

Johann Heinrich Ramberg
als Illustrator



Johann Heinrich Ramberg
als Illustrator

Shakespeare, Amerika, Erotika, Berühmtheiten
und Royals der Goethezeit

Herausgegeben von
Waltraud Maierhofer und Peter-Henning Haischer

This book was made possible with generous support from the University of Iowa's Office of the Vice President for Research and College of Liberal Arts and Sciences.

Weitere Unterstützung gewährte die Alexander von Humboldt-Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag

Umschlagbild: Ausschnitt aus einer kolorierten

Radierung von Ramberg: »Le Rossignol« (1799)

zu Jean de la Fontaine (Kunsthandel 2021)

Druck und Bindung: Azymut, Warschau

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-98859-127-2

Inhalt

Waltraud Maierhofer	
Einführung	
Grafik in der Goethezeit – Illustration und Reproduktion	7
Stuart Sillars	
Rambergs Shakespeare	13
Peter-Henning Haischer	
»Das Mahlen ist was anders, als Moral« – Rambergs erotisches Oeuvre	47
Waltraud Maierhofer	
Porträts und Bilder von Berühmtheiten und Royals für den Buch- und Ausstellungsmarkt – Original, Kopie, Variation und Reproduktion	101
Waltraud Maierhofer	
Bilder vom amerikanischen Unabhängigkeitskrieg – Rambergs Variationen zu Illustrationen von Daniel Chodowiecki	161
Thomas Mandl, Sebastian Diem, Chanjong Im	
Chancen und Grenzen der modernen Bildverarbeitungstechnologien für historische Illustrationen	203
Alexander Rosenbaum	
Rambergs Titelblatt-Entwurf zur geplanten Prachtausgabe von Wielands <i>Oberon</i> durch Constantin Geisweiler (1801)	225

Waltraud Maierhofer

Grafik in der Goethezeit – Illustration und Reproduktion

In letzter Zeit gab es wichtige Publikationen zum Werk Johann Heinrich Rambergs, einem der produktivsten und populärsten Buch- und Almanachillustratoren der Goethezeit. Sein umfangreiches Werk reicht von den 1780er bis in die 1830er Jahre. Die vorliegende Publikation schließt an *Literatur – Bilder* (2013), die Aufsatzsammlung mit Katalogteil von Alexander Kosenina an, die zu einer Neubewertung Rambergs als Illustrator der deutschen und übersetzten Literatur der Goethezeit geführt hat.¹ Die vorliegende Publikation widmet sich ergänzenden Aspekten, insbesondere Rambergs Beitrag zu Shakespeare-Illustrationen in seiner Londoner Zeit, den zeitgenössisch sehr beliebten erotischen Stichen und Porträts als Separatdrucken oder Buchillustrationen. Ferner wird eine bisher unveröffentlichte Serie zeichnerischer Variationen zu Illustrationen Daniel Chodowieckis vorgestellt, die Motive aus der Geschichte des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs zeigt und sich in einem amerikanischen Museum befindet. Besonders aktuell ist eine Untersuchung, wie sich Künstliche Intelligenz zur Erfassung und Auswertung eines umfangreichen Schaffens wie das von Ramberg einsetzen lässt. Neben seinem Beitrag zur prestigeträchtigen großen Wielandausgabe waren seine Illustrationen zugeschnitten auf Geschmack und Lese- und Kunstbedürfnisse des wachsenden Bürgertums, insbesondere des Publikums der zahlreichen Almanache, für die die Grafik oft ein wichtiger Kaufanreiz war. Sie war nicht nur Ornament, sondern ein wichtiger Teil der Buchkultur und sollte ästhetisch anregend sein.

Hier ist also keine Einführung zur Illustrationskunst um 1800 oder Rambergs Werdegang mehr nötig.² Vielmehr werden einige Bemerkungen angebracht zu vernachlässigten Aspekten der Illustration, zu denen vor allem Porträts und seine in England entstandenen Illustrationen gehören, aber auch die Stiche mit erotischen Motiven nach den frivolen Erzählungen La Fontaines

- 1 Alexander Košenina (Hrsg.): *Literatur – Bilder. Johann Heinrich Ramberg als Buchillustrator der Goethezeit*. Hannover 2013.
- 2 Siehe ebd. Sowie Doris Schumacher: *Kupfer und Poesie. Die Illustrationskunst um 1800 im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Kritik*. Köln 2000.

(wiederum in der Nachfolge Boccaccios), die wegen ihrer Freizügigkeit später der Zensur zum Opfer fielen. Sie zeigen nicht nur die Vielfalt von Rambergs Interessen und Werk. Aus ihnen lassen sich Schlüsse ziehen über Einstellungen und Praxis des Künstlers zu Reproduktion einer Gattung (Malerei) in einer anderen (eigenständiger Druck oder Buchschmuck), Vorkommen und Ausmaß von Variation und Bearbeitung eigener wie fremder Vorlagen sowie dem Netzwerk von Künstlern, Kupferstechern und Verlegern.

