

Lüder H. Niemeyer

# Dresdner Rede

## Der verharmloste Ridinger

Ulm 1698 – Augsburg 1767

27. April 1998

Erweiterte und überarbeitete

Internet-Fassung

ridinger handlung niemeyer 1998-2008

# Inhalt

**Einleitung**

**Dresdner Rede**

**Nachwort**

## **Standorte der beigezogenen Werkstücke**

Augsburg – Städtische Kunstsammlungen

Baden – Privatsammlung

Bayern – Privatsammlung

Berlin – Gemäldegalerie PK

– Kupferstichkabinett PK

Burgk – Museum Schloß Burgk / Saale (Ausstellungs-Leihgabe)

Darmstadt – Museum Jagdschloß Kranichstein

Koblenz – mittelrhein museum

Köln – Wallraf-Richartz-Museum

München – Alte Pinakothek

München – Deutsches Jagd- und Fischereimuseum

München – Staatliche Graphische Sammlung

Oxford – Worcester College

Padingbüttel – ridinger handlung niemeyer

Rheinland – Privatsammlung

St. Petersburg – Eremitage

Westfalen – Privatsammlung

© copyright lüder h. niemeyer, 1998-2008

<http://www.ridinger.de/contribs/rede.php>

Auf der Festveranstaltung der Technischen Universität Dresden, Fakultät Forst-, Geo- und Hydrowissenschaften, zum 300. Ridinger-Geburtstag am 27. April 1998 auf der Grillenburg gehaltene und hier überarbeitete und erweiterte Rede, die teils erkennbar begeistert aufgenommen wurde, teils aber doch eher jener Reserve begegnete, die um die Nischen-Wohligkeit eines hausväterlichen alten Vertrauten bangte, dem auf einem entsiegelten Parkett (wieder)zubegegnen die Zeit indes gekommen sein sollte.

Die Einladung der Veranstalter, auf dem Festakt den kunsthistorischen Beitrag zu übernehmen, bot somit die willkommene Gelegenheit, die Gedankengänge aktuell zu definieren und den Jahre zurückliegenden Faden wiederaufzunehmen, der unter dem Motto „Ridinger der Unbekannte“ als Heft 13 der hiesigen Ridinger-Schriftenreihe mit den Stationen

Ridinger – die Marke / Ridinger – der Unbekannte /

Ridinger – der Kommende / Ridinger – der Doyen

seinen ersten Niederschlag gefunden hatte.

Mein Dank geht daher nach Dresden, ohne dessen Forum diese Überlegungen nicht sobald zur Diskussion gestellt worden wären. Man möge mir gestatten, das lokale Umfeld selbst als ein sympathisches Zeichen zu nehmen. Schließlich war es Dresdner für Ein- und Ausstieg des Leben des großen Georg August Wilhelm Thienemann, war es in Leipzig, wo dieser „als armer Student“ seine ersten Kupferstiche von Ridinger erwarb. Und wo er in Rudolph Weigel nicht allein **d e m** Ridinger-Tycoon begegnete, sondern zugleich dem künftigen Verleger seines Werkverzeichnisses als dem bis auf den heutigen Tag ebenso unverzichtbaren wie einfühlsamen Begleiter für Generationen von Sammlern, Kunsthistorikern und Händlern.

Bei solcher Konstellation ist es denn schon nur noch von marginalem Interesse, daß er natürlich ein Bruder des „bedeutende(n) Ornithologe(n)“ (ADB) Friedrich August Ludwig Thienemann als nur einer der Spitzen der über Generationen hinweg naturwissenschaftlich, namentlich ornithologisch, so überaus fundiert praktizierenden großen Familie der Thienemänner war, der 1824 zum Direktor des Dresdner Naturaliencabinets avancierte. Wie er selbst denn – Dank Hans-Joachim Thienemann in Kassel als einem der Urnachkommen – als Emeritus gemeinsam mit dem älteren Brehm auf dem Friedenstein in Niederlöbnitz bei Dresden ornithologischen Studien nachging. Kurz, Sachsen als eine Hochburg Ridinger's hinweg über die Zeiten.

Zu danken habe ich gleichermaßen privaten wie öffentlichen Adressen für stete Aufgeschlossenheit für Rückfragen und Bitten um Mappeneinsicht, Fotografier- und Zitiererlaubnis. Ohne dieses verständnisvolle Eingehen wiese die hiesige Ridinger-Datenbank nebst Bildarchiv, und damit das Heutige selbst, schmerzliche Lücken auf.

Wenn ich in diesem Zusammenhang und stellvertretend für alle die Städtischen Kunstsammlungen Augsburg namentlich erwähne, so nicht nur, da das dortige Ohr zwangsläufig besonders weit geöffnet ist, sondern da eine sehr gewichtige Stimme der jüngeren Literatur bezüglich Augsburgs in puncto Ridinger gleich zur Sache kommt. Weil nämlich letzteren „künstlerische Gesamterscheinung eigentlich

nichts von einem 'Augsburger' Künstler“ habe; „und doch empfindet man 'Augsburg' als eine notwendige Voraussetzung für ihre Entwicklung“. Und unter diesem Aspekt, und nur unter diesem, bilden Ridinger und Augsburg, oder umgekehrt, denn in der Tat ein Synonym, das mit dazu beigetragen haben könnte, daß der Meister kunsthistorisch von jeher, schon Thienemann monierte dies als unverständlich<sup>1</sup>, vernachlässigt worden ist. Zu Unrecht, wie Wolf Stubbe ganz klar definiert<sup>2</sup>. Denn

„seine graphischen Arbeiten (haben) kaum etwas gemein mit den dekorativ-ornamentalen Kupferstichen aus den Werkstätten in seiner Nachbarschaft“.

(Ein Wort zu Georg Philipp Rugendas I – **vielfältiges Angebot zu diesem und den nachfolgenden** – in diesem Zusammenhang hätte erwartet werden dürfen.)

Es liegt auf der Hand, daß allein schon unter solchen Vorzeichen der 300. Geburtstag Anlaß genug sein mußte und muß, dem Ridinger-Bild zu seinem Selbst zu verhelfen. Nämlich dem Meister zu seinem kunsthistorischen Platz.

Wie ihn als „eine(m) der hervorragendsten deutschen Graphik-Künstler aus XVIII Jh.“ gelegentlich der 1997/99er Wanderausstellung des Polnischen Nationalmuseums in Kielce dessen Direktor, Alojzy Oborny, mit den Worten definierte:

„Dieser Künstler wurde in der Vergangenheit einigermaßen verkannt, aber sein Rang in der Kunstgeschichte wird mit der Zeit immer höher.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Gg. Aug. Wilh. Thienemann. Leben und Wirken des unvergleichlichen Thiermalers und Kupferstechers Johann Elias Ridinger. Lpz., Weigel, 1856, S. VII.

<sup>2</sup> Wolf Stubbe, Johann Elias Ridinger. Hbg./Bln., Parey, 1966, in der Reihe „Die Jagd in der Kunst“, SS. 10 f. Hier und im folgenden zitiert mit dem ausdrücklichen und großen Bedauern, daß der Verlag diese so wichtige und unverändert aktuelle, illustrationsmäßig reich belegte Arbeit bislang nicht neu aufgelegt hat.

<sup>3</sup> Alojzy Oborny in „Johann Elias Ridinger (1698-1767) Grafika“ / Ausstellungskatalog des Muzeum Narodowe w Kielcach, 1997, S. 9.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, liebe Freunde und Kenner Ridinger's.

Wobei die letztere Anrede die Frage provozieren soll, was wir, mich natürlich eingeschlossen, überhaupt von dem Meister wissen. Nämlich über das hinaus wissen, was sich landläufig bislang mit seinem Namen verbindet, also was er insbesondere dem Waid- und Forstmann als dem hier wohl insbesondere versammelten Umfeld bedeutet. Was ja schon eine ganze Menge ist. Und deretwegen Sie sich letztlich denn auch hier eingefunden haben.

Und so freue ich mich diesbezüglich sogar, mit meinen eigenen Ausführungen jene alte Erfahrung auffrischen zu können, wonach das Beste immer zum Schluß kommt. In diesem Falle also Herrn Lochmanns Beschäftigung mit der jagdhistorischen Bedeutung Ridinger's<sup>4</sup>. Denn abgesehen von einem bis in die frühesten Jahre zurückreichenden tiefen Naturempfinden, mehr noch, Naturbedürfnis, bin ich auf dem jagdkundlichen Felde ein recht unbeschriebenes Blatt, das sich lediglich auf den altmärkischen Großvater berufen könnte, von dem die Lästermäuler sagten, er wäre jeweils zwei Tage in der Woche zur Jagd, zu Gericht, nämlich als Ortsvorsteher für seine Bauern, und in den Krug gegangen. Und der siebente Tag sei erfreulicherweise dann allemal ein Sonntag gewesen. Den Pfingstsamstag 1952, der den Hoferben als politisch unzuverlässig – und als solchen Kantonisten hatten ihn schon die Nazis bedrängt – binnen zwei Stunden vertrieb und der Schwiegertochter das Herz brach, den Tag hat er besser nicht mehr erlebt.

Doch das nur nebenbei. Belassen wir also jedem den ihm vertrauten Ridinger-Leisten und mich jene Werk-Facette ansprechen, die uns nach 300 Jahren wohl erstmals einem Ridinger begegnen läßt, wie er bislang nicht gesehen worden ist. Weil verdeckt von der eigenen Grandeur. Nämlich von einem Werk, wie wir es kennen und lieben. Mit dem er in seiner Zeit groß war und mit dem er bis auf den heutigen Tag unsterblich blieb. Mit einem Werk, das aber vor allem und zunächst einmal geeignet war, einen Meister seines Zuschnittes wirtschaftlich unabhängig zu machen. Diese nun einmal unterstellte Unabhängigkeit – ich mache diesen vorsorglichen rhetorischen Rückzieher, da sein „Koloriertes Thier-Reich“ einige erst noch zu diskutierende Aspekte bietet, die solche Einschränkung zumindest nicht ganz ausschließen könnte – gilt es aber auch bei der Frage zu berücksichtigen, ob der Meister eigentlich viel auf Achse gewesen sei, wie namentlich die Folgen der „Wundersamsten Hirsche und anderer Thiere“ und der „Besonderen Vorfällen bei der Jagd“ nahelegen.

Unter solchem Vorzeichen würde sich diese Frage bei Hinz und Kunz gar nicht erst stellen. Hier aber drängt sie sich förmlich auf, weil in der Literatur kontrovers diskutiert. Aspekte hierzu sind jüngst in der PIRSCH gleich einer Münze hin- und hergewendet worden, so daß dem vorerst nichts mehr hinzuzufügen ist<sup>5</sup>. Mit Ausnahme jener kleinen Vertiefung vielleicht, wie sie ursprünglich in einer der Überschriften un-

---

<sup>4</sup> Klaus Lochmann, 300 Jahre Johann Elias Ridinger – Historie und Aktualität seines jagdkünstlerischen Schaffens, als Lichtbildervortrag dieser Veranstaltung.

<sup>5</sup> L. H. Niemeyer, Reisender, jagender Meister? Eine Gedankenpirsch zum 300. Ridinger-Geburtstag. In Die PIRSCH 1998/4, SS. 12 ff. Betreffs der dort nur nach der Literatur (Ridinger-Katalog Helbing, 1900, Nr. 1553) erwähnten Zeichnung zu Th. 255 bedarf es bezüglich ihres für möglich gehaltenen „Blattschuß“-Belegs indes Zurückhaltung, nachdem übersehen worden ist, daß Th. mit 1325 eine Variante zu 255 beschrieben und zugleich mit einer Zeichnung belegt hat, die vermutlich von dem Büchsenspanner Joh. Ernst Wagner stammt (s. hierzu auch übernächste Fußnote). Eine noch heute nachweisbare gleichartige Zeichnung,

seres Ridinger'schen Erlebnis-Kataloges ihren Niederschlag gefunden hatte, dann aber infolge Zwischenverkaufs des Objektes entfallen war<sup>6</sup>. Nämlich:

kannte der Meister seine Pappenheimer persönlich ?

Oder, wie es in der PIRSCH heißt, gerierte er sich ganz als Drehscheibe und ließ die Wünsche an sich heranzutragen<sup>7</sup>?

Das ist eine Frage, die mich umtreibt und in der PIRSCH ausrufen ließ:

Täuschen wir uns nicht über die Komplexität dieses Künstlers!

Der uns als Mitzwanziger bereits einen Einblick in ein Denken und Fühlen gewährt, das gesellschaftlich, und damit gegenüber seiner Klientel, absolut unstatthaft war, ja, wirtschaftlich geradezu tödlich hätte wirken können. Sofern es nur bemerkt worden wäre! Doch erinnern wir uns an Eduard Beaucamps feinsinnige Beobachtung<sup>8</sup>, wonach

„Ästhetische Erfahrungen im Jahrhundert der Diktaturen ... den Zugang zu Künstlerstrategien in der Epoche der Gegenreformation, der Glaubenskriege und des höfischen Absolutismus (bahnten);

der Barock seinerseits öffnete die Augen

für den komplizierten Umgang moderner Künstler

mit der Macht.“

Worum geht's?

Aus Ridinger's frühen 20ern sind einige bravouröse Historienkupfer überliefert. Gewidmet zum einen dem Untergang Pharaos im Roten Meer (Th. 916), sodann in zwei Blättern dem Alexanderzug. Diese zeigen „Die Belagerung von Halicarnassos“ und „Die Überquerung des Tigris“ (Th. 917 f., 334 bzw. 331 ante, **Angebots-Nrn. 14.869 + 14.854**). Beide zeigte, angesichts ihrer extremen Seltenheit geradezu ein Ereignis von Graden, in seinem in seiner Leichtigkeit geradezu beglückenden Jubiläumsbeitrag das Bayerische Fernsehen an Hand der Exemplare der Staatlichen Graphischen Sammlung München.

Es sind Historienstücke der üblichen Art. Voll Schlachtgetöse und sichtbarem Heldentum. Gefertigt voll jugendlicher Begeisterung gegenüber, so in einer der Unterschriften, dem „Heldenmüthigen Alexander“

---

beide im Stichsinn von Th. 1325, mit Ridinger's Signatur figuriert unter Nr. 129 im R.-Appendix des 1869er Weigel'schen Zeichnungskatalogs.

<sup>6</sup> erlebnis ridinger 1698-1998 als Heft 20 der Reihe „schriften der ridinger handlung niemeyer“.

<sup>7</sup> Zu letzterem hat jüngst Stefan Morét im Katalog „Die Tierdarstellungen von Johann Elias Ridinger“ – zitiert im folgenden als „Katalog Darmstadt“ oder „Morét“ – zur Ridinger-Sonderausstellung des Museums Jagdschloß Kranichstein, Darmstadt, Stiftung Hessischer Jägerhof, 1999, wertvolle Belege beigesteuert. Als an Ridinger übersandt erscheinen demnach die Vorlagen zu Th. 332, 339 + 342 (s. Kat.-Nrn. VI.9; VI.10b; VI.12 + 12b. Indizien hierfür bieten des weiteren die Pos. VI.2 + VI.5 zu Th. 297 + 305, indes Th. 318, 319, 339 + 340 ohnehin kein Ridinger'sches del./pinx./inv. aufweisen (vgl. Kat.-Nrn. VI.7; VI.8; VI.10; VI.11 + 11e).

<sup>8</sup> Eduard Beaucamp, Der Krieg der Maler fand nicht statt. Koexistenz im Barock ..., in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6. Juni 1998.

als einem zu seiner Zeit praktisch Gleichaltrigen. Und gefertigt ganz sicherlich auch seitens eines Marktteilnehmers, dem die Alexander-Verehrung der Zeit, namentlich auch seines Kurfürsten Maximilian II. Emanuel (**Angebots-Nr. 28.131**) ein Objekt kaufmännischer Begierde sein mußte. Vergegenwärtigen wir uns hierzu nur, daß es noch keine fünfzig Jahre zurücklag, daß Girard Audran in Paris seine 4teilige, von 14 Platten gedruckte imperiale „Batailles d’Alexandre“ nach Lebrun (**zusätzliche Angebots-Nr. 12.353**) vorstellte, deren Wucht noch nach mehr als dreihundert Jahren als „Monumente der Geschichte der Druckgraphik“ (AKL<sup>9</sup>) nachbebt (**Angebots-Nr. 15.272**).

Die Zeichnungen zu obigen drei bzw. zwei Ridinger-Kupfern sind nicht nachweisbar. Aber dann tauchte plötzlich mit Signatur + Datum und typischen Ridinger-Attributen wie Pferd und Hunden eine Historienzeichnung des Meister’s aus 1723 auf, die als Kupfer unbekannt war und ist. Und vor der der Handel, und es war keineswegs schon gleich die ridinger handlung, sein berühmt-berüchtigtes feines Näschen bewies und via kunsthistorischen Beistandes Näheres in Erfahrung zu bringen trachtete.

Was über die Anerkenntnis zweifelloser Echtheit bis hin zur Signatur indes nichts brachte. Sodaß am Ende denn doch die ridinger handlung – vielleicht macht jemand mal die Fenster weit auf – sich ihre Gedanken machen mußte und die Arbeit dem Alexander-Zyklus zuweisen konnte. Und hier jenem welthistorischen Augenblick, da der König im Herbst des Jahres 326 ante am Hyphasis (heute Vjâsa; Nebenfluß des Indus) im indischen Pandschab erkennt, daß er umkehren muß. Im Rücken das meuternde Heer, befragt er das Rauchopfer als die für ihn immer wieder letzte Instanz. Und das verheißt ihm gleichfalls nichts Gutes.

Und mit diesem rein äußerlich nun völlig unheldischen Augenblick greift Ridinger das Alexander-Thema wieder auf, will es vielleicht sogar abschließen. Und zeigt einen König, der diese Stunde annimmt und damit den Zenit seiner eigenen Geschichte akzeptiert. Er unterwirft die Herrscher-Vision von einer am Ganges gedanklich schon greifbar vor ihm liegenden Vollendung des Weltreiches dem „kleinlichen“ Verlangen seiner Soldaten, nach 8jährigem Kämpfen, 18000 km Marschierens und zuletzt 2monatigen Dauerregens endlich zu Weib und Kind heimkehren zu wollen!

Unter militäriehistorischem Aspekt wird 2330 Jahre später Peter G. Tsouras in seiner Titelgeschichte „Alexander’s Most Heroic Moment“ von „*MILITARY HISTORY*“ (XXI, 2) dieses Geschehen die „einzige je erlittene Niederlage Alexander’s“ nennen. Er- und durchlitten im Anschluß an seinen größten Sieg wenige Monate zuvor, am Hydaspes gegen Poros, und die abgebildete anstehende Zeichnung mit den Worten betexten

„An illustration by Johann Elias Ridinger shows Alexander after the Hydaspes, facing his greatest defeat: being compelled to turn back at the behest of his own weary officers and troops.“

Welch ein Kontrast gegenüber den beiden vorangegangenen Schlachten-Kupfern!

---

<sup>9</sup> Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 5. München/Leipzig, Saur, 1992, S. 602.

Ich frage Sie, meine Damen und Herren, wie ein Künstler des frühen 18. Jahrhunderts mit einem derart vaterlandsverräterischen Defaitismus inmitten seiner absolutistischen Auftraggeber glauben zu können! Schließlich war selbst sein alexanderbegeisterter Kurfürst zu der Zeit noch am Leben.

Kunsthistorisch erweist er sich diesbezüglich allerdings nicht nur up to date, sondern seiner Zeit weit voraus! Denn für die Wandlung des Historienbildes von der Darstellung heldenhafter Taten zur **Reflexion** über dieselben, wie seitens Ridinger's zu allem Überfluß auch noch innerhalb eines Zyklusses geradezu exemplarisch **fort**entwickelt – Stubbe nennt ihn einen Systematiker, einen meditierenden Didaktiker, der „das Gemeinte durch eine möglichst in Verse zu bringende Beschriftung dem Betrachter nachdrücklich ins **reflektierende** Bewußtsein bringen müsse“ und in diesem Punkte, aber auch nur hier, sei Ridinger denn auch ein „Augsburger“<sup>10</sup> –, für diese Wandlung gilt in der Literatur noch die Zeit um 1800 mit dem gefeierten Bild der unbelegten Saga vom byzantinischen Feldherrn Belisar von Jacques-Louis David, dem alsbaldigen Hofmaler der Republik, von 1780/81 als Schlüsselerlebnis und Ausgangspunkt dieser neuen Bildkonzeption.

Das aber sind sechzig Jahre nach Ridinger's Alexander-Reflexion, meine Damen und Herren!

Und wie sich später noch ergeben wird, entstand diese sich im nachhinein als revolutionär erweisen sol-  
lende Reflexions-Zeichnung – **Angebots-Nr. 14.680** – durchaus nicht zufällig, sondern steht in Kontext zu geradezu hanebüchernen Späterem. Ausgeführt im übrigen mit einem Stilelement, in welchem ein Jahrhundert früher die Niederländer Großmeister waren:

n ä m l i c h m i t d e m V a n i t a s - E l e m e n t

als dem Ausdruck, daß alles menschliche Tun nur eitles Bemühen ist. Oder prosaisch mit Schiller: doch das Unglück schreitet schnell.<sup>11</sup>

Dabei können die Säulen-Ruinen mit ihrem Wildwuchs statt einstiger Kapitäle als ein generelles Repoussoir schon bei Dürer's „Großem Pferd“ – nach Mende übrigens Alexander mit Bukephalos – durchaus übergangen werden, wenngleich etwa Wasserman bezüglich Leonardo's (**verschiedene Angebots-Nrn.**) „Anbetung der Könige“ dergleichen durchaus ganz bildspezifisch gewichtet sehen möchte, indem er „die zusammenbrechende Architektur“ des Bildes als Ausdruck „der verfallenden hebräischen Kultur“ anspricht<sup>12</sup>. Nicht aber vernachlässigt werden kann der am Rande des ganz dicht neben dem Opferstein angesiedelten Baumwerkes stehende Jungbaum – der König war damals 29! und wird drei Jahre später tot sein –, dessen vom Sturm gebrochener Stamm dergestalt gen Himmel ragt, daß der längste Splitter geradezu einem mahnend ausgestreckten Finger gleicht.

---

<sup>10</sup> a. a. O. SS. 6 + 11

<sup>11</sup> Siehe bezüglich Ridinger's hierzu des Verfassers illustrierten Beitrag „Die Vanitas-Symbolik bei Johann Elias Ridinger“ in „L'Art Macabre 2“, Jahrbuch der Deutschland-Sektion der Europäischen Totentanz-Vereinigung, hrsg. von Uli Wunderlich, Düsseldorf 2001, SS. 94-112, bzw. als erweiterte und aktualisierte unillustrierte Internet-Fassung per <http://www.ridinger.de/contribs/vanitas.php>.

<sup>12</sup> Jack Wasserman, Leonardo da Vinci. Köln, DuMont Buchverlag, 1990, SS. 66 f. nebst Abb.



Fänden die gebrochenen Säulen und Quader gegenüber nebst ihrem Bewuchs in dieser Verbindung nun doch ihrerseits ihren zusätzlichen Sinn, so erschrecken geradezu die beiden Bruchstellen der einen Säule und hier namentlich der einen Sturz ins Lager ankündigende ganz frische Keil. Im Gegensatz zum üppigen Bewuchs auf den beiden anderen auf der Spitze dieser dritten denn auch nur ein Anflug von solchem. Weit vorausgegriffen also der noch vollrunden Scheibe des Mondes als Zeichen des Zenites, der seinerseits aber zwangsläufig gleichwohl schon ein Attribut der Vergänglichkeit, des Eitlen, ist.

