

Lüder H. Niemeyer

Die Vanitas-Symbolik
bei Johann Elias Ridinger

Ulm 1698 – Augsburg 1767

29. April 2000

Erweiterte und überarbeitete

Internet-Fassung

ridinger handlung niemeyer 2000-2008

Johann Elias Ridinger

„eine(r) der hervorragendsten deutschen Graphik-Künstler aus XVIII Jh. ...
Dieser Künstler wurde in der Vergangenheit einigermaßen verkannt,
aber sein Rang in der Kunstgeschichte
wird mit der Zeit immer höher“

Alojzy Oborny
Direktor des Nationalmuseums in Kielce
im Katalog zur Ridinger-Wanderausstellung durch Polen
als Homage zum 300. Geburtstag des Meister's

Erweiterte Internet-Fassung des am 29. April 2000
auf der 6. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung
in Bamberg vorgetragenen Beitrags

letzte Aktualisierung: 1. Oktober 2008

Unter <http://www.ridinger.de/forms/vanifrm.php>
können Sie sich für eine e-mail-Benachrichtigung bei Aktualisierungen eintragen.

© copyright lüder h. niemeyer, 2000-2008

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

Dem Außenstehenden, Frau Präsidentin, meine sehr verehrten Damen und Herren, erschien es bemerkenswert, Ihre hiesigen ganz speziellen Erwartungen mit einem Künstler bedienen zu sollen, dessen Ruhm, im 18. Jahrhundert - und sicher weit über dieses hinaus - der Beste seines Faches gewesen zu sein, auf seinen Tierdarstellungen beruht. Mitnichten aber auf solch geradezu letzten intellektuellen Hervorbringungen menschlichen Geistes, als denen die Kunstgeschichte seit eh und je der bildnerischen Gestaltung des Vergänglichen mit la danse macabre als Zenit ihre tiefe Reverenz erweist.

Und doch tritt uns mit Ridinger's

Selbstbildnis mit Tod
des Kupferstichkabinetts Berlin

- Farbabbildung 9 des Ridinger-Katalogs Darmstadt, 1999 -
- Detail hieraus aufscheinend auch im Film
zum Basler Totentanz von Herwig Zens -

ein Künstler entgegen, dessen geistige und damit auch künstlerische Komplexität selbst den Eingeweihten immer wieder überrascht und zu neuen Ufern geleitet.

Denn keineswegs ist dieses 1976 am Markt wiederaufgetauchte fulminante Selbstbildnis, geschaffen unmittelbar vor seinem Tode, lediglich das Einzelprodukt eines nunmehr über letzte Dinge meditierenden 70jährigen. Die gelassene Reaktion des Meister's erinnert geradezu an Lessing, wonach Totsein an sich nichts Schreckliches hat. Zwar seien der Arten des Sterbens unendliche, „aber es ist nur ein Tod“.¹

Wenn also diese Zeichnung etwas Ledigliches ist, dann allein die Quintessenz seines Lebens, und des Lebens als solchem. Umrissen mit dem allgemeingültigen Bibelwort „Da ich aber ansahe alle meine Werke, die meine Hand gethan hatte, und Mühe, die ich ge-

¹ Gotthold Ephraim Lessing. Wie die Alten den Tod gebildet.

habt habe, siehe! da war es alles Eitel und jammer und nichts mehr unter der Sonnen ...".

Stefan Morét macht im Ausstellungskatalog Darmstadt² auf das mit dem Tod in den Raum gekommene „unheimliche, fahle Licht“ aufmerksam und darauf, daß Ridinger als Ausdruck des Sich-Fügens in das Walten Gottes den Lorbeerkranz dem Tode überläßt, wie u. a. schon in Merian's Totentanz. Ganz en passant so übrigens auch im Wappen des Rotterdamer Bürgermeisters Isaac Vethuysen 1694 bei Roman de Hooghe.³

Daß der Inhalt dieses Bildnisses in der Tat ein sich durch das ganze Werk ziehender roter Faden ist, zeigt uns eine aus hier nicht näher interessierender noch ganz anderer Sicht beispiellose Zeichnung aus den Anfängen. Des 25jährigen vermutliches Schlußblatt seines Alexander-Zyklusses. Nämlich

Alexander im Herbst 326 am Hyphasus
im indischen Pandschab
- schriften der ridinger handlung niemeyer 20,
Abbildung Seite 19 -

Und hier jenen welthistorisch einzigartigen Augenblick, der Alexander erkennen und akzeptieren läßt, daß er seinen Zenit erreicht hat und sich nunmehr wieder von ihm entfernen wird. Geistig greifbar vor ihm lag die Vollendung des Weltreiches, sobald er am Ganges das Weltmeer erreicht haben würde. Aber den Weitermarsch dorthin verweigerte das erschöpfte und, wie wir sehen, meuternde Heer. Und als die Rauchopfer ihrerseits nichts Gutes verheißen, setzt jener Reflexionsprozeß bei ihm ein, an dessen Ende der Beschluß zur Umkehr steht. Kunsthistorisch übrigens eine 60jährige Vorwegnahme der Wandlung des Historienbildes von der Darstellung heldenhafter Taten zur Reflexion über dieselben,

² Die Tierdarstellungen von Johann Elias Ridinger. Darmstadt, Museum Jagdschloß Kranichstein, 1999, I.5 mit Abbildungen SS. 61 + 9 (farbig).

³ Roman de Hooghe (Amsterdam oder Den Haag 1645 - Haarlem 1708). Caart van de Stad Rotterdam. O. O. 1694 / Faksimile-Ausgabe Rotterdam ca. 1960/70 (hiesige Angebots-Nr. 14.090).

wie seitens Ridinger's in seinem Zyklus zu allem Überfluß auch noch geradezu exemplarisch fortentwickelt worden ist.

Daß Alexander gar keine andere Wahl blieb, verdeutlichte Ridinger mittels verschiedener Vanitas-Symbole. Wobei die Säulen-Ruinen mit ihrem Wildwuchs statt einstiger Kapitäle als ein generelles Repoussoir einstweilen übergangen werden mögen. Wir begegnen solchen beispielsweise schon bei Dürer's Großem Pferd, wobei es sich nach Mende's jüngster Forschung um Alexander und sein Lieblingsroß Bukephalos handelt. Ich erwähne letzteres eigens, da Bukephalos als der Begleiter seit früher Jugend hier nicht mehr im Bild ist, die Entscheidung des Königs aber wesentlich mit beeinflußt hat. Denn es war im Mai gleichen Jahres in der Schlacht gegen Poros am Hydaspes geblieben. Ein Ereignis, das Alexander als ein deutliches Zeichen wertete, daß die Götter sich von ihm abwandten.

Entsprechend taucht Ridinger als Präludium die hiesige Szene in fahles Mondlicht. Zwar steht die vollrunde Scheibe des Mondes noch als ein Zeichen des Zenites, für sich allein aber ist er gleichwohl schon ein Attribut der Vergänglichkeit, des Eitlen. Erinnern Sie sich Altdorfer's Alexanderschlacht in München, über der rotglühend noch die Sonne aufgeht, „indes der Mond verblaßt, 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!

Hier aber, meine Damen und Herren, sehen Sie in unmittelbarer Nachbarschaft zum König einen Jungbaum - Alexander war damals 29 und würde drei Jahre später tot sein - , dessen vom Sturm gebrochener Stamm dergestalt zum Himmel ragt, daß der längste Splitter geradezu einem mahnend ausgestreckten Finger gleicht.