Beitrag zur populären Kunst

Um 1800 galten Kupferstecher lediglich als Handwerker, deren Aufgabe es war, die Vorlagen so getreu wie möglich nachzuahmen, denn die romantische Ästhetik wertete nach Originalität, Kreativität und Authentizität. Adam Bartsch zum Beispiel erkannte in seinem Katalog der Wiener Kupferstiche von 1808 nur den *peintre-graveur* als Künstler an.³ Ramberg zeichnete die Vorlagen für Drucke immer im vorgesehenen Format des Endprodukts. Aquarellierte Zeichnungen dienten häufig dazu, dem Stecher die Hell-Dunkel-Skala vorzugeben. Ramberg stach nur einen kleinen Teil seiner Vorlagen selbst, vor allem die im Eigenverlag gedruckten Serien zu *Reineke Fuchs*, der *Ilias* und *Eulenspiegel*, aber auch erotische Motiven nach (Vers-)Erzählungen von Jean de la Fontaine. Welche weiteren Grafiken er selbst anfertigte, und warum und unter welchen Umständen, wäre noch genauer zu recherchieren. Wo andere Kupferstecher seine Zeichnungen umsetzten, legte er immer Wert darauf, als Zeichner genannt zu werden, d. h. als der Schöpfer des Originals. Das galt auch, wo er nach dem Werk eines anderen Künstlers arbeitete, etwa bei einem Porträt Friedrichs II. Deshalb sind Zuschreibungen von Drucken, die keine Inschrift mit seinem Namen oder Monogramm tragen, mit Skepsis zu begegnen, worauf etwa Stuart Sillars bezüglich angeblicher Shakespeare-Illustrationen für den Göschen-Verlag hinweist. Die Spannung zwischen Originalzeichnung oder -gemälde und vervielfältigtem Druck hielt sich durch das ganze 19. Jahrhundert

Ramberg wurde oft der »deutsche Hogarth« genannt, u. a. in Anzeigen und Erklärungen seiner satirischen Motive. Es war gerade der englische Ma-

3 Siehe Adam von Bartsch: *Le Peintre-Graveur*. 21 Bde. Wien 1802–21; Leipzig 1808–21.

ler und Kupferstecher William Hogarth (1697–1764), der entscheidend zur Einrichtung des Copyrights für grafische Kunst beitrug.⁴ Seine Kupferstichserie »A Harlot's Progress« (Der Lebenslauf einer Prostituierten, 1732) nach seinen eigenen Gemälden wurde so oft plagiiert, dass er darauf bestand, den nächsten Zyklus, »A Rake's Progress« (Der Werdegang eines Wüstlings, gezeichnet 1732–34, gedruckt 1735), erst drucken zu lassen, wenn grafische Werke ebenso wie zuvor schon literarische vor Raubdruck geschützt wären, wie es zu dieser Zeit allerdings nur im britischen Raum der Fall war. Seine Blätter wurden auch von deutschen Künstlern variiert bzw. nachgestochen: *Leben eines Lüderlichen* von Daniel Chodowiecki (1772) und *Lebenslauf einer Dirne* von Ernst Ludwig Riepenhausen (1794–99). Der Copyright Act von 1735 (auch genannt Hogarth Act) erweiterte den Schutz geistigen Eigentums im britischen Reich auf Kupferstiche. Im Jahr 1767 etwa, also wenige Jahre nach Rambergs Geburt in Hannover, waren Kupferstiche für einen Zeitraum von 28 Jahren geschützt, für Gemälde jedoch gab es noch kein Copyright. Ramberg lernte in seiner Zeit als königlicher Stipendiat an der Royal Academy of Art in London den dortigen Schutz grafischer Kunst vor Raubdruck kennen. In den Staaten des deutsch-römischen Reichs und des deutschen Bundes dagegen gab es bis ins fortgeschrittene 19. Jahrhundert kein effektives Urheberrechts-Gesetz.⁵ Nur in der Zeit der Napoleonischen Besetzung bzw. der von Napoleon kontrollierten Länder galt von 1806 bis 1814 vorübergehend der *Code Napoleon* (1804) mit seinen Vorschriften für geschriebenes geistiges Eigentum.⁶

Das Kopieren angesehener Werke gehörte zur Ausbildung von Malern. Reproduktionsdrucke dagegen waren das ausschlaggebende Medium, das ori-

4 Dieser Absatz folgt Robert Verhoogt: *Art in Reproduction. Nineteenth-century Prints After Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israels, and Ary Scheffer*. Amsterdam 2007, S. 33–37. Siehe auch Marie-Stéphanie Delamaire und Will Slauter (Hg.): *Circulation and Control. Artistic Culture and Intellectual Property in the Nineteenth Century*. Cambridge, UK 2021, bes. Kap. 2, S. 37–74.

5 Eckhard Höffner: *Geschichte und Wesen des Urheberrechts*. München 2010. Die darauf bezüglichen deutschsprachigen Dokumente aus Rambergs Lebenszeit beziehen sich durchweg auf geschriebene Werke; siehe die Kompilation in: *Primary Sources in Copyright (1450–1900)*, Cambridge und Glasgow, UK, <https://copyrighthistory.org>.