Denn Altdorfer bedient sich in seiner grandiosen Alexanderschlacht (Alte Pinakothek München) noch der rotglühend aufgehenden Sonne, indes „der Mond erblaßt, Sinnbilder des Sieges Alexanders und der Niederlage der Orientalen“ unter dem 3. Dareios, wie es Schmidt in der ADB so schön formulierte. Aber das war auch noch die Sonne von 333 bei Issos!

Solchen Symbolen des Eitlen und Vergänglichen begegnen wir in Ridinger's Œuvre bis in den Frieden des „Kolorierten Thier-Reichs“ hinein immer wieder.

Da ist z. B. der halbtote Baum am Wege des Zwangsrekrutierten (Th. 1148) oder der tote und halbtote Baumkümmerling (auf Th. 1310) aus einer der gemeinsam mit Nilson gearbeiteten allegorischen Suiten, hier mit dem bezeichnenden Namen „Das Unrecht“.

Dem abschließend als eine Allegorie der Pest „Das Sterben“ folgt (Th. 1312). Ein Blatt, wie es jenseits des Kanals ein scheinbar doch so völlig anderer Geist wie der gleichaltrige Hogarth (**reichhaltiges Lager**) nicht aggressiver hätte gestalten können. Der auf überstrapaziertem Pferde himmelwärts reitende Tod als

„ein grinsendes Menschengesicht mit der Tiara um den Schädel, in den Knochenfingern eine gewaltige Sense, an der Seite einen geräumigen Köcher mit dem tödlichen Geschoß.“

Der verbildlichte Triumph des Todes. Benachbart dem Totentanz Th.-Stillfried 1428 – **Angebots-Nr. 28.414** – , auf den später in Zusammenhang mit Ridinger's generell pionierhaftem Schaffen noch zurückzukommen sein wird, und die den geflügelten Tod nebst Beinhaus umkreisende Lebensalter-Allegorie Th.-St. 1429.

Und dann die gleichfalls erstmals in Graf Stillfried's 1876er Th.-Nachtrag des weiteren ans Licht gebrachten und ausführlichst beschriebenen Positionen 1426 als bildlich ganz vollkommenes Vanitas-Stilleben von großer Schönheit, bestimmt von niederländischer Emblematik bis hin zu den selteneren Seifenblasen sowie 1427 + 1430-1431, denen Schwarz<sup>13</sup> mit 1477 noch eine Variante hinzufügt, wobei die beiden letzten signaturmäßig keine Beteiligung Johann Elias' aufweisen. Der jüngere Sohn Johann Jacob stach sie nach Dieffenbrunner.

Beispielhaft für alle sei aus dem Text zum Allegorie-Blatt zitiert:

„Weisheit, Thorheit und Fröhlichkeit

---

<sup>13</sup> Ign(az) Schwarz. Katalog einer Ridinger-Sammlung (Slg. Rudolf Ritter von Gutmann). 2. Bde. Wien, Selbstvlg., 1910(/18?). – **Angebots-Nr. 28.886.**

hört endlich auf nach dieser Zeit  
Und wird in ein solch Bild verkehrt  
das Niemand mehr zu sehn begehrt. “

Also im übertragenen Sinne das Leitmotiv jeden auf der mittelalterlichen Legende von der Begegnung dreier Toter und Lebender fußenden Totentanzes:

„ Was Ihr seid , das waren wir ;  
was wir sind , das werdet Ihr. “

Jedes einzelne dieser Blätter ein aus jahrhundertelanger Tradition gespeistes Wetterleuchten im Œuvre des Meister's<sup>14</sup>. Und eine große Rarität. Dennoch gelang es Timm Luckhardt, einen der beiden Tänze innerhalb seiner 1997er Totentanz-Ausstellung in Schloß Burgk an der Saale mit vorzustellen. Und hier selbst konnte mit der „Allegorie des Todes“ nach Andrea Andreani (**Angebots-Nr. 28.482**) ein in der Rindinger-Literatur gänzlich unbekanntes Memento nur gegen 13fachen Widerstand angelandet werden.

Die Zeichnung zum Tiara-Tod übrigens war Bestandteil jener namentlich auch für zeichnerische Originale wichtigen westfälischen Sammlung, die Ende der 70er Jahre peu à peu zur Auflösung gelangte.

Dem Totenkopf begegnen wir aber auch wiederholt auf den Heiligen-Blättern. Wie etwa den meist von Abbildungen begleiteten Th.-St.-Schwarz-Positionen 1539 (**Angebots-Nr. 14.864**), 1542, 1544 nebst 1288 (**Angebots-Nr. 14.860**) + 1423, 1551 nebst 1417. Und nicht zu vergessen auf den Kreuzigungen 1493 (nach J. J. Preissler) + 1494/5 (zusätzlich mit entwurzelttem Baumstamm!). Daß diese, wie auch andere zitierte, nur mit einem „excudit“ bezeichnet sind, mindert ihre Beispielhaftigkeit nur sehr bedingt, da von charakteristisch herausragenden anderen, wie etwa dem Tiara-Tod (1312) und den beiden Mementi 1426 f. (**Angebots-Nrn. 14.856 + 14.857**), ebenso gestützt wie von der Gegebenheit, daß die Signiergewohnheiten des Meister's erst noch einer näheren Untersuchung bedürfen. Worauf noch zurückzukommen sein wird.

Aber selbst noch das Ihnen allen bekannte, erst postum herausgegebene Selbstbildnis mit dem Meister hinter fertigem Bilde im Walde (Th. XX, 1) – zu dem in weiterem Verlaufe noch mit einer Überraschung aufzuwarten sein wird – , in Ausdruck und rechter Handbewegung ein „Das war's“ ausdrückend und damit korrespondierend mit dem zur Linken von älterem Baume herabhängendem trockenen Ast, stammt aus all solchem Vanitas-Hartholz.

Dessen Saft zuweilen noch zusätzlich durchsetzt ist mit einer von Lebens-Skeptizität geprägten Hintergründigkeit. Denken Sie nur an das Mitternachtsblatt (Schwarz I, Tafel XLI) der Tageszeiten-Folge Th.

---

<sup>14</sup> Exemplarisch-generell siehe hierzu Stechow, (Pieter) Bruegel (der Ältere), Köln, DuMont Buchverlag, 1977, SS. 70-73 nebst Abbildungen und, ergänzend, Friedländer, P. B., Bln., Propyläen, 1921, S. 102; spezifisch das inhaltlich ganz bemerkenswert-individuelle „Memento Mori“ Savery's in Müllenmeister, Roelant Savery – Die Gemälde, Freren, Luca, 1988, Nr. 22 nebst Abbildung.

1201-1204. Ein junger Mann zaubert sich mittels einer Laterna Magica das Bild Amors an die Wand. Und der Bursche erscheint nicht nur mit der Binde der Liebesblindheit vor den Augen, sondern, und zwar anstelle des Köchers, zukunftsweisend bewaffnet zugleich mit der gefürchteten Sense. Auch in diesem Falle, es sei nachdrücklich betont, fußt die von Gabriel Spitzel (**anderweitige Angebots-Nr. 28.406**) geschabte Arbeit auf einer Vorlage des Meister's! Die damit geistig einhergeht mit der sicherlich vom jüngeren Sohn Johann Jacob nach wohl Johann Georg Bergmüller geschabten herrlichen Anbetung Schwarz 1486 (**Angebots-Nr. 15.260**), die wiederum nur mit Johann Elias' „excud(it)“ bezeichnet ist. Denn auch diese vordergründig so harmonisch-schöne Heilige Nacht wird von spektakulärem Ausblick auf die Karfreitags-Erfüllung überschattet. In düsterem Gewölk die Passionswerkzeuge!

Und wenn ich für diese Symbolik aber selbst noch Arbeiten wie etwa einen über morsches Holz hinwegsetzenden angeschweißten Hirsch (Th. 198; **Angebots-Nr. 12.418**) in Anspruch nehmen möchte, so mag dies zunächst durchaus zu Recht als überspitzt zurückgewiesen werden.

Wäre da nicht aus dem Jahr der Alexander-Zeichnung die frühe Wasserjagd Th. 10 (**Angebots-Nr. 28.211**) mit den so unübersehbar drohend über dem Wasser hängenden Ästen des toten Baumes, hinter dem denn auch der Schütze im Anschlag steht, und zu denen der Hirsch sichtbar gewollt aufschaut.<sup>15</sup>

Unter solchem Vorzeichen erscheint dann eben auch ein morscher Baumstamm nicht nur als ein morscher Baumstamm.<sup>16</sup> Interessant übrigens, wie diese seltene Wasserjagd mit ihrem gleichsetzenden Doppel-Symbol Jäger + toter Baum, in deren beider verderblichen Dunstkreis der Hirsch hineinflüchtet, die bedrückende Bildsprache der Attribute der Alexander-Zeichnung gleichen Jahres letztgültig bestätigt.

Ihren abschließenden Höhepunkt erfährt der Einsatz des Vanitas-Elementes schließlich im biblischen Untertext zum fulminanten zeichnerischen Selbstbildnis mit Tod und Bücherregal des meditierend gelassenen 70jährigen, unmittelbar vor seinem Tode:

„Da ich aber ansahe alle meine Werke, die meine Hand gethan hatte, und Mühe, die ich gehabt hatte, Siehe! da war es alles Eitel und jammer und nichts mehr unter der Sonnen ...“

Also, wie schon Th. 1426, klassisch mit hier sogar gleich drei Bibelversen. Stefan Morét weist im Darmstädter Katalog (I.5.) eigens darauf hin, daß der Meister als Ausdruck des Sich-Fügens in das Walten Gottes den Lorbeerkranz dem Tode überläßt, solchermaßen dieser uns u. a. ja auch in Merian's Totentanz begegnet. Siehe die adäquate Vorstellung auf Seiten 61 und 9 des Katalogs. Letztere ganzseitig in Farbe und

---

<sup>15</sup> Hierzu inspirierte Savery's zeichnerische Tiroler „Boslandschap met Jagers“ aus 1609 (siehe Katalog der 1968/69er Wanderausstellung „Landschapttekeningen van Hollandse Meesters uit de XVIIe Eeuw ... in het Institut Néerlandais te Parijs“ Nr. 138 + Tafel 1), die Aegidius Sadeler noch gleichen Jahres in Kupfer umgesetzt hatte (Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, Bd. XXI, Amsterdam 1980, Nr. 225 als „Three Hunters and two Dogs near a Pool“). Bei Savery bleibt das Wild unsichtbar, wie auch der Parforce-Aspekt eine Anreicherung Ridinger's ist. Bei ersterem ist es eine ganz auf die linke Seite konzentrierte Pürschjagd dreier Jäger nebst zwei Hunden. Beiden Versionen gemein gleichwohl die Position des anlegenden Jägers hinter dem toten Baum (bei Savery eine Gruppe toter und lebender), die Ridinger indes zur prononcierten Vanitas-Doppel-Symbolik fortentwickelte.

<sup>16</sup> So weit 1824 **Johann Christian Reinhart** per malerischer Zeichnung (Kreide, 563 x 772 mm) Ridinger's entsprechende Szenerie Th. 315 zu einer Steinödnis aus, wobei er sich des imperialen Formates der Ridinger-Hirschhatz Th. 67 bedient, andererseits den 32-Ender auf 8 Enden zurücknimmt und diesen somit dem zudem gleichfalls querformatigen und auch größeren 6-Ender von Th. 198 – Abbildung siehe Stubbe, Tafel 24 – angleicht, auf dessen dichte Waldstaffage hingegen verzichtet.

damit das mit dem Tod in den Raum gekommene „unheimliche, fahle Licht“ (Morét) verdeutlichend, für das Thienemann (SS. XXI f., 4) offenbar keinen Blick hatte, wie er sich auch sonst dem Geschehen nicht gewachsen zeigt.

Daß das von Weigel-Provenienz begleitete Blatt bei seinem Wiederauftauchen 1976 sogleich wieder, und nun endgültig, vom Markt genommen wurde, ist ebenso bedauerlich, wie es mit Zuversicht erfüllt. Wurde es doch seitens einer allerersten Adresse übernommen. Der des Berliner Kupferstich-Kabinettes!

Wie denn auch eine nicht minder hochkarätige Institution wie die des namentlich für seine Zeichnungen berühmten, fast noch zu Ridinger's Lebzeit gestifteten Teylorsmuseum in Haarlem für seine 1997 im Aquarellenzaal gezeigte Ausstellung „Duitse Grafiek 1500-1850“ auf seiner stehengebliebenen Internetseite neben Dürer, dessen Hl. Eustachius/Hubertus (**anderweitige Angebots-Nr. 15.036 + 14.463 für einen Hubertus-Hund**) abgebildet ist, nur noch Hollar + Ridinger eigens hervorhebt!

Gegenüber all der obigen schweren Vanitas-Unbill erscheint denn eine Genre-Szenerie wie etwa die zum „Geruch“ Th. 1211 aus der ersten Folge der „Fünf Sinne“ schon nur noch spielerisch-hintergründig: ein junger Galan steckt seiner Schönen mit der Rechten einen Blumenstrauß an den Hut, doch mit der Linken macht er ihr Eselsohren. Was sie merkt und mit den Worten kontert:

„Ich will zu andrer Zeit dein Haupt noch besser schmücken, Wann statt des Esels ohr, man Hörner wird erblicken.“

In diesen leichteren Kontext paßt denn auch das zeichnerische „Selbstbildnis vor der Staffelei“ aus dem wohl zwischenzeitlich gefledderten Zeichnungs-Corpus der Gräflich Faber-Castell'schen Ridinger-Sammlung<sup>17</sup>. Der noch junge Meister malt sein Spiegelbild!

Daß all dieses nun auch anderwärts neu gewichtet wird,<sup>18</sup> belegt Morét's Sicht des Haid'schen Ridinger-Porträts<sup>19</sup>:

„... die erlegten Tiere im Vordergrund lassen an Jagdstilleben denken und erinnern so an die Vergänglichkeit alles Irdischen.“

Und analog hierzu vorweg:

„Die Kombination von Bildnismedaillon und Inschriftentafel verleiht der Darstellung den Charakter einer Gedenktafel“.

Und eben unter Einbezug einer solchen Kombination gestaltete Martin Elias das erste Titelblatt zum postum abgeschlossenen „Kolorierten Thierreich“ (Abb. Schwarz I, Taf. XXX; Kat. Darmstadt S. 62), das

---

<sup>17</sup> Nr. 1 deren 1958er K&F-Versteigerung nebst Abbildung.

<sup>18</sup> So führten die diesbezüglichen hiesigen Ausführungen zur Einladung der Europäischen Totentanz-Vereinigung in Deutschland, diese Gedankengänge auf deren 6. Jahrestagung im April 2000 in Bamberg zu vertiefen. Siehe deren schon per Fußnote erwähnte Druckfassung in L'Art Macabre 2.

<sup>19</sup> Th. XX, 2; Schwarz I, XIX m. Abb.; Katalog des Deutschen Jagdmuseums München, 1979, Nr. 5978 m. Abb.; Katalog Darmstadt I.2 m. Abb.

solchermaßen mit obigem korrespondiert und von Morét als „eine Art graphisches Denkmal“ für den Vater gesehen wird.

Entsprechend mit „Versatzstücke(n) aus der Grabmal- oder Denkmalkunst ... Züge eines Stillebens (tragend, Morét<sup>20</sup>) das 1768er Titelblatt<sup>21</sup> zur gleichfalls erst postum beendeten Folge der „Wundersamsten Hirsche“, dessen Vignetten-Zeile „Virtute et ingenio“ / Durch Tüchtigkeit und Talent – seitens Johann Elias‘ bildbezogen-handwerklich, seitens der Söhne als dessen Lebensbilanz gedacht – die letzteren jener 1752er Zeichnung entnahmen, die „der Meister als Abschluß für die ‚Wundersamsten‘ vorgesehen hatte und mit der er die Folge (also weit früher schon) abzuschließen gedachte“, die dann aber erst 1779 der Vorfällenheiten-Suite als „Titel Blättlein“ (Th. 343) diente<sup>22</sup>. Und zwar mit neuer, wieder objektbezogener Vignetten-Inschrift, deren „La Fuite et la fatigue“ – Die Flucht und die Erschöpfung – gleichwohl einen bemerkenswerten Positionswechsel anzeigt. Wo der Vater den aktiven Part des Jägers anspricht, definiert 27 Jahre später eine neue Generation die Situation der gejagten Kreatur. Die nunmehr Fürsprache fand. Eine bislang unbeachtet gebliebene Entwicklung, die der zum Tierseelenmaler (Stubbe) fortgeschrittene Vater einst selbst noch für sich hätte vollziehen können. Womit zu den äußeren „Ereignissen“ der Jagd ein künstlerisches Innen-Ereignis trat. Das im übrigen nicht allein steht. Denn schon die 1777er postume 2blättrige Reiher-Beize (Th. 763/64) ist in eben diesem Sinne betextet:

„ So viel Vergnügen man bey Reiger Jagden findet ... Wenn sich auch schon das Herz verirrt, / Den(n) dieses muß dabey bald sein Gefühl verleugnen, / Wenn der Verstand auf Lüste sinnt; / Dem Menschen gab Gott zwar die Thier als Herrn zu eigen; / Darum, daß er sie lieb gewinnt; / **Dazu gab er sie nicht, daß er sie mörderisch quäle / Und sich bey ihrem Blute freu. / Nein, so weit hat er nur von der Natur Befehle / Im Fall ihm eines schädlich sey.**

Wie sinnreich ist die Welt, um sich recht zu vergnügen ... **Hingegen wird die Lust mit Angst und Tod beladen, / Worauf der Mensch durch Blutgier wacht.** “

In der von (wohl Albert) Walch vorgenommenen Plattenüberarbeitung (so Schwarz I, XX, 4; ansonsten Nachtrag Th.-St., 1876, SS. 1 f.) von Haid’s Ridinger-Porträt übrigens ist das Medaillon, um aufs Thema zurückzukommen, in ein auf dem Postament ruhendes Mauerwerk eingelassen worden bei gleichzeitiger Gesichtsalterung und unter Fortnahme Diana’s und des landschaftlichen Beiwerkes.

In diesem Zusammenhang nur nachgeordneten Interesses das Fortleben dieser Arbeit. So erwähnt Stillfried (Th.-St., 1776, S. 2) eine verkleinerte, stark vereinfachte Nach-Links-Version ohne Stechernamen und eine noch stärkere Verkleinerung lediglich als Umriß in Lavater’s „Physiognomischen Fragmenten“, Lpz. u. Winterthur, 1775, Bd. I, S. 253 (identisch mit der sonst weiteren Fassung Schwarz I, XX, 6?).

---

<sup>20</sup> a. a. O. S. 138.

<sup>21</sup> Siehe dessen Zeichnung in „Johann Elias Ridinger’s Kunstinachlass in Handzeichnungen“ Nr. 522 als Appendix zum Catalog einer Sammlung von Original-Handzeichnungen ... hinterlassen von J. A. G. Weigel. Lpz. 1869.

<sup>22</sup> Jan Hendrik Niemeyer, Joh. El. Ridinger’s Wundersamste Hirsche – Entstehung und Werdegang einer Folge, SS. 2 + 4, 1994 ff.

Aber auch das vom jüngeren Sohn Johann Jakob im Todesjahr, doch noch zu Lebzeit Johann Elias', geschabte väterliche Selbstbildnis Th. XXI, 3 findet bei Morét (Kat. Darmstadt I.3 nebst Abb.) seine aktuelle Interpretation:

„Die Darstellung Ridingers wie in einem Fenster hat in der europäischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts eine lange Tradition. Sie schafft zwischen Betrachter und Dargestelltem eine Grenze – möglicherweise als Zeichen dafür, daß dieser bereits verstorben war.“

Was der zwar schon ältere Meister indes noch mitnichten war. Womit die Darstellung einen selbstbildnerischen Vanitas-Charakter annimmt, dem sich auch der kleine Globus marginal einfügt, und als eine Vorwegnahme obigen Berliner Selbstbildnisses mit Tod anzusprechen ist. Eine Stütze findet dieser Gedankengang in dem 1741er zeichnerischen Vorgänger Schwarz I, XIX, 1 (Abb. II, Tafel 1):

in ähnlichem Ambiente zeichnet der weit jüngere Künstler gleichfalls schon bei der Lampe, doch noch ohne Fensterrahmung, auch ohne Globus. Und ohne die schwere Draperie, die in der Altersversion den Fall des Vorhangs auf der Bühne des Lebens versinnbildlicht.

Woraus mitnichten zu folgern ist, dergleichen Symbolik sei generell erst eine Sache des späten Ridinger gewesen. Denn Beispiele obiger Art lassen sich nahezu unbegrenzt und bis in die frühesten Jahre hinein belegen. Als prominentestes aus letzteren könnte sich das Titelblatt zur 1722er ersten Reitschule (Th. 605; Schwarz I, Taf. XVII) erweisen, das mit anderer Inschrift ebensogut das Mausoleum eines Reiterführers darstellen könnte:

in entsprechend architektonischem Ambiente ein mächtiger Sarkophag als Piedestal eines die Totenklage anstimmenden nun ledigen Pferdes mit beidseits und zu Füßen all dem reiterlichen, nun gleichfalls verwaistem Zeug als Insignien der Vergänglichkeit. Noch die Gruppe um den Künstler zur Linken übt sich in geradezu greifbarer Verhaltenheit und könnte Minerva die Fremdenführung übernommen haben. Zur Rechten aber – ein von Schnüren hochgehaltener schwerer Vorhang, dessen Quasten geradezu dazu einladen, gezogen zu werden. Auf daß der Vorhang falle. Womit sich der Kreis zu obigem späten Selbstbildnis Th. XXI, 3 schließt! Richtiger, schlösse.

Nur schlösse nämlich, wenn nicht der Vorhang seit dem Mittelalter zugleich ein Sinnbild des Geheimen, des Verborgenen, wäre. Streng als Mysterium interpretiert, empfinde auch das Selbstbildnis durch den Vorhang Hoffnung und Trost der Religionen<sup>23</sup>. Was indes mittels dessen dortigem hintergründigen Loch schon wieder konterkariert wird. Die Titelillustration zur thematisch ganz anders angelegten Reitschule hingegen soll unter dem Aspekt des Geheimnisses sicherlich eine sehr viel hellere, diesseitige Botschaft vermitteln. Nämlich eine

#### Botschaft des Erlebnisses .

---

<sup>23</sup> Siehe hierzu im Nachwort zu Ridinger's Zeichnung der „Evangelischen Kirchen Visitation“ als dem „Augsburger Friedensgemälde“ für 1728.

Wobei sich der Sarkophag in eine Schatztruhe verwandelt, das Roß auf ihm erlebnishungrig wiehert, schon alles Beizeug zum Aufbruch bereitliegt und die Gruppe zur Linken, voll knisternder Erwartung, von Minerva zur Bescherung geführt wird. Kraftvoll hochgezogen der Vorhang, eröffnet der 24jährige mittels erster großer Folge sein Lebenswerk. Selbstbewußter junger großer Meister!

Wir sehen, auch diese Münze hat ihre zwei Seiten und wo Schatten ist, kann das Licht nicht weit sein.