Fänden die gebrochenen Säulen und Quader gegenüber nebst ihrem Bewuchs nun doch ihrerseits ihren zusätzlichen Sinn, so erschrecken geradezu die beiden Bruchstellen der einen Säule und hier namentlich - und dies ist nicht etwa ein Bildschaden - der einen Sturz ins Lager ankündigende ganz frische Keil.

Und solchermaßen können wir diese Säulengruppe denn auch nicht länger als traditionelle Staffage übergehen und müssen vielmehr Wasserman⁴ beipflichten, der dergleichen an Hand von Leonardo's „Anbetung der Könige“ durchaus ganz bildspezifisch gewichtet sehen möchte, indem er „die zusammenbrechende Architektur“ des Bildes als Ausdruck „der verfallenden hebräischen Kultur“ anspricht.

Verschiedenste Autoren zeigen sich immer wieder überrascht von Ridinger's letztlich von Anfang an ausgeformter künstlerischer Vollendung. Doch nicht nur ich gehe einen Schritt weiter, indem ich das geistige Wollen mit einbeziehe und schon in diesen frühen 20ern geradezu die Vision des ganzen künstlerischen Schaffens ausgebreitet finde. Analog zu dem gerade auch um das 18. Jahrhundert so verdienstvollen und für seine unkonventionelle Sehweise bekannten Wolf Stubbe als seinerzeitigem Direktor des Hamburger Kupferstichkabinetts, der in seiner 1966er Schrift über Ridinger diesen einen „Systematiker und meditierenden Didaktiker“ nannte,

„ de(n) Mann des Vorsatzes, de(n) Planenden und Entwerfende(n), de(n) Gestalter aus künstlerischer Intelligenz ... der den spontan Schaffenden später ständig unter Kontrolle hält “ !⁵

Und so beläßt es dieser Planende und Entwerfende, dieser Gestalter aus künstlerischer Intelligenz in diesen frühen Jahren keineswegs bei einem auf den Menschen bezogenen Vanitas-Aufgalopp, nein, er bezieht noch gleichen 23er Jahres die bis dato als see-lenlos geltende Kreatur mit ein. Denn der Hirsch dieser frühen

Wasserjagd Th. 10

mit den so unübersehbar drohend über dem Wasser hängenden Ästen des toten Baumes läuft geradewegs in sein Verderben. Hinter dem toten Baum steht der Schütze im Anschlag. Regelrecht aufregend,

⁴ Jack Wasserman. Leonardo da Vinci. Köln 1990, SS. 66 f. nebst Abbildung.

⁵ Wolf Stubbe. Johann Elias Ridinger. Hamburg + Berlin 1966. S. 6.

wie dieses gleichsetzende Doppel-Symbol Jäger + toter Baum, in deren beider verderblichen Dunstkreis der Hirsch hineinflüchtet⁶, die bedrückende Bildsprache der Attribute der Alexander-Zeichnung jenes Jahres letztgültig bestätigt.

Und unter solchem Vorzeichen erscheint denn auch ein morscher Baumstamm, über den

der angeschweißte Hirsch Th. 315

hinwegsetzt, eben nicht nur als ein morscher Baumstamm.

Diesen Aspekt pur stützte gegebenenfalls exemplarisch auch das als Ridinger geführte kleine Studien-Öl auf Holz „Eine Anhöhe mit Bäumen“ der einstigen Sammlung Prehn in Frankfurt/M.⁷. In bergiger Landschaft rahmen tote Bäume einen Nadelbaum, dem der von Zacken gekrönte gebrochene Stamm links außen in seiner Schwere geradezu die Schau stiehlt. Doch damit nicht genug, demonstriert ein diagonal zu Füßen liegender Stamm das Ende aller Dinge. Ob letzterer gefällt wurde oder dem mutmaßlichen niedrigen zweiten Stumpfen zugehört, muß offenbleiben. Interessanterweise begegnen wir dieser hölzernen Gegenüberstellung von Leben + Tod nicht zuletzt bei Jacob van Ruisdael, den Ridinger gesichert schon anderwärts zitiert.⁸ Hier denn sei auf den „Waldrand“

⁶ Analog zu Th. 282, wo Ridinger Jacob van Ruisdael zitiert, der seinerseits auf Roelant Savery zurückgreift, diente Ridinger hier Savery's zeichnerische Tiroler „Boslandschap met Jagers“ aus 1609 (siehe Katalog der 1968/69er Wanderausstellung „Landschaptekeningen van Hollandse Meesters uit de XVIIe Eeuw ... in het Institut Néerlandais te Parijs“ Nr. 138 + Tafel 1) als Vorlage, 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.

⁷ Slg. Johann Valentin Prehn (1749-1821) im Historischen Museum Frankfurt, Nr. 592 des Prehn'schen Katalogs. Siehe den 1988er „Katalog zu der Abteilung *Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700-1830*“, SS.90 f. nebst Farbabbildung. Thematisch sich den speziellen Gedankengängen des Œuvre zweifellos einpassend, läßt die Kleinabbildung ein gesichertes Urteil über die Autorschaft nicht zu.

⁸ So mit Th. 282, dem Anstand auf einen Hirschen, 1735 „Im Walde bey Schleisheim nach der Natur gezeichnet“, deren Waldstaffage auf Ruisdael's exemplarischen „Sumpf in einem Walde“ der Eremitage (Nr. 934 des 1958er Katalogs) zurückgeht, der seinerseits wiederum Savery zitiert, wie schon mit Fußnote per obigem „Jäger + Toter Baum“ ausgeführt.

bei ehemals Graf Carl von Rechberg⁹ mit seiner dominanten Eiche verwiesen, deren vanitassignifikanter Doppelast in der Krone samt dem gefällten Baumstamm vorn rechts seinerseits den 1652er Verwandten „The Great Oak“ in Birmingham grüßt (Slive, 1982, Nr. 16 nebst Farbabb.). Auch letzterem fehlen Stumpen und liegender Stamm nicht.

Daß die hiesigen baumbezogenen Vanitas-Schlüsse in der Tat tief wurzeln, ergeben u. a. auch diesbezügliche Erörterungen Fredo Bachmann's zum frühen van der Neer¹⁰, mit denen er deren Bedeutung auf spätmanieristische flämische Quellen zurückführt und „diese Erscheinungen als Ausdruck des geistigen Klimas der Zeit, wie es sich z. B. aus der Emblematic erkennen läßt“¹¹ deutet. „Im höchsten Maße gesteigert zeigen sich die Kennzeichen der Zerstörung auf jenen um 1614 entstandenen Landschaften des R. Savery, die uns als Stiche des Ägid Sadeler bekannt sind“.¹²

So spricht denn auch allein schon ein Format von 520 x 460 cm (sic!) eine für eine Zeichnung an Deutlichkeit nicht zu überbietende Sprache, auf der Savery „nichts als den unteren zerschundenen (Stumpf) eines alten Eichbaumes und das Gewirr der Wurzeln (zeigt), wobei das Augenmerk auf die Verfallserscheinungen gerichtet ist“.¹³

Anmerkenswert in diesem Zusammenhang Bachmann's Beobachtung, wonach van der Neer nach vorherigem Rückgriff auf Coeninxloo/Keirincx'schen vollen Baumschlag auch für seine einzeln gestellte Charakterbäume diese nach 1642 zunehmend dem Aspekt der Vergänglichkeit unterstellt:

⁹ Siehe Ekeman Alleson's Tondruck-Lithographie von 1820 (Winkler 180, 21 + 966, 4), hier derzeit aufliegend per 14.955.