6 Siehe *Land-Recht für das Großherzogtum Baden*. Karlsruhe 1809, Satz 577 d. a. Ausführlich dazu der Beitrag von Louis Pahlow: »Fällt der Kopf ins Grab, so fällt seine Schrift ins Freie«. *Das Badische Landrecht und der Schutz des geistigen Eigentums*. In: Christian Hattenhauer/ Klaus-Peter Schröder: *200 Jahre Badisches Landrecht von 1809/1810*. Frankfurt a. M. 2011, S. 155–180.

ginale Gemälde und Skulpturen einem größeren Publikum nahebrachte und das Sammeln und häusliche Zurschaustellen einer wachsenden Mittelschicht ermöglichte. Die Drucke enthielten in der Regel Bezeichnungen, die den Schöpfer des originalen Werks nannten, der es erfunden (»inven[it]«), gezeichnet (»delin[eavit]«, »composit«) oder gemalt hatte (»pinx[it]«). Der Name des Stechers oder Radierers (»sculp[sit]«, »fec[it]«, auch »caelavit«, »incidit«) dagegen nannte den Urheber der Reproduktion. Kupferstecher und Radierer setzten ein originales Werk in ein gedrucktes, vervielfältigtes um. Es handelt sich dabei also nicht um eine Technik, sondern einen Prozess und ein Produkt. Diese klare Trennung blieb bis ins 19. Jahrhundert intakt.

Die vorliegenden Aufsätze wollen den Hannoveraner Künstler nicht von den Auswirkungen massenhafter Produktion von Illustrationen vor allem nach 1806 freisprechen. Jedoch widmet sich die neuere Forschung zur Geschichte der Druckgrafik auch kunstgeschichtlich nicht-kanonischen Künstler:innen und Werken. Bei der Untersuchung der drei Bereiche Produktion, Distribution und Rezeption spielt der kulturelle Kontext, insbesondere der Aspekt des Populären im Unterschied zur hohen Kunst und der Teilhabe an der visuellen Kultur insgesamt eine zunehmende Rolle.⁷ Die Reproduktion von Kunstwerken, etwa für Sammler, aber auch in frühen Museumskatalogen mit Beschreibungen und Reproduktionen eminenten Werke (sogenannter Galeriewerke) im Zusammenhang mit den neuen öffentlichen Museen und den zunehmenden Reisemöglichkeiten für Bürgerliche kam dabei erst langsam in den Blick.⁸ Eine besondere Art solcher Reproduktion wandte Ramberg in seinen Kompositionen für Gruppenporträts der britischen königlichen Familie beim Besuch von Ausstellungen in der *Royal Academy of Arts* an, war damit aber nicht der erste. Nur bei dem ersten solchen Druck stellte er bemerkenswerte, zum Teil satirische Interrelationen zwischen ausgestellten Werken und Besuchern her. Die zweite derartige Komposition gab sich deutlicher als Hommage an die königliche Familie

- 7 Ein wichtiges neueres Werk ist Antony Griffiths: *The Print before Photography. An Introduction to European Print-making 1550–1820*. London 2016. Siehe auch Patricia Anderson: *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790–1860*. Oxford 1991.
- 8 Siehe etwa Verhoogt: *Art in Reproduction* (Anm. 4). Dahlia Porter: *Catalogues as Instituting Genres of the Nineteenth-Century Museum. The Two Hunterians*. In: Jon Mee/Matthew Sangster (Hg.): *Institutions of Literature, 1700–1900. The Development of Literary Culture and Production*. Cambridge 2022, S. 157–177.

und wurde wohl nicht zufällig im Jahr der französischen Revolution und Krise des britischen Königshauses gedruckt. Bei dieser Komposition fand eine Übersetzung ins Kunsthandwerk statt, nämlich in Form eines Fächers, mit denen die Trägerinnen ihre Loyalität ohne Worte zeigen konnten.⁹ Anders als etwa im prominenten Fall der Malerin Angelika Kauffmann scheinen Umsetzungen seiner Illustrationen und Drucke auf Gebrauchsgegenständen wie etwa Tabakdosen seltener zu sein. Dies wurde jedoch noch nicht systematisch beleuchtet.

Rambergs satirische Werke und die Möglichkeit oder Unmöglichkeit ihrer Publikation unter den wechselnden Bedingungen der 1780er Jahre in England über die Napoleonische Zeit bis zu seinem Spätwerk um 1830 in den Ländern des Deutschen Bundes mit ihrer strikten Zensur bleiben ein Thema, das trotz einer umfangreichen Monografie aus den 1960er Jahren noch eingehender zu behandeln wäre.¹⁰ Dazu gehört auch die häufig konstatierte verehrende Nachahmung des satirischen Stils von William Hogarth. Zu berücksichtigen wäre hier ferner die Spannung zwischen Rambergs Position als Hofmaler in Hannover und seinen Interessen an Satire und Karikatur sowie seinen Kontakten mit seiner Umgebung in Hannover, seiner nur in der Napoleonischen Zeit unterbrochenen Verbindung zum englischen Königshaus und seinen häufigsten Publikationsorten außerhalb Hannovers, nämlich Leipzig, Berlin und Frankfurt mit jeweils eigenen Zensurbedingungen.