Und zu letzterem gibt Stefan Morét gelegentlich jenes späten Selbstbildnisses einen interessanten Denkanstoß, der bei soviel geistiger Prallheit natürlich weitergereicht werden soll. Nämlich

„Inwieweit dem Licht (im Zusammenhang mit dem sich zeichnend, also ganz originär schaffend, darstellenden Künstler) auch im übertragenen Sinne als Quelle der Erleuchtung eine Bedeutung zukommt.“

Womit hier nun auch diesbezüglich eine Brücke zum zeichnerischen Berliner Selbstbildnis mit Tod geschlagen wäre, dessen „unheimliches, fahles Licht“ ja gleichfalls eine geistige Momentaufnahme vermittelt. Wie denn auch bei obigem „Fenster“-Selbstbildnis das Zentrum des Lichts die Stirn, der Geist, ist, ohne deshalb aber die Lichtquelle selbst zu sein. Diese befindet sich „sichtbar-unsichtbar“ außerhalb des Bildes. Die auf Hell-Dunkel angelegten Schabblätter dürften hierzu schon ein gutes Stück weiterhelfen. Verwiesen sei fürs erste auf deren Verkündung Mariæ nach Bergmüller (Schwarz 1516; Abb. „erlebnis ... Falttafel 2) mit der die Erleuchtung überbringenden Taube. Auf einen geradezu schlagenden anderen Beleg wird noch aufmerksam gemacht werden.<sup>24</sup>

Auf den hinter all diesem stehenden geistigen Habitus werde ich noch zurückkommen. Er wird uns zeigen, daß das noch 230 Jahre nach Ridinger's Tode herumgereichte Klischee vom kunsthistorisch vernachlässigbaren Jagd- und Tiergestalter schon vorgestern Schnee von gestern war. Gut möglich, daß ausgerechnet der um das Werk bis heute so eminent verdiente Thienemann mit seiner blumig-schönen Sprache bei Fehlen jeglichen Hinterfragens halt

#### d a s   h a u s v ä t e r l i c h e   R i d i n g e r - B i l d

als verbindlich begründete, an dem wir uns nun zu reiben haben. Denn am Sujet allein kanns schwerlich liegen. Das wird bei unzähligen anderen völlig berechtigt absolut nicht als Stolperstein auf dem Wege in den Olymp gesehen!

Da erstaunt es dann auch nicht, daß Horst Gerson wohl jener Landschafts-Zeichnungen des Meister's gedenkt, die in ihrer Frische „noch etwas von Berchems (**Arbeiten nach diesem aufliegend**) Poesie (bewahren)<sup>25</sup>, nicht aber gedenkt der auf die Niederländer zurückverweisenden schwergewichtigen Emblematik.

---

<sup>24</sup> Generell zu diesem Komplex siehe Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, und hier insbesondere dessen 3. Kap., Beleuchtungslicht: Das Bildlicht des 15. bis 18. Jhdts. 6. Aufl. als unveränderter Nachdruck der 3., Bln., Gebr. Mann, 1983, SS. 107 ff.

<sup>25</sup> Horst Gerson, Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. 2. Aufl. Amsterdam, B. M. Israel, 1983, S. 328.

Und schon gar nicht seiner zitatweise immer wieder aufscheinenden generellen Vertrautheit mit deren Œuvre.

Verdienstvoll aber, überhaupt auf den Landschaftler um der Landschaft willen hingewiesen zu haben. Denn generell wird bei Ridinger selbst dieser noch übersehen und bleibt Ernst Welischs schon vor hundert Jahren getroffenes statement weitgehendst unaufgegriffen wonach Ridinger

der unstreitig „bedeutendste Augsburger Landschaftler

dieser Zeit“ gewesen sei. Und dies „obzwar er hauptsächlich als Tiermaler bekannt ist“<sup>26</sup>.

Entsprechend in neuerer Zeit Stubbe, der der Entwicklung der Landschaft in den Folgen der frühen „Fürsten-Lust“ (1729) und der rund zwanzig Jahre späteren „Par force Jagd“ ausführlich nachgeht und an Hand des sich stellenden Hirsches auf

„die rokokohetere Lichtdurchschimmerung der ganzen weiten Szene (als) dem eindrucksvollen Zeugnis von Ridingers reifer Stecherkunst (aufmerksam macht). Denn es gehört sehr viel künstlerische Intelligenz dazu, diese ebenso zarte wie belebende Lichtwirkung zu erreichen. Mit ihr, wenn er es zu handhaben weiß, besitzt der Kupferstecher ein entscheidendes Mittel für einen der wesentlichsten Effekte, den die Kupferstichkunst überhaupt erreichen kann.“

Und zwar als Ergebnis der denn auch von Ridinger brillant verwirklichten Bestrebung des 18. Jahrhunderts,

„in der Druckgraphik sozusagen die beiden, im Grunde diametral entgegengesetzten Prinzipien (Kupferstich und Radierung zu) vereinen.“

Mit der Folge,

„weshalb sich seine Blattserien als ausgesprochen ‘wandtüchtig’ erweisen, und – in Rahmen nebeneinander gehängt – sich zu einem sofort als Einheit empfundenen Ensemble von homogenem, dekorativen Wert zusammen schließen. Andererseits soll auch für Ridinger der einzelne Druck zugleich reich an spontanem visuellen Leben sein.“<sup>27</sup>.

Ein Bewußtmachen, dem etwa auch Karl Sälzle folgte, der im 1979er Katalog des Deutschen Jagdmuseums berichtet, wie des Meister’s Landschaftsgestaltung den dortigen Dioramen zu Grunde gelegt wurde. Und, wörtlich,

„Damit schien uns die Brücke geschaffen vom realistischen Tier zur Kunst, und zwar hier einer Kunst, die in gerader Linie von den Schöpfungen eines Altdorfer und Grünewald über Ridinger zur Romantik führt, die ja neben unseren altdeutschen Meistern einen weiteren Gipfelpunkt deutschen Naturrempfindens zum Ausdruck bringt“.

---

<sup>26</sup> Ernst Welisch, Beiträge zur Geschichte der Augsburger Maler im 18. Jahrhundert, 1901, SS. 91 ff.



In welchem Zusammenhang Sälzle Ridinger geradezu als einen „Vorboten der Romantik“ reklamiert<sup>28</sup>.

Während ich Gerson's Hinweis auf Berchem und dessen Schüler Dirck Maas als stilistische Ziehväter an dieser Stelle die Namen des älteren Pieter Bruegel und Roelant Savery's hinzufügen möchte.

Bei ersterem denke ich hierbei an dessen neuerdings teilweise in die Urheberdiskussion geratenen Großen Landschaften, deren Geist z. B. sicherlich die prächtige Felsformation auf dem Gamsblatt mit den kleinen Spuren (Th. 190; Abb. Stubbe, Taf. 22; Katalog Augsburg 1967<sup>29</sup>, Taf. 6) aus der Folge „Beschreibung und Vorstellung der wilden Thiere“ verpflichtet ist.

Und Savery führte dem Meister die Feder bei Landschaftspartien wie etwa der Baum- und Felskomposition auf der frühen Schweinshatz Th. 4 von ca. 1722, oder, ganz konkret, wie schon per Fußnote 15 dargelegt, eben zur 1723er „Hirschjagd im Wasser“, Th. 10 (**Angebots-Nr. 28.211**).

Zu einer Zeit also, da er sich kopierend an den alten Meistern schulte. Auch die gedachte Folge der „Beschreibung und Vorstellung“ ist mit 1733 bei Datierung einer der Vorzeichnungen mit 1730 noch eine Arbeit dieser letztlich schon alles vorwegnehmenden frühen Jahre<sup>30</sup>.

Und pauschalierend sei Dietrich Fröba's in einem 1996er Ausstellungskatalog des Deutschen Pferdemuseums vertretener Ansicht beigetreten, wonach

„Die Waldlandschaften, in welche Ridinger seine Jagdszenen einsetzte, in ihrer kulissenhaften Staffelung an niederländische Vorbilder (erinnern).“

Was durchaus eine gewisse Konfusion in sich birgt. So übernimmt beispielsweise die 1735 gefertigte Zeichnung des Anstands auf einen Hirschen zur Radierung Th. 282 niederländische Vorbilder, die dann prompt den Untertext „Im Walde bei Schleisheim nach der Natur gezeichnet“ konterkarieren. Diese Ungereimtheit einer Lokalität Schleißheim mit niederländischen Vorbildern wiederholt hier nun sehr präzise die schon oben gestellte Frage nach Ridinger's Reisetätigkeit.

Dafür, daß er in jenem Jahre und, gegebenenfalls, 1736 und 1738 tatsächlich in Schleißheim vor Ort gearbeitet haben dürfte, wie für jene Zeit gesichert auch für Starnberg + Nymphenburg, spricht der ebenfalls „Nach der Natur bei Schleisheim Anno 1736“ gearbeitete „Brunfft Hirsch mit Wild“ zu Th. 270. Wobei es sich u. U. möglicherweise um die auf blauem Papier gearbeitete weiß gehöhte Kreidezeichnung handeln könnte, die als „Hirsche im Wald bei Schleisheim“ 1890 am Markt war<sup>31</sup>. Deren mit 1738 angegebene

---

<sup>27</sup> a. a. O. SS. 14 + 16.

<sup>28</sup> a. a. O. S. 30.

<sup>29</sup> (Rolf Biedermann,) Johann Elias Ridinger 1698-1767. Katalog der Ausstellung der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg 1967.

<sup>30</sup> Wie es sich denn auch schon oben bei Erörterung der Vanitas-Stilleben-Aspekte an Hand des Vorhangs des 1722er Reitschultitels Th. 605 und dessen Wiederbegegnung im späten Selbstbildnis Th. XXI, 3 gezeigt hat.

<sup>31</sup> Auctions-Katalog einer schönen Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen Joh. El. Ridinger's aus dem Besitze eines bekannten Sammlers. Wien, Wawra, 1890, Nr. 55.

Datierung dann von einem Druckfehler im Katalog oder einem Versehen bei der Plattendatierung herühren würde.

Sah und zeichnete Ridinger solchermäßen den Hirsch Th. 282 und dessen wie auch immer geartetes Umfeld in Schleißheim, so sah und zeichnete er ihn mit seinen niederländisch geschulten Augen. Was künstlerisch dem Unterfangen nur zum Vorteil gereichen konnte.

Dasselbe gilt für den Fall, daß er eine ihm von dritter Seite eingesandte Aufnahme nach dem Leben über ihren lokalen Dokumentationswert hinaus zu einem Kunstwerk erhob. Plausibel gestützte Beispiele solchen Procederes bieten, offen per Untertext, z. B. Th. 288 („und mir zu gesant worden“), versteckt Katalog Darmstadt u. a. mit VI.12b. Über den Ridinger-Nachlaß mutierten sie im 19. Jahrhundert dann leicht zu Arbeiten des Meister's. So neben gedachter VI.12b auch die dortige VI.10b.

Der Frage nach der lokalen Authentizität bei Ridinger ist jüngst auch anderwärts nachgegangen worden. So kam Manfred Veit an Hand der beiden Neuburger „Wundersamsten“ (Th. 266 + 271) zu folgendem Ergebnis<sup>32</sup>:

Die „Nach der Natur in der Grün Au bey Neuburg Anno 1722 gezeichnet(en)“ Kämpfenden Brunfthirsche (Th. 271; **Angebots-Nr. 28.439**) dürfte der Meister vor Ort aufgenommen haben. Ein seinerzeitiger Aufenthalt sei zwar nicht belegt, doch als durchaus plausibel zu unterstellen.

„Die dargestellte Waldstruktur entspricht auch noch der heutigen kultivierten Auenlandschaft. Landwirtschaftliche Koppeln inmitten eines fast naturbelassenen Auenlaubwaldes mit knorrigen Eichen sind glaubhaft und auch derzeit noch nachvollziehbar. Lediglich die leichte Hügeligkeit dürfte der künstlerischen Freiheit des Zeichners zuzurechnen sein.“

Für den weit außerhalb seines Lebens liegenden Vorfall des sich von einem Felsen in die Donau stürzenden par force gejagten Hirsches Th. 266 (**Angebots-Nr. 15.002**) hingegen sieht Veit keine Lokaltreue und erinnert zu Recht an nahestehende Szenerien, wie etwa das „Deer Hunt“ Öl in der Eremitage<sup>33</sup>. Aus dem graphischen Œuvre seien die Schabpendants Th. 1145/46 beispielhaft herausgegriffen.

Der solchermäßen von Veit unterstellten „reine(n) Phantasie“ möchte ich anstehenden Falles aber doch soviel handwerkliche Redlichkeit untermischen, daß sich immerhin ein Donaufelsen in der Grünau befindet und ein weiterer, so Veit weiter, ebenfalls nahe Neuburgs, nur nicht mehr im Forstamtsrevier der Grünau selbst. Nun besagt der von Ridinger sicherlich lediglich von der Beschriftung an der originalen Trophäe übernommene Text<sup>34</sup> zunächst einmal nur, daß der Hirsch „in der ... Grünen Aue ... gesprengt“ sei. Um sich später „auch endlich ... in die Donau zu stürzen“. Das kann bei den hierbei häufig zurückgelegten Strecken sehr wohl erst im Nachbaramt der Fall gewesen sein.

---

<sup>32</sup> Manfred Veit, Johann Elias Ridinger und die Grünau bei Neuburg. In Neuburger Kollektaneenblatt des Historischen Vereins Neuburg a. d. Donau, Bd. 145/1997, SS. 131-143.

<sup>33</sup> The Eremitage Catalogue of Western European Painting, Bd. IV, Nr. 284. Florenz, Giunti, 1987.

<sup>34</sup> Entsprechende Beispiele siehe Katalog Darmstadt VI.2c; VI.3b; VI.7c + d etc.

Manfred Veit scheint es interessanterweise sogar,

„als hätte Ridinger mit der Gestaltung des Beiwerks zu seinen Tierdarstellungen bewußt auf ort- und zeitunabhängige Darstellungen der Natur Wert gelegt.“

Was zu untersuchen eine lohnende Aufgabe wäre. Vorab harmonisiert diese Überlegung mit der Gegebenheit des obigen Schleißheimer Hirsches Th. 282, dessen landschaftliches Umfeld niederländischen Vorbildern verpflichtet ist. Womit Bedienung des Marktanspruches und Verwirklichung künstlerischer Intention eine tragfähige Symbiose eingegangen wären.

Veit sieht es ähnlich und resümiert als vordergründig lokalinteressiert dennoch zufrieden:

„Diese Kombination macht schließlich das Außerordentliche der Ridingerschen Arbeiten aus. Daher sind die 'Grünauer Hirsche' auch ohne direkt dargestellten Ortsbezug für den Freund der Umgebung Neuburgs von speziellem Reiz.“

Daß Rückgriffe auf durchaus auch mehrere miteinander korrespondierende Vorlagen Dritter und deren Verselbständigung keine Ausnahme darstellen, erhellt als weiteres und nahezu zeitgenössisches und der französischen Schule zugehörendes Beispiel der Watteau-Komplex, als besonders exemplarisch aufgezeigt an Hand des nach diesem gearbeiteten raren Schabblatt der „Ergözung der Schäfer“, Th.-Stillfried/Schwarz 1397<sup>35</sup> (**andere Arbeiten zum Watteau-Komplex aufliegend**).

Es zeigt ein zum Aufspielen des Zinken tänzelndes Paar, zu dessen Füßen sich Hirt nebst Hund der zurückgesetzt weidenden Schafe gelagert haben. Seitlich in dichtem Bewuchs ein vom Freund geschaukeltes, uns seine Rückenpartie zuwendendes junges Mädchen, während ein weiterer Mann den Tanzenden über die Schulter des Musikanten hinweg zuschaut. In der Tiefe das Dorf.

Seitengetreu wiedergegeben ist das „Ländliche Vergnügen/Le plaisir pastoral“ in Chantilly (Belegabbildung 1 bei G 53 des 1985er Ausstellungskatalogs Bln.), doch unter Fortlassung dessen dritten Paares vorn links aus möglicherweise gesellschaftlicher Rücksichtnahme. Denn erst Generationen später empfindet Nagler „Die galante Geziertheit (von Watteau's, 1684-1721) schönen Damen, und seiner jungen Modemänner ... jetzt nur mehr (für) Pedanten anstößig ... (da) doch nie das Schamgefühl (beleidigt sei) ... auch wenn die Decenz gerade nicht immer im hohen Grade beobachtet ist“. Immerhin sprechen Morgan Grasselli/Rosenberg<sup>36</sup> bezüglich dieses Paares auch heute noch von derbem, den Widerstand zum Schmelzen bringendem Umfassen.

Bildlich aufregender hingegen erscheint die mehrstämmige Staffage der dünnen Bäume im Mittelgrund des rechten Bildrandes zwischen Herde und Dorf, deren dichte Belaubung kugelförmig wie die eines Einzelbaumes wirkt und auf ersten Blick hin nicht der Ausformung der Vorlage von Chantilly folgt, sondern

---

<sup>35</sup> Siehe dessen Wiedergabe bei zwischenzeitlich aktualisierter Beschreibung unter Position 44 des hiesigen Kataloges „erlebnis ridinger 1698-1998“.

<sup>36</sup> Margaret Morgan Grasselli, Pierre Rosenberg + Nicole Parmatier. Watteau 1684-1721. (Katalog der Wanderausstellung Washington-Paris-Berlin 1984/5).

die spätere Berliner Fassung gleichen Bildsinnes „Die Hirten/Les bergers“ (G 53) zitiert. Und korrespondierend mit dieser steht dieser „Kugelbaum“ nur hier noch voll im Bild und nicht nur mit seiner linken Hälfte. Aber selbst wenn die Vergleichsabbildungen 1-3 des Katalogs rechts verkürzt sein sollten, vermittelte nur die Wildenstein-Replik (Abb. 2) eine vergleichbare Kugeligkeit.

Doch auch für das dem Chantilly-Öl fehlende Repousoir ganz vorn rechts greift Ridinger auf das Berliner Bild zurück, dessen Heubündel er indes durch einen noch teilweise treibenden, bis über die Bildmitte hinausreichenden hohen Baumstumpf ersetzt. Wozu ihn wiederum der Watteau'sche im Bild der Badenden Diana (G 28) angeregt haben mag und mit dem Ridinger auch hier dem amourösen Treiben den Stachel der Endlichkeit untermischt. Entsprechend wird Jahrzehnte später, 1783, beispielsweise Gainsborough als geradezu Markenartikler in Sachen Baum-Vanitates der Gesellschaft seiner reichen Watteau'schen Promenade in New York<sup>37</sup> einen fast toten Baum in den Weg hängen. Und nur im exemplarischen Ausnahmefalle von Hayes 65 relativiert er, umgekehrt, einen solchen Stimmungsverderber mittels eines sich demonstrativ küssenden Paares.

Fascinierend schließlich Ridinger's Formulierung des um die Kirche gruppierten Gebäude-Komplexes und diese in ihrer Lokalität bislang nicht ausdiskutierte selbst. Als Ganzes allemal derselbe, folgt Ridinger im Detail nicht den Ölen von Chantilly und Berlin, sondern dem Petersburger des „Savoyarde(n) mit Murmeltier/La marmote“ (G 32). Wobei das Ensemble auf die lavierte Rötelseichnung rückwärts von Z 29 zurückgeht, die Morgan Grasselli als eine „der ungewöhnlichsten (Landschafts-)Studien Watteaus nach der Natur“ anspricht, deren Kirchturm in dieser Form neben dem „Savoyarde(n)“ nur noch in „Der Tanz/Iris, c'est de bonne heure“ (G 72) erscheine.

Indem Ridinger dank dieser verschiedenen Rückgriffe dem Thema eine letztlich weitere eigenständige Variante hinzufügt, wie oben schon für Th. 282 nachgewiesen und bei systematischem Werkdurchgang an weiteren Beispielen zu belegen sein wird, grenzt er sich völlig ab gegenüber dem Heer der herkömmlichen Reproduktionsstecher.<sup>38</sup> Deren Arbeiten er sich gleichwohl auch hier bedient haben wird. So findet sich die Stichfassung Tardieu's (1729) des Chantilly-Öls wie auch die von Avilene gestochene Badende Diana ebenso in dem Watteau's Gemälden gewidmetem „Recueil Jullienne“ (1735) wie wohl auch für das von Boucher radierte Berliner und das von Benoit II Audran für das Petersburger gegeben.

Darüberhinaus verdeutlichen besagte Abweichungen, daß Ridinger's „nur excud.“ keineswegs ausschließlich für ihn als Verleger steht, vielmehr den Inventor/Sculptor sehr wohl im Langenscheidt-Sinne von

---

<sup>37</sup> John Hayes. The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough, 1982, Nr. 148, Frick Collection.

<sup>38</sup> Vergleichbar beschäftigte sich beispielsweise in neuerer Zeit **Horst Janssen** mittels eines zeichnerischen „Bärtiger Savoyarde“ aus 1981 mit Watteau, wozu G. Schack anmerkte: „Kopieren, nachzeichnendes Umgestalten und überzeichnende Veränderung haben im Werk von Horst Janssen einen festen Platz. Aus der Nachzeichnung macht er immer wieder einen spielerischen Dialog, der an die Stelle des gewichtigen 'imitatio' älterer Tradition tritt und ihm erlaubt, sich an der Reibungsfläche fremder Formulierungen ... Eigenarten des Vorbilds, die gleichzeitig Bestabteile seiner selbst spiegeln, anzueignen und deutlicher einzuverleiben“ (in Hauswedell & Nolte, Katalog 361, Nr. 147).

„ hat es gestochen oder verfertigt “

als zusätzlich mit einzubeziehen vermag.<sup>39</sup> Es ist auch hier davon auszugehen, daß die „Ergözung der Schäfer“ von ihm selbst stammt. Formatmäßig steht das Blatt mit seinen ca. 41 x 55 cm zwischen dem Chantilly-Öl als der eigentlichen Quelle (31 x 44 cm) und der Berliner Version mit 56 x 81 cm.

„Im Stil und im Geist der beiden Werke“, die Rosenberg im Berliner Katalog ebenso analysiert wie er deren figürliche Abweichungen aufzeigt, bleibt Ridinger ganz der Erstfassung in Chantilly verhaftet. Unter anderem „faßt (dessen Tänzer also auch bei ihm) das Gesicht seiner Gefährtin ...scharf ins Auge und beobachtet sie, während er sie in Berlin mit den Augen liebkost und sie betrachtet“. Doch beiden Vorlagen mischt er, wie dargelegt, noch die eigene Vanitas-Würze unter.

Ridinger's zu unterstellende eigene Beschäftigung mit Watteau spiegelt schließlich, unangreifbar, auf noch ganz anderem Felde eine bislang übersehene Befruchtung wider, die als geradezu ein wenig spektakulär an dieser Stelle publik zu machen ist und am Ende gar von einem Sahnehäubchen gekrönt wird.

So schuf Nicolas Henri Tardieu (1674-1749) seinen u. a. mit „A. Watteau pinxit“ bezeichneten „berühmten Stich“ „Neben dir sitze ich, unter diesen lieblichen schattigen Bäumen ... / Assis auprès de toi ...“, auf dem Watteau und Jullienne<sup>40</sup> in schöner Parklandschaft zu zweit zu sehen sind. Das bezüglich Watteau'scher Vorlage vom Berliner Katalog mit einem Fragezeichen versehene Blatt steht in Verbindung mit Watteau's zunächst lebenslänglich Jullienne gehörendem Öl „Mezetin“ (Nr. G 49 des Katalogs nebst Farbabbildung) in nunmehr New York, das den Gitarre spielenden Mezzetin als möglicherweise allegorisches Portrait Jullienne's auf einer Parkbank zeigt. Im Stich spielt der vor der Staffelei sitzende Jullienne Gamba, ihm zur Linken stehend Watteau mit der Palette. Auf der Erde liegt ein vom Wind aufgefächertes Notenheft. Die Personengruppierung ist in der rechten Bildhälfte angesiedelt, soweit sitzend mit dem Rücken nach rechts und alle aus dem Bild heraus den Betrachter anschauend.

