mit Heinrike, geb. Rapp (1773-1823), der jüngeren Schwester des → Gottlob Heinrich Rapp (1761-1832) und der Friederike Schwab (1758-1831). Relief-Medaillons u.a. von → Jung-Stilling und → Friedrich Haug.

Luise Duttenhofer durfte in der „Danneckerei“ die Antiken studieren.

Deffner, Karl Christian Ulrich (1789-1846), Fabrikant in Esslingen, Lackierfabrik.

Jungfer **Degischer**; Frau Schurr, nicht zu ermitteln.

Frau Chr. **Demuth**, nicht zu ermitteln.

Dittmar, Heinrich (1792-1866), Pädagoge. Stand im Briefwechsel u.a. mit Justinus Kerner

Dörr, Friedrich (1783-1841), Maler. Romaufenthalt mit Staatsunterstützung 1805-1806, Via Capo le Case 3[342], wo er mit → Gottlieb Schick und → Anton Koch befreundet war. Nach der Rückkehr in seine Heimatstadt wurde er Universitätsmaler in Tübingen.[343]

Domenicus, nicht zu ermitteln.

---

339 Vgl. Adressbuch Stuttgart 1804.

340 Gustav Schwab, Marbacher Magazin 61/1992. S. 3.

341 Noack 1907, S. 406, Sp. 1.

342 Noack 1907, S. 431, Sp. 1.

343 Thieme/Becker, Bd. 9/10, S. 372, Sp. 2.

Dominikus, nicht zu ermitteln.

Duttenhofer, Carl Friedrich (1758-1836), Wasserbauingenieur. 1773-1779 Studium an der Carlsschule, 1779-1794 Lehrer für Mathematik, Geometrie und Artillerie an der Carlsschule. 1798 Obristwachtmeister und Oberwasserbaudirektor. Duttenhofer ist der Erbauer des Wilhelmkanals bei Heilbronn.

Duttenhofer, Carl Aurel (1805), erstes Kind von Luise und Christian Friedrich Duttenhofer, das 1805 in Rom geboren wurde und bald darauf auch dort verstarb.

Duttenhofer, Christian Friedrich Traugott (1778-1846), Kupferstecher. 1829: Besitzer des Hauses Kasernenstr. 256.

E

Eisenbach, Johann Friedrich (1728-1801), Jurist und württembergischer Regierungsrat.

Eros (röm. Amor) Gott der Liebe. Sohn des Zeus und der Aphrodite.

F

Frau Geheimrat **von Faber**, vermutlich die Witwe des Geheimrats Johann Friedrich Faber (1734-1790)

Frau **Faulhaber**, nicht zu ermitteln.

Herr **Faulhaber**, nicht zu ermitteln.

Hofrat **Fetzer**[344]**,** nicht zu ermitteln.

Frau **Feuerlin**, Ehefrau von August Willibald Ehrengott Feuerlin (1781-1850)? Dieser war Prokurator und später Oberbürgermeister von Stuttgart. Sowie Mitglied des Landtags 1815-1843.

Fischer, Reinhard Ferdinand Friedrich Heinrich (1746-1813), natürlicher Sohn und Hofarchitekt Herzogs Carl Eugen. Er heiratete Juliana Charlotte Bilfinger (1753 – 1822), eine weitläufige Verwandte (=Tante?) von Luise Duttenhofer. Das Ehepaar Fischer wohnte nur wenige Straßen entfernt: in der Neckarstraße 174-175.

Expeditionräthin **Fleiner**, Frau des Kirchenraths-Expeditionsrath, wohnhaft Hauptstädter Straße Nr. 1299, im Haus des Bäckermeisters Morhinweg. Weitere Mitbewohner: Meri, kurfürstlicher Kammerdiener, Locher, Schreinermeister.[345]

Frie = Prälat Ambrosius Frey? (1794-1826), Benediktiner in Weingarten, Professor und Rektor in Ellwangen.

Stadtsoldat **Fuchs**, nicht zu ermitteln.

Kirchenräthin **Fuchsin**, nicht zu ermitteln.

Fusconi, Lorenzo? Nicht näher identifiziert.

G

Frau **von Gaisberg.** Friederike Ernestine Elisabetha, geb. Freiin von Uxküll[346] (gest. 1825), Ehefrau von Ludwig von Gaisberg-Helfenberg (1794-1862), Maler, insbesondere Porträtaquarelle des württembergischen Adels und von Offizieren. (Nagel 45)

Ganymed, Sohn des Königs Tros von Troja, der aufgrund seiner Schönheit von Zeus in Form eines Adlers entführt und zum Mundschenk der Götter gemacht wurde.[347]

Gauermann, Jacob (1773-1843), Maler und Kupferätzer. Wurde 1788-91 an Stuttgarter Akademie zum Kupferstecher ausgebildet, studierte u.a. bei → Dannecker, ging dann

---

344 in Weinsberg, mit Karl Mayer befreundet; vgl. Brief 24.8.1809; Mayer 1867, Bd. I, S. 131.- Nicht weiter identifizierbar.

345 Vgl. Adressbuch Stuttgart 1833.

346 Schreibweisen des Namens: 1800: von Uxkull; 1804: von Uxküll; 1811: von Uexküll

347 Eckart Peterich; Pierre Grimal, Götter und Helden. Die Mythologie der Griechen, Römer und Germanen. Darmstadt 2000, S. 19.

1798 nach Wien, wo er Zeichengehilfe von → Martin von Molitor wurde. Er arbeitete bei ihm v.a. an dessen Tiroler Landschaftsaufnahmen mit.[348]

Gaupp, Gottlob (1775-1821), Garnisonsapotheker in Stuttgart. 1815-19 Mitglied der Ständeversammlung, wohnhaft auf dem Kirchplatz Nr. 492, mit Eberhard Walz, → Dannecker und Isopi.[349]

Frau **Gebhardt**, nicht zu ermitteln.

Herr **Gebhard(t)**, nicht zu ermitteln.

Gerard, nicht zu ermitteln.

Spezial **Gess**, Martin Wolfgang Friedrich (1751-1808), Spezial Superintendent in Neuenstadt. Oder Martin Christian Friedrich Gess (1787-1844) Prälat in Heilbronn.

Geisheimer, genannt Frau von Speck, Frau des Kanzleirats Friedrich Christian Ludwig Geisheimer, der der 11. Kanzleirat in Stuttgart war. Wohnhaft Rothenbildtor Nr. 33.[350]

Stephano **Gelmi**, nicht zu ermitteln.

Herr **Glaser**, nicht zu ermitteln.

Gmelin, Wilhelm Friedrich (1767-1820), Kupferstecher. Kam 1787 nach Rom, von wo er mit Karl Philipp Moritz nach Neapel ging, wo er für Philipp Hackert Veduten stach. 1790 Rückkehr nach Rom, siedelte für Revolutionsjahre 1798 bis 1800 nach Dresden, und lebte dann wieder bis zu seinem Tod in Rom. Stach v.a. Ansichten von der Schönheit der Umgebung Roms und Neapels, u.a. Ansichten der Wasserfälle von Terni und Tivoli sowie u.a. Blätter für die Ausgabe von Alexander von Humboldts Reisen 1807.[351]

Luise Duttenhofer begegnete ihm vermutlich in Rom während ihres Aufenthaltes 1804/05. Sie hat ihn mehrfach im Scherenschnitt porträtiert.

Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832). 1779 als Begleiter des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar in Stuttgart, wo er auch an der Jahrtagsfeier der Carlsschule teilnahm. Bei seinem zweiten Besuch 1797 wohnte er auf Empfehlung → Schillers bei → Heinrich Rapp.