¹⁰ Oud Holland LXXXIX, 1975, SS. 213 ff., hier SS. 220 f. nebst ihren Fußnoten.

¹¹ Vgl. Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. von A. Henkel, Stuttgart 1967: S. 226 ‚Eiche gespalten‘ und S. 252 ‚Kiefer entwurzelt‘.

¹² Bachmann, a. a. O., Fußnote 27.

¹³ Bachmann, a. a. O., Fußnote 21 betr. Blatt 5 des Atlas Blaeu der Österreich. Nationalbibliothek.

„... zeigt sich (nunmehr) ein ganz anderer, entgegengesetzter Typ, der auf (Gillis) d'Hondecoeter zurückgeht. Nicht ebenmäßig gewachsen, meistens gekrümmt, mit starken Aststümpfen und toten rindelosen Ästen als

den deutlichen Spuren des Lebenskampfes ...

Ebenso ist auch der tote Baum als auffallender Gegensatz ... zu verstehen. In der älteren beschwerten Landschaftsauffassung hatte er die besondere Bedeutung als Saturnbaum; und es ist wahrscheinlich, daß sie auch später noch im Spiele war. (Es handelt sich um ein allgemeines, seit langem gebrauchtes Motiv der flämischen Landschaftsmalerei ...) ... Ein Mittelding zwischen Baumstumpf und totem Baum stellt der in halber Höhe abgesplitterte Baum dar (Windbruch), wobei die Splitter der Bruchstelle als graphisches Motiv ... genutzt werden.“

All diesen Baum-Spezifika begegnen wir, wie belegt, bei Ridinger wieder. Er schließt sich hier also ausdrücklich den älteren Vorbildern an. Und dies ganz sicherlich weniger, weil diese per Stich schon gut dokumentiert und damit zugänglicher waren, sondern analog zu den persönlichen Einsichten gegenüber den Abläufen in der Natur unter ausdrücklichem Einschluß des Menschen. Denn wer als 25jähriger per zeichnerischer Kehrtwendung zu vorgegangenen Arbeiten zum gleichen Thema beginnt, konträr zu Zeit und eigener Klientschaft den Alexanderzug auf den Prüfstand der Reflexion zu stellen, um ihm etwa zehn Jahre später per Kostenrechnung, sprich Opferzählung, sein Verdikt entgegenzuschleudern, zeigt sich als alles andere denn geistig und kreativ zurückgeblieben, erweist sich vielmehr zum einen als seiner Zeit jugendlich aggressiv weit voraus, zum andern als zeitlos Weiser, der Leben und Natur so sieht, wie es die Vertreibung aus dem Paradiese vorsah und wie es hienieden bis zum Ende aller Tage bleiben wird. Und dieser Gegebenheit verdanken seine Baum-Vanitates ihre Existenz und zeitlose Berechtigung.

Bachmann in diesen ausführlichen Zeugenstand gerufen zu haben, bot sich aus seiner Unverdächtigkeit gegenüber gesteigerter

Sinnbildsucherei um ihrer selbst willen an. Denn schon in seiner hier beigezogenen 1975er Untersuchung unterließ er nicht den relativierenden Hinweis darauf, daß diese Darstellungen der Vergänglichkeit „außerdem ... dem Interesse am Seltsamen (- womit wir uns mittenhineinversetzt sehen auch noch in die Ridinger-Zeit -) und dem Bedürfnis nach Poesie und nach Abwechslung in Form und Farbe“ genügten, um in seiner sieben Jahre später vorgelegten noblen Monographie über van der Neer sehr deutlich zu werden mit den Worten

„In letzter Zeit hat man begonnen, sogar die holländischen Landschaften mit ihren unentbehrlichen Motiven - wenn nur irgend möglich - als memento mori zu verstehen, weil man das im 17. Jh. zuweilen so gehalten hatte. Es gibt tatsächlich Einzelheiten in den Landschaften - den Saturnbaum, den Baumstumpf u. a. m. - die eine solche Deutung zulassen ... aber wir schätzen die Landschaften ohne Hintergedanken zuerst als vorzügliche Malerei und als Bilder von großer Schönheit und Poesie.“

Und das auch für Ridinger so zu sehen umso unverfänglicher ist, als seine Baum-Symbolik ja als ausdrücklich abgesegnet sich nicht in Frage gestellt sieht und nicht einmal kritisch hinterfragbar ist. Und dies solange nicht, wie verfolgtes Wild seinem tatsächlichen Schützen schließlich von vorn begegnet. Verborgenen hinter teils toten Bäumen bei Savery, dessen Scenerie Ridinger denn den letzten Lebensrest nahm.¹⁴

Hinsichtlich obiger Wasserjagd Th. 10 und des angeschweißten Hirschen Th. 315 in diesem Zusammenhang als für seine Zeit dabei geradezu pionierhaft seine Botschaft von der heute von der Verhaltensforschung wieder zu Unrecht verneinten untrennbaren Einheit der Kreaturen unbeschadet ihres scheinbaren Auseinanderbrechens durch die Vertreibung aus dem Paradies. Zwei Generationen später geht „der nächst Ridinger beste deutsche Jagdschilderer“

¹⁴ Fredo Bachmann, Aert van der Neer, Bremen 1982, Seite 83, Fußnote 97.

(Thieme-Becker) des Jahrhunderts, Joseph Georg Wintter¹⁵, noch einen Schritt weiter und stellt mit 1785er Zeichnung

Ziege mit Tod

- Staatliche Graphische Sammlung München 1948:25 -

der animalischen Kreatur den vermenschlichten Tod in persona zur Seite.

Doch wieder zurück zu den menschbezogenen Symbolen, so versinnbildlicht, wie schon Alexander, auch dem

Zwangsrekrutierten Th. 1148

- Schwarz Bd. I, Tafel XXXVII;

Ridinger-Katalog Kielce, 1997, Seite 68 -

ein toter Baum am Wege sein Schicksal. Nicht anders als der halbtote Baumkümmerling aus einer der gemeinsam mit Nilson gearbeiteten allegorischen Suiten, hier mit dem bezeichnenden Namen

Das Unrecht, Th. 1310

- Schwarz Bd. I, Tafel IL - .

Dem abschließend als eine Allegorie der Pest

Das Sterben Th. 1312

folgt. Ein Blatt, wie es jenseits des Kanals ein nur scheinbar doch so völlig anderer Geist wie der gleichaltrige Hogarth nicht aggressiver hätte gestalten können.