In all dem denn unübersehbar korrespondierend mit Ridinger's schönem „Selbstbildnis vor Staffelei im Walde“<sup>41</sup>, das selbst noch mit dem auf der Erde liegenden offenen Malkasten mit der Innendeckel-Signatur auf das offene Notenheft bei Watteau/Tardieu Bezug nimmt! Zweifellos wird dieses gefeierte Doppel-Portrait einer Freundschaft im Recueil Jullienne enthalten und Ridinger auf diesem Wege bekanntgeworden sein und ihn zu seinem Eigenbildnis angeregt haben. Gestochen und veröffentlicht indes

---

<sup>39</sup> Entsprechend auch Friedrich Schott, Martin Engelbrecht und seine Nachfolger, Augsburg 1924, S. 15: „Diese Blätter tragen lediglich den Vermerk ‚Martin Engelbrecht excudit‘, was sowohl ‚aus Metall herausgeschlagen, verfertigt‘, als nur ‚verlegt‘ heißen kann. Es ist allerdings anzunehmen, daß, da kein Stecher genannt ist, diese Arbeiten von Engelbrechts eigener Hand kommen.“ Und gelegentlich von „Theses-Blättern“ weiter: „... einzelne tragen nur den Vermerk ‚excudit‘, sind also, wenn nicht von Engelbrecht selbst gestochen, so doch unter seiner Aufsicht entstanden.“ – Siehe auch Anmerkung bei J. H. Niemeyer, Josef Gg. Winter, Vorläufiges Werkverzeichnis, 2001, Nr. 129.

<sup>40</sup> Der Gobelin-Manufakturist, Sammler und Freund Jean de Jullienne, 1686-1766. Siehe die Stich-Wiedergaben im Katalog Berlin, Seiten 28 + 362.

<sup>41</sup> Thienemann XIX, 1; Schwarz I, 2 + Tafel I; Katalog Darmstadt I.4 + Abbildungen. – Siehe detaillierter hierzu, auch zu Stubbe's Fehlinterpretation, in L. H. Niemeyer, Die Vanitas-Symbolik bei Johann Elias Ridinger, 2000, Internet-Fassung, per [www.ridinger.de/contribs/vanitas.php](http://www.ridinger.de/contribs/vanitas.php).

wurde es sinnigerweise erst postum von seinem Ältesten, Martin Elias. „Erneuernd das Angedenken“. Womit sich der Kreis schlosse.

Den Ridinger-Watteau-Komplex solchermassen als zivilen Appetitanreger vorgestellt, sei aus hiesiger weiterführender Untersuchung<sup>42</sup> noch ein jagdlicher, und gleich doppelter, Köder ausgelegt. Betreffend die Jägerin Schwarz 1442, für die nun gleichfalls Watteau als Vorbildgeber in Anspruch zu nehmen ist, nachdem Ignaz Schwarz für deren männliches Gegenstück (1441) seinerzeit den Stich François Joullain's aus 1733 nach François Desportes' 1699 als „eine(m) seiner besten Werke“<sup>43</sup> zur Aufnahme in die Académie gefertigtes Selbstbildnis als Vorlage mitgeteilt hatte. Hier denn nun Ridinger nach Watteau's nur durch den Stich von B(enedict) Audran bekannte „Dame im Jagdkostüm“, unverändert zu letzterem, doch spiegelbildlich zum Original und seitlich um dessen zweiten Hund verkürzt. Zur Überraschung der Ridinger'schen Quelle tritt also jene, mit der sich Watteau hiermit zugleich als auch für das Jagdfach ansprechbar präsentiert. Einige Feinheiten zu letzterem in gedachtem Separatbeitrag. Verwiesen sei hier nur noch auf Watteau's seinerseitige Lust auf Kollegenzitate, welche altbekanntem, doch immer wieder faszinierend neuem Phänomen bald rein handwerklichen, bald inspirierend künstlerischen Rückgriffes Pierre Rosenberg mit seinem Beitrag „Watteau's Copies After the Old Masters“<sup>44</sup> nachspürte, um des Pudels Kern mit den Worten offenzulegen:

„He copied works that pleased him, that inspired him, that appealed to his taste and predilections, works that revealed to him an Italy he would never visit and familiarized him with artists he admired and loved ... made it possible for him to imbibe new knowledge from the drawings and paintings by great masters ...

Louis Antoine Prat and I have catalogued just (als derzeit noch Erfassbares eines einst deutlich üppigeren Bestandes) over seventy copies by Watteau after the old masters ... Of interest here are the artists whose works were copied ... Watteau copied those he liked. He did so in his usual technique ... From paintings, he would isolate motifs, groups of figures, single figures ... happily transforming them into so many admirable Watteaus. “

Mit Worten offenzulegen, die so auch auf Ridinger und viele andere mehr bezogen sein könnten. Weil „Wie bei den Fürsten- und Adelsgeschlechtern sich (eben auch) bei den Malern ganze Stammbäume der Einflüsse nachzeichnen (lassen), wie Gina Thomas nachfolgend Goethe<sup>45</sup> erst neuerdings wieder in Erinnerung rief.“<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Die fruchtbare Durchdringung – Watteau im Werke Ridinger's (<http://www.ridinger.de/contribs/watteau.php>).

<sup>43</sup> Nagler, Künstler-Lexicon, Joullain 7, bzw., Desportes, Bd. III, 1836, S. 367. – Blüchel, Die Jagd, 1996, II, S. 7.

<sup>44</sup> In „Watteau and his World. French Drawing from 1700 to 1750“. Katalog der Wanderausstellung New York + Ottawa 1999/2000, SS. 50 ff.

<sup>45</sup> Gespräche mit Eckermann. Bln. 1955, SS. 160 f.

<sup>46</sup> FAZ 20. 2. 2001.

Daß Ridinger als Nichtfranzose sich auch hier weit stärker engagierte als bislang auch nur vermutet, zeigt ein weiteres Mal, wie sehr er, sei es geistig, künstlerisch oder technisch, auf der Höhe seiner Zeit, ja, dieser voraus war. Wobei es gar keine Frage ist, daß es gerade das herausgepickt Übernommene seiner künstlerischen Anleihen ist, was des Rechercheurs Prickeln ausmacht, indem er die Wege rückzuverfolgen hat, hin „zu den Quellen, zu den Müttern“ (Benn).

Diese gewiß ein wenig mühseligere, aber um wieviel reizvollere Wege sind in seinem Falle in der immerhin nicht ganz brandfrischen Vergangenheit gleichwohl sichtbar selbst überlassen geblieben. Wo es doch hätte Herzklopfen bereiten sollen, zu erleben, mit welcher Virtuosität bereits der gerade 25jährige etwa Verästelungen ein und desselben Themas bei den alten Niederländern für sich nutzbar zu machen verstand.

Finden wir daher von diesem auch von Boucher bestimmten, dem Meister lokal so überaus sympathischen französischen Nebengleis<sup>47</sup> noch einmal auf die Hauptschiene der Niederländer als ganz gewichtigen Bezugspunkten im Werke des Meisters zurück, und gedenken wir des etwa 380blättrigen Blockes der Schabblätter, deren technisch bedingte Kleinstauflagen sie zu größten Raritäten bestimmten. Und in den gelungensten Qualitäten geradezu berückende Lichteffekte bereithält, wie Caravaggio sie entzündete und anschließend damit eine ganze niederländische Schule in Brand setzte. Und übergreifend denn auch Ridinger. Und, frontiert mit dessen geschabtem „Fenster“-Selbstbildnis, Stefan Morét zur obigen Frage nach einer etwaigen Bedeutung des Lichtes „auch im übertragenen Sinne“ reizte. Als geradezu klassisches Beispiel dieses Sinnes und gleichfalls nur indirekt caravaggiobeeinflußt sei hier denn Cornelis Bloemaert's Stich des Hl. Hieronymus nach seinem Vater, Abraham, in den Zeugenstand gerufen<sup>48</sup>. Denn in seiner Bildwirkung erhellt nicht das verdeckte Kerzenlicht den lesenden Heiligen, sondern der aus dem Buch gezogene Nektar ist die Quelle des Lichts (Abb. s. Schneider, a. a. Fußnote, Taf. 29)!

Daß für ein solches Hell-Dunkel-Feuerwerk a priori Heiligenszenarien, deren wir bei Ridinger etwa 100 finden, besonders prädestiniert sind, liegt in der Natur der Sache. Sollen sie doch jenes Licht reflektieren, das in die Welt gekommen ist, diese zu erlösen.

So haben wir von Ridinger mit drei Marien-Blättern ein Triptychon nach Lucas vorliegen (Schwarz 1486, 1516 + 1520; **Angebots-Nrn. 15.260** [1486] + **15.261** [1516]), dessen grandiose Lichteffekte das ganze Wunder des Heilsgeschehens ohne auch nur ein einziges Wort verdeutlichen. Und seine Dramatik dazu!

Letztere zunächst in der diesbezüglich schon oben eingeführten Verkündigung, dann in der Anbetung mit ihrem landschaftlichen Durchblick in die noch vom Stern erhellte Nacht. Kontrastierend mit dem oberhalb

---

<sup>47</sup> Ridinger an Wille in Paris: „Sie haben also eine glückliche Wahl getroffen Sie in einem Lande zu leben sich entschlossen darinn in diesem Punkt (die Beschaffenheit der Künste in Deutschland) eine weit grössere Heiterkeit herschet“ (unveröffentlichter Brief vom 28. Juni 1765 in bayer. Privatsammlung).

<sup>48</sup> „Er ist ein ausgezeichnete Meister (Utrecht 1603 – Rom nach 1684) und vielleicht der erste, der es verstand, den koloristischen Reiz eines Gemäldes entsprechend wiederzugeben“ (Wurzbach, Ndl. Künstler-Lex., I, 111). Sein Vater (Gorkum 1564 – Utrecht 1651) war der Begründer der Utrechter Schule des 17. Jhdts., dessen indirekte Caravaggio-Beeinflussung von seinem Schüler **Gerard Honthorst** ausging. Siehe hierzu Arthur von Schneider, Caravaggio und die Niederländer, 2. Aufl. Amsterdam, B. M. Israel, 1967, SS. 52 ff.

der Anbetung bereits das Kommende ankündigenden tief herabreichenden dunklen Gewölk nebst Passionswerkzeugen und Kreuz. Letzteres aber denn schon wieder als Zeichen des Sieges auf hellem Grund.

Als profanes Beispiel für die Anknüpfung an die Utrechter Schule in der Nachfolge Caravaggio's sei als auch thematisch eng verzahnt in diesem Zusammenhang „Das Konzert“ Schwarz 1474 (Abb. II, Taf. XXXIII) zitiert<sup>49</sup>.

Und das alles, meine Damen und Herren, nur vermittelt von Hell und Dunkel!

„ Die Niederländer

(schrieb Kurt Löcher vor einiger Zeit in der FAZ)

haben solche Nachtbilder gemalt und dann wieder die barocken Meister. “

Ridinger war einer von ihnen. Sein Medium hierfür lediglich Papier. Lediglich ?!

Dieses fragende „Lediglich?“ ist überhaupt unverzichtbar für das hochinteressante Bemühen, Ridinger transparent zu machen. Und die Auskünfte aus dem Werke selbst zu erfragen, die die mageren Archivalien uns vorenthalten. Es ist einfach langweilig, sich mit den stereotyp wiedergekäuten und im Falle Hamilton's nur für möglich gehaltenen Fakten zufrieden zu geben, wonach im Anschluß an die Ulmer Lehre nur noch der Tier- und Pflanzenmaler Falch, der große Rugendas und gegebenenfalls eben der Tierstilleben-Spezialist Karl Wilhelm de Hamilton (**Angebots-Nr. 28.132**) bildend und lehrend auf ihn eingewirkt hätten. Wo doch allein schon die sich aus den Signaturen ergebenden Arbeiten nach Dritten – unter diesen denn auch der Wiener Hofmaler Johann Georg de Hamilton, Karl Wilhelm's Bruder – das Spektrum erweitern, Rückschlüsse erlauben und das Œuvre in einem viel weiteren Kontext geradezu neu erstehen lassen.

Herausgegriffen sind schon einige niederländische Landschaftler, erinnert sei aber vorweg schon hier auch an den Einfluß des „flämisch geschulte(n) C. A. Ruthard“ (Gerson<sup>50</sup>), dem wir etwa im Auftritt der seltenen „Groenländische(n)= See= Baeren“ (Th.-St. 1386; **Angebots-Nr. 14.395**) begegnen, wie nach Gode Krämer Ruthart ihn eingeführt habe. Sicher nicht ohne Verpflichtetsein gegenüber Jan Fyt's Bärenbild, etwa dessen Münchner Hatz<sup>51</sup> (deren Woelfle-Lithographie per **28.066** aufliegend).

Und **wie** fließend diesbezüglich die Linien zwischen Urheberschaft und Zitat verlaufen, zeigt die grandiose Petersburger Bärenhatz Nikulin 286. Seit der Ridinger-Zeit und bis in die Eremitage-Kataloge von 1958 und 1981 diesem zugegeben, wird die Urheberfrage 1987, hiesigerseits als zu Unrecht erachtet, zur Diskussion gestellt:

---

<sup>49</sup> Vgl. das reiche Illustrationsmaterial bei Schneider a. a. O.

<sup>50</sup> Danzig 1630? – L'Aquila 1703, a. a. O., S. 278.

<sup>51</sup> „Wenn wir von den Deutschen C. A. Ruthart und **Fr. W. Tamm** absehen, die sich mehr Fijt und Snijders als den Holländern anschließen ...“, Gerson, a. a. O., S. 286.



„Since the picture shares a stylistic affinity to the work of both J. E. Ridinger and K. A. Ruthart, its authorship is still questionable.“

Siehe die dortige Abbildung als erstmals veröffentlicht.

So erweist sich in diesem Zusammenhang denn auch jener per Fußnote (53) schon eingeführte unveröffentlichte Brief an Wille<sup>52</sup> als ein Glückstreffer, in dem Ridinger noch im Alter jener Namen gedenkt, deren Werke er sich verbunden wußte, ja, die er in seiner Bescheidenheit geradezu als den seinen überlegen hinstellt:

„Herr Kilian<sup>53</sup> hat mich über Männer gestellt Deren Verdienste ungemein grösser als die Meinigen seyn wenigstens ersuche ich Sie angelegentlichst die passage weg zu lassen ‘Wo er schreibt – Eines Künstlers welchen Italien Franckreich und Deutschland --- auf solche arth nicht aufweisen können’ ... ich kenne von ihren Landes Leuthen einen Desporte(s) (siehe dessen für Schwarz 1441 – Bd. II, Tafel VI – verwandtes Selbstportrait), Paracel (Par(r)ocel<sup>54</sup>), Ourdy (Oudry, **Angebots-Nr. 13.021**), van der Meulen (**Angebots-Nrn. 14.411/13**), einen Fr. Scheiers (Frans Snyders<sup>55</sup>), Füt (Fyt, **Angebots-Nr. 28.066**), Ruthart (**Angebots-Nr. 14.890**) etc: noch viel mehrere welche ich alle mir vor meine Meister vorstelle und dises ist nicht gesagt nein ich bin es überzeugt ...“

Es ist die „Weltsprache des Barock“, der wir in ihrer Spätzeit in Ridinger noch einmal begegnen! Eduard Beaucamp bedient sich dieses so treffenden Begriffes in seiner schon zitierten Rezension der Ausstellung der Utrechter Schule in der Londoner National Gallery. Und ich möchte, ja, muß ihn an dieser Stelle auch aus seiner Einleitung zitieren:

„Die Kunst der Alten Meister, so lehrte uns die Moderne, ist ein fernes, weit zurückliegendes Land. Alle Brücken sind abgebrochen ... Daß diese Ferne doch viel näher ist, war in den letzten Jahrzehnten gerade bei den Erkundungen eines besonders weitentrückten Geländes zu erleben, des Barock.“

Vertieft wird dies denn auch von einer so gewichtigen Stimme wie der Christoph Vitali<sup>56</sup> an Hand der großer Kunst eigenen „provokatorischen Kraft“. Der er in der klassischen Moderne noch ebenso unverändert begehre

„wie die Kunst des Barock noch genügend provokatorische Kraft (habe).“

Und, vorausschickend,

---

<sup>52</sup> Johann Georg Wille (Obermühle im Bieberthal bei Gießen 1715 – Paris 1808).

<sup>53</sup> **Georg Christoph Kilian** (1709 Augsburg 1781), Schüler und Freund Ridinger's, Verfasser der von Thienemann als die eines Anonymus – so noch bis hin zu Stubbe, S. 5, und, jüngst, beide 1999, Katalog Darmstadt, S. 13, + Siebert-Weitz, Ridinger, S. 12 – wiedergegebenen biographischen Aufzeichnungen zu R.

<sup>54</sup> Hier sicherlich Charles-Joseph, 1688/9-1752.

<sup>55</sup> Lt. Wurzbach fälschlich auch unter Sneyers laufend.

<sup>56</sup> Magazin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 16. 1. 1998.

„Ich habe einen so direkten Zugang zur alten Kunst wie zur zeitgenössischen. Eine romanische Kathedrale kann von so bestürzender Modernität sein wie eine Installation von Joseph Beuys“.

Oder Alberto Giacometti zum Stichwort Begeisterung: „Die Kunst aller Epochen und aller Zivilisationen gleichzeitig“, woran Günter Metken im Mai 2000 in der FAZ erinnerte.

Es ist unser aller Glaubensbekenntnis: Kunst ist unteilbar. Und so wird in weiterem Verlauf denn auch kein Geringerer als Franz Marc die Lebendigkeit Ridinger's im Kreise der Blauen Reiter dokumentieren.

Wir sehen, die Kunstgeschichte versäumt, wie seitens langer Perlenreihen sie nachträglich beschämender Namen nur gar zu hinlänglich belegt, allerlei, indem sie Thienemann's Fahrwasser nicht verläßt und Ridinger überwiegend nur als den, wissenschaftlich geradezu verdächtig, gar zu erfolgreichen Jagd-, Pferde- und Tierschilderer verankert. Denn über Fachgenossen wie Welisch, Gerson, Stubbe, Morét und weitere mehr weiß sie es im Grunde auch generell besser.

So, wenn sie die Jagd der Ridingerzeit nicht gesondert für sich begreift, gesondert also auch Ridinger selbst als deren bloßen Protagonisten, sondern in engstem Kontext sieht mit dem Jahrhundert als Ganzem. So heißt es in einem 1991er Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle in Kommentierung eines Ridinger-Exponates:

„Und die Einrichtung und Gestaltung der Jagd gehörten zu den künstlerischen Aufgaben des 18. Jahrhunderts“.

Damit aber steht deren unangefochtener Großmeister nicht mehr schlicht für Jagd, sondern für eine ganze Epoche. Mit aller Herausforderung an die Forschung, die sich hieraus zwangsläufig ergibt. Und auch daraus ergibt, wenn an gleicher Stelle „das gestochene, radierte und geschabte Werk Ridingers den großen graphischen Œuvre des 18. Jahrhunderts“ gleichrangig zur Seite gestellt wird. Nämlich, wörtlich:

„Wie Piranesi sich an die antiquarisch interessierten, Hogarth an die bürgerliche Vernunft mit ihren (gleichfalls) durch gestochene Erklärungen ergänzten Werke wandte, hatte Ridinger zweifellos das Interesse der Höfe und der Aristokratie auf seiner Seite.“

Womit die schon angeschnittene Frage nach dem geistigen background des Meister's ihre bislang nicht verkostete pikante Würze erhält. Nämlich, wie schon aufgezeigt, die eines geradezu modernen Geistes.

So veröffentlicht er 1760 endlich seinen nach Rolf Biedermann<sup>57</sup> für die 30er Jahre angenommenen und vom Dichterfreund Brockes (gest. 1747) betexteten, ursprünglich nur 4blättrigen Zeichnungs-Zyklus der „Kämpfe reissender Thiere“ (Th. 716 ff.; **Angebots-Nr. 14.137**), nachdem er diesen, was Biedermann übersah, um die herausgabefrischen vier 1760er Zeichnungen 389-392 (entsprechend weitere aus 1763/64 und undatiert per 393-398) des Ridinger-Appendix des 1869er Weigel'schen Katalogs der hinterlassenen

---

<sup>57</sup> a. a. O., Nr. 75, dabei in Unkenntnis der späteren Entstehung der von Johann Elias nämlich erst 1760 zur Herausgabe geschaffenen vier Ergänzungs-Zeichnungen zu Th. 720-723 (Nrn. 389-392 des Ridinger-Appendix des 1869er Weigel'schen Katalogs der hinterlassenen Zeichnungen), somit irrtümlich die nunmehr achtblättrige Folge als Ganzes für jene frühen Jahre und zudem Martin Elias als deren alleinigen Stecher annehmend. Letzterer übertrug nur die Ergänzungsarbeiten auf die Platte.

Handzeichnungen auf nunmehr 8 Blatt erweitert hatte. Und nur diese vier nachgeschobenen und mit Brockes nachempfundenen Texten versehenen Arbeiten Th. 720-723 sind denn auch von Martin Elias auf die Platte übertragen worden.

Der, worauf nun zu sprechen zu kommen sein wird, hochbrisante vierblättrige Kern (Th. 716-719) dieser heute nostalgisch vor allem als **die** kompakte Darstellung der „Big Five“ begeisternden Folge hingegen ist die alleinige Arbeit Johann Elias'!

Die Lektüre der also lange vor Herausgabe von Brockes als eines, wie sich hier zeigt, Geistesverwandten zu den ersten vier beigesteuerten reichen Untertexte könnte seit altersher indes etwas zu kurz gekommen sein, obgleich natürlich auch in Brockes' Gesammelte Schriften eingegangen. Von Thienemann ohnehin abgesehen, betrifft dieses Manko merkwürdigerweise selbst auch Wolf Stubbe, nämlich bezüglich seiner zu den Blättern Th. 716-719 gemachten Aussagen, obgleich er Brockes und dessen Untertexten einen einfühlbaren eigenen Absatz widmet.

Jene vier für die 30er Jahre angenommenen Kernzeichnungen entstanden also nur rund ein Jahrzehnt nach der Alexander-Zeichnung. Doch was in letzterer nur leise reflektierend mitanklang, die Belange des gemeinen Mannes, gedeiht in jenen ersten vier Blättern der Big Five-Folge nunmehr zu einer wortgewaltigen Anklage gegen Machthunger, und damit Krieg, auf Kosten des Volkes.

Ich zitiere zunächst aus dem Untertext zum Blatte des wütigen Leoparden (recte Tiger), wie er einen Esel zerreißt (Th. 719; Abbildungen erlebnis ... 1698-1998, S. 63; Katalog Darmstadt, S. 94), wobei es sich rückblicklich der Staffage mit Mühlrad um den domestizierten Mülleresel handelt, der in diesem Zusammenhang symbolisch somit nicht nur für das für dumm verkaufte Volk steht, vielmehr generell den Frieden und die Wohlfahrt des Landes verkörpert, denen der mörderische Anschlag denn gleichermaßen gilt. Hier nun die Worte:

„Doch halt, mir präg't dein grausam Bild  
auch lehrende Gedancken ein!  
Sollt eines Welt Bezwingers Blick,  
wohl nicht viel scheußlicher noch sein?  
Noch größer Grausen uns erwecken?  
u. muß, bei ungezehlten Leichen,  
Die sein Barbarisch Wort zerfleisch't,  
ihm dieses Thier an Wuth nicht weichen?