Besonders bei den Porträts für Einzelstiche und Illustrationen griff er, neben eigenen Zeichnungen und Gemälden ›nach dem Leben‹, auch auf Werke anderer Künstler zurück. Dies gilt insbesondere für seine posthume Zeichnung des preußischen Königs Friedrichs II. für den britischen Grafikmarkt, das wiederum mehrfach nachgestochen, variiert und assimiliert wurde. Solche Kollaborationen und Variationen waren vom Urheberrecht ausgenommen.¹¹ Mit kreativen Variationen erwarben Kupferstecher sich größeres Ansehen. Neben

- 9 Sandro Jung untersucht solche Übertragungen von Illustrationen von Werken der englischen Literatur auf verschiedene Anwendungsbereiche des Kunsthandwerks und verwendet dafür den Begriff der Transmediation. Siehe Jung: *Eighteenth-Century Illustration and Literary Material Culture*. Richardson, Thomson, Defoe. Cambridge 2023.
- 10 Franziska Forster-Hahn: Johann Heinrich Ramberg als Karikaturist und Satiriker. In: *Hannoversche Geschichtsblätter*, NF 17, H. 1/3 (1963), S. 1–236 (Sonderheft).
- 11 Siehe zu Kopie und Aneignung, allerdings mit Schwerpunkt auf Hogarths Nachwirkung, Douglas Fordham: *Copying The Sleeping Congregation*. Hogarthian Innovations and the Rise of Graphic Satire. In: Cynthia Ellen Roman (Hg.): *Hogarth's Legacy*. New Haven und London 2016, S. 51–82, hier S. 62–64.

dem Porträt des preußischen Königs war es vor allem Rambergs Bildnis des patriotischen Lyrikers Johann Wilhelm Ludwig Gleim, das wiederum mehrere Nachstiche und Variationen durch andere Kupferstecher erfuhr und damit die anhaltende Rezeption und ein hohes Ansehen des Künstlers bis weit ins 19. Jahrhundert belegt. Nachahmung, Aneignung und Variation sind auch bei Rambergs großen Kompositionen der Ausstellungsbesuche der königlichen Familie schwer voneinander zu unterscheiden.

Rambergs immenses Illustrationswerk ist noch lange nicht vollständig erfasst. Ursprünglich für diesen Band vorgesehene weitere Studien zu Sach- und Lehrbüchern, Erbauungsliteratur und religiösen Themen sowie seinem Beitrag zur Verfestigung der Geschlechterrollen müssen auf später verschoben werden. Deshalb schließt das Buch nicht mit einem Werkverzeichnis, sondern verweist auf einen im Aufbau begriffenen und jederzeit erweiterbaren digitalen Katalog von illustrierten Werken und Illustrationen.¹² Dieser wurde für den Aufsatz zum Einsatz künstlicher Intelligenz auf Buchillustrationen genutzt. Als weitere Aufgaben mit Einsatz von KI könnte man Fragestellungen entwickeln, wie sich sein Netzwerk von Auftraggebern, Kupferstechern und Verlegern veränderte, bei welchen Motiven und zu welchen Zeiten er bzw. seine Kupferstecher, Radierer und Verleger die traditionellen Techniken Kupferstich und Radierung durch neue Entwicklungen ergänzten wie Mezzotinto, Punktierstich, Aquatinta für farbige Abbildungen, schließlich Lithografie und Stahlstich, aber auch den Holzschnitt für billigere Bücher und Ratgeber.

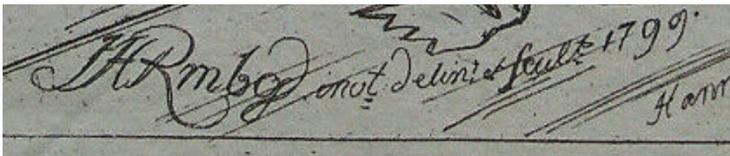


Abb. 1. Rambergs gestochene Signatur. Detail aus »Le Rossignol« 1799
(siehe Abb. 12 im Kapitel zu den Erotica)

12 Waltraud Maierhofer (Hg.): Johann Heinrich Ramberg als Buch- und Almanachillustrator / J. H. Ramberg as Illustrator of Books and Almanacs. In: *The Studio – The University of Iowa Libraries*, Iowa City, USA, 2025, <http://rambergillustrations.lib.uiowa.edu>.

Stuart Sillars

Rambergs Shakespeare¹

Rambergs Beschäftigung mit den Werken Shakespeares ist, wie so vieles in seinem Werk, voller Paradoxe. Obwohl er viele Entwürfe für dessen Theaterstücke angefertigt hat, die als Stiche in eine der beliebtesten illustrierten Ausgaben des 18. Jahrhunderts aufgenommen wurden, ist er unter Kunsthistorikern und Shakespeare-Kritikern kaum bekannt. Sein einziges großformatiges Shakespeare-Gemälde ist gleichermaßen vernachlässigt worden, vielleicht weil es sich auf die Komödie *Was ihr wollt* und nicht auf eine der Tragödien² bezieht. Viele seiner Bilder befassen sich nicht nur mit den Darstellern, sondern auch mit den übergeordneten Themen und Anliegen der Stücke. Trotzdem haben sich die wenigen Diskussionen, die es gibt, auf ihren Platz innerhalb der Schauspielerkarrieren konzentriert. Bei Ramberg handelt es sich um einen Künstler, der von König Georg III. entdeckt wurde, bei dem berühmten Historienmaler Benjamin West studierte, weit durch Europa reiste und schließlich als Hofmaler in Hannover Anstellung fand. In der Diskussion über Shakespeare-Illustrationen ist er ebenso hoch angesehen wie Daniel Chodowiecki, Moritz Retzsch und Peter Cornelius auf dem Gebiet der deutschen Buchillustration des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Zwar sind alle drei stilistisch sehr unterschiedlich, doch ähneln sie Ramberg darin, dass sie auf verschiedenen Gebieten der Buchillustration arbeiteten und Bildthemen wählten, die zu ihrer Zeit von unmittelbarem Interesse waren. Aufgrund dieser Eigenschaft lassen sie sich nur schwer in die fest umrissenen Kategorien der Theaterwissenschaft und der Kunstgeschichte einordnen; aufgrund der zweiten Eigenschaft waren sie zunächst von modischem Interesse und später nur für das Fachpublikum von Bedeutung.