Hogarth / Bathos

- Abbildung Hogarth-Kataloge Tate Gallery 1971/72, S. 89;

Kunsthhaus Zürich, 1983, S. 134. -

Bei Ridinger denn der auf überstrapaziertem Pferde himmelwärts reitende Tod als Triumphator. Benachbart jenen erstmals 1876 von

¹⁵ Joseph Georg Wintter (1751 München 1789), Hof- und Jagdkupferstecher Kurfürst Carl Theodor's von Pfalz-Bayern, für Thieme-Becker „der nächst Ridinger beste deutsche Jagdschilderer des 18. Jhdts.“, für Hoehn, Studien zur Entwicklung der Münchner Landschaftsmalerei in Studien zur Dt. Kunstgeschichte, H. 103, SS. 24-31, „Für die ersten Anfänge der Münchener Landschaftsmalerei“ stehend und von dem Historiker von Westenrieder mit 1785er Brief an Weisse in Leipzig mit den Worten umrissen „Dieser Mann besitzt außerordentliche Fähigkeiten“.

Graf Stillfried beschriebenen Pendants mit lediglich dem excudit Johann Elias', deren erstes Blatt zusätzlich den Sohn Johann Jacob als Stecher ausweist und

mit Th.-St. 1428

den klassischen Totentanz beinhaltet.

- Vgl. (Farb-)Abbildungen nach den Vorlagen der Graphiksammlung „Mensch und Tod“ der Hch. Heine-Universität Düsseldorf bei Imke Lüders SS. 104 f.

der folgenden Fußnote. -

Die Arbeit hat ihre Vorgänger, die bis zu solcher eines mutmaßlichen Anonymus des späten 16. oder frühen 17. Jahrhunderts zurückzureichen scheinen. Und damit „(d)ie nachweisbar früheste und bekannteste Totentanzillustration dieser Art im deutschsprachigen Raum“ wäre. Da indes nicht überliefert, kommt nach Imke Lüders¹⁶ dieses Erstattribut einem „zwischen 1633 und 1666 bei dem Nürnberger Verleger und Kupferstecher Paulus Fürst“ (ca. 1605 - 1666) herausgekommenen Flugblatt zu.

Von diesem Flugblatt existiert aus dem späten 17. Jahrhundert die überwiegend spiegelbildliche, kostümmäßig aktualisierte Kopie eines Monogrammistens „J.W.“, für den Nagler's Monogrammistens keinen Anhaltspunkt bieten, sofern nicht an den Augsburger Kupferstich-Verleger und (Tooley 1979) Stecher Jeremias Wolf(f) (1663-1724) - für den in seiner Frühzeit auch Ridinger zeichnete - gedacht werden soll.¹⁷

Beiden Arbeiten gemein ist das Fehlen jeglicher Andeutung dessen, was als tieferer Sinn von den neun Paaren des Mittelstückes umkreist wird. Nämlich, wie hier bei Ridinger zu sehen, die Friedhofsmauer als dem Ausgangspunkt der Totentanz-Darstellung in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts und des Sarges in der

¹⁶ Imke Lüders. Totenreigen - Totentanz. Totentanzillustrationen auf Flugblättern des Barock und ihre Rezeption. L'ART MACABRE I - Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung Bundesrepublik Deutschland e.V. Düsseldorf 2000, SS. 97 ff.

¹⁷ Nagler, Monogrammistens, IV, 666 + 678.

Kreismitte. Auch die mit eigener Mauer versehene Kapelle im Hintergrund fehlt.

Beides findet sich vor Ridinger schon auf einer Fassung des Nürnberger Verlages von Johann Peter Wolff seel. Erben aus spätem 17., frühem 18. Jahrhundert, seitenrichtig im übrigen zum Fürst'schen Vorgänger.

Die enge Verwandtschaft zwischen Wolff's + Fürst's Versionen betonend, nimmt Imke Lüders nur für ersteres eine direkte Bezugnahme zum vermuteten anonymen Original an. Sollte angesichts der sonstigen großen Kompositions- und Textgleichheit nicht auch umgekehrt denkbar sein, daß Fürst direkt nachfolgte und erst Wolff inhaltlich auffüllte?

Wie dem auch sei, Ridinger folgt bis auf unwesentliche Abweichungen dem Wolff'schen Blatte. Unter dem Vorbehalt, daß nicht beide letztlich doch unmittelbar den großen Unbekannten ohne jede eigene Zutat kopierten.

Auf jeden Fall sehen wir als „Fernsicht“ im Mittelfeld den sich um ein geöffnetes Grab mit zwei Skeletten bewegenden Kreiskettenreigen von 9 Frauen und Gerippen, wobei die Kopfbedeckungen der ersteren wie Kronen, Hauben etc. die Standeszugehörigkeit symbolisieren. In den Ecken Golgatha, das himmlische Reich, das Paradies und die Hölle.

Im oberen Schild die Inschrift

„ Der Todt Christi zu nicht hat gemacht
Den Todt und 's Leben widerbracht. “

Und unten

„ Den Todt und die ewige höllische Pein
Hat veruhrsagt die Sünd allein. “

In den Medaillons im Uhrzeigersinn von oben links dann Papst - Kaiser - König - Kardinal - Bischof - Herzog - Graf - Edelmann - Bürger - Bauer - Krieger + Bettler - Narr + Kind.

Das Gegenstück hierzu ist

die Lebensalter-Allegorie

Th.-St. 1429

(Städtische Kunstsammlungen Augsburg).

Wiederum mit einem Mittelstück, dessen Inhalt indes von einer Härte ist, wie wir ihr besonders krass auch noch in einem der folgenden Bilder begegnen werden. Graf Stillfried beschreibt die Szenerie wie folgt :

„ ... zeigt den Tod nicht als Skelett, sondern nur den Totenkopf, den eine Art Capuze bedeckt, mit angefressenem Unterleibe, den ein zerlumptes Lendentuch verhüllt, mit Flügeln, in der Rechten die Sense, in der Linken das Stundenglas, auf einem Wappenschilde und einem geöffneten Goldsacke stehend, während allerlei Embleme, Kronen, Orden, Geräte zu seinen Füßen umher gestreut sind. Links ein monumentales Beinhaus mit einer Schädelpyramide ... “

Umgeben von nur 10 Medaillons mit Darstellung der Lebensalter von X bis C. Den Platz der Medaillons 8 + 9 des vorgenannten Tanzes nimmt ein von Jugend + Alter gehaltenes Doppelschild ein mit der Inschrift

„ ... Sieh was dein Lohn am Ende sey ... Junge und alte all zugleich ... Hier seht ihr an dieser Figur / was der Mensch ist von Natur / Weisheit, Thorheit und Fröhlichkeit / hört endlich auf nach dieser Zeit / und wird in ein solch Bild verkehrt / das Niemand mehr zu sehn begehrt. “

Umgeben sind diese Pendants schließlich des weiteren von dem bildlich ganz vollkommenen

Memento Mori Th.-St. 1426 ,

das bis hin zu den selteneren Seifenblasen in der Nachfolge der „humanisierten“ niederländischen Vanitates steht, wie sie sich

„ In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (fortsetzten, nachdem sie) schon vor der Mitte des Jahrhunderts angefangen hatte(n). An die Stelle eines abschreckenden, unheimlichen oder drohenden Mahnbildes trat ein kryptisches Stilleben, das

sich nur dem gründlich auftrat, der über Kenntnis vieler Symbole verfügte. Der gebildete Holländer jener Tage fand ein Behagen an dergleichen Rätseln - sowohl in der Mal- wie in der Dichtkunst (Huygens!) - , deren Erkennen und Lösen ein Spielelement beinhaltete. Oftmals wird dann das 'Dootshoofst', nach dem das frühe Vanitasbild benannt wurde, im wahrsten Sinne des Wortes beiseitegeschoben, in eine weniger auffällige Ecke gestellt oder völlig aus dem Bild verbannt "

(Laurens J. Bol).¹⁸

Von dem Blatt sind derzeit drei Zustände bekannt, von denen der in der Ridinger-Literatur bislang

unbeschriebene erste
der Staatlichen Graphischen Sammlung München

neben einigen vernachlässigbaren weiteren Abweichungen zusätzlich Schere + Siegel aufweist, aber auch die Blumen aufrechteren Kopfes zeigt.