Göking (auch Goeckingck), Friedrich Leopold Günther von (1748-1828), bedeutender Naturlyriker. Gab gemeinsam mit Voss den Musen-Almanach heraus.

Göriz, Karl Wilhelm (1776-1852), Oberpostsekretär. Vetter von Hegel.

Herr **Goko** in Tibur, nicht zu ermitteln.

Frau Dr. **Goll** in Trostingen (vermutlich Trossingen). Ehefrau des Ornamentenlehrers Goll an der Kunstgewerbeschule Stuttgart. 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Hausmarschal **von Gringing**, nicht zu ermitteln.

Herr P. **Groskeller**, nicht zu ermitteln.

Prot. **Grossin**, Jungfrau Grossin, 1800 wohnhaft „hinter der Stadtkirche“ Nr. 489, beim Handelsmann → Christian August Reuss und → Professor Lebret.

H

Hartmann, Johann Georg (1731-1811), Hofrat, Geheimrat, Staatsrat u. Schriftsteller. Heiratete 1761 Juliane Friederike, geb. Spittler. Beide hatten eine Tochter, vermutl. → „Fräulein Hartmann“.[352]

Hartmann, Johann August von (1764-1849), Jurist und Professor an der Karlsschule. Seit 1812 Staatsrat, unter König Friedrich dann ab 1816 Präsident der Oberrechnungs-

---

348 Thieme/Becker, Bd. 13/14, S. 265, Sp. 1 f.

349 Vgl. Adressbuch Stuttgart 1804.

350 Vgl. Adressbuch Stuttgart 1804.

351 Vgl. Thieme/Becker, Bd. 13/14, S. 273 f., Sp. 1 ff.

352 Schwäbische Lebensbilder, Bd. II, S. 200- 207.- 1761 Heirat mit Juliane Friederike, geb. Spittler. Eine Tochter, vermutl. „Fräulein Hartmann“.

kammer[353]. Heiratete 1792 Anna Mariette, geb. Dannenberger (1766-1832). Ihre Tochter → Emilie (1794-1846), die mit dem Dichter Lenau befreundet war, heiratete am 7. Juni 1817 Georg Gottlieb Sigismund von Reinbeck (1767-1849).

Fräulein **Hartmann 1**, Tochter von → Johann Georg Hartmann?

Fräulein **Hartmann 2**, Emilie, die Tochter von → Johann August von Hartmann?

Frau J. **Hauff.** Nicht eindeutig zuzuweisen. Vermutlich Henriette (Jettle) (1773-1847), die unverheiratete Schwester von August, dem Vater Wilhelm Hauffs oder Frau des Dichters Wilhelm Hauff (1802-1827), Luise Hauff (1803-1867), eine Cousine Wilhelm Hauffs, die er 1827 heiratete.

Herr **Hauff**. Nicht eindeutig zuzuweisen. Der Dichter Wilhelm Hauff (1802-1827) oder sein Vater, August Hauff (1772-1809), Schulfreund Hegels, Jurist, Regierungssekretär, heiratete 1799 Mine Elsässer.

Haug, Johann Christoph Friedrich (1761-1829), Dichter. 1775-1783 Studium der Rechtswissenschaften an der Carlsschule, 1806-1817 Redakteur des „Morgenblatts“, ab 1816 Hofrat und Bibliothekar. War ein Mitschüler → Schillers an der Carlsschule[354] sowie ein Freund von → Weisser, mit dem er gegen die Tübinger Romantiker agierte. Freund auch von → Rapp und → Conz sowie später von → Matthisson.[355] Er hat Luise Duttenhofer einige Stegreifzeilen gewidmet.

Hera (röm. Juno)Tochter des Kronos und der Rheia, Schwester und Gattin des Zeus.

Herder, Johann Gottfried von (1744-1803), Geschichtsphilosoph, Dichter, Theologe, Literaturkritiker. Studium der Theologie in Königsberg. 1770 Begegnung mit → Goethe. 1776 durch Goethes Vermittlung Generalsuperintendent und Erster Stadtprediger an der Stadtkirche Weimar.

Frau/Herr? **Herrmann**, nicht zu ermitteln.

Hetsch, Philipp Friedrich von (1758-1838). Historien- und Porträtmaler.[356] Arbeitete in Rom in den Jahren 1785-87, 1795/96 und 1802-03. War nach dem Tod Guibals lange Zeit der repräsentativste Maler des Herzogtums. Er wohnte in der Gartenstraße 268, in der Nachbarschaft der → Duttenhofers.

Hiller, Christian Friedrich (1769-1817), Lehrer in Stuttgart.

Frau **Hiller**, Ehefrau des Lehrers → Christian Friedrich Hiller.

Hölderlin, Friedrich (1770-1843), Dichter. Studium der Theologie im Tübinger Stift. Schließt hier 1790 den Dichterbund mit → Christian Ludwig Neuffer und Magenau. Freundschaft mit Hegel und → Friedrich Wilhelm Schelling.

Frau **Hoffacker**, Brief vom 20.12.1828.

Caroline **Hoffacker**, Brief vom 28.6.1828

Hof(f)acker, vermutlich Karl Friedrich (1758-1824), Diakon in Wildbad, Pfarrer in Gärtringen und Öschingen, Dekan in Stuttgart. Heiratete 1793 die Theologentochter Friederike Klemm (1770-1827) aus Hildrizhausen. Eltern von → Ludwig Hofacker, der als dritter von sieben Söhnen geboren wurde. Karl Friedrich Hofacker war bis 1798 in Wildbad als Diakon tätig, war anschließend Pfarrer in Gärtringen bei Herrenberg und wurde 1811 nach Öschingen bei Tübingen versetzt. 1812 wurde er zum Pfarrer der Stuttgarter Leonhardskirche ernannt und schließlich zum Dekan des Amtsbezirks Stuttgart. Er starb 1824 in Stuttgart.

Hofacker, Wilhelm Gustav Ludwig (1798-1828), Pfarrer.[357] Studierte von 1816 bis 1821 am Tübinger Stift Theologie. Diakon in Stetten, Plieningen und Stuttgart. Ab 1826 Pfarrer in Rielingshausen.

---

353 Fleischhauer 1995, S. 86.

354 Schwäbische Lebensbilder, Bd. I, S. 260-264.

355 Fleischhauer 1995, S. 86.- ADB, Bd. 11, S. 51.

356 Vgl. auch Thieme/Becker Bd. 15/16, S. 600 f., Sp. 1 ff.

357 Vgl. Aufzeichnungen von Tafel, siehe Ordner.- Albrecht Gühring: Ahnenliste des Pfarrers und Predigers Ludwig Hofacker (1798-1828) [siehe Ausdruck im Ordner].- Oder könnte Ludwigs Bruder Wilhelm

Frau **Hofsmann** aus Afrika = Hoßmann?, nicht zu ermitteln.

Hopfengärtner, wohl Ehefrau des Arztes → Philipp Friedrich Hopfengärtner.[358]

Hopfengärtner, Philipp Friedrich (1771-1807), Leibarzt in Stuttgart. Befreundet mit → Georg Hartmann (1771-1807).[359] Wohnhaft auf dem Postplatz Nr. 47.[360] Möglicherweise war Hopfengärtner auch der Hausarzt der Familie → Duttenhofer, so, wie er auch Hausarzt der → Hubers war.[361]

Frau **Hoßbauer**, Brief vom 26.11.1828. Vermieterin der Wohnung, in der Duttenhofers während ihres München-Aufenthaltes wohnten.

