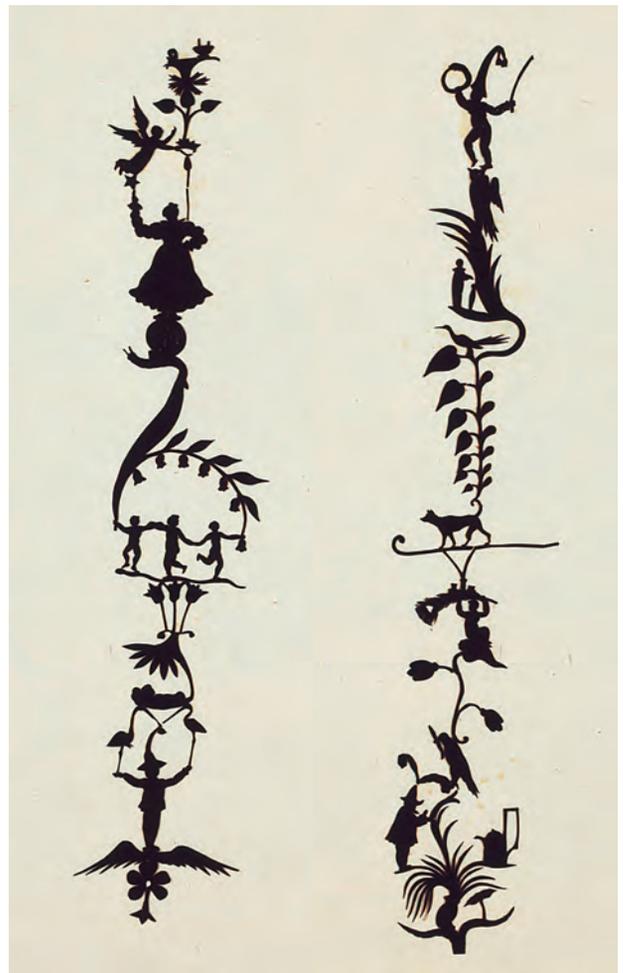


Michael
Davidis

Zwischen Klassizismus und Romantik Die Scherenschneiderin Luise Duttenhofer (1776–1829)

Bei der Mehrzahl der aus dem 18. und 19. Jahrhundert überlieferten Scherenschnitte handelt es sich um anspruchslose, kleinformatige Portraitsilhouetten. Dass die Blütezeit dieser Gattung um 1775 einsetzt, hängt mit dem damals wachsenden Interesse an der Einzelpersönlichkeit und somit an der individuellen Physiognomie, mit den Anfängen der anthropologischen Wissenschaft in der Spätaufklärung und mit dem Freundschaftskult der Empfindsamkeit zusammen. Vor allem auf die Wirkung der Schriften Johann Caspar Lavaters (1741–1801), insbesondere seiner «Physiognomischen Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe» (1775–1778), ist es zurückzuführen, dass das Silhouettieren schnell zur Modeerscheinung wurde. Die Profilbilder, die oft nicht aus freier Hand geschnitten, sondern durch Übertragung und Verkleinerung der realen Schatten mittels technischer Gerätschaften hergestellt wurden, dienten vor allem als Bestandteile von Freundschafts- und Familienalben oder als bescheidener Wandschmuck. Ähnlich wie die Carte-de-Visite-Photographien, von denen sie seit den 1860er-Jahren verdrängt wurden, wirken sie einigermassen stereotyp.

In den 1790er-Jahren, als in Württemberg *die Künste [...] in einem für das südliche Deutschland nicht gewöhnlichen Grade blüh[t]en* (Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner, 17. März 1794. Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 26, Nr. 202), hatte sich das Silhouettieren zwar längst über die Darstellung des reinen Kopfprofils hinaus entwickelt, doch erst die 1776 in Waiblingen geborene Christiane Luise Hummel sollte beweisen, dass der Scherenschnitt auch höchsten Kunstansprüchen genügen kann. Das war keineswegs selbstverständlich, denn das Anfertigen von Papierschnitten galt, sieht man von der gelegentlichen Adaption durch einige berühmte Künstler wie den fast gleichaltrigen Philipp Otto Runge (1777–1810) ab, vor allem als Freizeitbeschäftigung begabter Dilettantinnen und nicht als Zweig der bildenden Kunst. Dass sich das Werk der seit 1804 mit dem Kupferstecher Christian Friedrich Traugott Duttenhofer (1778–1846) verheirateten, 1829 in Stuttgart gestorbenen Scherenschneiderin dieser Kategorisierung entzieht, ahnten nur wenige ihrer Zeitgenossen, doch zählt sie ohne Zweifel zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten Württembergs. In der Geschichte des Scherenschnitts hat sie kaum ihresgleichen.