Der 2. Zustand korrespondiert noch mit diesem bis auf das fortgefallene Siegel. Dessen Fehlen macht das zeitspurige Blatt Papier noch nackter.

Im beschriebenen dritten Zustand
- hier nach einem in fränkische Privatsammlung
abgegebenen Exemplar -

fehlt nunmehr auch die Schere, die Blumen betonen noch stärker ihr Dahinwelken.

Eine Eigenerfindung Ridinger's, entbehrt die Arbeit auch nicht des Vorhanges als seit dem Mittelalter eines Trägers des Geheimen, des Verborgenen, wie wir ihm auch im späten Selbstbildnis

Thienemann XXI, 3
- Morét Seite 59 mit Abbildung; Siebert-Weitz Abbildung 1¹⁹ -

¹⁸ Laurens J. Bol. Holländische Maler des 17. Jahrhunderts - Nahe den großen Meistern. Braunschweig 1969, S. 353.

begegnen, das der jüngere Sohn Johann Jacob im Todesjahr des Vaters, doch noch zu dessen Lebzeit, schabte und von dem Morét schreibt

„ 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. “

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, XIX²⁰

- Bd. II, Tafel I - .

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. Weiteres hierzu unten gelegentlich des Haid'schen Ridinger-Portraits Th. XX, 2/Schwarz 3.

Und in diesem Zusammenhang ist es denn auch wieder nur noch ein Katzensprung zurück in abermals die frühesten Jahre und hier zum

Titelblatt der 1722er ersten Reitschule Th. 605

- Schwarz Bd. I, Tafel XVII - .

Das mit anderer Inschrift ebensogut

das Mausoleum eines Reiterführers sein könnte, über dessen mächtigem Sarkophag als Piedestal das nun ledige Pferd die Totenklage anstimmt, wobei sich das herumliegende und nun

¹⁹ Siebert-Weitz. Ridinger. Ulrichstein 1999.

²⁰ Ign(az) Schwarz. Katalog einer Ridinger-Sammlung (Sammlung Rudolf Ritter von Gutmann). 2 Bde. Wien 1910/18(?).

gleichfalls verwaiste reiterliche Zeug als Insignien der Vergänglichkeit darstellte. Und 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 und sich der Kreis zum obigen späten Selbstbildnis schlösse.

Nur schlösse nämlich, wenn nicht die Sinnhaltigkeit des Vorhangs zwangsläufig auch die Hoffnung und den Trost der Religionen bereithielte. Was Ridinger bei anderer Gelegenheit allerdings, bei seinem obigen Memento Mori Th. 1426, mit einem geradezu hogarth-hintergründigen Loch im Tuche des ohnehin eingerissenen Vorhangs konterkariert. Aber lassen wir solchen Skeptizismus einmal beiseite, so läßt sich unverändert unter dem Aspekt des Geheimnisses das Reitschul-Titelblatt auch, und in diesem Falle sicher realitätsbezogener, konträr interpretieren :

mit kraftvoll hochgezogenem Vorhang eröffnet der selbstbewußte junge Meister mittels erster großer Folge sein Lebenswerk. Wobei sich der Sarkophag in eine Schatztruhe verwandelt, das Roß auf ihm erlebnishungrig wiehert, schon alles Beizeug zum Aufbruche bereitliegt und die Gruppe zur Linken, voll knisternder Erwartung, von Minerva zur Bescherung geführt wird.²¹

Wir sehen, auch die Vergänglichkeits-Münze hat ihre zwei Seiten und wo Schatten ist, kann das Licht nicht weit sein. Vergleichbar den Hoffnungsträgern Golgatha + Himmelreich als Totentanz-Attributen. Aber auf daß solch trostreicher Ausblick desto hel-

²¹ Ganz in solch positivem Sinne auch das vom 18jährigen Sohn Martin Elias gestochene 1748er Titelkupfer (zu Schwarz 1439) Thienemann-Stillfried 1379 - Schwarz Bd. I., Tafel LIII - , auf dem Putti das Geheimnis der Steininschrift durch Hochnahme der Draperie lüften.

Vgl. auch die Titelradierung (Th. 628; Abbildungen Schwarz Bd. I, Tafel XVII + schriften der ridinger handlung 20, Seite XI) zur 1734er zweiten, Großen oder Wiener Reitschule, auf der der Künstler - analog zu 1722 wiederum mit dem gezogenen Hute in der Rechten - mittels symbolisch geöffneter Tür die Schau eröffnet. Denn ins Bild getreten ist er mitsamt dem am Zaum geführten Pferde zweifellos aus seitlicher Kulisse.

ler strahle, gehen wir noch einmal in medias res an Hand dreier Beispiele, davon die beiden gezeigten aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München :

Th.-St. 1427

Die Herrschaft des Todes / Omnia mihi subdita.

Gold, Gut und Orden, Priesterkleidung, wissenschaftliches wie landwirtschaftliches Gerät und nolens volens auch - und dies als Schritt über das Berliner Selbstbildnis mit Tod hinaus - die Mautensilien. Alles ist nur noch Gerümpel und - unten links - „Präteritum“-Pfeil im strahlenden Lichte dessen, von dessen Haupte Fledermausflügel das abgelaufene Stundenglas hinwegnehmen werden und der auf den Stein weisende „Praesens“-Pfeil per Lunte die Richtung vorgibt. Omnia mihi subdita. Und dennoch: im Köcher steckt der Pfeil „Futurum“. Wie immer sich diese auch anlassen möge.

Gezeichnet von Johann Elias selbst und von Johann Jacob nahezu gleichen Formates wie obiges Memento geschabt. Womit es gleichwohl nicht sein Bewenden hat. Denn Schwarz' irr tümliche Annahme, sein unter 1477 beschriebenes Exemplar sei lediglich ein Zustandsdruck von 1427 (aufliegend hier per 14.857) beruht auf seiner Unkenntnis eines tatsächlich hiervon existierenden Zweitzustandes von nämlich oben verkürzter Platte. Hingegen ist sein 1477 (14.858), wie hier erstmals nachgewiesen werden konnte, eine von unter anderem entscheidender Umgewichtung begleitete Wiederholung von eigener Platte, deren thematisches Spotlight mittels kleiner Verschiebung eine präzisierte Botschaft erhellt :

der auf den Blatttitel gerichtete „Presens“-Pfeil
weist nicht mehr zwischen die Worte OMNIA + MIHI ,

sondern direkt auf das M des MIHI !

Doch der Lust der Vergleichsmöglichkeit beider Blätter steht anstehendenfalls noch eine Befriedigung ganz anderer Qualität ins Haus, wie hier aus dem Stegreif für keinen anderen Fall Rindinger'scher Schabkunst erinnerlich. Denn zumindest in seinem hier vorliegenden Zweitzustand bedient sich 1427 zur Realisie-

rung des thematisch bedingt so überaus komplexen Bildes vereinfachend gravierteter Umrißlinien, statt - wie hiesige „Wiederholung“ 1477 - alles allein aus der Abstufung von Hell und Dunkel als dem Prinzip der Schabkunst herauszuarbeiten.