- 1 Dieser Aufsatz wurde von Pavlina Manavska aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet von Waltraud Maierhofer.
- 2 Kurze Beschreibungen finden sich in Walter Pape/Frederick Burwick (Hg.): *The Boydell Shakespeare Gallery*. Bottrop 1996; Rosie Dias: *Exhibiting Englishness. John Boydell's Shakespeare Gallery and the Formation of a National Aesthetic*. New Haven/London 2013. Meine eigene Monografie geht kurz auf das Bild ein und deutet Ideen an, die im vorliegenden Aufsatz viel ausführlicher diskutiert werden; siehe Stuart Sillars: *Painting Shakespeare. The Artist as Critic, 1720–1820*. Cambridge 2006.

Innerhalb von Rambergs umfangreichem und vielfältigen Werk bilden seine Shakespeare-Illustrationen einen wichtigen und integralen Bestandteil. Die meisten davon finden sich als Stiche in der zweiten Ausgabe des sogenannten *Literary Shakespeare*, einer 1788 erschienenen Sammlung von Shakespeare-Stücken, die 1788 vom Verleger John Bell veröffentlicht wurde.³ Für diese Ausgabe schuf Ramberg 19 Originalentwürfe, mehr als jeder andere Mitwirkende. Weitere drei Kompositionen wurden separat gedruckt, und eine, die den Schauspieler William Parsons in *Henry VI. Teil 2* zeigt, erschien in *Bell's British Theatre*, einer weiteren von Bells Sammlungen.⁴ Ein Entwurf, der James William Dodd als Andrew Aguecheek in *Twelfth Night (Was ihr wollt)* zeigt, wurde nie gestochen, und die Originalzeichnung ist verloren.⁵ Darüber hinaus gibt es ein einziges Gemälde für John Boydells *Shakespeare Gallery*, nämlich die weitere Bearbeitung einer Szene aus *Was ihr wollt*, sein größter und vielleicht wichtigster Beitrag zur Shakespeare-Darstellung.

Rambergs Beiträge zu zwei anderen Serien sind weniger gesichert. Die Illustrationen für Johann Wilhelm Otto Bendas deutsche Übersetzung von Shakespeares Werken (1825) wurden als von Ramberg stammend behauptet, sind aber nicht mit seinem Namen oder Monogramm bezeichnet.⁶ Mehrere

- 3 [William Shakespeare]: *The Dramatick Writings of Will. Shakspeare* [sic]. London 1788. Die Veröffentlichungsgeschichte der Ausgabe und ihrer verschiedenen Auflagen ist komplex und alles andere als klar. Siehe Andrew Murphy: *Shakespeare in Print. A History and Chronology of Shakespeare Publishing*. Cambridge 2003; Stanley Morison: *John Bell, 1745–1831. Bookseller, Printer, Publisher, Typefounder, Journalist, &c.* Cambridge 1930; digitaler Nachdruck Cambridge 2009. Ich habe beide Shakespeare-Ausgaben von Bell ausführlicher erörtert in der Monografie *Stuart Sillars: The Illustrated Shakespeare, 1709–1875*. Cambridge 2008, S. 142–147.
- 4 *Bell's British Theatre. Consisting of the Most Esteemed English Plays*. 34 Bde. 2. Ausgabe. London 1788.
- 5 Alle Abbildungen sind mit Angaben zu den Veröffentlichungsdaten, kurzen Anmerkungen zu den Themen und gegebenenfalls den aktuellen Standorten von erhaltenen Entwürfen wiedergegeben in: Kalmin A. Burnim/Philip H. Highfill Jr. (Hg.): *John Bell – Patron of British Theatrical Portraiture. A Catalog of the Theatrical Portraits in His Editions of Bell's Shakespeare and Bell's British Theatre*. Carbondale/Edwardsville 1998.
- 6 *William Shakespeare: Shakespear's* [sic] *dramatische Werke. Übersetzt und erläutert von Johann W[ilhelm] O[tto] Benda in 16 [recte 19] Bänden*. Leipzig 1825. Die Titelpuffer sind am einfachsten zu finden unter Waltraud Maierhofer (Bearb.): *Johann Heinrich Ramberg als Buch- und Almanachillustrator / J. H. Ramberg as Illustrator of Books and Almanacs*. In: *The University of Iowa Libraries – The Studio*, 2023, <http://rambergillustrations.lib.uiowa.edu/items/show/134> (letzter Zugriff 8.05.2020). In der Folger Shakespeare Library in Washington befindet sich ein Exemplar der ursprünglich