Das freie Kombinieren ornamentaler und figürlicher Elemente zu Arabesken und Grottesken, wie es auch in Wanddekorationen und in der Buchkunst der Zeit beliebt war, gehörte zu Luise Duttenhofers besonderen Stärken.

Luise Duttenhofers viele hundert Schnitte umfassender Nachlass, der in zwei Etappen, 1911 und 1933, nach Marbach kam, ist wahrscheinlich der umfangreichste geschlossen überlieferte Scherenschnitt-Bestand überhaupt. Dass ihn die Nachkommen der Künstlerin dem Schiller-Museum anvertrauten, mag nicht nur an den darin enthaltenen Darstellungen Schillers und seiner literarischen Zeitgenossen gelegen haben, sondern auch am geringen Interesse der Kunstmuseen an der Gattung des Scherenschnitts. Das Vorhandensein eines solchen Nachlasses, der einen Überblick über Duttenhofers Lebenswerk erlaubt, ist nicht zuletzt auf die beim Verfertigen von Silhouetten häufig geübte



Edelmann und junge Bäuerin, wohl Don Giovanni und Zerline aus Mozarts Oper. Als Angehörige des gehobenen Stuttgarter Bürgertums zählten Luise Duttenhofer und ihr Mann sicher zum Stammpublikum des Königlichen Hoftheaters.

Praxis des «Doppelschnitts» zurückzuführen: Aus einem mittig gefalteten Papierblatt ließen sich in einem einzigen Schneidevorgang zwei Exemplare gewinnen. Offensichtlich bewahrte die Künstlerin jeweils eines davon auf. Außerdem hat sie viele auf Vorrat geschnittene ornamentale Versatzstücke hinterlassen. Die Kombination kleinerer Einzelschnitte zu Tableaux auf großen Blättern – in dieser Gestalt sind große Teile des Nachlasses auf uns gekommen – wurde erst von den Erben vorgenommen. Auch die Beschriftungen stammen größtenteils nicht von der Urheberin selbst.

Reine Portraits sind in Duttenhofers Werk selten und dann meist karikaturistisch akzentuiert. Ihre Szenen aus dem Stuttgarter Gesellschaftsleben entfalten ein menschliches Panorama, das von der Dienstbotensphäre bis zur Spitze der Gesellschaftspyramide reicht. Dabei geht es der Künstlerin selten um eine harmlose Genrewelt, sondern oft um handfeste Sozialkritik. Ihre Lebenswelt in antike Formen zu transferieren oder, umgekehrt, antike Mythen auf ihre Umgebung zu projizieren, ist eine ihrer Spezialitäten. Der erstaunliche Grad von Freiheit, den sie sich in ihren Werken herausnimmt, ist auch vor dem Hintergrund ihrer Zeit, der Epoche der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege, zu begreifen. Dabei stieß sie oft an gesellschaftliche Grenzen. Obgleich sie als Angehörige des gehobenen Bürgertums gegenüber anderen Vertreterinnen ihres Geschlechts privilegiert war, hat sie zeitlebens

darunter gelitten, dass den Frauen ihrer Generation im Kunstbetrieb enge Grenzen gesetzt waren. Dass ihr, die schon als Kind durch ein außergewöhnliches Zeichentalent auffiel, der Zugang zu einer Kunstakademie verwehrt blieb, muss eine geradezu traumatische Erfahrung gewesen sein. Noch kurz vor ihrem Tod, während einer Reise in das zur Kunstmetropole avancierte München, schrieb Duttenhofer einer unbekanntenen Adressatin: *Mit Thränen in den Augen durchlief ich die Säle der Akademie wo Schüler und*