Th.-St. 1430

Tu fui, ego eris.

Auf rasenbewachsenem Leichenstein ein Totenkopf in nahezu
Lebensgröße.

Geschabt von Johann Jacob nach Dieffenbrunner²²

+

Th.-St. 1431

Quae prius Anima mea Tangere nolebat
nunc cibi mei sunt.

Gleichfalls von Johann Jacob nach Dieffenbrunner.

Eine Entdeckung jüngster Zeit schließlich die der Ridinger-Literatur und hierselbst bislang unbekannt gewesene

Allegorie des Todes

nach Andrea Andreani²³

(hiesige 28.482) auf Grund dessen Clair-obscur-Schnitts nach Giovanni Fortuna Fortunius (1535-1611, tätig in Siena). Thematisch

in seinem ikonographischen Reichtum unerreicht geblieben vom Kern seiner teils extrem seltenen, aber eben doch bekannten obigen Mementi. Und kompositorisch weit entfernt von

²² Georg Dieffenbrunner, Maler und Radierer, Mittenwald 1718 - Augsburg 1786, arbeitete namentlich auch für bayerische Kirchen und Klöster.

²³ Auch Andriani, Andreini, Andreasso, Andrea Mantuano; Mantua 1541 oder später - wahrscheinlich ebda. ca. 1623.

deren letzten beiden, den brutal-realistischen nach Dieffenbrunner. Hier denn also

das Memento Mori als Virtuosenstück ,
als intellektuelle Herausforderung bei sprechend-reizvoller Bildhaftigkeit. Formatmäßig übrigens sichtbar größer als die Andreani-Vorlage, verleiht deren äußerste Seltenheit

Ridinger's Blatte zusätzlichen hohen Belegwert .

Übergehen wir schließlich auch nicht die wiederholten Totenköpfe auf den Heiligen-Blättern des Œuvre.

Zunächst das von Johann Elias selbst gezeichnete und von seinem Ältesten, Martin Elias, gestochene

Gebet des Einsiedlers Schwarz 1437

- Schwarz Bd. II, Tafel II - .

Sodann als jeweils nur mit dem bei Ridinger nicht eindeutigen excudit bezeichnet der

Hl. Bernardus Schwarz 1539

- Schwarz Bd. II, Tafel L -

mit zugleich auch noch den Passionswerkzeugen.

Folgend zweimal

Franz von Assisi Schwarz 1542 + 1544

- Schwarz Bd. II, Tafeln LI f. -

und der

Hl. Johann Nepomuk Schwarz 1551

- Schwarz Bd. II, Tafel LIII - .

Mit Totenschädel denn auch zwei gleichfalls nur mit dem excudit bezeichnete Kreuzigungen. Davon erstere in heute rheinischer Ridinger-Sammlung

Schwarz 1493 nach Preisler²⁴

- Schwarz Bd. II, Tafel XLIII -

und, ungezeigt bleibend,

Schwarz 1494 mit Jerusalem als Kulisse

und zusätzlich entwurzelt Baumstamm.

Gewürzt sei diese Beispielreihe schließlich mit einem Glanzlicht ganz eigener und damit höchst seltener Art, deren eminente Aussage hiesigerseits gleichwohl, ich muß es gestehen, gänzlich übersehen worden ist:

die gebrochene Vase auf Th. 356

(siehe hiesige 14.984) mit der Gruppe dreibeiniger bzw. vorderfußgelähmter Hirsch-Krüppel. Ganz vorn liegend, ist

deren „untere(r) Teil gebrochen ...

Auch sie hat keinen Fuß , auf dem sie stehen kann “

(Weitz²⁵).

Ein außerordentlich reizvolles, um nicht zu sagen witziges Vanitas-Attribut, zweifellos. Und doch hat dieser Witz noch seine zusätzliche, eigentliche Pointe: als Signatur-Ersatz!

Denn gezeichnet nur mit dem sculpsit Martin Elias', stellte sich die Frage nach dem Vorlagen-Geber. Das Blatt entstammt der ausschließlich von Martin Elias radierten/gestochenen und mit 1779 erst postum abgeschlossenen Folge der „Besonderen Ereignisse und Vorfällenheiten bei der Jagd“ nach namentlich, aber nicht ausschließlich, väterlichen zeichnerischen Vorlagen aus vorrangig 1752/53. Da die Nennung des Urhebers bei den Ridingers die Regel war, beim radierten Werk praktisch Standard, war anstehendenfalls der Beteiligung Johann Elias' umsomehr nachzugehen, als einige Blätter der Folge unter allein schon zeitlichem Aspekt

²⁴ Johann Justin Preisler, Maler + Kupferstecher, 1698 Nürnberg 1771.

²⁵ Wolfgang Weitz, Der Hirsch mit 3 Läufen aus Meiches, in Aus der Jagdgeschichte des Vogelsberges, Museum Jagdschloß Kranichstein 2006, S. 21.

ganz der Hand des Sohnes zuzuweisen sind. Beim Drei-Beiner-Blatt standen die Erwägungen auf der Kippe und sahen es hier zeitweise als völlige Eigenarbeit Martin Elias', nicht zuletzt hinsichtlich der rechter Hand angesiedelten Freitreppe mit dahinterliegender Fontäne wie vergleichbar auf dem ihm zugehörenden Blatt des Axis-Hirsches gleicher Folge, Th. 372. Die inhaltsbezogene zerbrochene Vase bestätigte die Autorschaft des Vaters nun abschließend. Nur er steht geistig für die Vanitates des Œuvre. Sich solchermaßen des Vasentorsos als Signatur zu bedienen, erinnert zudem an entsprechend gebräuchliche „Markenzeichen“ bei den alten Meistern, nicht zuletzt der ihm nahestehenden Niederländer, wie auf die Söhne nicht übertragbar.

Und so denn noch einmal der hinter all diesem stehende, hier besser sitzende, Meister, von dessen erst postum herausgegebenem

Selbstbildnis im Walde Th. XX, 1

- Schwarz Bd. I, Tafel I; Morét Abbildung S. 60;

Siebert-Weitz Abbildung 3 -

ich noch gelegentlich eines Beitrags zum 1998er 300. Geburtstag nur rein gefühlsmäßig meinte, auch hier würden Gesicht und Handbewegung ein „Das war's“ ausdrücken und damit mit dem zur Linken von älterem Baume herabhängenden trockenen Aste korrespondieren.²⁶

²⁶ Dresdner Rede als kunsthistorischer Beitrag auf dem Festakt der TU Dresden, Fakultät Forst-, Geo- und Hydrowissenschaften, am 27. April 1998 auf der Grillenburg. In überarbeiteter und erweiterter Fassung im Internet unter <http://www.ridinger.de/contribs/rede.php>.