Huber, Marie Therese (1764-1829), Schriftstellerin, Redakteurin. War in erster Ehe mit dem Ethnologen Georg Forster verheiratet, nach dessen Tod heiratete sie den Schriftsteller → Ludwig Ferdinand Huber. War von 1816 bis 1823 Redakteurin des „Morgenblatts".[362] Das Ehepaar Huber wohnte bis 1804 in der Langen Straße, in der Nachbarschaft der → Duttenhofers. Nach dem Tod ihres Mannes bezog Therese Huber ein Haus in der Poststraße, bevor sie zu ihrer Tochter nach Bayreuth zog.
Luise Duttenhofer und Therese Huber trafen sich regelmäßig im Salon des Hartmann-Reinbeck'schen Hauses.

Huber, Ludwig Ferdinand (1764 – 1804), Redakteur der „Allgemeinen Zeitung", von 1799-1803. Zweiter Ehemann von → Therese Huber. Erhielt 1800 den Titel „Legationsrat"

Hügel, Ernst Eugen Freiherr von (1774-1849) Kriegsratspräsident und – minister. Lehrer im Hause Hügels war von 1824 bis 1826 → Wilhelm Hauff.[363]

Hummel, Louisa Hedwig, geb. Spittler (1747-1824), die Mutter von Luise Duttenhofer.

Urgrossmutter **Hummel → Hummel**, Louisa Hedwig

I

Italienisches Bauernweib**, nicht zu ermitteln.**

J

Jacobi, Johann Georg (1740-1814), Romanschriftsteller, Philosoph. Der ältere Bruder von Friedrich Heinrich Jacobi.

Herr **Jäger**. Nicht eindeutig zuzuweisen. Entweder Dr. Karl Christoph Friedrich (1773-1828), ab 1795 Hofmedicus, dann Leibarzt. Sohn des Leibarztes Christian Friedrich Jäger (1739-1808), Leibarzt des Herzogs von Württemberg. Er verkehrte im Hartmann-Reinbekschen Haus. Oder der Paläontologe und Professor für Chemie am Oberen Gymnasium Dr. Georg Jäger (1784-1866), der regelmäßig in der „Danneckerei" verkehrte.[364] Oder Diakon Christoph Jäger aus Canstatt, der mit Karl Mayer befreundet war.

Jean Paul (= Johann Paul Friedrich Richter) (1763-1825), Schriftsteller. Luise Duttenhofer wird ihm während seines Aufenthaltes in Stuttgart begegnet sein.

Friedrich (1805-1848) porträtiert sein? Wilhelm war ebf. Theologe, war bei seinem Bruder Ludwig 1828 in Rielingshausen als Vikar, später dann Diakon in Waiblingen. Er war kinderlos verheiratet mit Luise Weckerlin, der Tochter des Finanzministers, den Luise Duttenhofer auch porträtiert hat. (vgl. SNM/DLA 1512, Kat. Nr. 15 o)

358 Gerlach, Bernhard: Die literarische Bedeutung des Hartmann-Reinbeckschen Hauses in Stuttgart, 1779-1849. Münster 1910 (Diss.) Siehe insbesondere S. 154.- Hier wird sie in einem Brief von Matthisson an Frau Hartmann erwähnt, 31.12.1819.

359 Vgl. Aufzeichnungen von Tafel, siehe Ordner.- sowie Kalliope

360 Vgl. Adressbuch Stuttgart 1804.

361 Vgl. Geiger: Therese Huber. 1901. S. 116

362 Schwäbische Lebensbilder, Bd. X, S. 215-232.

363 vgl. Schwäbische Lebensbilder, Bd. IX, S. 302-333. Hierin sein Sohn Karl Eugen Freiherr von Hügel (1805-1870) sowie ADB, Bd. 11, S. 48-49.

364 Fleischhauer, S. 86.

Marie von **Jenisson** = Mary Day Countess Jenison of Walworth (1766-1851), zweite Ehefrau des Diplomaten Francis Count Jenison of Walworth (1764-1824), der von 1797 bis 1816 württembergischer Obristkammerherr war.[365]

Tänzer **Jobst**. Hoftänzer. 1804 gemeinsam mit dem Hoftänzer West wohnhaft am Ilgenplatz Nr. 767, beim Hofsilberarbeiter Sik.[366]

Frau **Jobst** = Frau des Kaufmanns Dr. Jobst?

Jung Stilling = Johann Heinrich **Jung**, genannt Jung-Stilling. Augenarzt und Dichter (1740-1817), später Hofrat in Karlsruhe. Hatte Kontakt zu → Goethe in den 1770er Jahren, während dessen Studienzeit in Straßburg. Zudem gab Goethe ein Büchlein über Jung-Stilling heraus.

Juno → Hera

K

Kaesbohrer = Prälat Johann Gottfried Pahl (1768-1839). Hatte 1797 mit mehreren Flugschriften Aufsehen erregt, die er unter dem Pseudonym „Käsbohrer" herausgab.

Kapff, Eberhard von (1774-1851), württembergischer Innenminister, Direktor des Oberkriegsgerichts, Staatsrat.

Katharina Pawlowna, Königin von Württemberg (1788-1819).

Kauffmann, Angelika (1741-1807), Malerin. Lebte seit 1782 dauerhaft in Rom, wo ihr Haus einen gesellschaftlichen Mittelpunkt für nach Italien kommende deutsche Künstler und Schriftsteller war.

Luise Duttenhofer lernte sie während ihres Romaufenthaltes 1805-1806 kennen. Sie porträtierte sie in zwei Scherenschnitten.

Keller, Ernst Urban (1730-1812), Prälat und Stiftsprediger in Stuttgart.

Kirchges(s)ner, Marianne (1769-1808), Glasharmonikapianistin, erblindet. Lernte auf ihrer ersten Konzertreise von Stuttgart, über München nach Wien im Sommer 1791 Mozart kennen, der ihr einige Kompositionen widmete. Begleiter der ersten Konzertreise war Rat Boßler aus Speyer.

Es ist anzunehmen, dass Luise Duttenhofer eines ihrer Konzerte in Stuttgart besuchte und sie möglicherweise sogar persönlich kannte.

Herr **Kirchmayer** (München?), nicht zu ermitteln.

Kniestedt, Karl Franz von (1785-1834), Geheimer Rat und Oberzeremonienmeister.

Frau **Kniestedt,** nicht zu ermitteln.

Koch, Joseph Anton (1768-1839), Landschaftsmaler, Zeichner, Radierer. Studierte 1785-1791 an der Stuttgarter Karlsschule unter Harper und → Hetsch. Floh Anfang Dezember 1791 aus Stuttgart. Nach verschiedenen Aufenthalten in Frankreich und der Schweiz kam er im Frühjahr 1795 nach Rom, wo er, bis auf wenige Jahre Unterbrechung, bis zu seinem Lebensende wohnte. Übte sich im Zeichnen von Landschaften und Akt in der von Johann Christian Reinhart geleiteten Akademie in Rom. Hier wurde er von Michelangelo und Raffael angeregt, von → Eberhard Wächter beeinflusst. Wohnte von 1801 bis 1803 mit Thorwaldsen in Via Sistina 141, dann bis 1805 in der Via Capo le Case 18[367] und wurde damit Nachbar von → Gottlieb Schick, der ihn in Ölmalerei unterrichtete. 1803/04 verkaufte er erste Ölgemälde an → Freiherrn von Uexküll. Dieser finanzierte ihm einige Jahre später auch eine Übersiedelung nach Wien. 1805 stach Koch drei Tafeln für Alexander von Humboldts Reisewerk, an dem auch → Duttenhofer mitarbeitete. → August Wilhelm von Schlegel zählte ihn zu den besten damals in Rom lebenden Künstlern. Im August 1805 führte Koch gemeinsam mit → Schick und → Dörr einen Überfall gegen den Bildhauer