Motive ähneln stark seinen Entwürfen für Bell und könnten sogar von denselben Platten gedruckt worden sein, ergänzt um einige Striche, um die in den Originalen nicht vorhandenen Umrandungen zu schaffen. Sieben der 19 weiteren Bilder in der Ausgabe stammen von einem anderen großen Illustrator der Zeit, Phillip James de Loutherbourg; auch sie waren erstmals in Bells Ausgabe von 1788 erschienen.⁷

Es ist auch argumentiert worden, dass eine weitere Sammlung von Bildern der Theaterstücke Rambergs Werk ist. Die Folger Shakespeare Library in Washington besitzt eine Sammlung von 23 Shakespeare-Szenen und einem allegorischen Porträt, alle in Aquarell und alle in dem gleichen Format (etwa Postkartengröße), laut digitalem Katalog signiert und datiert auf die Jahre zwischen 1829 und 1832.⁸ Dennoch unterscheiden sie sich stilistisch stark von Rambergs anderen Illustrationen. Im Folger-Katalog wird darauf hingewiesen, dass die Einträge ungeprüfte Angaben aus dem Zettelkatalog und möglicherweise falsche Details enthalten.⁹ Durch das spezielle Format unterscheiden sie sich von allen anderen Shakespeare-Arbeiten Rambergs, zudem ist ihr Stil lockerer und weniger vollendet als seine früheren Vorlagen und Stiche. Da sie alle mit der Jahresangabe 1828 oder 1829 bezeichnet sind, könnten sie eine viel spätere Herangehensweise des Künstlers demonstrieren; insgesamt scheint seine Urheberschaft jedoch unwahrscheinlich, so unterschiedlich sind sie in Stil und der Technik Aquarell. Paradoxerweise beweist die unwahrscheinliche Zuschreibung jedoch erneut seinen Ruf als Maler: Die fragwürdige Behauptung, sie seien das Produkt einer bekannten Persönlichkeit, auch wenn sie ihre Blütezeit

parallel erschienenen Titelkupfer, die die Käufer in die entsprechenden Bände einbinden lassen konnten: Sechzehn Titelkupfer zu Shakespears dramatischen Werken übersetzt und erläutert von J. W[ilhelm] O[tto] Benda in 16 [recte 19] Bänden. Leipzig 1825. Signatur Art Vol. e228. Ohne Abbildungen. Die Ankündigung dieses Erwerbs vor einigen Jahren auf der Webseite der Bibliothek (nicht mehr vorhanden) schrieb die Titelkupfer Ramberg zu.

- 7 Detaillierter dazu Stuart Sillars: *Shakespeare Seen. Image, Performance, and Society*. Cambridge 2019, S. 191, 201.
- 8 Folger Shakespeare Library, Art Box R167. Alle sind in digitaler Form katalogisiert und reproduziert im digitalen Bildkatalog LUNA, <https://luna.folger.edu>. Hier ist allerdings die Größe angegeben als 38 × 48,9 cm – wohl eine der falschen Angaben aus dem Zettelkatalog.
- 9 Der Hinweis findet sich zu jedem einzelnen Bild ebd.

wohl schon hinter sich hatte, deutet darauf hin, dass sein Werk immer noch hochgeschätzt wurde und sein Name etwas galt. Was als gesichert bleibt, sind demnach die Stichvorlagen für Bell und ein einziges Gemälde für Boydell.

Zu Rambergs Lebzeiten waren die Bell-Illustrationen am bekanntesten, da sie einen geschickten Ansatz in der Ausführung und ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Beziehung zwischen Schauspieler, Rolle und dramatischem Moment und Situation bewiesen. Sie wurden in der Folge als getreue Darstellung der schauspielerischen Leistung angesehen; aus Gründen, die in Kürze dargelegt werden, sind solche Urteile jedoch selten so eindeutig, wie ihre Beschriftungen vermuten lassen. Rambergs Shakespeare-Arbeit war für die zweite der beiden Bell-Ausgaben bestimmt. Es handelte sich um die so genannte ›Gelehrten‹-Ausgabe, die in verschiedenen Formaten zwischen 1785 und 1788 veröffentlicht wurde.¹⁰ Zu jedem Stück gab es zwei Tafeln, ›Charaktere‹ oder Rollen und ›Vignetten‹, wobei die erste ein Porträt eines/einer Schauspieler:in in einer bestimmten Rolle zeigte und die zweite eine Szene aus dem Stück illustrierte.

Die Rollentafeln appellieren an die ohnehin schon große Bekanntheit der Hauptdarsteller:innen, während die Vignetten einen Schlüsselmoment des Stücks zeigen und vorgeben, Aspekte der Inszenierung zu beleuchten, weniger im Drama enthaltene Kritik zu veranschaulichen. Die Shakespeare-Bilder unterschieden sich von denen in Bells früherer ›Acting‹- oder Theater-Ausgabe, die ab 1774 in verschiedenen Formaten veröffentlicht wurde. Dort zeigten die Porträts der Schauspieler:innen diese in den damals üblichen Posen, in der Regel ohne jeglichen Hintergrund und oft ohne Bezug zu einem Akt oder einer Szene. In der umfassendsten Studie über Bells Theaterbilder beschreiben Kalman A. Burnim und Philip H. Highfill Jr. diese Illustrationen als »engraved portraits of performers in costume and action« (gestochene Porträts von Darsteller:innen in Kostümen und in Aktion), welche die »prime visual attraction« (vorrangigste visuelle Attraktion) der Bände darstellten,¹¹ eine Funktion, die, so argumentieren sie, auch für die Gelehrten-Ausgabe und die größere Serie *Bell's British Theatre* beibehalten wurde. Doch die genaue Beziehung zu Schauspieler:innen und Aufführungen ist, wie sich noch zeigen wird, keineswegs klar.