**Der Hunger sporn't den Leoparden,  
den Alexander Übermuth,  
Vergießet jener eines Thieres  
vergieß't der gantze Ströhme Blut**

Von 50000 seines gleichen,  
durch eiserne gekauftte Klauen,

Komm' laß den(n) einst uns wo du kannst,  
ein Bild von Wilden Sieger schauen,  
Sein Blick, wofern du ihn recht triffst,  
geht diesen Mordbegierigen Thier  
An Wüten, Grimm, an Raserey und  
Gräßlichkeit gewiß noch für. “

Inwieweit diese verbale Aggressivität in Einklang steht mit der zivilisatorisch so siegreichen und durchaus ins überlieferte Alexander-Bild passenden Umkehr-Entscheidung am Hyphasis, mag dahingestellt bleiben. Hier allein interessant, daß wir derselben Härte begegnen, wie in seiner Tod-Emblematik.

Und dies nicht nur bei Th. 719. Denn diesbezüglich nicht minder aussagekräftig erweisen sich Th. 716-718 (Abbildungen 716 Stubbe, Taf. 33; 716-718 Kat. Darmstadt, SS. 91-93). Ja, mehr noch, stellt sich im Kontext zu ihnen die Frage, ob es Ridinger-Brockes bei Th. 719 überhaupt ausschließlich um jenes Ereignis ging oder ob sie sich seiner nicht zugleich als einer Verpackung in der Verpackung bedienten.

Denn was sich auf den ersten Blick „nur“ als die Verdammnis des Alexanderzuges darstellt, als der Schulterschluß zum vorderasiatischen „Alexander der Verfluchte“ (BBC/NDR/WDR 1998-2000, Auf den Spuren Alexanders des Großen), lodert bei Fortnahme seiner Historie zu einem Fanal der Freiheit und Menschlichkeit auf. Dem Alexander als ein noch einmal in sich selbst verpacktes Synonym diene. Das Verdikt galt, zumindest gleichzeitig, eigener, absoluter Obrigkeit. Die sich ihrerseits in der Nachfolge Alexander's sah. Die alte Alexander-Verehrung trieb an den Höfen neue Blüten. So wie Alexander 331 sich die Kleider des besiegten Persers anzieht<sup>58</sup>, so legten sich die Fürsten im Geiste die Alexander's an. Um von Ridinger-Brockes derselben wieder entkleidet zu werden!

Denn die Gleichsetzung des wütigen Leoparden mit Alexander ist zugleich und lediglich in einem personifizierte Verpackung, eindeutige Klarstellung des Bildes im Zielfernrohr. Weitere Szenarien gelten dem System als solchem.

So heißt es zum „Pferd und der Löwe“ (Th. 716; in Nachfolge der Marmorgruppe auf dem römischen Kapitol):

„Ach rettet dieses schöne Thier, das **des Tyrannen Last** erdrückt! / Es steckt schon in des Löwen Rachen! ... **Ich wollte ... seinen harten Fall beklagen, / Allein, (der) Löwe bleckt mich an ... und selbst m e i n Kiel erschrickt.** “

Und kämpferisch-machtvoll zur „bei ihren Jungen von einem Bären überfallenen Löwin“ (Th. 718):

---

<sup>58</sup> Siehe **Johann Andreas Wolff's** (1652 München 1716) Entwurfszeichnungen für das Deckenbild des Ankleidezimmers Kurfürst Max Emanuel's innerhalb der sogenannten Alexanderzimmer der Münchner Residenz in Augsburg (Biedermann, Meisterzeichnungen des Deutschen Barock aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Ebda. 1987, SS. 184 f. m. Abb.) und Stuttgart.

„Hier bricht ... in lichten Flammen aus! Wir sehen / Die Löwin ... den Bären nicht entgegen gehen / Entgegen fahren , springen , fliegen , u: blind vor Zorn v. Wuth entbrannt, / Gefahr u. Noth u. Todt verachten, die seines Feind's **erhab'ner Stand**, / In vortheilhaftter Stellung droht, Sie greiff, da sie nicht anders kan, / ... so gar des Bären Bratzen an. “

Und jubelnd zum „Auer Ochs und de(m) Tieger“ (Th. 717)

„Hier zeigt sich die **Gerechtigkeit**, hier wird **die Grausamkeit gestrafft**, / Und manch verschlungnes Thier gerochen, Der Auer ... bringt, mit nicht ungerechtem Grimm, / Durch Vorsicht, Tapfferkeit u: Stärke, den mordbegiergen Gegner üm, / ... Man hört sein Angst Geschrei **mit Lust**, u. **sieht mit Anmuth seine Pein**. / ... Und ein von seiner Mörder Seele, verlaßnes starres Aas entdecken. / ... Man sieht wie hier des Schauers Blick, sich an der Grausamkeit vergnüge, / Wir sind dem Auer= Ochsen gut, u. nehmen Theil an seinem Siege. “

Doch nicht genug mit diesen vier Fanalen. Denn selbst noch in einer uns letztlich so harmonisch berührenden und optisch geradezu beglückenden Folge wie die der Anfang der 40er geschaffenen und gleichfalls noch von Brockes per hier allerdings separatem Abdruck betexteten Fabeln, auf deren stilistische Fortentwicklung zumindest aufmerksam gemacht sei<sup>59</sup>, heißt es zur schließlich erst postum veröffentlichten 20. (Th. 784, **Angebots-Nr. 12.514**) bezüglich des sich vor Hunden auf einen Felsen rettenden Hasen, wo ein Falke

„durch **erdichteten Vorwand** (die) **unterdrückte Unschuld** “

schlägt:

„Genug man schreibt dem Armen an, / Was er sein Tage nicht getan. / **Der mächt'gen Vögel freches Rasen** / Trifft noch gar oft den schwachen Hasen! “

Oder als postum diesbezüglich gleichfalls Martin Elias mit involvierend heißt es im Untertext zur väterlichen Reiherpirsch des Kuders (Th. 358) aus der 1779er Folge der Vorfällenheiten

---

<sup>59</sup> So erscheinen namentlich die 20. und letzte (in der hier durchgelaufenen und um einen Hund reicheren Gegensein-Vorzeichnung als „Fab 31“ bezeichnet), mehr noch aber die 17. aus heutiger Sicht als Beispiele eines bemerkenswert weiterentwickelten künstlerischen Ausdrucksvermögens zu Gunsten einer souverän konzipierten großflächigen Klarheit, was Thienemann, deren Qualität beanstandend, nicht erkannt hat. Unterstellt, die letzterem als mit 30 numeriert bekanntgewordene ungestochen gebliebene wie auch pauschal erwähnte unnummerierte und gleichfalls unverarbeitet gebliebene weitere entsprächen alle diesem jüngeren Stil, so könnte dies der Grund sein, warum Ridinger die Folge 1744 als nur 16blättrig auf sich beruhen ließ. Denn auf 20 ergänzte sie erst postum Martin Elias an Hand hinterlassener Vorlagen. Demnach hätte der Meister eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Werke gescheut oder wäre doch zumindest über die Folgearbeiten mit sich selbst nicht recht im reinen gewesen. Denn am Erfolg der Suite, an der Ansprechbarkeit namentlich der als Zielgruppe auf dem Titel genannten Jugend, hat es ausweislich der die Nachauflagen dokumentierenden verschiedenen Druckzustände des Titels nicht gelegen. Auf jeden Fall ist die große Seltenheit der abschließenden Blätter 17-20 (**Angebots-Nr. 14.129**) somit vorprogrammiert worden.

Angemerkt sei in diesem Zusammenhang allerdings, daß Ridinger auch für die postum schlußendlich 101blättrige Folge der „Wundersamsten Hirsche“ bereits 1752 den Titel konzipiert hatte und in den Folgejahren eine Projektmüdigkeit erkennen ließ, die erst um 1763 durch gleichfalls Martin Elias' maßgeblichen Einsatz überwunden wurde.

„ Und so muß öfters auch **dem Mächtigen u: Reichen**  
**der gute arme Mann mit seiner Tugend weichen** “.

Doch trostreich zu deren Blatt III, dem vom Uhu geschlagenen Hasen, welcher die Kugel des Jägers trifft:

„ **Wer Schwächre unterdrückt, frolocke nicht zu sehr.**

**Den(n) über ihn kom(m)t auch gar leicht ein Stärkerer her** “.

Und das kann zuweilen sehr rasch auch das Volk sein. So nur zehn Jahre später in Frankreich, etwas längere 210 Jahre weiter in Leipzig und Berlin. Und mitunter gehen sich die Räuber auch untereinander ans Leder. Wie etwa auf dem 1985 aus altem Leipziger Familienbesitz erworbenen faszinierenden und entstehungsmäßig mit obiger Kämpfe-Folge in Verbindung gebrachten Berliner Öl „Raubtiere und gerissener Hirsch“.<sup>60</sup>

Es erstaunt, wie all dies einem so akkuraten Stück-für-Stück-Betrachter wie Thienemann verborgen geblieben sein soll! Denn diese Vierer-Gruppe, und sicher rein zufällig, doch merkwürdigerweise, ist gerade sie identisch mit den nur noch vier Blatt der Folge 1824 bei Engelbrecht-Herzberg, dürfte in ihrer massiven Gesellschaftskritik recht elitär in der Kunst ihrer Zeit dastehen. Unübersehbar denn auch die Standorte ihrer Autoren. Das im Mittelalter schon einmal über lange Zeit demokratisch regierte Augsburg und Hamburg waren Freie Reichsstädte! Sie erweisen sich hier schlichtweg als Vorhöfe von Liberty Island, deren in den „Kämpfe(n) reißender Thiere“ entzündete Flamme dort weiterbrennt :

The Statue of Liberty Enlightening the World !

Wer die Diktaturen der Braunen und Roten unserer jüngeren Vergangenheit nicht miterlebt hat, mag diesen Betrachtungen voll Skepsis begegnen. Doch er hat die das dortige Alltagsleben erleichternden kleinen Genugtuungen eben versäumt, das Ventilklatschen nicht gehört, schallte Schiller's (**Angebots-Nr. 11.091**) „Geben Sie Gedankenfreiheit“ von der Bühne, jubelte es in Leonore/Fidelio „Zur Freiheit, zur Freiheit“! Übrigens war es ausgerechnet ein ostdeutscher Vorwende-Streifen zu Beethoven (**Spezialofferte aufliegend**), der die politische Aufsässigkeit in dessen frühen Wiener Jahren selbst noch dahingehend verdeutlichte, daß man **i h m** nicht an den Kragen gehen könne und wolle.

Auch wenn Künstler Meister in der Verpackung solcher Botschaften zu sein pflegen<sup>61</sup> – wiederholt sei Beaucamp's „der Barock seinerseits öffnete die Augen für den komplizierten Umgang moderner Künstler mit der Macht“ – höchst riskant blieb und bleibt dergleichen allemal! Zehn böseste Jahre Hohenasperg (1777-1787) gabs – verkürzt auf den Punkt gebracht – bekanntlich für Schubart für sein Epigramm „Als

<sup>60</sup> Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, lfd. Kat.-Nr. 2272. Siehe Reinhart Michaelis, Die Deutschen Gemälde des 18. Jahrhunderts – Kritischer Bestandskatalog, Bln. 2002, SS. 173 f. nebst Farbabb.

<sup>61</sup> Siehe hierzu auch de Castro Rocha, **Montaignes** Kannibalen, als einer in „die Wilden Brasiliens“ verpackten, namentlich auf die Bartholomäusnacht in Frankreich abzielenden Auseinandersetzung mit den europäischen Religionskriegen, wie zuvor schon der Protestant **Jean de Léry** gelegentlich seiner Brasilien-Berichte (FAZ 6. 9. 2000).

Dionys aufhörte, ein Tyrann zu sein, Da ward er ein Schulmeisterlein“. Herzog Karl Eugen von Württemberg (1728-1793) als Gründer der Karlsschule hatte sich angesprochen gefühlt. Deren Gründung 1770 fiel in die Spätzeit des maßlosen Regierungsstils des Herzogs, der dann per 50. Geburtstag 1778 seine von den Kanzeln verkündete Mäßigung gelobte.

Dieses allseits bekannte Beispiel steht indirekt in Bezug auch zu Ridinger. Denn mit den Blättern Th. 288, 326 + 327 ist später auch Karl Eugen im Œuvre vertreten, ist er zeitunabhängig ein klassisches Exempel jenes Teils der Klientele, der Ridinger-Brockes ihren Viersatz der „Kämpfe“ zugebracht haben. Die zumindest für Ridinger mit hohem wirtschaftlichen Risiko einhergehende Gefährlichkeit solchen Handelns ist offensichtlich. Thienemann, hundert Jahre später, übersah solche Aspekte lieber und dedizierte seinem Kirchenpatron mit seinem Werk das Bild eines Biedermanns. Unerfaßt in seiner Komplexität, unterschätzt in seinem Künstlertum, unzulänglich gewürdigt in seiner Persönlichkeit.

Im Falle der Kämpfe-Botschaft sei dieser Vorwurf auch gegenüber den jüngeren Autoren Stubbe und Morét vorgetragen. Denn den ‚harmlosen‘ Ridinger landläufigen Urteils hat es gottlob nie gegeben. „Er zwingt selbst unsern **freyen** Geist, er kan(n) die Seele selbst bewegen Und nach Gefallen ... (das) Menschl: Gemüth erregen“, wie Brockes dem Esel-Alexander-Blatt vorausschickt.

So ist das zusätzlich Faszinierende an der Vierer-Kern-Gruppe der „Kämpfe“ nicht zuletzt auch hier ihre Frühzeitigkeit. Denn natürlich stehen sie bereits in Kontext zum „Freiheits- und Humanitätsdrang (ihres) Jahrhunderts“ (Meyer), der Sturm-und-Drang-Epoche ihrer alten und der Geburtsstunde der neuen Welt. Aber all das bestimmte erst die zweite Hälfte des Jahrhunderts! Da war Brockes schon tot, lagen seine Texte und Ridinger’s Vorlagen längst fertig da!

**Wie** sehr bei Ridinger äußerer Geschehensablauf und versteckte Botschaft eine Symbiose eingehen, sei hinsichtlich ihrer Nähe zur Fabel als auch ihrer Zugehörigkeit zur Vorfällenheiten-Folge schließlich an den Pendants Th. 363/64, dem Überfall eines Luchses auf einen Steinbock, noch einmal ganz exemplarisch veranschaulicht. Die erste Reaktion des scheinbar Schwächeren ist eine mitreißende Salto Mortale-Flucht. Doch dann drückt der Bock der unter ihm liegenden Katze an einem Felsen mit seinen starken Hörnern das Genick entzwei.

Mit diesem nur scheinbar ganz natürlichen äußeren Tatbestand hätte es bei jedem anderen sein Bewenden. Nicht so bei Ridinger, diesem meditierenden Didaktiker, diesem Stubbe’schen „Mann des **Vorsatzes**, de(m) Planende(n) und Entwerfende(n), de(m) Gestalter aus künstlerischer Intelligenz“, der denn eben auch nicht rein zufällig Urheber obiger Fabelfolge ist, diese vielmehr eben auch „zumal zum Unterrichte der Jugend“ verstanden wissen wollte. Und so beinhaltet das Steinbock-Luchs-Geschehen im Kern die ganz klare Botschaft, nicht kneifend aufzugeben, vielmehr

**der eigenen Kraft bewußt zu sein**

**und somit Herausforderungen für sich zu entscheiden .**

Was denn, ganz nebenbei, auch schlußendlich fürs Kräftemessen bei seiner Pirsch gilt.

Und so galt der Steinbock dem Machtmenschen seit römischer Zeit, da Kaiser Augustus ihn als seinem Sternzeichen kaiserlich etablierte, als ausgeprägt elitäres Herrschafts-Symbol. Ihm dürfte es gegolten haben, als sich der kaiserliche Bibliophile Maximilian I. 1493 bei Zierl in Tirol in der Martinswand verstieg. Und

„1603 wird das Bildnis von (dem für seine künstlerische Hofhaltung berühmten Kaiser) Rudolf II. in einem Kupferstich von Egidius Sadeler (Hollstein 323) nach ... Hans von Aachen verbreitet. Konzeptionell an allegorische Herrscherporträts anschließend, wird das Brustbild in eine Architektur eingebunden und inhaltlich anspielungsreich ausgestaltet. Das Gottesgnadentum des Herrschers wird in der Brüstungsinschrift ‚A Domino‘ aufgerufen, zusätzlich wird emblematisch einerseits mit dem Adler rechts oben auf den Göttervater Jupiter als Analogon Bezug genommen und andererseits links

mit dem Steinbock ,

**dem von Rudolf II. adaptierten Sternzeichen des Kaisers Augustus ,**

die überragende Machtstellung unterfüttert ,

deren territoriale Ausmaße im ovalen Schriftband abgesteckt wird. Mit dieser Herleitung ist das Kaisertum als universale, überzeitliche Gegebenheit dokumentiert ”

(Joachim Jacoby, Hans von Aachen 1552-1615, 2000, S. 52 nebst Abb. 30).

Dieser Prioritätsanspruch begleitet das Bild der Steinbock-Geborenen, zu denen Rudolf II. als Krebs eben nicht gehörte, durchweg (von Winter, Die Menschentypen, 1959, SS. 155 ff.).

Als sowohl vertraut mit der alten Geschichte als auch dem Schaffen der alten Niederländer als am Prager Hofe Rudolfs dominant vertreten, nicht zuletzt auch mit dem graphischen Werk des seit 1597 dortselbst arbeitenden Egidius Sadeler, ist Ridinger dieser rote Steinbock-Faden zweifellos gegenwärtig gewesen, als er sich eben dieses nach von Riesenthal „stattlichste(n), edelste(n) Jagdtier(s)“ bediente, um sich auch hier als ein Meister der Verpackung zu erweisen. Rasantes Naturgeschehen in optisch brillanter Wiedergabe gepaart mit moralischer Aufrüstung. Der Mann ist in der Tat faszinierend.

Und so, wie er mit seiner 1723er Alexander-Zeichnung den Reflexionsgehalt von David's „Belisar“ um Jahrzehnte vorwegnahm, für die jahrhundertealte Fabel-Illustration einen neuen Bildtypus kreierte – „Keine Ähnlichkeiten mit bisher bekannten Fabelillustrationen“, Ulrike Bodemann<sup>62</sup> – , schuf er technisch beispielsweise in aller Selbstverständlichkeit mit seinem einzigen in Farben gedruckten Schabkunstblatt, einer Hirschhatz von etwa 1725 (Schwerdt<sup>63</sup> III, Tafel 214; erlebnis ... S. 5; jeweils farbig), lt. Wend<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> In Metzner-Raabe, *Illustr. Fabelbuch*, 1998, Bd. II, 123.I.

<sup>63</sup> C. F. G. R. Schwerdt, *Hunting, Hawking, Shooting illustrated in a Catalogue of Books, Manuscripts, Prints and Drawings*. London 1928-1937.

<sup>64</sup> Johannes Wend, *Ergänzungen zu den Œuvreverzeichnissen der Druckgrafik*, Bd. I, 1. Lpz., Zentralantiquariat, 1975, Nr. 94.



## „vermutlich das früheste deutsche Schabkunstblatt in Farben“

und zwar in zeitlich denkbar größter Nähe zu dessen eigentlicher, weil nunmehr von mehreren Platten druckenden Erfindung seitens Jakob Christoffel Le Blon(d)'s<sup>65</sup>.

Einzuschließen in diesem Zusammenhang, daß beim Farbdruck der 1025 Kupfer des von Ridinger gemeinsam mit Bartholome Seuter und Johann Jacob Haid herausgegebenen und verlegten Weinmann'schen Pflanzenwerkes (Druck Regensburg 1735-1745) als einem der großartigsten und neuerdings mit, je nach Zustand, 180 + 260 Tausend DM (gegenüber 10, sic, in den zurückliegenden 60ern!) höchstbezahlten des Barock auf die nach 1650 in den Niederlanden entwickelte und dem vielseitigen Johannes Teyler aus Nymegen<sup>66</sup> 1688 auf 25 Jahre patentierte Methode des Einplatten-Farbdruckes als aus späterer Sicht letztlich eindeutig rückschrittlicher, auch wesentlich aufwendiger, zurückgegriffen wurde:

„Um so beachtenswerter ist dagegen die Art der Wiedergabe: Handelt es sich hier doch um **die erste botanische** Verwendung des (Teyler'schen), später sogenannten englischen Farbdruckes und, was Deutschland anbelangt, auch fast alleinige ... Zu rühmen ist die geschmackvolle Ausstattung und besonders die reichhaltige Palette sowohl der gedruckten wie mit der Hand aufgetragenen Farben, die auch in der Blütezeit des botanischen Farbdruckes selten wieder erreicht ... worden ist.“<sup>67</sup>

Einschiebenswichtig deshalb, als die 1725er Hirschjagd somit nicht als ein Zufallsprodukt allein steht, vielmehr Ridinger generell – und sei es u. U. auch nur als Mitverleger, siehe unten – als einen auch technischen Vorreiter ausweist. Und dies nicht allein in puncto Farbdruck, vielmehr auch als mit langem Atem operierenden Buchmacher. Denn ein

„über mehr als 10 Jahre sich erstreckendes regelmäßiges Fortschreiten von halbjährlich 50 Tafeln allein schon eine Seltenheit in der botanischen Literatur darstellt.“

Ein Atem, den wir auch in seinen alleinigen Werken verspüren, bei denen es nur weniger zu Tage tritt, als meist nur ein Titelblatt mit dann nur einer Jahreszahl enthaltend. Eindeutig hingegen beim „Entwurf Einiger Thiere“, Th. 391-516: 1738-1755 (Th. unrichtig -1754)!

Die Herausgeber-Verleger des Weinmann werden in den landläufigen Katalogaufnahmen übrigens gern übersehen, wobei Ridinger nur als einer der Stecher genannt wird. Weigel bezweifelt sogar eine solche Mitwirkung, da „Die Blätter mit H. (Haid) und S. (Seuter) unterzeichnet (sind), so dass, wie es scheint,

---

<sup>65</sup> Zwar gingen Le Blon(d)'s (Ffm. 1667 – Paris 1741) Versuche schon auf etwa 1710 zurück, so Heino Maedebach, Französische Farbstiche 1735-1815, Katalog der Ausstellung der Kunstsammlungen der Veste Coburg 1965, S. 8, doch erst um 1720 wurden dank des Könnens der Londoner Schabkünstler – Le Blon selbst beherrschte diese Technik nicht – befriedigende Ergebnisse erzielt (Leisching). Als „ein äusserst interessanter Versuch Ridingers“ (Franz von Kobell in J. Laifles photograph. Ridinger-Album, Regensburg 1865, **Angebots-Nr. 14.394**) befand sich übrigens als hier gleichfalls anderwärts nicht nachweisbar ein Ein-Platten-Farbendruck zu der gegen Ende der 30er Jahre entstandenen Radierung Th. 245 zusammen mit einem weiteren Versuchsdruck mit einem Pferde in der Ridinger-Sammlung Friedrich von Dahlbergs auf Datschitz in Mähren.

<sup>66</sup> (1648 – nach 1698/9, evt. 1712.) Bis 1671 Professor der Mathematik an der dortigen Akademie, dann in Rom Mitglied der Schilberbent mit dem bezugreichen Beinamen „Speculatie“.

<sup>67</sup> Claus Nissen, Die botanische Buchillustration. Stgt., Hiersemann, SS. 166 ff.

Ridinger nur Theil an den Zeichnungen gehabt hat und es sich daher erklärt, dass ... Thienemann ... dieses Werkes nicht gedenkt<sup>68</sup>.

Bei der alleinverantworteten 1725er Hirschjagd aber, um auf den Ausgangspunkt zurückzukommen, bediente sich Ridinger für die Farben der bis heute gültigen Le Blon(d)'schen 3-Platten-Methode, um anschließend die noch notwendig gewesenenen Pinselretuschen, hier in sechs verschiedenen Farbtönen, vorzunehmen. Mit dem Ergebnis einer unerhört schönen Farbkomposition.