---

365 Oxford Dictionary of National Biography, Bd. I-LX. Oxford: Oxford University Press, 2004. Bd. XXIX, S. 934f.

366 Vgl. Adressbuch Stuttgart 1804.- Nicht näher identifiziert.

367 Noack 1907, S. 441, Sp. 2.

Schweickle aus. Von 1809 bis 1812 wohnte Koch gemeinsam mit seinem Freund Reinhart im Palazzo Galoppi, Via del Quirinale 21. Anschließend ging er für drei Jahre nach Wien, doch es zog ihn wieder zurück in die ewige Stadt, wo er 1839 starb.[368]

König Friedrich von Württemberg, Regierungszeit von 1797-1816

Herr **Kohlrausch.** Nicht eindeutig zuzuweisen. Heinrich Friedrich Theodor (1780-1867) Generalschuldirektor. Oder ein Herr Kohlrausch in Rom (1777-1826), aus Hannover, Geheimer Medizinalrat, 1803-09 in Rom und wurde hier 1804 von Schick gemalt.[369]

Koller, Benedikt Josef Maria von (1767-1817) Schriftsteller und Gesandtschaftskommissär.

Köstlin, Nathanael Friedrich (1776-1855), lutherischer Theologe, Professor für Theologie an der Universität Tübingen; Oberkonsistorialrat in Stuttgart und Prälat.

Drei **Küfer** in Heilbronn, nicht zu ermitteln.

Pfarrer **Kugel** in Neuhausen auf den Fildern = Pfarrer → Rugel

L

Lebret, Karl Friedrich von (1764-1829), zunächst Professor für Münzkunde und Diplomatik an der Karlsschule, nach deren Auflösung Lehrer am Stuttgarter Gymnasium. Bibliothekar, Historiker.[370] Verfasste unter dem Pseudonym Bertram das Tagebuch der zweiten Italienreise des Herzogs Carl Eugen.[371] Stiftler. Seit 1767 Bibliothekar. Nach Neuordnung der Kunstkammer 1791 betreute er das Münz- und Medaillenkabinett. 1800 wohnhaft „hinter der Stadtkirche“ Nr. 489, gemeinsam mit dem Handelsmann → Christian August Reuss und → Jungfrau Grossin.[372]
Möglicherweise besuchte Luise Duttenhofer die Bibliothek.

Leybold, Karl Jakob Theodor (1786-1844). Sohn des später in Wien tätigen Kupferstechers Johann Friedrich Leybold. Schüler an der Wiener Akademie, beeinflusst von → Eberhard Wächter. 1807/14 in Rom, zusammen mit seinem späteren Schwager → Gottlob Friedrich Steinkopf. Siedelte 1821 nach Stuttgart über. 1826 Teilnahme an Weimarer Preisaufgaben, Skizze zu „Charon“.[373]

Lise, eine Nähterin, nicht zu ermitteln.

Löffland = **Löflund**. Buchhändler. Wohnhaft in der Gymnasiumsgasse Nr. 321. Nachbar des → Konsistorialdirektors von Ruoff, Nr. 320.

Frau **von Lüzow** = Lützow? , nicht zu ermitteln.

M

Mahlmann, Siegried August (1771-1826), Dichter und Redakteur.

Maderla, nicht zu ermitteln.

Madame **Maier**, nicht zu ermitteln.

Manuel, nicht zu ermitteln.

Martius, Carl Friedrich Philipp Ritter von (1794-1868), Botaniker, Arzt, Forschungsreisender in Brasilien, der gemeinsam mit Johann Baptist von Spix (1781-1826) den Amazonas bereiste. Sie veröffentlichten ihren Reisebericht „Reise in Brasilien“, 1823-31, in drei Bänden. Luise Duttenhofer liest die Reiseberichte, wie sie Friederike Mayer im Brief vom 20.12.1828 berichtet.

Matthisson, Friedrich von (1761-1831), Lyriker, Reiseschriftsteller. Sekretär und Reisebegleiter der Fürstin Luise von Anhalt-Dessau (1795-1811). Heiratete 1793 das Hoff-

368 Thieme/Becker, Bd. 21/22, S. 81-88.
369 Noack 1927, S. 325.
370 Das gelehrte Wirtemberg, hg. v. Balthasar Haug. Stuttgart 1790. S. 51.- Koschlig 1968, Anm. 123, S. 164.
371 Bilder aus Pompeji. Antike aus zweiter Hand., S. 74.
372 Vgl. Adressbuch Stuttgart 1804.
373 Thieme/Becker Bd. 23/24, S. 166, Sp. 1.

räulein Louise von Glasen. 1795-96 Reisebegleiter der Fürstin nach Italien. Hier Begegnungen mit → Angelika Kauffmann, Philipp Hackert sowie Sir William Hamilton. 1797 Scheidung von seiner Frau. 1809 von König Friedrich von Württemberg in den Adelsstand erhoben. 1810 Heirat mit Luise Schoch, der Tochter des herzoglichen Garteninspektors Schoch in Wörlitz. 1812 bis 1828 im württembergischen Dienst: Mitglied der Hoftheaterintendanz, Bibliothekar, geheimer Legationsrat. 1825 wurde ihm von König Wilhelm das Ritterkreuz der württembergischen Krone verliehen.[374] Enge Freundschaft mit Duttenhofers.

Herr/Frau **Meyderlen** Nicht eindeutig zuzuweisen. Carl Gottfried Meyderlen (1799-1817), Kaufmann. Oder Jungfrau Johanne Christiane Meyderlen (1802-1827).

Melsheimer, Friedrich Ludwig (1771-1827), Theologe, Pfarrer in Böchingen.

Melsheimer, Emma, Tochter des Pfarrers → Melsheimer. Luise Duttenhofer widmete ihr zwei Scherenbilder.

Menzel, Wolfgang (1798-1873), Erzähler, Literaturkritiker, Redakteur. Studium der Geschichte und Philosophie in Jena und Bonn. Seit 1825 in Stuttgart. Von 1826 bis 1849 Leiter der Redaktion des Cottaschen „Literaturblatts“, der Beilage zum „Morgenblatt“. 1831 und 1848 als Abgeordneter im Württembergischen Landtag. Verheiratet mit Johanna Bilfinger.[375]

Herr **Merci**. Nicht eindeutig zuzuweisen. = Wilhelm Mercy (1753-1825), freigesinnter katholischer Hofprediger Herzog Carls von Württemberg. Oder Mercy, königlicher Schauspieler in Stuttgart.

Herr **Mesner**, Vogt in Altingen, nicht zu ermitteln.

Michelangelo Buonarotti (1475-1564), Bildhauer, Maler, Baumeister.

Miller. Rigens, nicht zu ermitteln.

Moirai (röm. Parzen) Schicksalsgöttinnen. Klotho, die den Lebensfaden spinnt, Lachesis, die ihn erhält und Atropos, die ihn durchschneidet.

Montandos, Madame de, nicht zu ermitteln.

Moser, Christian Wilhelm Friedrich (1752-1822) Garnisonsprediger in Stuttgart und seit 1785 Pfarrer zu Heslach (oder Diefenbach?).

Eheleute **Moser(s)**, siehe oben.

Molitor, Martin von (1759-1812) Landschafts- und Tiermaler sowie Radierer. Lebte in Wien. Sowohl der Stuttgarter Kupferstecher → August Seyffer lernte bei ihm als auch der Stuttgarter Maler und Kupferätzer → Jacob Gauermann.[376]

Doctor **Müller** von Calw. Vermutlich Dr. Georg Karl Friedrich Müller (1761-1811), Leibarzt aus Homburg.