Dieser durch das Nachfolgende belegte Aspekt ist Stubbe, a. a. O. S. 45, noch gänzlich fremd geblieben, wie sein Ridinger-Bild, unverständlich für einen Kunsthistoriker, selbst dort bei dem Tierschilderer endet, wo ganz andere Seiten aufscheinen, besonders prononziert etwa bei Th. 719, und zu geistiger Durchdringung einladen. Im weiteren Verlauf überdies zunehmend schwächer werdend, versendet die generell so bemerkenswerte Analyse schließlich in überkommenem kunsthistorischen Klischee. Entsprechend sieht er in Unkenntnis der Watteau'schen Vorlage im „Selbstbildnis im Walde“ zwar sehr wohl „einen symbolischen Fingerzeig“, fehlinterpretiert die ganze Szenerie dann aber und gönnerhaft dazu als einen mittels „demonstrierend ausgestreckte(r) Rechten“, von der so gar keine Rede sein kann, verdeutlichten didaktischen Vorgang.

Um kürzlich gelegentlich der Weitergabe eines Ridinger'schen Watteau auf jenen „berühmten Stich“ Tardieu's²⁷ nach vermutlich Watteau selbst, so denn auch das pinxit der Signatur,

**„ Neben dir sitze ich ,
unter diesen lieblichen schattigen Bäumen “**

zu stoßen, der Watteau und seinen Freund und Gönner Jullienne²⁸ vereint. Hier gezeigt nach der Abbildung bei Morgan Grasselli²⁹.

Die Personenanordnung, ihre Blickrichtung aus dem Bild heraus auf den Betrachter, das auf der Erde liegende aufgefächerte Notenheft hier, der offene Malkasten an gleicher Stelle dort lassen keinen Zweifel zu, daß Ridinger jenes Bild als Vorlage diente. Und welche Botschaft vermittelte es? Eine Botschaft des Abschieds, zumindest einer Zäsur. Jullienne stand im Begriffe, sich zu verheiraten. Zwischen beiden würde nichts mehr so sein, wie zuvor. Auf Ridinger übertragen ein „Das war's“. Und sinnigerweise hat es erst Martin Elias postum gestochen. Mit dem Beisatz „Erneuernd das Angedenken“!

Darüberhinaus bietet Watteau eine Stütze für die im Ridinger-Oeuvre so fest verankerte Vanitas-Symbolik mit dem toten Baum als einem der Markenzeichen.

Betrachten wir dessen

Berliner Hirten-Öl

- Morgan Grasselli Farb- und Vergleichsabbildungen S. 375 - ,
das Ridinger auch hier unter Rückgriff auf verschiedene Versionen innerhalb seiner 4blättrigen Schabfolge nach Watteau³⁰ herausgebracht hat. In unserem heutigen Zusammenhang allein wesentlich ist das Repousoir ganz rechts im Bild. Bei Watteau der auf

²⁷ Nicolas Henry Tardieu, Zeichner + Kupferstecher, 1674 Paris 1749.

²⁸ Jean de Jullienne, Textilfabrikant + Sammler, 1686 Paris 1766. Herausgeber des Recueil Jullienne als einem Abglanz des Werkes Watteau's.

²⁹ Morgan Grasselli, Rosenberg, Parmantier. Watteau 1684-1721. Berlin 1985, Abbildungen SS. 28 + 362.

³⁰ Thienemann + Schwarz 1396 f. + Schwarz 1464 f. (Abbildungen Bd. II, Tafeln XXIII f.).

einem Heubündel oder Garben sitzende Schafhirt. Thematisch völlig nebensächlich, sofern die Unterlage nicht Assoziationen wecken soll. Ridinger hätte es ohne weiteres übernehmen können. Aber nein, auf seiner

Ergötzung der Schäfer Th.-St. 1397
- schriften der ridinger handlung niemeyer 20,
Abbildung Seite 57 -

ersetzt er diese Randstaffage durch einen noch teilweise treibenden Baumstumpf. Importiert aus Watteaus

„Diana im Bade“ des Louvre
- Morgan Grasselli Farbabbildung S. 309 - ,

der damit seinerseits 100 Jahre frühere flämische Vorbilder zitiert. Etwa aus

Kerstiaen De Keuninck's (1560-1632)
Landschaft mit betendem Pilger
- Devisscher Farbabbildung 6 -

als seinerzeit in der Galerie d'Art St. Honoré in Paris. In anderer Umgebung könnten wir diesen Stumpf als Kopfweide abtun. In Verbindung mit dem kraftstrotzenden Hauptbaum, in dem beziehungsreich ein Heiligenbild aufgehängt ist, zu dem der auf einer Betbank kniende Pilger aufschaut, können wir es nicht. Denn wir begegnen ihm ein weiteres Mal - und gleich auch noch als Halter eines Vorhanges! - auf Keuninck's diesbezüglich bezugreichem

Diana und Actäon
- Devisscher Farbabbildung 1 - .

Wie denn Hans Devisscher gelegentlich des Pilgerbildes überdies auf die bedrohlichen Elemente in den Gebirgslandschaften Keuninck's verweist.³¹ Ich gehe hierauf so ausführlich ein, um

³¹ Hans Devisscher. Kerstiaen De Keuninck 1560-1633. Freren 1987, Seite 186 sowie Farbabbildungen 6 + 1. Vgl. auch Farbabbildung 2, die Karlsruher Landschaft mit Tobias en de engel samt den hier interessierenden Holzhacker-Gruppen mit ihren 2-3 Vanitas-Prototypen.

Ridinger's Tote-Baum-Symbolik als Teil eines größeren Ganzen zu verdeutlichen.

Und mag dieser vanitasgesättigte Stumpf bei Watteau überraschen, für Ridinger ist er ein Vertrauter. Mit dem er dem amourösen Treiben den Stachel der Endlichkeit untermischt.

Ganz so wie auf dem

Mitternachtsblatt Th. 1204

- Schwarz Bd. I, Tafel XLI -

einer Tageszeiten-Folge.

Der junge Mann zaubert sich mit seiner 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!

Nicht anders als auf der von Johann Jacob unter väterlicher Ägide nach wohl Bergmüller³² geschabten

Anbetung Schwarz 1486

- Schriften der Ridinger Handlung Niemeyer 20,

Abbildung Seite 45 - .

Auch diese vordergründig so harmonisch-schöne Heilige Nacht wird von spektakulärem Ausblick auf die Karfreitags-Erfüllung überschattet. In düsterem Gewölk die Passionswerkzeuge und das Kreuz. Letzteres aber denn schon wieder, übersehen wir dies nicht, als Zeichen des Sieges auf hellem Grund!