Das Blatt fehlt bei Thienemann + Schwarz ebenso wie bei Wegner, Deutsche Kupferstiche in Farben, und figuriert bei Wend mit dem Schwerdt-L'Art Ancien-Exemplar.

Anmerkenswert an dieser Stelle, daß von der 6blättrigen Rugendas-Folge „Reitergruppen“, Teuscher 11-16, in ihrem von Ridinger verantworteten 2. Zustand Exemplare auf Goldfolie existieren.<sup>69</sup> Ein weiteres Zeichen für die auch technische Beweglichkeit des Meisters.

Und naturwissenschaftlich schließlich lieferte Ridinger 1745, und damit sichtbar vor Buffon als dem Verfasser des ersten neuzeitlichen zoologischen Standardwerks<sup>70</sup> mit seinem „Indianische(n) Wolff“ (Th. 279; erlebnis ... 47 mit Abb.; **Angebots-Nr. 13.221**) nach des Stiefsohns Seuter 1744 in Florenz „nach dem leben“ gefertigter Vorlage<sup>71</sup> nicht nur

„ die erste gute Abbildung von der gestreiften Hyäne “ ,

sondern stellte als zugleich kunsthistorische Pioniertat

„ mit seinem (1748er) Rhinoceros demjenigen Dürers (als erster)

eine nach dem Leben gezeichnete

und den wissenschaftlichen Ansprüchen seiner Zeit entsprechende

Darstellung von größerer Naturwahrheit entgegen “

(Morét SS. 81 f. mit 2 Abbildungen; erlebnis ... 29 mit Abb.; **Angebots-Nr. 15.275**).

Um, kulminierend, gesellschaftspolitisch schließlich mit den „Kämpfen“ gemeinsam mit Brockes den in der Luft liegenden Strömungen seiner Zeit um Jahrzehnte voraus zu sein.

Denn eine Trennung derer Texte und Bilder scheidet aus. Es war Ridinger, der sich nach deren langem Zurückhalten noch fünfzehn/zwanzig Jahre später unverändert mit diesen Texten identifizierte. Und be-

---

<sup>68</sup> Rudolph Weigel's Kunstlager-Catalog, Abt. XXVIII, Lpz. 1857, Nr. 21151.

<sup>69</sup> Belegt für die Bll. 1, 3 + 6 in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg. Siehe Björn R. Kommer (Hrsg.), Rugendas – Eine Künstlerfamilie in Wandel und Tradition, 1998, Nrn. 33 + 35 nebst Farabbildung S. 67.

<sup>70</sup> Histoire naturelle générale et particulière, 45 Bde., 1749-1804.

<sup>71</sup> Möglicherweise jene, die Ridinger mit Brief vom 12. Februar 1747 als Empfehlung an Wille in Paris sandte, hoffend, daß Seuter dort sein Auskommen finden möge. Dieser habe ihm das Blatt „vor seiner abreise aus Florentz“ zugeschickt. Dieser war drei Jahre zuvor nach Italien aufgebrochen und hielt sich zur Zeit in Rom auf. Siehe Decultot, Espagne + Werner (Hrsg.), Joh. Gg. Wille, Briefwechsel, Tübingen 1999, S. 73, **Angebots-Nr. 28.489**.

züglich der Alexander-Verdammnis von Th. 719 damit im Alter der eigenen Jugend die Frage beantwortete, die sich zwangsläufig aus der Zeichnung von 1723 entwickeln mußte.

So ist nicht nur die gesellschaftskritische Frühzeitigkeit dieser Folge faszinierend, sondern in höchstem Maße zugleich deren Aufbau. Wie hier zum einen ein altes Thema, der Alexanderzug, souverän zum Abschluß gebracht und mit einem aus ihm heraus entwickelten neuen in Parallelität gesetzt wird, ist schon bravourös.

Und uns eben daran zweifeln läßt, ob Ridinger sich geistig mit seiner Zeit eins wußte. Denn glauben wir bei ihm nicht an Zufälligkeiten! Erinnern Sie sich daran, daß Stubbe ihn einen Systematiker und meditierenden Didaktiker nannte. Und, dieses habe ich Ihnen oben noch vorenthalten,

„de(n) Mann des **Vorsatzes**, de(n) Planende(n) und Entwerfende(n), de(n) Gestalter aus künstlerischer Intelligenz ... der den spontan Schaffenden später ständig **unter Kontrolle hält**“!

Woraus die Frage folgt, wie dieser aufgeklärte Geist innerlich zu seinen Auftraggebern stand. Und damit zugleich zur Par Force Jagd als **dem** jagdlichen Höhepunkt des Jahrhunderts. Mit deren Darstellung<sup>72</sup> er im übrigen ein weiteres Mal

„ **die Tradition hinter sich ließ,**

**(wie) ein Vergleich mit der Parforcejagddarstellung**

**von ... Georg Philipp Rugendas (I)<sup>73</sup> deutlich (macht) “**

(Morét, a. a. O., S. 103).

Womit der Bogen zum Hl. Hubertus (**Angebot per 15.036**) gespannt ist, woran ja erst in neuerer Zeit Bernd E. Ergert und Sigrid Schwenk in Kurt Blüchels herrlichem Jagd-Kompendium erinnerten.<sup>74</sup> Nämlich zur

„Metapher des mit Hunden gehetzten Hirsches als (seit dem 14. Jahrhundert) Sinnbild des Leidenswegs Christi.“

Den der Hubertus der Legende denn auch verschonte, dennoch aber von den Jägern zum Patron eben solcher Jagd erhoben wurde.

Die Kenntnis solchen Hintergrundes darf bei Ridinger vorausgesetzt werden. Und erlaubtermaßen unterstellt, daß sein Herz mehr für die bedrängte Kreatur schlug als für das aristokratische Vergnügen an solch

---

<sup>72</sup> Abbildungen siehe Solms-Laubach, Die schönsten Jagdbilder aus europäischen Sammlungen, München 1961, Nr. 55; Stubbe, a. a. O., Taf. 7 f.; Katalog Augsburg 1967, Taf. 8. f; Kurt G. Blüchel (Hrsg.), Die Jagd, Köln, Könemann, 1996, Bd. I, SS. 135 f. mit 8 Abbildungen.

<sup>73</sup> Abbildungen siehe Teuscher, Die Künstlerfamilie Rugendas 1666-1858, Werkverzeichnis zur Druckgraphik, Augsburg 1998, Nr. 83 (S. 39); wände der ridinger handlung niemeyer 3, S. 15; Katalog Darmstadt II.19.

<sup>74</sup> Kurt G. Blüchel (Hrsg.), Die Jagd. Köln, Könemann, 1996.

erbarmungslosem Jagen, erstaunt es, daß er der von ihm zweifellos erwarteten und in der Tat brillant geschilderten Par Force Jagd keine Darstellung der Hubertus-Legende ausgleichend zur Seite gestellt hat.

Oder doch ?

Allerdings. Und zwar die mit 85 x 61,8 cm nun tatsächlich – aber dennoch nur nahezu: seine von Daniel Herz I für Jeremias Wolff gestochene Früharbeit der „Belagerung und Eroberung von Halicarnassus“, aufliegend hier per 14.869, mißt 75,5 x 91,8 cm! – imperialste Arbeit seines selbst gestochenen/verlegten Œuvre! Gearbeitet als Schabblatt nach Caspar Sing<sup>75</sup> und nur nach dem Exemplar der legendären Schwerdt Collection bekannt und für uns nach deren Londoner Versteigerung letztmals 1939 beim einstigen Kollegen L'Art Ancien in Zürich nachweisbar<sup>76</sup>.

Ich selbst habe das Blatt nie gesehen und zitiere deshalb die ausführliche dortige Beschreibung wie folgt:

„Es stellt den Jagdpatron kniend vor dem links erscheinenden Hirsch dar, hinter ihm eine weibliche Figur, vielleicht als Allegorie des Glaubens, die auf den Hirsch weist; im Vordergrund drei Jagdhunde, oben im Himmel eine Anzahl Engel und das Auge Gottes; um die Darstellung ein gestochener Bilderrahmen, der darauf hinweist, daß das Blatt unmittelbar nach dem Gemälde geschabt wurde.“

Für Ridinger nur mit dem excudit bezeichnet, käme er also nach landläufiger Auffassung auch hier nur als Verleger des Blattes in Betracht. Daß dem keineswegs so zu sein braucht, hat, wie schon gesagt, bereits 1924 Schott dargelegt und ist hierselbst gelegentlich der Watteau'schen „Ergözung der Schäfer“ offenkundig geworden. Eine Stütze dafür bieten schlußendlich aber auch all' jene Signaturen, die neben dem „excudit“ ein „invenit + delineavit“, hat erfunden + gezeichnet, aufweisen, aber kein „sculpsit“.

Wo bliebe in all diesen Fällen also der Sculptor?

Da die in den Ridinger-Signaturen vorkommenden anderweitigen Stecher und/oder Verleger einschließlich des Meister's selbst in erster Linie mehr oder weniger mit ihrer eigenen Produktion beschäftigte Familienunternehmen waren<sup>77</sup>, ist das sculpsit vielfach schlichtweg im excudit mit aufgegangen, während es in zig anderen Fällen tatsächlich zusätzlich zu diesem erscheint. Den Ridinger'schen Signiergewohnheiten ist die Strenge eines Korsetts schlichtweg entbehrlich gewesen. Schlagendster Beweis hierfür das Schabblatt der hl. Maria Magdalena Schwarz 1506 f. (**Angebots-Nr. 14.868**) Zunächst von Johann Elias ausdrücklich unter Anfügung eines „invent. et delin.“, doch ohne „sculps.“ noch „excud.“, bezeichnet, weist die verkleinerte Wiederholung 1507 nur ein „exc.“ auf. Zumindest am „invent.“ hat sich dadurch aber mitnichten auch nur das Geringste geändert!

---

<sup>75</sup> Braunau 1651 – Mchn. 1729. Nach Tätigkeit als Hofmaler an den verschiedenen Fürstenhöfen seit 1698 in München und dort zuletzt churfürstl. bayer. Hofmaler.

<sup>76</sup> Siehe dessen Offerte 14, Johann Elias Ridinger, Nr. 25.

<sup>77</sup> In eben diesem Sinne auch Charlotte Held bezgl. Georg Philipp I Rugendas: „Die Beschäftigung dieses **zusätzlichen** Mitarbeiters im Rugendas'schen Familienbetrieb ...“, Augsburg Museumsschriften 10 (Katalog der Rugendas-Ausstellung Augsburg 1998), Seite 17 per „1740“. Gleichwohl sei bezgl. Ridinger's der Hinweis bei Thieme-Becker zu Joh. Jacob Haid nicht übersehen: „... lernte bei J. El. Ridinger ... Blieb (ab 1726 als Geselle) noch einige Jahre bei Ridinger“ (Bd. XV, S. 481).

Natürlich ist nicht auszuschließen, daß ein fehlendes sculpsit auf einen – bei aller Einschränkung, siehe Fußnote – Werkstattbetrieb und damit auf einen nicht signierberechtigten Stecher hinweist. Das ergäbe spätestens für den Hubertus indes absolut keinen Sinn.

Denn daß ausgerechnet die Fertigung der größten Platte von immerhin rund 1600 und eines nur einmal behandelten und in der Nachfolge Dürer's ganz kapitalen Themas dazu einem x-beliebigen Gesellen anvertraut worden sein sollte, erscheint undenkbar. Insofern erweist sich der Hubertus in der Signierdiskussion geradezu als ein Eckpfeiler hiesigen Vortrags.

Wichtig hier allein im übrigen,

daß mit dem Hubertus der Par Force Jagd im Ridinger-Œuvre ein offenbar grandioses Äquivalent zur Seite gestellt worden ist. Dessen demonstratives Format vielleicht ganz bewußt das nicht verschwiegen werden sollende Manko heilen sollte, hierbei auf keiner Eigenerfindung zu fußen. Vielleicht war ihm einfach nur Dürer's Hubertus-Schatten zu groß erschienen.

Oder hatte er das uns Heutigen so absolut erscheinende Thema einfach nur so übersehen ?

Denn nach Sigrid Schwenk's uns in Blüchel's Jagd dargelegten Untersuchung über die Fortwirkung Dianas – zwei von der Literatur hierzu unbeschriebene Beispiele des Meister's in Schabkunst von Gabriel Spitzel hier per **Angebots-Nr. 28.406** – , lag deren Glanzzeit ausgerechnet in der Ridinger-Zeit mit einer Spanne von etwa 1680-1850, um anschließend bei ständig abnehmender Bedeutung nach 1950 schließlich dem Hubertus allein das Feld zu überlassen<sup>78</sup>.

Unter diesem Aspekt erhalte der Meister denn allerdings seinen alten Glanz zurück. Hätte er schlußendlich doch Hubertus groß gefeiert, als Diana die Jäger patronierte.

Obige Skizzierung des geistigen Ridinger-Umfanges war nicht zuletzt als die Vorbedingung dafür wichtig, die Historienmalerei von der Darstellung ihrer Taten zur Reflexion über dieselben fortentwickeln und entsprechend mit der 1723er Alexander-Zeichnung jenen kunsthistorisch als bedeutsam eingestuften Einschnitt pionierhaft um zwei Generationen vorverlegen zu können.

Wann immer Ridinger kunsthistorisch positioniert werden wird – und das wird eines Tages der Fall sein! – , wird diese Zeichnung des 25jährigen als Pionierleistung für das Historienbild **das** neue Ufer sein, das die Meute erst sechzig Jahre nach ihm erreichte.

Und solche „pionierhafte Tat in ihrer Zeit“<sup>79</sup> ist denn auch immer der Gradmesser ihres ökonomischen Stellenwertes. Wie sehr dies auch für Ridinger's Tierdarstellungen als seiner ureigensten Domäne, der er seinen „souveränen Status“ (Beaucamp) verdankte, gilt, ist schon verschiedentlich angeklungen und wird später noch mit Worten Wolf Stubbe's belegt werden, denen einfach nichts mehr hinzuzufügen ist. Und

---

<sup>78</sup> a. a. O., I, SS. 210-215.

<sup>79</sup> Eberhard W. Kornfeld im Interview mit dem Magazin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Mai 1998.

verdeutlichen, warum dieser Künstler „von Sammlern bis heute heiß begehrt, von Händlern hoch gehandelt“ wird<sup>80</sup>.

Daß sich Ridinger's komplexe Künstlerschaft gleichermaßen auch im Althergebrachten manifestiert, hoffe ich, Ihnen an Hand des Vanitas-Elementes ebenso beispielhaft aufgezeigt zu haben wie in seiner Übernahme landschaftlicher Stilmittel der großen Niederländer oder deren Meisterschaft im Hell-Dunkel.

Sie spiegelt sich schließlich auch in jener weiteren Arbeit wider, die als zusätzliches Ereignis von Graden bei Reinigungsarbeiten wiederaufgetauchter originaler Kupfer-Druck-Platten rücksichtslos der Platte zum „Abend der Hirsche“<sup>81</sup> aus deren wunderschönen, hier jüngst gelegentlich der Katalogisierung eines Öls (**Angebots-Nr. 15.028**) mit Starnberg + Nymphenburg lokalisierten Tageszeiten-Folge (Th. 238-241; **Angebots-Nr. 14.989**) zum Vorschein kam.

Sie zeigt die berühmte Hippokrene, die Ross- oder Musen-Quelle am Parnaß, als domartig aufschießende Fontaine.<sup>82</sup> Mit Quell-Architektonik, hier bewachsenem Grottenbogen, dominiert vom Quell- und Musen-roß Pegasos und bevölkert von den neun Musen als den Pflegerinnen der Quelle sowie Flußgöttern als gleichfalls obligatorischem Quellen-Attribut.

Obgleich die Malerei als Eigen-Muse ursprünglich gar nicht vorgesehen, besetzt sie mit ihren Symbolen, also Malerstock, Palette + Pinsel, aber auch eine an sich gedrückte bodenhohe Tafel, im obersten Rang einen der beiden Innenplätze neben Pegasos. Deren anderen beziehungsreich Thalia als hier komische Muse mit der Maske einnimmt. Was gedanklich zu Hogarth' letztem, beider Inhalte vereinigendem Selbstbildnis als Maler mit Palette + Pinsel vor der Leinwand führt, „auf die er die Verkörperung seiner künstlerischen Inspirationen, die komische Muse mit der Maske malt“ (Hogarth-Katalog Zürich, 1983, S. 18 nebst Abbildungen SS. 17 + 135, das Öl auf ca. 1757 datierend, dem am 29. März 1758 die Kupferarbeit (**Angebots-Nr. 7.612**) folgte). Denkbar, daß Ridinger letztere kannte oder über den Ölinhalt gar direkt aus London unterrichtet war (vgl. Th. 1097: „... aus London ... mitgetheilet“) und ihr Thema in seine „Hippokrene“ einfließen ließ. Worauf diese zeitlich zwischen diesem Eckpunkt und October 1763 als für die Tageszeiten-Folge äußerstem anderen einzuordnen wäre.

Geschaffen aber in schöner Nähe zu Watteau's miteinander korrespondierenden zeichnerischen „Dianen-Tempel“ + „Die Laube“, beide etwa 1714 und von Gabriel Huquier für den Zeichnungsteil (1726) des Recueil Jullienne gestochen. Wobei die unterschiedliche Seitengestaltung des Dianen-Tempels Huquier zur Fertigung zweier gesonderter Radierungen nach diesem einluden: dem Dianen- und dem Neptun-Tempel (Nagler, Huquier 41 f.). Wie denn Wasserspiele auch bei der „Laube“ präsent sind, deren zwei kleine Wasserschütter Ridinger in besagten von Putten gehaltenen wasserspeienden Vögel zitiert.

---

<sup>80</sup> Rolf Biedermann, a. a. Meisterzeichnungen des Deutschen Barock, S. 338.

<sup>81</sup> Siehe deren Farabbildung in „erlebnis ridinger ...“, S. 7, bzw., eines Abdrucks, Katalog „KUNSTREICH. Erwerbungen 1990-2000 der Kunstsammlungen Augsburg“, ebda. 2001, S. 195.

<sup>82</sup> Siehe Farabbildung in „erlebnis ridinger ...“, SS. 58 f. nebst zwischenzeitlich überholter Beschreibung sowie Gesamt- + 4 Detailabbildungen in Katalog „KUNSTREICH“, SS. 196 f.

Mit dem Recueil Jullienne ausgesprochen intim vertraut, hat sich Ridinger bei gleichwohl gänzlich anderem Ergebnis denn auch für seine Hippokrene von den dortigen obigen Vorlagen inspirieren lassen.<sup>83</sup> Nahezu formatgleich den Watteaus, gilt für Ridinger's Hippokrene, was Margaret Morgan Grasselli im 84er Katalog zu des ersteren „Laube“ ausführt :

„Diese Zeichnung ... ist gleichzeitig

e i n e   s e i n e r   v o l l e n d e t s t e n .

Außerdem ist sie eine der relativ wenigen ornamentalen Zeichnungen (denen auch die Rotterdamer „Jagdhunde und totes WildI“ Seite 106, zugehören), die ihm mit absoluter Sicherheit zuzuschreiben sind.

Jedes kleinste Detail dieser Zeichnung deutet darauf hin, daß sie aus der Zeit seiner höchsten Reife stammt: die Mannigfaltigkeit, der Einfallsreichtum ... die vollendete Formgebung ... die spürbare Energie, die das ganze Werk durchdringt. “

Und schließlich

„ ... da wir keinerlei Hinweise dafür haben, daß es hierzu ein Gemälde gab, können wir davon ausgehen, daß Watteau das Projekt nie weiterverfolgt hat. “

Analog hierzu hat auch Ridinger seine Komposition – **Angebots-Nr. 13.279** – offensichtlich verworfen. Da sie ihm augenscheinlich ins Abseits geraten war. Denn schlußendlich über alles Obige hinaus, dürfte er sie ursprünglich als Reverenz für

**A u g s b u r g s   S a n k t   U l r i c h**

**a l s   d e m   W a s s e r -   u n d   Q u e l l - P a t r o n   d e r   S t a d t**

in seiner steten Präsenz in der grandiosen Basilika St. Ulrich und Afra ins Auge gefaßt haben.<sup>84</sup> Verselbständigt indes geriet sie ihm, unübersehbar, zur Selbstidentifikation. Und damit für den unbekanntes Ridinger zu einer sich als immer wichtiger erweisenden Arbeit par excellence.

Denn sie führt geradewegs zum programmatischen Eigen-Exlibris (Schwarz 1569), auf dem wir der obigen großen Tafel in Steinform, hier mit der ein absolutes Lebensbedürfnis ausdrückenden Inschrift

„ Nulla dies sine linea “ – Kei n T a g o h n e P i n s e l s t r i c h

---

<sup>83</sup> Siehe deren teils farbige Abbildungen in den Katalogen der Watteau-Wanderausstellungen Washington etc. 1984/85, SS. 140-144, + New York etc. 1999/2000, SS. 108-111.

<sup>84</sup> Siehe u. a. den entsprechenden schönen Holzschnitt mit dem Heiligen im Hortus Conclusus vor einer Landschaft mit Bischofsstab und Buch mit Fisch in Berno von Reichenau's und Adilbertus von Augsburg's „Gloriosorum christi confessorum Udalrici & Sympterti: nec non beatissimae martyris Aphrae, Augustanae sedis patronorum quam fidelissimorum historiae“, Augsburg 1516.

wiederbegegnen. Ein mit dem Malerstock bewaffneter Knabe hält sie vor einer Herme der Minerva als der Patronin auch der Maler. Zur Linken die Attribute der Grafik bis hin zur Platte, zur Rechten die Malutensilien.

Und Pinseln und Palette als symbolhaft für das eigene Ich, aber auch der großen Steintafel, der sich der Meister ja auch im herkömmlichen Werke bediente, begegnen wir schließlich ein weiteres Mal im schaurig-großartigen Finale, der „Herrschaft des Todes“ (Th.-Stillfried 1427 nebst Variante Schwarz 1477 als mittels des „del(ineavit).“ ausdrücklich bestätigter Eigenarbeit).<sup>85</sup>

Das Malergerät nunmehr inmitten des Gerümpels! Der Schritt hinaus über das Berliner „Selbstbildnis mit Tod“! Als ein abermaliger Gleichklang mit Hogarth, der sein grafisches Œuvre mit dem Blatte der Sterbenden Zeit („Tail Piece, or The Bathos“, **Angebots-Nr. 7.545**) vom April 1764, also sechs Monate vor seinem Tode, abschloß.

Gewiß, bei Hogarth vordergründig eine von Salvator Rosa entlehnte sarkastische Allegorie der akademischen Schule. Doch darüberhinaus „he reflects the darkened view he held by this time of the world and his own place in it“<sup>86</sup>. Ridinger's Gerümpel-Palette findet sich bei Hogarth noch demonstrativ zerbrochen. Nach Lichtenberg übrigens eine authentische Handlung des Meister's. Mit dessen Werk Ridinger bezeichnenderweise vertraut gewesen zu sein scheint. So kommentiert Thienemann das Schlußblatt der seltenen, selbst bei Schwarz fehlenden, 4blättrigen Folge nach Watteau (1243-1246) kenntnisreich mit den Worten

„... welcher ein hilfreicher Arzt den Puls befühlt.