Müller, Johann Gotthard (1747-1830), Professor, Kupferstecher, Direktor der Kupferstecheranstalt.[377]

N

Esfartore di **Conte Negrone** à Roma, nicht zu ermitteln.

Neuffer, Christian Ludwig (1769-1839), Pfarrer in Zell bei Kirchheim. Ab 1786 im Tübinger Stift, von 1791 bis 1803 Vikar im Stuttgarter Waisenhaus, dann auf auswärtigen Pfarrstellen. Bis 1800 einer der wichtigsten Freunde → Hölderlins.

---

374 Schwäbische Lebensbilder, Bd. III, S. 394-405.- ADB, Bd. 20, S. 675-681.

375 Koschlig 1968, Anm. 116, S. 162.

376 Vgl. Thieme/Becker Bd. 25/26, S. 38, Sp. 1 f.

377 Vgl. Thieme/Becker Bd. 25/26, S. 236 f., Sp. 2 f.

O

Frau **Orth**, Heilbronner Patrizierfamilie, nicht zu ermitteln.

Orth, Günther (1750-1824), Tuchfabrikant in Heilbronn.

P

Herr **Parreau** = **Parret?** Dann könnte der Direktor der Dominikaner in Stuttgart, Johann Leonhard Parret (1755-1836) gemeint sein.

Parzen → Moirai

Pegasus, geflügeltes Pferd, das aus dem Blut der Medusa entsprang und von Bellerophon gezähmt wurde.

Pfaff[378] auf dem Comer See, nicht zu ermitteln.

Pfaff in St. Martino, nicht zu ermitteln.

Pfaff zu Wangen, nicht zu ermitteln.

Pfarrer auf dem Ulmer Schiff, nicht zu ermitteln.

Pfarrer aus Tirol, nicht zu ermitteln.

Herr **Pfleiderer.** Nicht eindeutig zuzuweisen. Der Mathematiker Prof. Christian Friedrich (1736-1821) oder Prälat Pfleiderer, Vorgänger Abels in Schönthal.[379]

Pius VII. (1742-1823). Der Benediktiner Luigi Barnabà Chiaramonti wurde 1800 zum Papst gewählt. Er hatte das Pontifikat zunächst bis zur Auflösung des Kirchenstaates durch Napoleon und seine Gefangenschaft durch die Franzosen 1809 inne. Nachdem der französische Kaiser 1815 endgültig gestürzt und der Kirchenstaat in Italien wiederhergestellt war, gab ihm Papst Pius VII. 1816 eine Verfassung. Er blieb nun das Oberhaupt der katholischen Kirche bis zu seinem Tod 1823.

Platzbedienter von Siena, nicht zu ermitteln.

Polnischer Obrist aus Mailand, nicht zu ermitteln.

Prälat von Isny → Pfarrer **Rugel**

Q, R

Herr **Raknitz**, nicht zu ermitteln.[380]

Rahl, Carl Heinrich (1779-1843), Kupferstecher. Ging 1799 nach Wien und wurde als Reproduktionsstecher berühmt.[381] Fertigte u.a. ein Bildnis des Malers → Martin Wagner.[382] Rahl besuchte Stuttgart nachweislich im November 1833, frühere Besuche, in denen Luise Duttenhofer ihm begegnet ist, sind nicht auszuschließen.[383]

Rapp, Gottlob Heinrich von (1761-1832), Handelsmann, Direktor der Tabakregie, Hofrat, Direktor der Hofbank. Seine jüngere Schwester war Heinrike (1773-1823), die 1808 → Johann Heinrich Dannecker heiratete, seine ältere Schwester war Friederike (1758-1831), die 1779 den philosophischen Schriftsteller und Carlsschullehrer Johann Christoph Schwab (1743-1821) und die Mutter von Gustav Schwab wurde.[384]

Rapp, Friederike Philippine Eberhardine, geb. Walz (1764-1834), sie heiratete 1785 → Gottlob Heinrich Rapp

Rapp, Moritz (1803-1883)

[**Rapp**], Mathilde Boisserée, geb. Rapp (1797 -1876)

Professor **Rayger/Raiger**, Christian Gottlob. Konrektor in Esslingen.

---

378 Ist eventuell Carl Friedrich Pfaff (1764-1836) gemeint, der spätere Geheimarchivar?

379 Vgl. Julius Hartmann, S. 34.

380 1815 ist ein Racknitz Leutnant beim Regiment Jäger.

381 Vgl. Thieme/Becker, Bd. 27/28, S. 571, Sp. 2.

382 Thieme/Becker, Bd. 35/36, S. 44, Sp. 2.

383 Gerlach, Bernhard: Die literarische Bedeutung des Hartmann-Reinbeckschen Hauses in Stuttgart, 1779-1849. Münster 1910 (Diss.) Siehe insbesondere S. 162.- Emilie Reinbeck berichtet in einem Brief an Justinus Kerner vom Besuch Rahls in Stuttgart, 30.11.1833.

384 Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 225.

Reinhard(t), Sophie (1775-1843), Malerin und Radiererin. In Karlsruhe Schülerin von Philipp Jakob Becker. Romaufenthalt 1810-14. Darstellungen aus der schwäbischen Geschichte, religiöse Historien u.a. Radierte 1820 zehn Blätter zu Hebbels *Allemannischen Gedichten*.[385]

Hofmedikus **Johann Joseph Reuss** (gest. 1813), Großvater des Herrn Obermed. Christian Gottlieb **Reuss** (1742-1815)

Herr **Rheinwald**. Pfarrer. Stand im Briefwechsel mit Justinus Kerner. Nicht näher identifiziert.

Miller **Rigens,** nicht zu ermitteln.

Rochlitz, Friedrich (1769-1842), Musikschriftsteller, Mitherausgeber eines Damenjournals.[386]

Rödelbach, ein Däne.[387]

Herr **Roos**, Kunsttischler Karl Roos (1776-1836)[388]?

Frau **Rosa** = Rosa Maria Assing ?

Rosa, eine Römerin[389], nicht zu ermitteln.

Mademoiselle **Rossner** = Christiane Wilhelmine Rosner (gest. 1824)?

Consistorial Direktor **von Ruoff**, Carl. Heiratete Christiana.[390]

Rückert, Friedrich (1788–1843), Orientalist und Dichter. 1816 Redakteur des Morgenblatts in Stuttgart. Verkehrte in der „Danneckerei“.[391]

Ruef, Johann Kaspar Adam (1748-1825)?, Jurist, Bibliothekar und Publizist im südwestdeutschen Raum.

Frau Director **Rufin**, Frau von → Direktor von Ruof?

Rugel, A[ugustin] (1762-1825), katholischer Theologe, Benediktiner in Isny, später Pfarrer in Neuhausen auf den Fildern.

S

Herr **Saeumer**

Sappho, griechische Dichterin Ende des 7. Jhs. v. Chr. auf Lesbos. Sie war die größte Lyrikerin des Altertums.

Schelling, Friedrich Wilhelm (1775-1854), Philosoph.[392] 1790 Eleve des Tübinger Stifts, hier Freundschaft mit Hegel und → Hölderlin. 1798 nach Jena berufen, hier Anschluss an die romantische Bewegung. Gilt neben Fichte und Hegel als der Hauptvertreter des deutschen Idealismus. Im Juni 1810 hält er im Gartensaal des Eberhard Friedrich Georgii (1757-1830) vor geladenen Gästen seine berühmten Privatvorlesungen.

Die Eheleute Duttenhofer sind während ihres Aufenthaltes in München im November/Dezember 1828 zu gesellschaftlichen Abenden im Hause Schelling eingeladen, wie Luise Duttenhofer im Brief vom 26.11.1828 an ihre Freundin Friederike Mayer berichtet.