10 Bell's Edition of Shakspeare. 20 Bde. London 1785–1788. Siehe auch: *Dramatic writings of Will Shakespeare, With the Notes of all the various Commentators; printed complete from the best editions of Sam[uel] Johnson and Geo[rge] Steevens.* 20 Bde. London 1794–1796.

11 Burnim/Highfill: John Bell (Anm. 5), S. 11.

Jeder Band enthielt auch die Vorworte und Anmerkungen der früheren Ausgaben von Alexander Pope, Lewis Theobald, Samuel Johnson und George Stevens, was der damaligen Praxis entsprach, wonach jede neue wissenschaftliche Ausgabe einen Großteil der Arbeiten ihrer Vorgänger nachdruckte. Zeitgenössische und neuere Kritiker haben Bells Übernahme dieser Praxis als Ausdruck seines Wunsches gewertet, sich nicht als Verleger, der nur auf die Popularität seiner Produkte zielt, zu präsentieren, sondern als seriöser Gelehrter; doch damit übersieht man einen sehr wichtigen Punkt in Bezug auf die Identität und den Stellenwert des Werks. Dies war die erste Ausgabe der Stücke, die Illustrationen und ausführliche kritische Kommentare vereinte und damit ein Konzept etablierte, das bis heute noch nicht selbstverständlich ist: dass visuelle Lesarten ebenso wichtig sind wie verbale Kommentare. Im Gegensatz zu den Illustrationen für Bells Ausgabe von 1774,¹² die im Allgemeinen eine einzelne Figur ohne Hintergrund zeigten, enthielten die Illustrationen für die spätere Ausgabe einen Rahmen, der zusammen mit einem kurzen Zitat aus dem Stück das Bild auf einen bestimmten Moment der Aufführung fixierte. Die illustrierten Vignetten, wie schon die von 1774, nahmen einen anderen Teil des Geschehens auf und zeigten statt eines anerkannten Schauspielers und einer theatralischen Kulisse eine Interpretation, die oft über die Bühnendarstellung hinausging. Damit näherten sie sich, vor allem in den Händen Loutherbours, der bereits etablierten Praxis an, Ereignisse aus den Theaterstücken wie Historiengemälde zu gestalten. Die beiden Illustrationen boten unterschiedliche, aber komplementäre Darstellungen: die Theaterstücke in der Aufführung und als distanzierte, allgemeinere Lesarten ihrer Ereignisse, die in vielen Fällen eine umfassendere Interpretation der Texte boten.

Die einzelnen Bände der ›Gelehrten‹-Ausgabe enthielten jeweils zwei Stücke und wurden, wie damals üblich, als »boards« (Buchblöcke) geliefert, d. h. in grobe Pappe gebunden, die dann je nach Geschmack des Käufers in Maroquin, Kalbsleder oder anderes feines Leder eingeschlagen wurden. Bezeichnenderweise wurde jedem Band ein Blatt mit Anweisungen beigelegt, wo die Illustrationen im Text platziert werden sollten, so dass sie neben dem Moment der Handlung und dem Text, den sie darstellten, erscheinen würden. Der Käufer

12 [William Shakespeare]: *Bell's Edition of Shakespeare's Plays: As they are now performed at the Theatres Royal in London [...]*. London 1774. Zum Beispiel Folger Shakespeare Library. Call Nr. PR2752 1774b copy 1.

konnte sie jedoch auch anders anordnen: In einem Band in der Folger Shakespeare Library (Washington, DC, USA) ist das Blatt mit den Anweisungen in das Stück eingebunden, aber die Anweisungen für die Platzierung wurden nicht befolgt.¹³ Nahezu alle Stiche waren schon lange vor Erscheinen der Ausgabe separat zu erwerben. Sie konnten von Sammlern in Alben gebunden, in Mappen aufbewahrt oder, wie einige der frühen Stiche von William Hogarth zeigen, einfach an die Wand gepinnt werden.¹⁴