**Er macht dazu ein wahrhaft Hogarth'sches Gesicht**“<sup>87</sup>.

Ridinger's Selbstidentifikation in den Malutensilien also als ein gleichfalls die Komplexität berührendes Credo zum bildenden Künstlertum in seinen verschiedenen Facetten, als Ausdruck eines, es sei wiederholt, regelrechten Lebensbedürfnisses. Nulla dies sine linea!<sup>88</sup>

Daß Ridinger bei all diesen Gelegenheiten dem Pinsel gegenüber dem Stichel Priorität verleiht, so denn auch beim Berliner Selbstbildnis, auf dem der Tod nach dem Pinsel greift, erinnert an so manchen Apotheker, der aus verfehlter Weihe als Mediziner das Beste macht, indem er dessen Standesdarstellungen

---

<sup>85</sup> Siehe dessen Abbildung nach dem Exemplar der Staatlichen Graphischen Sammlung München bei Niemeyer, Die Vanitas-Symbolik bei J. El. Ridinger, in a. O., S. 105.

<sup>86</sup> Ronald Paulson in Lawrence Gowing, Hogarth, Katalog der Ausstellung der Tate Gallery 1971/72, S. 9.

<sup>87</sup> Hogarth wird auch von Stefan Morét zu Ridinger in Kontext gesetzt gelegentlich dessen „Lehrreiche(n)“ Fabeln (1744 für die Hauptfolge I-XVI) „zur Verbesserung der Sitten und zumal zum Unterrichte der Jugend“. Gleich dem jüngeren **Chodowiecki** hätten dabei alle drei „ein typisches Ziel (der) Epoche verfolgt“, nämlich, „durch die moralische Wirksamkeit der Kunst eine ‚Verbesserung der Sitten‘ zu erreichen“. Dabei Hogarth und **Chodowiecki** per satirischer Bildfolgen, Ridinger per Anknüpfung „an die – ihm besonders gemäße – Tradition der Tierfabel“. Siehe Katalog Darmstadt S. 96. Die von Morét beigezogene Rake's Progress-Folge (1735; Einzelblätter auf Anfrage) mag durch „Industry and Idleness“ (1747; Einzelblätter auf Anfrage) ergänzt werden als ausdrücklich „calculated for the use & Instruction of youth w(h)erein every thing necessary to be known was to be made as intelligible as possible“, wie Hogarth in seinen Autobiographical Notes anmerkte (Wm Hogarth, The Analysis of Beauty; with the rejected passages from the manuscript drafts and autobiographical notes, hrsg. v. Joseph Burke, Oxford 1955, S. 225; s. a. **Angebots-Nr. 11.656**).

<sup>88</sup> Im Sinne solchen „Rast ich, so rost ich“ findet sich der Satz denn auch bei Beethoven, wie im späten Brief vom 7. Oktober 1826 an den Jugendfreund Wegeler: „Es heißt übrigens bei mir immer: Nulla dies sine linea, und lasse ich die Muse schlafen, so geschieht es nur damit sie desto kräftiger erwache“ (Kalischer, Beethovens Sämtliche Briefe, 1190).



sammelt. Denn tatsächlich hat er in Einklang mit eigenem Bekunden<sup>89</sup> und Literaturbefund<sup>90</sup> nur ein schmales, noch seiner Erschließung harrendes malerisches Œuvre hinterlassen, wobei die graphischen pinxit-Hinweise, die von Dritten gestochenen/verlegten Blätter als möglicherweise nicht hinlänglich gesichert beiseitelassend, die 30er bis frühen 40er Jahre als das offenbar fruchtbare malerische Jahrzehnt schlechthin erscheinen.<sup>91</sup> Die Zwänge der ökonomischen Entwicklung überlagerten eindeutig das am Herzen liegende *Nulla dies sine linea*.<sup>92</sup>

Bei Prüfung der Authentizität von Ölen sollten im Zweifelsfall immer zunächst die derzeitigen noch vier Petersburger Topstücke befragt werden, um bei den ganzen „Ridinger“-Ölen des Marktes – etwaigen Signaturen ist mit Reserve zu begegnen, sind doch selbst die Petersburger unbezeichnet geblieben! – um so leichter die Spreu vom Weizen trennen zu können. Denn seine malerischen Qualitäten spiegelt neben dem zeichnerischen Werk selbst noch die Graphik wider. Nicht umsonst spricht Nagler von „seine(r) malerische(n) Nadel“, die „Haare und Pelz meisterhaft aus(drückte). Auch die Landschaft ist gut behandelt, und die Beleuchtung – Stubbe wird 120 Jahre später von ‚rokokoheitere(r) Lichtdurchschimmerung‘ sprechen – schon zusammengehalten.“

Aktuellere Öl-Erkenntnisse könnten sich auch aus einer Prüfung der höfischen Rechnungsbücher jener Zeit hinsichtlich etwaig getätigter Ankäufe ergeben und uns weiterbringen. Wobei selbst bei Lückenlosigkeit uns noch manches durch die Lappen gehen könnte. So benennt Nagler, beispielsweise, einen Ridinger'schen Vorlagen-Kollegen als Mitarbeiter an einer Deckenausmalung in einem gräflichen Hause. Womit der Künstler für das Haus auch heute noch von Interesse erschien. Was erlöschen mußte, als die Rechnungsbücher den Maler nicht führten. Hier irrte also Nagler! Wirklich?

Lucas van Valckenborch war über zehn Jahre hinweg Hofmaler des Erzherzogs und späteren Kaisers Matthias. Seine „Stellung am Linzer Hof war also so gut wie konkurrenzlos. Sicherlich war sie auch ziemlich exklusiv“. Dennoch ist dies „bis jetzt dokumentarisch nicht belegbar ... (da) im (frag)lichen Hofstaats-

---

<sup>89</sup> So klagt er am 29. Juni 1748 gegenüber Wille: „Wann meine so überhauffte arbeiten mich nicht gehindert ... ob ich nun gleich noch damit beladen bin so das ich an 4 Tableau ... vor den Russischen Hofe arbeite ... Habe nimmermehr geglaubt das ich den pensel noch einmahl ergreifen würde da ich aber vor 2 Jahren ein par quader an disen Hofe gesant so bin ich bis dahero darum angegangen worden so das ich mich nicht entziehen kunte es zu acceptiren ...“, a. a. O., SS. 76 f.

<sup>90</sup> So Nagler, *Künstler-Lexicon*, Bd. XIII, Mchn. 1843, S. 161: „Die Gemälde rühren aus seiner früheren Zeit her ... In der späteren Zeit seines Lebens arbeitete er fast ausschließlich mit dem Crayon und mit der Radirnadel.“ Und der Künstlerfreund Georg Christoph Kilian in seiner autographen *Ridinger-Biographie* von 1764: „Von seinen Malereyen will ich hier nichts gedenken als nur so viel, dass sie mit der Zeit sehr rar und kostbar werden dürften, weil er im Verhältnis seines grossen Fleisses in andern Werken derselben nicht gar viele, seit einigen Jahren aber gar keine mehr verfertigt hatte“ (Th. SS. XVII f.).

<sup>91</sup> Siehe „Beschreibung und Vorstellung der wilden Thiere“ (Th. 186-194; 1733), „Betrachtung der wilden Thiere“ (Th. 195-235, nur teilweise; 1738), „Vier Jahreszeiten der Hunde“ (Th. 105-108, angenommen für Anfang der 40er). Dazu vier Beispiele aus den zwischen spätestens Anfang 1744 + ca. 1760 anzusetzenden „Nationen-Pferden“ und als spätem Beleg Th. 342, Ereignisse von 1744 bis 1758 vereinigend und von Martin Elias aufs Kupfer übertragen.

<sup>92</sup> Parallel zu dem seinerseits namentlich durch seine Graphik bekannten Hogarth, obgleich er die Malerei bevorzugte. Beider graphisches Schaffen nicht zuletzt aber mitbestimmt vom Bedürfnis gesellschaftlicher Einflußnahme, sprich Bildung der Jugend (Hogarth: *Industry and Idleness*, Ridinger: *Fabeln*, Einzelblätter beider Folgen hier aufliegend) + Beförderung einer neuzeitlichen Gesittung gegenüber der Kreatur (H.: *Cruelty-Suite*, R.: *Beseelung der Kreatur*), welchem Anliegen die vielfachen Untertexte dienen. Die im Falle Ridinger's jenseits des erzieherischen Anliegens vielfach einem ausgeprägten didaktischen Willen folgen: namentlich die jagdbezogenen Blätter vermitteln die Quintessenz jagdlicher Lehrbücher und zoologischer Besonderheiten. Eingebettet in die erwachenden Bestrebungen der Zeit, „Wissen zu sammeln und systematisch zu ordnen, dem (1753) auch das British Museum entsprang“ (Gina Thomas in der FAZ vom 7. 6. 2003).

verzeichnis des Matthias (1582-1601) nicht aufschein(end) ... einzigen Hinweis (und zugleich archivalischen Beleg ...) ... liefern zwei Rechnungen (Dritter) aus Kremsmünster“ (Wied<sup>93</sup>).

Der hier unternommene Versuch, auf Ridinger's Komplexität neugierig zu machen und zur Forschungsaufnahme anzuregen, mag zugleich verdeutlichen, daß es allen voran ganz besonders bereits die aufregenden frühen Jahre waren, in denen das Fundament zur

### **I n s t i t u t i o n   R i d i n g e r**

gelegt wurde. Widergespiegelt nicht zuletzt von einem bis nach Danzig, Hamburg, London, Paris, Wien, Zürich ausgreifendem naturwissenschaftlichen, literarischen, künstlerischen und natürlich jagdlichen Austausch. Worüber im Grunde neben Korrespondenzen nur das eigene Werk und Arbeiten Dritter Auskunft geben.

Und auch hier liegen Dinge seit eh und je offen zu Tage, ohne wohl jemals hinterfragt worden zu sein. Wie etwa die Zueignung der schon erwähnten so gnadenlos schönen, ja, für den nicht jagenden Naturfreund wohl überhaupt allerschönsten Folge der „Vier Tageszeiten der Hirsche“ – nur deren drei Gezeiten-Folgen gibt es überhaupt im Œuvre! – an Christian Ludwig von Hagedorn in Dresden. Ist uns klar, daß dies

### **Ridinger's   e i n z i g e   o r i g i n ä r e   D e d i c a t i o n**

ist?! Unter rund 1600 graphischen Arbeiten?! Denn für die Zueignung der vierblättrigen 1723er Hetzjagd-Folge (Th. 9-12; **Angebots-Nr. 28.211**) an den Bamberger Fürstbischof Lothar Franz von Schönborn kommt nur deren Verleger Jeremias Wolff in Frage, für den Ridinger lediglich die Zeichnungen gefertigt hatte.

Wie eng muß da eigentlich diese Beziehung gewesen sein – hätte er lediglich „strategisch“ Absatzzwecke verfolgt, wäre diese kein Unikat geblieben –, von der seitens Ridinger's so gar nichts weiter bekannt ist! Keinem Fürsten (sic!) widerfuhr solche Ehre, nicht einmal einem auch geistig so beweglichen Groß-Nimrod wie dem „Jagdlandgrafen“ Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt (**namentlich Unikate zu diesem aufliegend**), zu dessen Hof die engsten Beziehungen bestanden! Aber sehen wir von dem Hubertusburger Dachsen (Th. 316, **Angebots-Nr. 13.222**) ab, lag Sachsen generell außerhalb des Ridinger'schen Aktionsradius'. Denn das im Hessen-Darmstädtischen Motiv von Th. 385 mituntergebrachte aus dem Amt Zoll in Kursachsen gelangte erst nach Augsburg, als dessen Überbringer, der Maler Johann Georg Stockmar, bereits aus Sachsen nach Darmstadt übergesiedelt war.

---

<sup>93</sup> Alexander Wied, Lucas und Marten van Valckenborch. Freren, Luca, 1990, SS. 14 ff.

So belegt auch die Hagedorn-Widmung, daß dem Menschen Ridinger bislang keinerlei Aufmerksamkeit zugewendet worden ist. Obgleich das Werk, wie wir sehen, durchaus bereit ist, Einblicke zu gewähren und Anregungen zu geben.

Hagedorn (Hamburg 1712 – Dresden 1780), Bruder des Dichters, selbst Liebhaber-Radierer und Kenner und Sammler zeitgenössischer Kunst von Graden, dessen Schriften „Lettres a un amateur de la peinture“ (1755, dt. 1797) und „Betrachtungen über die Malerei“ (1762, in denen Ridinger nicht erwähnt wird, frz. 1775) „bei ihrem Erscheinen großes Aufsehen“ erregt hatten, war in Dresden unter Kurfürst Friedrich Christian und dessen Nachfolger 1763 zunächst zum Direktor der Dresdner Akademie und ein Jahr später zum „Generaldirektor derer Künste, Kunstakademien und dahin gehörigen Galerien und Cabinets“ avanciert. Zeitlich zu spät also, als daß die Widmung auf Ankäufe eigener Arbeiten durch Hagedorn für die fürstlichen Schatzkammern hätte abzielen können. Denn die auf dem Morgenblatte angebrachte Dedicati-  
on

„ CHRJSTJANO LVDOVJCO AB HAGEDORN

Potentiss. Poloniae Regis a Consiliis Legationum

Viro et avitae Nobilitatis Splendore

et artis graphicae usu, cultu, amore

inter graviora negotia Spectabili

D. D. D.

J. E. Ridinger

Pictor ac Sculptor Augustan.

erwähnt diese Ämter nicht, wohl aber die Stellung eines Legationsrates (per 1763 nunmehr Geheimen) des Königs von Polen. Letztere vom Vater und Großvater (August der Starke, **Angebots-Nr. 14.420**) innegehabte Position aber bekleidete Kurfürst Friedrich Christian nicht.

So weisen die Widmung an Hagedorn, die Wille-Korrespondenz (**Angebots-Nr. 28.489**), die ihm kollegen-seits zugesandten Vorlagen, der noch einzuführende Tiepolo-Besuch, auf eine auch hier bemerkenswerte Verzahnung Ridinger's mit dem Kunstschaffen seiner Zeit gerade auch außerhalb Augsburgs.<sup>94</sup> Wie er denn auch als Vorbildner – und dies auf künstlerischen wie handwerklichen Ebenen jeglicher Couleur! – eine geradezu einzigartige Stellung behauptet. Wofür für die Zeitgenossen beispielhaft Tiepolo und für die Moderne Franz Marc als deren Ikone stehen mögen.

So geht etwa neben weiteren jene zu Ende der 80er auf dem Markt gewesene Hirschstudie des Tiepolo-Sohnes (Gian)Domenico auf den Meister als Ergebnis persönlichen Zusammentreffens im Winter 1750

---

<sup>94</sup> So klagt der Schweizer Kollege und Künstlerbiograph **Johann Caspar Füssli** aus der Ridinger-Generation selbst 1772 gegenüber Wille: „und seiet dem ich Ridinger verlohren, finde ich keinen deutschen Freund der sich um die Kunst bekümmert“. Ein Jahr zuvor schon stöhnte der 31jährige **Ferdinand von Kobell** als Vertreter der nächsten Malergeneration per Brief an Wille, „daß in einem solchen Orth (wie Augsburg) ein Ridinger – und Rugendas (hätten leben müssen)“. A. a. O., SS. 499 bzw. 486.

zurück, als die Tiepolos, Giambattista – für Schöne „(d)er größte Maler des 18. Jahrhunderts“<sup>95</sup> – und die Söhne Domenico + Lorenzo samt möglicherweise Modell Cristina, auf der Reise nach Würzburg durch Augsburg kamen.

Von Franz Marc wiederum ist aus 1913 der Holzschnitt „Reitschule nach Ridinger“ (Lankheit 839) ein alter Bekannter, eine Ausschnitt-Interpretation der Hintergrundfigur des aufsitzenden Reiters des dritten Blattes (Th. 608) der 1722er Reitschule. Als Novität mögen hier denn nun drei weitere Ridinger aus durchaus verschiedenen Folgen als Paten der malerischen „Spielende Wiesel“ von 1911 (Hoberg-Janssen 144) vorgestellt werden.

Marc's Öl, dem aus 1909/10 die gleichnamige Lithographie voranging, zeigt zwei Wiesel, von denen das aufgebaumte eine, über einen Ast gebeugt, zu dem in aufgerichteter Pose auf der Erde sitzenden herunter schaut. Dabei das Baumwerk von einer Exzentrik, deren er sich in dieser vordergründigen Dichte im malerischen Œuvre nur noch auf den beiden „Akte(n) unter Bäumen“, H.-J. 143, gleichen Jahres bedient.

Als thematische Initialzündung werden Marc Ridinger's „Die Wiesel“ (Th. 479) als Blatt 88 der Folge „Entwurf einiger Thiere“ gedient haben. Auch sie spielend, gleichwohl beide auf der Erde und in einem in keiner Weise heranziehbaren Umfeld. Letzteres splittete Marc auf. Und übernahm die Pose der beiden Tiere von den beiden Baum-Mardern aus Blatt 86 (Th. 476) derselben Folge. Den auch für Ridinger eher selteneren bizarren Baumwuchs hingegen – und als solchen bezeichnet ihn auch ausdrücklich Sälzle in seiner 1980er Edition der Vorzeichnungen nachstehender Suite – übernahm er von der „Spuhr eines Marders / Spuhr von der Wiesel“ als Blatt 19 (Th. 181) der Folge der „Jagtbaren Thiere“ bei gleicher Pose des aufgebaumten Marders mit dem indes neutral gezeigten Wiesel auf der Erde.

So konzipierte Marc seine „Spielende(n) Wiesel“ also ebenso an Hand wenigstens dreier Ridinger-Vorlagen, wie letzterer seinerseits, siehe oben, seine Watteau'sche Ergötzung der Schäfer“ aus vier Vorbildern des Franzosen komponierte. Daß Marc schließlich auch der typischere Ridinger'sche Baumschlag nicht fremd war, zeigt die rechte Baumgruppe seines malerischen Waldinneren „Die Würm bei Pipping“ aus 1902/03, H.-J. 15. Aber auch die Par force Szenerie auf dem Aquarell „Schloß Ried“ von 1914<sup>96</sup> steht für ein weiteres Beispiel der Beschäftigung Marc's mit Ridinger, die in dieser Pluralität bislang übersehen worden ist. Und bei einer kürzlichen Markt-Begegnung mit einem flüchtigen Hasen als einem um 1912 angesiedelten Aquarell Heinrich Campendonk's als einem gleichfalls Blauen Reiter drängte sich spontan die Assoziation auf „das könnte, das dürfte, das wird wohl ein Ridinger-Hase sein“.

Daß Ridinger 150 Jahre nach seinem Tode solchermaßen als Inspirator auf die klassische Moderne einwirkte, erhellt schlagartig seine gern verharmloste zeitlose Autorität als Tierbildner und wie sehr das selbst noch weitere achtzig Jahre später gern warmgehaltene Klischee eines kunsthistorisch vernachlässigbaren

---

<sup>95</sup> a. a. O. Seite 163.

<sup>96</sup> Christian von Holst. Franz Marc – Pferde, Abb. 11, Seite 29.

Hausgottes der Grünen Zunft schon vorgestern Schnee von gestern war. Und daß dem Tierbild generell seine alten Rechte zurückzugeben seien.

Entsprechend Marc mit Brief vom 20. April 1910 an seinen Verleger Reinhard Piper:

„Meine Gaben liegen nicht in der Linie besonderer Tiermalerei. Ich suche einen guten, reinen und lichten Stil, in dem wenigstens ein Teil dessen, was wir modernen Maler zu sagen haben werden, restlos aufgehen kann ... Von Delacroix u. Millet über Degas, Cezanne zu van Gogh u. den Pointillisten führt ein gerader Weg, und die jüngsten Franzosen sind in einem wundervollen Wettlauf nach diesem Ziel begriffen. Nur gehen sie, sonderbarerweise,

dem natürlichsten Vorwurf für diese Kunst  
sorgfältig aus dem Wege: dem Tierbild.“<sup>97</sup>

Ein statement, das manch altbackenem Werturteil zur Verjüngung gereichen sollte.

Lassen Sie mich als Dank für 's Zuhören Ridinger's komplexe Künstlerschaft schlußendlich mittels einer Folge dokumentieren, die uns allen, mich Nichtnimrod eingeschlossen, schlichtweg den Puls beschleunigt:

Die Folge der vier Jahreszeiten des Jägers  
(Th. 109–112)!

Auch hier greift Ridinger zunächst einmal auf Bewährtes zurück. Monats- und Jahreszeitenfolgen waren gängige Arbeiten der Künstler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts und erfreuen sich auch heute noch besonderer Nachfrage.

Daß Ridinger dabei die Jahreszeiten mit den Lebensaltern verknüpfte, war nichts Neues. So hatten die Niederländer für den Winter ihren „oude man“, der dem Leben den Rücken zuwendet.

Und dieses Klischee der Jahreszeiten-Allegorie entwickelte Ridinger nun nicht minder frappierend fort wie das Historienbild. Denn den **a b n e h m e n d e n** Kräften mit de oude man als Schlußpunkt begegnet er in seinem Zyklus mit einer

a u f s t e i g e n d e n    L e i s t u n g s k u r v e  
d e r    L e b e n s a l t e r !

Und textet entsprechend. Nämlich

M u n t e r    +    f l e i ß i g ,  
A u f m e r k s a m    +    e n t s c h l o s s e n ,

---

<sup>97</sup> Ulrike Buergel-Goodwin u. Wolfram Göbel (Hrsg.). Reinhard Piper. Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903-1953. Mchn. 1979, SS. 120 f., zitiert nach Hauswedell & Nolte 389, 1092.

beherzt + tapfer,

um erst als

a u s d a u e r n d + v e r w e g e n !

zu kulminieren.

Entsprechend die Strecke! Und Bär, Wolf, Luchs und wildes Schwein, voll Zorn laut wütet, tobt

i s t s s e i n e r K ü h n h e i t F r e u d e .

Der dem Leben den Rücken kehrende oude man von einst hier nun in der Fülle seines Jagens. Als ein Sinnbild ungebrochener Aktivität, Ausdauer und Verwegenheit. Die lustvolle Kühnheit als Zenit, als die Quintessenz dessen, was sich erst aus Können und Erfahrung eines reichen, hier Jäger-Lebens ergibt.

Entdeckt der für die Alexander-Zeichnung psychologisch-bravourös herausgepickte unerhört zivilisatorische Moment einen geradezu modernen Ridinger, so mag sein „Jäger im Winter“ als so gar nicht in unser jugenddominantes Gesellschaftsbild passend erscheinen.

Ich habe Ihnen ja gesagt:

Ridinger ist ein durch und durch komplexer Künstler. Der

„ v o m G e r ü c h t d e r H a r m l o s i g k e i t “

zu befreien ist und auf den die Kunsthistoriker zu eigenem Nutz und Frommen erst noch werden zu wachsen müssen.

Wie es Stephan Speicher in der FAZ als für Fontane vollzogen so treffend formulierte. Wie ein diesbezüglich neues Kapitel aber selbst für Rubens aufzuschlagen erst der 2004er Braunschweiger Ausstellung bedurfte.

Und wie es schließlich gleichfalls erst weit verspätet jenem anderen Dreihunderter widerfuhr, den ich heute schon wiederholt beschwor und der mir fast solange schon wie Ridinger nahesteht: William **Hogarth**. Nicht minder populär, sogar kunsthistorisch gehätschelt, bedurfte es doch erst einer zweiten, ganz entschieden überarbeiteten und vermehrten Neuauflage des aktuellen Werkverzeichnisses, um dessen Bearbeiter, Ronald Paulson, gestehen zu lassen, nunmehr einen

„ ü b e r d a c h t e n H o g a r t h “

vorlegen zu müssen.

Er sei einfach komplexer zu sehen denn nur als klassischer Satiriker oder gar subversiver volkstümlicher Künstler.