Schelling, Karl Eberhard (1783-1854), Dr. med., ab 1805 praktischer Arzt, Hofmedikus, Obermedizinalrat. Hausarzt der Familie Mörike. Bruder des Philosophen → Schelling, Schwiegervater von Staatsrat Köstlin und Prälat Mittag.

---

385 Thieme/Becker, Bd. 27/28, S. 129, Sp. 1.

386 Vgl. Koschlig 1968, S. 147.- Geiger 1901, S. 136.

387 Koschlig identifiziert ihn als Ludwig Tieck. Dann wäre jedoch die Beschriftung von SNM/DLA 5501 falsch. Vgl. Koschlig 1968, S. 165.

388 Vgl. Thieme/Becker, Bd. 27/28, S. 580, Sp. 2.

389 Vgl. auch im Tagebuch von Sulpiz Boisserée: „Rosa, eine Magd aus Rom.“, Bd. III, S. 472.

390 Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 180.

391 Fleischhauer, S. 86

392 Koschlig 1968, Anm. 125, S. 164.

Schelling, Joseph Friedrich (1737-1812), Prälat und Abt von Maulbronn. Vater des Philosophen → Schelling. Mutter ist Gottliebin Marie → Cleß, deren Mutter wiederum Regina Dorothea Rieger ist.

Schick, Christian Gottlieb (1776-1812), Maler. Studierte 1787-1794 bei → Friedrich Wilhelm von Hetsch an der Stuttgarter Akademie und schloss sich dann → Johann Heinrich Dannecker an. Romaufenthalt 1802-1811, 1804 –1810 wohnhaft in Via Capo le Case 3.[393] Seine Kunst ist beeinflusst von → Eberhard Wächter. Stilistisch ist er Klassizist, seiner Empfindung nach Romantiker, nimmt demzufolge eine Zwischenstellung zwischen Klassizismus und Nazarenertum ein. – Bekannteste Werke sind *Apoll unter den Hirten, Bacchus und Ariadne, Dankopfer Noahs, David vor Saul, Ruhende Diana* sowie Bildnisse von Dannecker und der Familie Wilhelm von Humboldt.[394]

Heiratete 1806 Emilie, die Tochter des englischen Landschaftsmalers George Augustus Wallis, der mit seiner Familie seit 1794 in Rom wohnte. Schick mietete sich 1804 im Haus der Familie, in der Via Capo le Case 3 ein. 1807 wurde sein ältester Sohn Theodor in Rom geboren.[395]

Schiffer auf dem Comer See, nicht zu ermitteln.

Schiffspatron der Santa Maria alla Stella in Triest, nicht zu ermitteln.

Schiller, Friedrich von (1759-1805), besuchte von 1773 bis 1780 die Carlsschule. Dass Luise Duttenhofer ihm persönlich begegnet ist, ist eher unwahrscheinlich.

Frau Kaufmann **Schilling**, nicht zu ermitteln.

Herr **Schintz,** nicht zu ermitteln.

Schlegel, August Wilhelm von (1767-1845), Kritiker, Literarhistoriker, Übersetzer, Dichter. Mit seinem jüngeren Bruder Friedrich legte er die Grundlagen der romantischen Kunstlehre, die er in öffentlichen Vorlesungen nach 1800 publik machte. Februar bis Ende Mai 1805 in Rom mit Frau von Stael.[396] 1818 gründete er als Professor an der Universität Bonn das Studium der altindischen Philologie.

von Schlotheim, Gottlieb Christian Freiherr (1761-1815), Kammerherr in Stuttgart u. Gesandter.

Schmid, Auguste Christiane, geb. Reuss (1791-1822), Pfarrfrau?

Herr **Schneckenburger**. Nicht eindeutig zuzuweisen. Dr. Jakob (1769-1841), Arzt in Trossingen. Oder Repetent Schneckenburger vom Tübinger Stift.

Dikarius **Schoder**, Friedrich Gustav (1785-1813), Student der Theologie in Tübingen, der für das „Sonntagsblatt“ einige Gedichte schrieb. 1808 als Mitglied einer geheimen Verbindung, die eine Auswanderung nach der Südseeinsel Otaheiti plante, verhaftet, bald darauf, nachdem er für verrückt erklärt wurde, freigelassen. Da er nun aus Württemberg ausgewiesen wurde, ging er als Hofmeister nach Schleswig und ertrank 1813 beim Baden in der Ostsee.[397]

Frau Kammerrat **Schollin**, Frau des Kammeral-Verwalters Scholl in Stuttgart. Nicht näher identifiziert.[398]

Schorn, Johann Karl Ludwig von (1793-1842), Kunsthistoriker und Kunstkritiker, der von 1820-1842 in Stuttgart lebte und das „Kunstblatt“ leitete, das die Beilage zu Cottas „Morgenblatt für gebildete Stände“ war. Schorn war in Stuttgart mit → Boisserée, → Matthisson, → Haug und → Rapp befreundet.[399] Seit 1825 Professor für Kunstgeschichte an der Kunstakademie München.

---

393 Noack 1907, S. 453, Sp. 2.

394 Thieme/Becker, Bd. 29/30, S. 50, Sp. 2 f.

395 Ausst.-Kat. Stuttgart 1993. S. 362f.

396 Noack 1907, S. 453, Sp. 2.

397 Karl Mayer, S. 34; sowie Zeller 1961, S. 154.

398 Vgl. Tagebücher von Sulpiz Boisserée, Bd. I, S. 552.

399 ADB, Bd. 32, S. 379-382.; erwähnt im Brief von Luise Duttenhofer, 26.11.1828.

Schüle, Josias (1797-1843), Pfarrer in Württemberg.

Legations Rath **Schubart**, Sohn des Dichters; Ludwig Albrecht (1765-1811), 1777-1786 nach der Gefangensetzung seines Vaters Christian Friedrich Daniel S. (1739-1791) von Herzog Carl Eugen an die Carlsschule aufgenommen. Seit 1789 Sekretär der preußischen Gesandtschaft in Nürnberg. Von ihm Bericht über Maskenball 1803. Während des Studiums Beginn der Freundschaft mit → Schiller.

Schurr, Christine. Witwe des Schneiders. Wohnhaft in der Langen Strasse Nr. 333.[400]

Herr **Schwegler.** Nicht eindeutig zuzuweisen. Johann David (1759-1827), Violinist und Komponist in Karlsruhe. Oder Matthäus Eberhard (1793-1839), in Stuttgart.

Seckendorf, Johann Karl Christoph (geb. 1747)? Mitglied des Württembergischen Landtags 1816.

Alexandrine von **Se(c)kendorf**, wohl Tochter des Offiziers und Oberhofmeisters Alexander von Seckendorf, der 1782-1802 in Stuttgart wohnte.

Seiden-Aestle in Rom, nicht zu ermitteln.

Herr **Seligman jun.,** nicht zu ermitteln.

Herr **Seligman sen.,** nicht zu ermitteln.

Bäcker **Seiler** in Cannstatt, nicht zu ermitteln.

Herr **Seligmann,** nicht zu ermitteln.

Seyffer, August (1774-1845), Landschaftsmaler und Kupferstecher. Bei Johann Gotthard Müller gelernt, seit 1802 bei Martin von → Molitor in Wien, seit 1816 wieder in Stuttgart.[401] Oder seit 1815?; denn seit 1815 ständiger Zeichner an der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur. Ab 1822 Leiter des Königlichen Kupferstichkabinetts Stuttgart.[402]

anderer Herr **Seyffer**, Johann Friedrich (1777-1852), Arzt im Stuttgarter Raum.