All diese Faktoren machen deutlich, dass Bells Ausgabe von 1788 Text, Aufführung und Wissenschaft miteinander verband und diese Elemente einem viel breiteren Leserkreis zugänglich machte als jede frühere Ausgabe. Aus diesen Gründen kommt der Edition eine Bedeutung zu, die oft übersehen wird; und im Mittelpunkt stehen Rambergs Illustrationen, die viel dazu beitragen, wie die Leser:innen die Stücke erleben. Der Wert seiner Entwürfe wird auch durch ein anderes charakteristisches Element erhöht. Obwohl die ›Charaktere‹ vorgeben, bekannte Schauspieler in den Hauptrollen zu zeigen, gehen sie über die einfachen Porträts der früheren Ausgabe hinaus und porträtieren die Schauspieler:innen in Handlungssituationen, die durch ein oder zwei Zeilen Text darunter identifiziert werden. Dadurch werden sie zu konzentrierten visuellen Lesarten von Textmomenten, wobei die Funktion einer einzelnen Figur betont wird, um die Vignetten auszugleichen und zu erweitern, die im Allgemeinen zwei oder in einigen Fällen mehrere Figuren aus dem Stück zeigen, von denen keine als ein bestimmter Darsteller zu identifizieren ist. Das Ergebnis ist eine subtile Verrechnung der einzelnen Darstellung mit einer Lesart, die nicht unbedingt mit einer bestimmten Inszenierung verbunden ist – ein Unterschied, der den visuellen Bearbeitungen einen viel größeren Spielraum verleiht und ihren Wert für den Leser erheblich steigert. Darüber hinaus bieten sie natürlich einen wichtigen kritischen Ansatz, der allen illustrierten Ausgaben gemeinsam ist: Die Auswahl der Momente für die Illustration ist selbst ein wichtiger interpretierender Kommentar zu den Bewegungen und Ideen der Stücke.

13 Folger Shakespeare Library, Signatur PR 2752 1788b Copy 11 Sh Col.

14 Zum Beispiel in einigen der Tafeln der Reihe *The Harlot's Progress* (*Der Lebenslauf einer Prostituierten*) von 1730 bis 1732.



Abb. 1. »Othello.« Kupferstich von Dambrosi nach Louthrbourgh 1785. 13,6 × 8,2 cm. Bezeichnet unter dem Titel »-----Yet I'll not shed her blood; / Nor scar that whiter skin of hers than snow.« Victoria & Albert Museum, London. Accession-Nr. S.2280-2009. (© Victoria and Albert Museum; Creative Commons License)

Der Effekt der Einordnung von Rambergs Zeichnungen in diesen doppelten Ansatz lässt sich gut an der Behandlung von *Othello* demonstrieren. Loutherbours Vignette (Abbildung 1) illustriert Zeilen, die Othello zu Beginn von Akt 5, Szene 2 spricht: »Yet I'll not shed her blood; / Nor scar that whiter skin of hers than snow.« (»Und doch will ich ihr Blut nicht vergiessen, noch diese ihre Haut zerrizen, die weisser als Schnee«).¹⁵ Der Stich nach Loutherbours ist über und unter der Darstellung des Geschehens stark verziert, wie es bei den meisten Vignetten üblich war. Das mag der Bühnentradition folgen oder auch nicht; Desdemonas entblößte Brust folgt einer Tradition der Illustration, die Schuldlosigkeit darstellt, aber dies spiegelt wahrscheinlich eher die frühere Praxis des Motivs als die reale Aufführung wider. Loutherbours war nicht nur ein bedeutender Künstler, sondern auch ein wichtiger und innovativer Bühnenbildner; seine Illustrationen unterscheiden sich jedoch im Allgemeinen deutlich von seinen Theaterdarstellungen, und das ist wahrscheinlich auch bei dem *Othello*-Bild der Fall. Es stützt sich stark auf eine Tradition der Darstellung des Stücks, die mit Nicholas Rowe im Jahr 1709 beginnt, einer Ausgabe mit Stichen von Elisha Kirkall nach Zeichnungen von Francois Boitard.¹⁶ Dies und die Rhetorik in der aufwändigen Umrandung zeigen, dass es aus einer anderen Tradition als der des Theaters stammt.

Rambergs Rollenbild *Mrs. Siddons in Desdemona*, gestochen von John Keyse Sherwin (Abbildung 2), ist unter dieser Bezeichnung mit dem Zitat versehen »Talk you of killing?« (»Redet Ihr von ermorden?«)¹⁷, eine Frage, die Desdemona in Szene 2 des fünften Akts an Othello richtet. Es folgt dem Format, das in den meisten Rollenstichen verwendet wird, nämlich ein Oval in Hochformat, wobei ein einfaches Ziegelmuster das Rechteck ausfüllt. Zusammen betrachtet machen die beiden Bilder ihren unterschiedlichen Zweck deutlich. Das erste

- 15 Der Wortlaut vieler Stiche weicht geringfügig von dem des entsprechenden Dramas in Bells Ausgabe ab, vermutlich weil der Zeichner mit einer früheren Ausgabe der Stücke arbeitete. Aus Gründen der Einheitlichkeit habe ich die Inschriften so zitiert, wie sie im Stich erscheinen. Die Übersetzungen folgen der zeitgenössischen von Christoph Martin Wieland, hier Shakespeare: *Theatralische Werke*. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. VIIter Band. Zürich 1766, S. 376 (Akt I, Szene 6).
- 16 *The Works of Mr. William Shakespear; in six volumes, adorn'd with cuts. Revis'd and Corrected, with an Account of the Life and Writings of the Author by Nicholas Rowe*. London 1709. Abbildungen aus dem Exemplar der British Library siehe <https://www.bl.uk/collection-items/the-first-illustrated-works-of-shakespeare-edited-by-nicholas-rowe-1709>. Kupferstiche (Umrissradierungen), 19,4 × 11,75 cm.
- 17 Shakespeare: *Theatralische Werke* (wie Anm. 15), S. 378 (Akt V, Szene 6).