Und vor dem Ausstieg ein weiteres Mal der Meister selbst im Vanitas-Bild. Hier im

Schabblatt von Johann Jacob Haid³³ Th. XX, 2/Schwarz 3

- Abbildungen Schwarz Bd. I, S. XIX; Katalog Kielce S. 5;

Morét Seite 58; Katalog DJM, 1979, Seite 194 -

³² Johann Georg Bergmüller, Maler, Türkheim/Schwaben 1688 - Augsburg 1762. - Siehe auch dessen Radierung „Der Tod“, Le Blanc 87.

nach eigenem Öl und einer nach diesem gefertigten Zeichnung Bergmüller's. Das Morét mit den Worten kommentiert:

„ ... die erlegten Tiere im Vordergrund lassen an Jagdstilleben denken und erinnern so an die Vergänglichkeit alles Irdischen. “³⁴

Was Morét von der Tierstaffage ableitet, wird bei späterer Weiterentwicklung dieses Bildnisses auf Ridinger unmittelbar ausgedehnt. Denn die von Sebastian Walch³⁵ von der überarbeiteten Platte (so Stillfried + Schwarz)³⁶ geschaffene Variante läßt bei gleichzeitiger Gesichtsalterung Diana und das landschaftliche Beiwerk außerhalb des Spiegels/Medaillons fort und diesen ohnehin schon auf Postament ruhenden auch noch in Mauerwerk ein. Womit er dem Bildnis selbst Sepulkralcharakter verleiht. Und noch zu Lebzeit Ridinger's entstand hieraus das verkleinerte

anonyme Brustbild-Medaillon Th.-St., 1876, S. 2, oben,
Morét Seite 57 mit Abbildung,

dem nunmehr außer dem Postament alles genommen ist. Also auch Palette und Staffelei innerhalb des Medaillons/Spiegels. Und anstatt in Mauerwerk ist es in einen schweren Vorhang mit Quaste eingelassen! Diese von mehreren Händen vorgenommene reduzierende Fortentwicklung von reichsten Bildinhalten zum nackten Kern von nur noch Portrait, Vorhang und Postament belegt auf selten einzigartige Weise die zum Vorhang(-Fenster)-Aspekt vorgetragenen Gedankengänge.³⁷

³³ Johann Jacob Haid, Maler + Kupferstecher, Kleineislingen 1704 - Augsburg 1767.

³⁴ In obigem Katalog Darmstadt zu I.2 nebst Abbildung.

³⁵ Sebastian Walch, Kupferstecher, 1721 Kempten 1788. Stach u. a. die 62blättrige Folge „Bildnisse der Bürgermeister der Republik Zürich 1336 bis 1742 ... Kempten 1756, fr. fol. Dann ... die Bildnisse des Malers Joh. Elias Riedinger, fol., ...“ (Nagler).

³⁶ Von Stillfried gefertigter 3. Nachtrag zu Thienemann, 1876, Seite 1 f. - „Zusatz zu Seite 20“ - + Schwarz Bd. I, S. XX, 4.

³⁷ Nur in Umriß und sehr verkleinert findet sich diese anonyme Endversion schließlich als „3.“ bei Lavater, Physiognomische Fragmente, Leipzig + Winterthur, 1775, Bd. I, Seite 253. An gleicher Stelle wiedergegeben übrigens das Fenster-Vorhang-Portrait Thienemann XXI, 3. Siehe o. a. 1876er Thienemann-Nachtrag, S. 2, Mitte.

Mit „Versatzstücken aus der Grabmal- oder Denkmalkunst ... Züge eines Stillebens (tragend, so Morét³⁸) auch das 1768er

Titelblatt zur postum abgeschlossenen Folge
der „Abbildung der Wundersamsten Hirschen und anderer Thiere“

Th. 242

- Abbildungen Schwarz Bd. I, Tafel XII; Morét Seite 137;

Siebert-Weitz 4 - .

Und analog hierzu das von Martin Elias gestaltete

1. Titelblatt zum „Kolorierten Thier-Reich“ Th. 974

- (Farb-)Abbildungen Schwarz Bd. I, Tafel XXX;

Morét S. 62; Siebert-Weitz 2 - ,

das die Söhne dem nachgelassenen Werk als „eine Art graphisches Denkmal“ (Morét) für den Vater 1770 mit auf den Weg gaben.³⁹

Daß dies schon von den Zeitgenossen so verstanden wurde, belegt Joseph Georg Wintter's gemeinsam mit Georg von Dillis⁴⁰ gefertigte Arbeit

³⁸ a. a. O. S. 138. - Den Symbolcharakter sieht auch Stubbe, a. a. O. S. 40, und darüberhinaus die im Aussehen gegebene besondere Nähe zu „einem typischen Augsburger Kupferstich ... denn auf ihm versucht Ridinger, was er sonst zu vermeiden pflegt, nämlich durch die in Augsburg so beliebte Verschmelzung von Dinglichem und rein Ornamentalem symbolische Bedeutung von vornherein nahezulegen“. Die Erklärung hierfür ist gleichwohl diffiziler, indem wesentliche, die Augsburg-Typik ausmachende Kriterien wie Diana-Büste, Einrahmung und die zu Grabmalschwere mutierte Girlande unterhalb der Virtute-Vignette eine Zutat der Söhne sind, die dem Vater hiermit analog zu dem von Martin Elias gestalteten 1. Titel des Kolorierten Thier-Reichs ein Denkmal zu setzen wünschten. Denn die von postumem 1768 begleitete Beschriftung „verfertigt von“ bezieht sich eindeutig auf die Betitelung des Gesamtwerks als solchem. Väterlich original gesichert an dem Blatt ist, wie J. H. Niemeyer in seiner Untersuchung über Entstehung und Werdegang der Wundersamsten, 1994 ff., SS. 2 ff., darlegt, zunächst allein die kleine Vignette mit der Inschrift „Virtute et ingenio“ aus jener signierten 1752er Zeichnung Schwarz II, 139, III nebst Tafel LX, mit der Ridinger die Wundersamsten gegen Mitte der 50er Jahre hatte abschließen wollen. Als Ganzes erscheint diese Zeichnung unter Auswechslung der Vignetten-Inschrift dann erst im Stich Martin Elias' als 1778er Titelblatt zur postumen Folge der „Vorfällenheiten“, wobei die Girlande unterhalb der Vignette zwangsläufig von ihrer rokokhaften Leichtigkeit verloren hat. Unsigniert, doch gleichwohl sicher von Johann Elias dann jene von Th. S. 276, n erwähnte „schöne Zeichnung“ des Weigel-Bestandes (Nr. 522 des 1869er Katalogs), die das eigentliche Sujet des Titelkupfers der Wundersamsten beinhaltet. Also ohne Diana-Büste, Rahmung und Vignette.

³⁹ Graf Stillfried trägt in seinem 1876er Thienemann-Nachtrag, Seite 2, die 4fach vergrößerte Medaillon-Wiederholung „in Contour ohne Postament und Inszenierung“ des Schülers, Freundes und Biographen Georg Christoph Kilian nach (Nagler, Kilian, 50?).

⁴⁰ Georg von Dillis (Grüngiebing 1759 - München 1841), Landschaftsmaler, 1790 kurfürstl. Galerie-Inspektor, 1822 Nachfolger Mannlich's als Generaldirektor der Sammlungen des Königs von Bayern.

Die Silhouette Georg von Dillis'

(Nagler, Wintter-Radierungen, 1:

Der Hirsch „ ist von Winter , das Uebrige von Dillis “)

als einer auf den ersten Blick artigen Nachfolge von Th. 974. Tatsächlich aber einer amüsanten Persiflage zweier denn ihrerseits zu Ehren gekommener Jung-Türken, bedenken wir das jugendliche Alter des „Verblichenen“ Dillis, der maximal 30 gewesen sein kann! Sie kratzten an einem Denkmal, das gleichwohl nicht nur ihnen, sondern auch dem Desinteresse einer unendlich langen Reihe von Kunsthistoriker-Generationen souverän widerstand.

J o h a n n E l i a s R i d i n g e r

„ einer der wenigen deutschen Barockkünstler
– so Rolf Biedermann⁴¹ –
... der seit seinem Tod ... nie in Vergessenheit geriet ... “.

Ich danke Ihnen.

⁴¹ Rolf Biedermann. Meisterzeichnungen des Deutschen Barock. Augsburg 1987, Seite 338.