Frau **Seyffer,** nicht zu ermitteln.

Silberarbeiter in Rom, jun., nicht zu ermitteln.

Silberarbeiter in Rom, sen., nicht zu ermitteln.

Snyders, Frans (1579-1657), flämischer Tier- und Stillebenmaler.

Sokrates (470-399 v. Chr.), griechischer Philosoph in Athen.

Vikar/Pfarrer **Spindler**, Christian David (geb. 1792), Theologe in Tübingen.

Prälat **Spittler**, Jakob Friedrich (1714-1779), Vater von → Ludwig Timotheus Spittler. Diakon an der Stiftskirche Stuttgart, später Prälat. Großvater von Luise Duttenhofer.

Spittler, Johanna Christiana, geb. Bilfinger (1724-1796) Großmutter von Luise Duttenhofer.

Minister **Spittler**, Ludwig Timotheus (1752-1810), Sohn von → Jakob Friedrich Spittler. Professor für Geschichte.[403]

Spix, Johann Baptist von (1781-1826), Naturforscher und Zoologe, bereiste 1820 gemeinsam mit → Martius Brasilien. Sie veröffentlichten ihren Reisebericht „Reise in Brasilien“, 1823-31, in drei Bänden. Luise Duttenhofer liest diesen Bericht, wie sie im Brief erwähnt. - War eng mit Schelling befreundet.

Steegmester, nicht zu ermitteln.

Steckmester aus Hamburg = → Steegmester?, nicht zu ermitteln.

Steinkopf, Johann Friedrich (1737-1825)[404], Maler, Zeichnungsmeister; Pferdemaler, Vater des Landschaftsmalers Gottlob Friedrich Steinkopf. Er war von 1786-1817 Lehrer der freien Handzeichnung am Gymnasium zu Stuttgart. 1801 wurde er vom König zum Hofmaler im Fach Tiermalerei ernannt. Er unterrichtete u.a. Emilie Reinbeck,

---

400 Vgl. Adressbuch Stuttgart 1804.

401 Vgl. Thieme/Becker Bd. 29/30, S. 553, Sp. 1.

402 Vgl. Jürgen Hagel 1997.

403 Schwäbische Lebensbilder, Bd. I, S. 514-538.

404 Vgl. Thieme/Becker Bd. 31/32, S. 569, Sp. 1.

geb. Hartmann um 1820.[405] Möglicherweise erhielt auch Luise Duttenhofer von ihm Zeichenunterricht.

Frau Spezial **Steinregen,** nicht zu ermitteln.

Stieler, Joseph Karl (1781-1858), Bildnismaler, seit 1812 in München tätig. Heiratet in Wien 1818 Luise Beckers. 1820 von Ludwig I. zum Hofmaler ernannt. Malte u.a. auch ein Porträt des Philosophen Schelling.

Stockmayer, Friederike Luise Johanna, geb. Fromann (1769-1848), heiratet am 18. Juni 1789 den Oberfinanzrat → Friedrich Amandus Stockmayer.

Stockmayer, Friedrich Amandus (1760-1837), Oberfinanzrat und Landschaftssekretär. Sowie seine Frau → Friederike Luise Johanna, geb. Fromann.

Stöser = **Stößer**. Handelsmann und Auctioneur. Wohnhaft Auf dem Graben Nr. 302.[406]

Storr, Gottlob Christian (1746-1805), Oberhofprediger und Consistorialrat. Professor der Philosophie und Theologie in Tübingen. Das Haupt der älteren Tübinger Theologenschule.

Elektrine **Stranz,** nicht zu ermitteln.

T

Tafel, Christian Friedrich August (1798-1856), „der Schöne", Rechtskonsulent. Einer der vier Söhne des württembergischen Pfarrers Johann Friedrich Tafel (1756-1814). Duttenhofers Tochter Marie Luise (1807-1839) wird ihn später heiraten.

Theokrit (ca. 300 – 260 v. Chr.), griech. Dichter aus Syrakus, begründete bukolische Dichtung. Dt. Übersetzungen von Eduard Mörike.

Thümmel, Moritz August von (1738-1817), Erzähler und Lyriker. Jurastudium in Leipzig. Von 1763-1772 am Hof von Coburg-Saalfeld. 1772 Reise in die Niederlande und Frankreich, 1774-1777 Reise nach Südfrankreich und Italien. Lebte ab 1783 als Privatmann auf Gut Sonneborn und in Gotha, war häufig Gast in Weimar.

Galt Lesern des späten 18. Jahrhunderts als Nachahmer Wielands. Sein Reiseroman „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich im Jahre 1785-1786", Leipzig 1791-1805, war für → Jean Paul, die Brüder Schlegel, Tieck und Eichendorff ein „classisches Buch".

Tieck, Christian Ludwig (1776-1851), Bildhauer. Eng befreundet mit A.W. Schlegel und mit Schelling. 1802 Büste von Schiller. 1805 zweite Romreise, begleitet von seinem Bruder Ludwig.

Prinz von **Thurn und Taxis**[407]**,** nicht zu ermitteln.

U

Uhland, Ludwig (1787-1862), Dichter. War eng mit Duttenhofers befreundet.

Uxküll-Gyllenband, Karl Friedrich Emil Freiherr von (1755-1822), Kunstsammler und Kunstschriftsteller sowie Geheimer Rat. 1804 und 1805 sowie 1810-1811 in Rom.[408] In seiner Kunstsammlung waren ehemals drei Zeichnungen des Malers → Martin Wagner.

---

405 Gerlach, Bernhard: Die literarische Bedeutung des Hartmann-Reinbeckschen Hauses in Stuttgart, 1779-1849. Münster 1910 (Diss.) Siehe insbesondere S. 65.

406 Vgl. Adressbuch Stuttgart 1804.

407 Herzog Karl Alexander von Württemberg war mit Marie von Thurn und Taxis (1706-1756) verheiratet, demzufolge gab es Verwandtschaftsverhältnisse zwischen dem württemberg. und dem bayr. Haus.

408 Noack 1907, S. 458, Sp. 2.

V

van der Velde, Franz Carl (1779-1824), Jurist und Schriftsteller. Jurastudium in Frankfurt an der Oder. 1804 Direktor des Stadtgerichts in Winzig, 1814 Assessor in Breslau, 1818 Stadtrichter in Zobten, 1823 Justizkommissar und Notar in Breslau. War im 19. Jahrhundert ein beliebter Autor, wurde „der deutsche Scott" (zvab.com) genannt.

Major **Vischer** → Reinhard Ferdinand Heinrich **Fischer**, Architekt.

Vischer, Friedrich (1807-1887), Ästhetiker und Philosoph. Mit Uhland und Haug verwandt. Sohn des Theologen Christian Benjamin und seiner Frau Christiane, geb. Stäudlin, Tochter des Göttinger Theologieprofessors Karl Friedrich Stäudlin. Friedrichs Mutter war an der Kunst interessiert, so dass sie ihren Sohn im Wunsch, Künstler zu werden förderte, indem sie mit ihm die Ateliers der Stuttgarter Künstler → Wächter, → Hetsch und → Dannecker regelmäßig besuchte.

Vischer, August (gest. 1876), Bruder von → Friedrich Vischer.

Frau Propst **Volzin**, Unbekannt. Vielleicht Prälat Volzin, dann wäre es die Witwe des 1786 verstorbenen Numismatikers, Mathematikers und Geschichtsforschers Johann Christian Volzin.

Fräulein **Vossler**; Eberhard Waechter. Vermutlich Regina Voßler (geb. 1767), Freundin von Ludovike Simanowiz, Klavierschülerin von Schubart, der sie verehrte und ihr mehrere Gedichte gewidmet hat.[409]

W

Herr **Wachs,** nicht zu ermitteln.