So geht, z. B., die wegbereitende englische Gesetzgebung gegen Tierquälerei von 1770 auf Hogarth' Folge der Vier Stadien der Grausamkeit – **Angebots-Nr. 14.403** – zurück, deren

„Abdrücke von mir in der Hoffnung verkauft (wurden), daß ich die barbarische Behandlung der Thiere einigermaßen würde mindern können, welche die Straßen unserer Hauptstadt jedem Manne von Gefühl so höchst widerwärtig macht“.

Und analog hierzu macht Stubbe an Hand von Bild + Text zu Th. 207, der Gruppe von vier Stück Rotwild, auf den

„(offensichtlichen) Übergang zu einer Art von Tierdarstellung (aufmerksam), die dem Künstler die höchste Achtung seiner Zeitgenossen eintrug. Denn unversehens kommt zu dem besonderen Verhalten des Tieres in einer besonderen Phase seines Lebenslaufes auch die jeweilige Reaktion des Tieres auf eine jeweilige Erfahrung in seinem Dasein hinzu. Das Tier auf Ridingers Kupferstichen erscheint nun beseelt, und der Künstler gelangt bald zu dem hohen Ruhm, ein ‘Tierseelenmaler’ zu sein.

### **So wird Ridinger zum mitreißenden Missionar**

#### **einer damals sich neu ausbildenden Naturauffassung,**

die sich folgerichtig auch in einem völlig gewandelten Verhältnis zur Kreatur zunehmend geltend macht. <sup>98</sup>

In diesem Zusammenhang an Johann Heinrich Roos (1631-1685) als einen signifikanten Vorläufer zu erinnern, liegt in Hinblick auf Ridinger’s Folgen nach diesem<sup>99</sup> zwar nahe, wurzelt gleichwohl aber tiefer. Denn während Roos sich auf „die frommen grasfressenden Tiere, wie Schafe, Ziegen, Kühe und dergleichen (beschränkt und nicht müde ward, sie) ewig zu wiederholen ... alles (andere) lag außer seinem Kreise“ (Goethe zu Eckermann<sup>100</sup>), hat Ridinger bei zudem fortentwickeltem Ausgangspunkt die Tierwelt als Ganzes im Blick und fasziniert solchermaßen im 20. Jahrhundert einen sachlichen Stubbe nicht weniger als hundert Jahre früher den emphatischen Thienemann, der als résumé zur Folge der „Von verschidenen Arthen der Hunden behaezte(n) Jagtbare(n) Thiere“ (hier per 28.822 aufliegend) per Pos. 160 geradezu stakkatohaft ausruft

„... welch‘ eine Wahrheit im Ausdruck der Leidenschaften! Ja er ist in Wahrheit ein Thierseelenmaler. Daher sprechen uns seine Werke so ungemein an, daher können wir uns nicht satt an ihnen sehen, daher bleibt er ... immer neu, werthvoll und geachtet.“

Die Dimension dieser Wandlung mögen wir uns daran verdeutlichen, daß Ridinger wie auch Hogarth bereits in den Startlöchern ihrer Laufbahn standen, als 1715 mit Malebranche jenes letzte cartesianische Relikt aus der Welt schied, das dem Tier nur ein „rein automatenhaftes Maschinen-dasein“ zuschrieb.<sup>101</sup> An

---

<sup>98</sup> a. a. O. S. 24.

<sup>99</sup>Th. 793-806, 1302-1307 + 1374-1377, davon letztere als veränderte und verkleinerte Variante der 2. Folge, 797-802 (hier aufliegend cpl. per 28.485 + Th. 798 apart per 28.138; siehe auch Katalog Darmstadt IV, 10-15 nebst Abbildungen sowie die generellen Anmerkungen zu Roos/Ridinger dortselbst SS. 26 f.). Zumindest 793-806 entstanden zwischen 1724 + 1728 und zählen zu den allerfrühesten von Ridinger auch selbst auf Kupfer übertragenen Arbeiten.

<sup>100</sup>a. a. O., SS. 113 f. + 117.

<sup>101</sup> Ernst von Aster. Geschichte der Philosophie. Stgt. 1954, Seite 202.

die von Ortega überlieferte Begebenheit über den Umgang des Philosophen mit dessen trächtiger Hündin („Tut nichts. Das ist nur eine Maschine, eine Maschine“) sei erinnert.<sup>102</sup>

Nämlich „Im Geiste eines Albert Schweitzer, für den Mensch und Tier als Geschöpfe Gottes gleichrangig waren“ (Südkurier, Konstanz, im April 2000). Dazwischen aber liegen 250 Jahre! Und Zeitgenossen Schweitzers wie die aus political correctness heute gern nicht ganz so korrekt gesehenen Skandinavier Svend Fleuron und Bengt Berg sahen sich, schon Jahrzehnte vor brauner Zeit, noch immer veranlaßt,

„den Tieren ihre Seele wiederzugeben und ihre Mitmenschen auf(zu)rütteln. Auch sie hätten das Programm unterschreiben können, das Paul Eipper 1928 in seinem Buch ... ‚Tiere sehen dich an‘ (formulierte und als) ‚Aufruf‘ verstanden wissen (wollte) ... das Tier aus der Niederung des Nur-Objektes unserer Wünsche und Nutzungsbegierden empor(zu)heben zum Subjekt, zur Persönlichkeit“<sup>103</sup>.

Der Vergleich des „re-thought Hogarth“ mit Ridinger drängt sich also förmlich auf.

Und wenn die lose Feder eines Roswin Finkenzeller in der FAZ bezüglich des 19. Jahrhunderts die gerümpften Nasen einer halbnegativen Meinung ins Visier nimmt und meint, jenes Jahrhundert sei fast noch ärger geschmäht gewesen als das 18. und daran erinnert, wie sich dies ein allseits bekannter Sammler zu Nutzen gemacht habe, als er „die Lust seiner Augen befriedigte“, nun, dann steht Ridinger schlußendlich vielleicht doch nicht so allein und bei allem Triumph über die Jahrhunderte hinweg erst noch am Anfang seiner und nun auch einer kunsthistorischen Karriere.

Ich danke Ihnen.

---

<sup>102</sup> Ortega y Gasset, Meditationen über die Jagd. Stgt., DVA, 1981, Seite 61 f.

<sup>103</sup> Frank-Rutger Hausmann, Nehmt euch ein Beispiel an den Ameisen ... Tierschriftsteller als Stichwortgeber des Nationalsozialismus, in FAZ 19. 8. 2005.



# Nachwort

Vorstehendem Plädoyer für eine Rundum-Besichtigung Ridinger's folgte auf der Festveranstaltung Klaus Lochmann's (TU Dresden) bislang leider nicht in Schriftform niedergelegter Dia-Vortrag

„ 300 Jahre Johann Elias Ridinger –

Historie und Aktualität

seines jagdkünstlerischen Schaffens “

in dem er das Thema in einem Facettenreichtum aufs Tapet brachte, wie es Ridinger bislang gleichfalls vorenthalten worden ist. Der Schliff des „Lockrufs“ mußte dabei etwas gröber, sprich, allgemeiner ausgeführt werden, da auch Lochmann kein entsprechendes Beispiel aus dem graphischen Werk bekannt war.

Der Zufall wollte es, daß nun hier gleich zwei querformatige zeichnerische Unikate des Meister's zur Locke hereinkamen. Zum Hohlen Hafen und zum Blatt (**Angebots-Nrn. 28.909 + 28.908**). Und damit ein in Privatbesitz befindliches hochformatiges weiteres zum Hohlen Hafen ergänzten<sup>104</sup>.

Thematisch und in ihrer ganzen Anlage das Frühwerk der „Fürsten Jagd-Lust“ von 1729 ff. betreffend, gehören sie doch erst dem Spätwerk an. Und erinnern daran, daß der Meister im Vorwort zur Fürsten-Lust versprochen hatte, alle Arten und Manieren des Jagens in dieser Folge weisen zu wollen. Was er mitnichten tat. Jedoch durch üppige Eigenfolgen wie zu den Spuren und Fährten etwa oder den Fangarten reichlich entlohnend heilte. Bis eben auf die Pirsch mit der Locke. Könnten besagte drei Zeichnungen nicht ein Hinweis dafür sein, auch diesbezüglich etwas im Schilde geführt zu haben? Denkbar wär's. Zumindest machen sich gleich drei bei ansonsten völliger Fehlanzeige im Radierwerk diesbezüglich verdächtig. Sie mögen somit nicht nur für eine sinnfällige Ergänzung und Referenz gegenüber Klaus Lochmann's jagdhistorischem Beitrag<sup>105</sup>, stehen, sondern zugleich als weiterer Beleg für den unbekanntem Ridinger. Und den

Ridinger als lohnenswertes Sammelobjekt.

Denn jeglichem Sammeln gilt ja nicht nur das Ziel des Besitzes als höchste Lust, sondern auch schon, ja, ganz besonders, die Pirsch hin zu diesem Ziele. Bei durchaus wachsendem Anspruch! Denn wo die einen noch meinen mögen, sich mit zufällig Vorhandenem abpeisen lassen zu müssen, fängt der dem Alltagsammeln entwachsene connaisseur erst richtig an, Befriedigung zu verspüren, innere Beglückung zu erlangen. Sei es, daß er Vollständigkeit ins Visier nimmt, sei es, daß er nach den Delikatessen fragt. Nach Zustandsdrucken etwa, denen nachzuspüren gerade bei Ridinger sehr schnell zu einer vertieften Beschäftigung mit dem Werk und seinem Umfeld führen kann. Deren Ausbeute denn häufig genug selbst den Kenner erstaunt. Der in regem Austausch Antworten auf Ungereimtheiten gesucht hat, wie etwa im Falle

---

<sup>104</sup> Siehe dessen farbige Wiedergabe „Anstand auf den Hirsch“ im Ridinger-Jubiläumsartikel der PIRSCH, 1998/4, S. 14.

der rätselhaften Druck-Abweichungen zu Th. 74/75, 89 + 91, um dann plötzlich mit der originalen Kupfer-Druck-Platte des Meister's in der Hand ein gehöriges Stück weiterzukommen.

Beispielhaft für solche den Ridinger-Sammler immer wieder erwartenden Überraschungen sei ein Probe- und Zustandsdruck zu Th.-St. 1381 (**Angebots-Nr. 28.250**) genannt, dessen Thematik in Mitbezug auf den gleichfalls erst kürzlich jubelnden Westfälischen Frieden zugleich aktuellem Interesse entgegenkommt. Ridinger's „Evangelische Kirchen Visitation“ im Rahmen der „Augsburger Friedens-Gemähde“ (1650/51-1789).

Thienemann-Stillfried, Schwarz und anderen ist das von Ridinger gezeichnete und von Johann Jacob Kleinschmidt (1687 Augsburg 1772) gestochene Blatt als „äußerst selten“ aus 1728 bekannt. Wobei der typographische Begleittext „häufig nur angeklebt“ (Gode Krämer; so denn auch die Explre. Stillfried, Schwarz, Faber-Castell), also separat gedruckt ist. Bei dem Exemplar in Augsburg findet er sich rückwärts des Bildes.

Auch hiesiges Exemplar hat den Druck verso – aber es ist der Text zum von Steidlin nach Thelott gestochenen „Friedens-Gemälde“ von 1727! Also ein Probedruck des 1728er Stiches auf 1727er Text-Makulaturbogen? Viel komplizierter! Hiesiger ist völlig eigenständig gesetzt! Der auch in seiner Abfolge abweichende Titeltext in viel großzügigerer Typographie, größer die Initiale, abweichend die Textanordnung und mit zudem zurückhaltender Bordüre nur zwischen den beiden Textblöcken anstelle der breiten Seiten-, Mitte- und Unterbordüre bei den bekannten 27er + 28er Versotexten, die auch im Satzbild weitgehend miteinander harmonieren. Kurz, die Sache „gibt Rätsel auf“ (Gode Krämer).

Es ist das entsprechend beschriebene Unikat der Sammlung Coppenrath<sup>106</sup>, schon damals qualifiziert als

„ H ö c h s t   s e l t e n e s   ,   f l i e g e n d e s   B l a t t   ,  
i n   u n b e s c h r i e b e n e m   Z u s t a n d   “ .

Und eine Früh-Arbeit vor großem historischen Hintergrund dazu! Feiern die für 1727 erachtete 200. Wiederkehr (heute gilt hierfür bereits 1726) der „berühmten sächsische(n) Kirchenvisitation“ als Auslöser für Luther's Großen und Kleinen Katechismus und einer Säule der Reformation. Die, so Christian Zühlke weiter<sup>107</sup>, „das politische, wirtschaftliche und kulturelle Leben Europas und Nordamerikas (beeinflusst hat und) Sachsens Beitrag zur Weltgeschichte“ ist.

Über all dies hinaus verrät das Bildkonzept des erst 30jährigen Ridinger auch hier dessen Verbundenheit mit der niederländischen Emblematik. Wir blicken auf eine „bühnenhaft im Sinne eines geschlossenen Schauplatzes“ (Schöne) komponierte Konsistoriumssitzung mit Luther und seinem Landesherrn als **the-**

---

<sup>105</sup> Siehe auch dessen Ridinger-Jubiläumsartikel „Ein Ridinger soll es sein – 300 Jahre Johann Elias Ridinger“ in „unsere Jagd“, 1998/4, SS. 33 ff.

<sup>106</sup> Catalog der reichen Kupferstichsammlung des Herrn Alfred Coppenrath ... zu Regensburg. 2. Abt., enth. die reichen radirten Werke der Boissieu, ... Klein und Ridinger, ferner prächtige Handzeichnungen von Klein und Ridinger ... Lpz. 1889, Nr. 1606.

<sup>107</sup> Christian Zühlke, Die Reformation in Sachsen, in „Von der Liberey zur Bibliothek – 440 Jahre Sächsische Landesbibliothek“. Dresden, ebda., 1996, SS. 120-137.

**menbezogenem** Mittelpunkt. Beide sind gleichzeitig aber auch Verstorbene. Entsprechend sind die Fenster verhängt. Das Licht kommt übertragenen Sinnes von oben, von den Oberlichtern und aus der Titeltasche heraus. In letzterer vereinen sich nicht nur die Schnüre des hochgezogenen Vorhangs, sondern deren Palmenzweige sind Synonyme für das nachirdische, das ewige Leben. Der Vorhang also auch hier als Mittler des Geheimnisvollen, als das wir das uns von oben erleuchtende Licht und die Zäsur des diesseitigen Todes zu begreifen haben.

Das alles denn in Verbindung mit einem ganz rätselhaften Zustandsdruck!

Wir sehen, selbst noch auf abgelegenerem Felde bietet der denkbar unbekannte, denkbar aggressive und denkbar moderne Ridinger Herzklopfen machende Sammler-Freuden. Eben. Das

**e r l e b n i s      r i d i n g e r .**



## Literaturverzeichnis

- Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. V. Mchn./Lpz., Saur, 1992.
- L'Art Ancien. Offerte 14: Johann Elias Ridinger. Zürich 1939.
- L'ART MACABRE 2. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, BR Deutschland e.V. Düsseldorf 2001, SS. 95 ff. – Siehe unter Niemeyer.
- Aster, Ernst von. Geschichte der Philosophie. Stgt. 1954.
- Augsburg – Katalog Augsburg 1967 (zur Gedenkausstellung im Holbein-Haus). Siehe unter Biedermann, Johann Elias Ridinger.
- Augsburg – Katalog Augsburg 1987 (zur Ausstellung in der Toskanischen Säulenhalle des Zeughauses). Siehe unter Biedermann, Meisterzeichnungen.
- Augsburg – Katalog Augsburg 1998 (zur Rugendas-Ausstellung als Bd. 10 der Augsburger Museumsschriften). Siehe unter Kommer, Rugendas.
- Augsburg – Katalog Augsburg 2001 (zur Ausstellung der Neuerwerbungen 1990-2000 als Bd. 11. der Augsburger Museumsschriften). Siehe unter Kommer, KUNSTREICH.
- Beaucamp, Eduard. Der Krieg der Maler fand nicht statt. In FAZ 6. 6. 1998.
- Berlin – Katalog Berlin 1985 (zur Watteau-Wanderausstellung 1984/5). Siehe unter Morgan Grasselli
- Biedermann, Rolf. Meisterzeichnungen des Deutschen Barock. Aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg. Augsburg 1987.
- (Biedermann, Rolf.) Johann Elias Ridinger 1698-1767. Augsburg 1967.
- Blüchel, Kurt G. (Hrsg.). Die Jagd. Köln, Könemann, 1996.
- Burke, Joseph (Hrsg.). Wm. Hogarth. Oxford 1955.
- Coburg – Ausstellungskatalog der Veste Coburg. Siehe unter Maedebach.
- Darmstadt – Katalog Darmstadt (zur Sonderausstellung des Museums Jagdschloß Kranichstein als Bd. 2 der dortigen Schriftenreihe). Siehe unter Morét.
- erlebnis ridinger 1698-1998. Padingbüttel, ridinger handlung niemeyer, 1998.
- Finkenzeller, Roswin. In der FAZ.
- Friedländer, Max J. Pieter Bruegel. Bln., Propyläen, 1921.
- Fröba, Dietrich. In Ausstellungskatalog des Deutschen Pferdemeuseums. Verden 1996.
- (Gattermann, Günter, Hrsg.). Von der Liberey zur Bibliothek – 440 Jahre Sächsische Landesbibliothek. Dresden 1996.
- Gerson, Horst. Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jhdts. 2. Aufl. Amsterdam, B. M. Israel, 1983.
- Gowing, Lawrence (Hrsg.). Hogarth. Ldn. 1971.
- Hamburg – Ausstellungskatalog der Kunsthalle. Hbg. 1991.
- Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Bd. XXI. Amsterdam, van Gendt, 1980.
- Kielcach – Johann Elias Ridinger (1698-1767). Grafika. Katalog zur Wanderausstellung des Polnischen Nationalmuseums in Kielce. Kielcach 1997.
- Köln – Ausstellungskatalog des Wallraf-Richartz-Museums. Siehe unter Mai
- Kommer, Björn R. (Hrsg.). KUNSTREICH. Augsburg 2001.
- – – – Rugendas. Augsburg 1998.
- Kornfeld, Eberhard W. In FAZ-Magazin vom Mai 1998.
- Leisching, Julius. Schabkunst. Wien, 1913.
- Löcher, Kurt. In der FAZ.
- London – Ausstellungskatalog der Tate Gallery. Siehe unter Gowing.
- Maedebach, Heino. Französische Farbstiche 1735-1815. Coburg 1965.
- Mai, Ekkehard (Hrsg.). Roelant Savery in seiner Zeit (1576-1639). Köln 1985.
- MILITARY HISTORY XXI/2, Leesburg, VA, Primedia, Juni 2004, SS. 26 ff. – Siehe unter Tsouras.
- Morét, Stefan. Die Tierdarstellungen von Johann Elias Ridinger. Darmstadt, Stiftung Hessischer Jägerhof, 1999.
- Morgan Grasselli, Margaret, Pierre Rosenberg + Nicole Parmantier. Watteau 1684-1721. Bln. 1985.
- München – Katalog des Deutschen Jagdmuseums. Mchn. 1979.
- Müllenmeister, Kurt J. Roelant Savery – Die Gemälde. Freren, Luca, 1988.
- Nagler, G. K. Künstler-Lexikon, Bd. XIII. Mchn., Fleischmann, 1843.

- Niemeyer, Lüder Hainfried. Reisender, jagender Meister? – Siehe „*die PIRSCH*“.
- – – Ridinger der Unbekannte. Aspekte zum Werk des Malers, Zeichners und Graphikers. – Siehe „WELTKUNST“.
- – – Die Vanitas-Symbolik bei Johann Elias Ridinger – Siehe „L'ART MACABRE 2“
- Nikulín, Nikolai N. The Eremitage Catalogue of Western European Painting, Bd. IV. Florenz, Giunti, 1987.
- Nissen, Claus. Die botanische Buchillustration. Stgt., Hiersemann.
- Ortega y Gasset. Meditationen über die Jagd. Stgt., DVA, 1981.
- Paris – siehe unter Katalog Berlin 1985.
- die PIRSCH L/4. Mchn., BLV Verlagsgesellschaft, 1998, SS. 12 ff. – Siehe unter Niemeyer.
- Ridinger, Johann Elias. Abbildung der Jagtbaren Thiere. Facsimile-Ausgabe der Vorzeichnungen im Deutschen Jagd- und Fischereimuseum. Mchn., Battenberg, 1980.
- – – (und Barthold Heinrich Brockes). Kämpfe reißender Thiere. Augsburg 1760.
- Schneider, Arthur von. Caravaggio und die Niederländer. 2. Aufl. Amsterdam, B. M. Israel, 1967.
- Schöne, Wolfgang. Über das Licht in der Malerei. 6. Aufl. Bln., Gebr. Mann, 1983.
- Schwarz, Ignaz. Katalog einer Ridinger-Sammlung. Wien 1910(18?).
- Schwerdt, C. F. G. R. Hunting, Hawking, Shooting ... Catalogue ... Ldn. 1928/37.
- Siebert, Gisela, + Wolfgang Weitz. Ridinger – Bilder zur Jagd in Hessen-Darmstadt. Ulrichstein 1999.
- Solms-Laubach, Ernstotto Graf zu. Die schönsten Jagdbilder aus europäischen Sammlungen. Mchn., Kayser, 1961.
- Speicher, Stephan. In der FAZ.
- Stechow, Wolfgang. Bruegel (Pieter Bruegel der Ältere). Köln, DuMont Buchverlag, 1977.
- Stillfried, Heinrich Graf. Siehe unter Thienemann.
- Stubbe, Wolff. Johann Elias Ridinger. Hbg./Bln., Parey, 1966.
- Teuscher, Andrea. Die Künstlerfamilie Rugendas 1666-1858. Augsburg, Wißner, 1998.
- Thienemann, Gg. Aug. Wilhelm. Leben und Wirken des ... Johann Elias Ridinger. Lpz., Weigel, 1856.
- Tsouras, Peter G.. Alexander's Most Heroic Moment – Siehe „*MILITARY HISTORY*“.
- Ulrichstein – Katalog Ulrichstein (zur Ausstellung im Museum im Vorwerk). Siehe unter Siebert + Weitz.
- Veit, Manfred. Johann Elias Ridinger und die Grünau bei Neuburg. In Neuburger Kollektaneenblatt des Historischen Vereins Neuburg/Donau, Bd. 145/1997.
- Vitali, Christoph. In FAZ-Magazin 16. 1. 1998.
- Washington – siehe unter Katalog Berlin 1985.
- Wasserman, Jack. Leonardo da Vinci. Köln, DuMont Buchverlag, 1990.
- Weigel – Catalog einer Sammlung von Original-Handzeichnungen. Lpz. 1869.
- Kunstlager-Catalog, Abt. XXVIII. Lpz. 1857.
- Welisch, Ernst. Beiträge zur Geschichte der Augsburger Maler im 18. Jhd. 1901.
- WELTKUNST LXIV/20. Mchn., Weltkunst Verlag, 1994, SS. 2687 ff. – Siehe unter Niemeyer.
- Wend, Johannes. Ergänzungen zu den Œuvreverzeichnissen der Druckgrafik, Bd. I,1. Lpz., Zentralantiquariat, 1975.
- Wied, Alexander. Lucas und Marten van Valckenborch. Freren, Luca, 1990.
- Wille – Decultot, Elisabeth, Michael Espagne + Michael Werner (Hrsg.). Johann Georg Wille (1715-1808). Briefwechsel. Tübingen, Niemeyer, 1999. – FRÜHE NEUZEIT XXXIV.
- Wurzbach, Alfred von. Niederländisches Künstler-Lexikon. 1906/11 / Reprint Amsterdam, B. M. Israel, 1963.