Waechter, Eberhard (1762-1852), Historienmaler, Aufseher des Kabinetts der Handzeichnungen. 1795-98 in Rom, wo er zum katholischen Glauben übertrat und Francesca Bandini, Schwester eines Gemüsegärtners, heiratete.[410] 1798 Übersiedelung nach Wien, dann 1808 nach Stuttgart.[411]

M[artin] **Wagner**, vermutlich der Maler, Bildhauer, Radierer und Archäologe Martin Wagner (1777-1858). Studierte u.a. an der Wiener Akademie bei Heinrich Füger, wo er mit *Venus und Aeneas* 1802 den 1. Preis erhielt. Möglicherweise lernten sich hier Wagner und → Christian Friedrich Traugott Duttenhofer kennen. Beeinflusst durch → Eberhard Wächter. Beteiligte sich 1803 an der Weimarer Preisaufgabe zu *Ulysses und Polyphem*, die er gewann. Nach seiner Rückkehr in seine Heimatstadt Würzburg und einem einjährigen Aufenthalt in Paris, ging er 1804 nach Rom. Hier begegneten sich Wagner und Duttenhofers erneut. – Oder Theodor Wagner (1800-1880) einer der jüngeren Schüler → Danneckers, arbeitete von 1814-23 in dessen Atelier.[412] Sein Hauptwerk ist das große Fries für die Walhalla, an dem er 1827-1837 arbeitete. In der ehemaligen Sammlung des → Freiherrn von Uexküll wurden Zeichnungen aufbewahrt, darunter *Flucht nach Ägypten*, *Grablegung* (1803) und *Szene auf dem Olymp* (1806).[413]

Weber, Friederike, geb. Sülzer (1785-1855)?

Weckerlin, Ferdinand Heinrich August (1767-1828), Finanzminister.[414]

Weinbrenner, Johann Jakob Friedrich (1766-1826), Architekt. 1792 – 1797 Italienreise, 1794-96 in Neapel und Pompeji. Ab 1807 Oberbaudirektor in Karlsruhe. Befreundet in Stuttgart u.a. mit → Dannecker und → Wächter.[415]

---

409 Vgl. Anmerkungen bei Koschlig 1968, S. XXXI und S. 157.- Sie wird auch in einem Brief von LD an Friederike Mayer erwähnt, 26.11.1828.

410 Noack 1907, S. 423, Sp. 1. und S. 622.

411 Thieme/Becker Bd. 35/36, S. 16, Sp. 1 f.

412 Fleischhauer, S. 88.

413 Thieme/Becker, Bd. 35/36, S. 44, Sp. 1 ff.

414 Schwäbische Lebensbilder, Bd. III, S. 575-602.

415 Vgl. Thieme/Becker Bd. 35/36, S. 288 ff., Sp. 1 ff.- Reisebericht nach München: "Er nahm den Weg über Stuttgart, wo er seine Freunde Wächter, Dannecker, Thouret, Duttenhofer etc. besuchte […]", in

Herr H. **von Weinheim,** nicht zu ermitteln.

Weinlandin = Rosine Weinland, Wascherin?[416]

Weißer, Friedrich (1761-1836), Oberfinanzrat und Dichter. Gemeinsam mit seinem Freund → Haug Verfechter des Klassizismus gegen die Tübinger Romantiker. Verkehrte im Hartmann-Reinbekschen Haus, wo ihm vermutlich auch Luise Duttenhofer begegnete.[417] Redakteur des „Morgenblatts" von 1806 bis 1812.

Weitbrecht, Konrad (1796-1836), Bildhauer in Stuttgart. Erhielt von König Wilhelm I. als Belohnung für das Relieffries des Speisesaals des Landhauses Rosenstein bei Stuttgart die 1000 fl. sowie ein Jahr Urlaub, um sich in Italien weiterbilden zu können. Schüler von Dannecker 1813/14.

Weng, Johann Daniel von (1734-1808), Oberstleutnant, Kriegsrat und Kunstsammler. Oder Karl Heinrich Wenng (1787-1850), Maler, Schüler von Johann Gotthard Müller. Von 1816 bis 1827 Professor an der Lithographischen Anstalt. Von 1827 bis 1837 in München (Nagel 127)

Frau **Weng**, nicht zu ermitteln.

Wer(c)kmeister, Benedikt Maria Leonhard von (1745-1823), katholischer Theologe. Benediktiner in Neresheim. 1784-1793 Hofprediger des Herzogs Carl Eugen und Religionslehrer an der Carlsschule. Seit 1807 geistlicher Rat in Stuttgart. War am Zustandekommen einer neuen Schulordnung beteiligt, setzte sich für eine Aufhebung des Zölibats ein, für die Scheidung einer Ehe und eine moderne Erziehung des Klerus.[418]

Fräulein **Wesselhöft**, Schwägerin der → Madame **Bohn**. Aufgrund einer Notiz im Tagebuch von Sulpiz Boisserée ist bekannt, dass Frau Wesselhöft aus Lübeck stammt.[419]

Frau Centinat **Wetschgen,** nicht zu ermitteln.

Herr **Wezel,** nicht zu ermitteln.

Windenbacher, Nachbar von Luise Duttenhofer in München.

David **Winsparer** aus Neapel, nicht zu ermitteln.

Wintzigroda = Wintzingerode, Graf Heinrich Levin von (1778-1856) Württembergischer Gesandter in Wien. War an der Veräußerung der Kunstsammlung Boisserée beteiligt.[420]

Wirt in Isola, nicht zu ermitteln.

Wocher, Gunter Josef Max? (1779–1858), war in Wien K. K. Finanzminister.

X, Y, Z

Zahn, Dr. Christian Jakob Rechtsanwalt, Teilhaber des Cottaschen Verlages, Geschäftsmann in Calw sowie Abgeordneter und Vizepräsident der II. Kammer (1765-1830)[421]. Des weiteren Komponist mehrerer Studentenlieder. Heiratete Elisabeth Friederike, geb. Hasenmayer (1771 – 1837).

Herr **Zelter,** nicht zu ermitteln.

Assessor **Zorer** → Tobias David heiratete am 19.11.1743 Elisabeth Dorothea Bilfinger (1726-1800), eine Urgroßtante von Luise Duttenhofer.[422]

Friedrich Weinbrenner: Denkwürdigkeiten aus seinem Leben, von ihm selbst geschrieben. Hrsg. und mit einem Anhang begleitet von Aloys Schreiber. Heidelberg 1829.

416 Vgl. Adressbuch Stuttgart 1833.

417 Koschlig 1968, Anm. 117, S. 162f.- Gerlach, Bernhard: Die literarische Bedeutung des Hartmann-Reinbeckschen Hauses in Stuttgart, 1779-1849. Münster 1910 (Diss.) Siehe insbesondere S. 23.

418 Geiger: Therese Huber. Stuttgart 1901. S. 419, Anm. 85.- Therese Hubers Tochter Luise wurde unter Leitung Werckmeisters in die Kirche eingeführt.

419 Sulpiz Boisserée, Tagebücher. Hrsg. Hans-J. Weitz. 4 Bde. Bd. I 1808-1823. 19.7.1822, S. 814: „[…] Die Frau eine Lübeckerin Wesselhöft Schwägerin von Bohn.[…]".

420 Vgl. Werner Fleichhauer 1995, S. 79.

421 Freundlicher Hinweis meines Vaters Heinz-Werner Kemmling.

422 Vgl. Familienregister des Kirchenarchivs Stuttgart. Nr. 633, Bilfinger, Heinrich Christoph I., S. 257.