Schülerinnen saßen. Warum ward denn so etwas mir nicht auch vergönnt! So lag meine Jugend voll Sehnsucht nach Kunstunterricht vor mir. Jetzt ist's zu spät. (31. Dezember 1828, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Handschriftensammlung)

Angesichts ihrer Lebensleistung könnte man in Versuchung kommen, dem zwangsläufigen Verzicht auf ein regelrechtes Studium eine positive Seite abzugewinnen: Möglicherweise wäre die junge Frau



Der Ägyptologe und Architekt Franz Christian Gau auf einer Sphinx sitzend beim Füttern zweier Ibisse. Berufsspezifische Attribute, hier außerdem eine Setzwaage, dienten zur Charakterisierung der dargestellten Personen.



«Schiller's Apotheose». Der Dichter, von der Muse bekrönt und vom Oberhofprediger Gottlob Christian Storr gefolgt, auf dem Weg ins Jenseits. Die Theologie rangiert im Wertekanon der Scherenschneiderin hinter Kunst und Poesie!

durch eine akademische Ausbildung in ihrer Spontaneität, ihrer Fähigkeit zur Improvisation, in der Freiheit ihrer Bildfindungen eher behindert als gefördert worden. So blieb sie auf die genaue Wahrnehmung ihrer realen Umwelt und auf das Selbststudium, unter anderem anhand von Kupferstichwerken, angewiesen. Ihre Darstellung von Menschen, Tieren und Pflanzen zeugt von außergewöhnlicher Beobachtungsgabe, ihre Ornamentik von der Kenntnis der verschiedensten Stilrichtungen und -epochen. Sie beschränkte sich aber mitnichten auf die naturalistische Wiedergabe von Menschen und Gegenständen oder auf die Nachahmung bekannter Muster. Ihre Stärke lag im spontanen, improvisatorischen Spiel mit formalen und inhaltlichen Einfällen, wie es gerade der Scherenschnitt erlaubt, wenn er mit technischer Virtuosität betrieben wird. Das Capriccio, die Arabeske, die Grotteske sind die Genres, in denen sie brilliert. Ihre besten Arbeiten zeichnen sich durch frei assoziierendes, unkonventionelles Kombinieren unterschiedlicher Motive und Schmuckformen aus. Die Mischung aus Realem und Symbolischem, aus Privatem und Allgemeinem ist wohl schon für ihre Zeitgenossen schwer aufzulösen gewesen. Umso

mehr gilt das für heutige Interpreten, denen die Bildwelten, in denen Luise Duttenhofer lebte, nur noch zum Teil zugänglich sind. Einen Rest von Rätselhaftigkeit werden viele ihrer Werke immer behalten.

Zu den relativ leicht zu deutenden Arbeiten Duttenhofers gehört ein Scherenschnitt, der sich offensichtlich auf eine Szene aus Mozarts «Don Giovanni» bezieht. Der Edelmann und die junge Bäuerin, das können nur der Titelheld und Zerlina sein. Und die Tanzveranstaltung in der als Basis dienenden Zierleiste, ist das nicht das Fest im Schloss, zu dem die junge Bäuerin gelockt wird? Die Festtafel mit dem Schweinskopf als Blickfang ist dort schon aufgebaut. Die beiden seitlichen Ornamente, der Hutfeder des Verführers nachgebildet, schwanken in gespenstischer Vordeutung auf das ihm bevorstehende Ende. Dieses Bild könnte auch als Zeugnis dafür dienen, dass seine Schöpferin der besitzenden Stuttgarter Bürgerschicht angehörte, die Zutritt zum Hoftheater hatte, Mozarts Opern also nicht nur aus Klavierauszügen kannte. In welchen Bildungskreisen sich Duttenhofer bewegte, lässt sich auch an ihren Portraits von Zeitgenossen ablesen, an der Auswahl der Personen ebenso wie an der Art der Darstellung: Oft



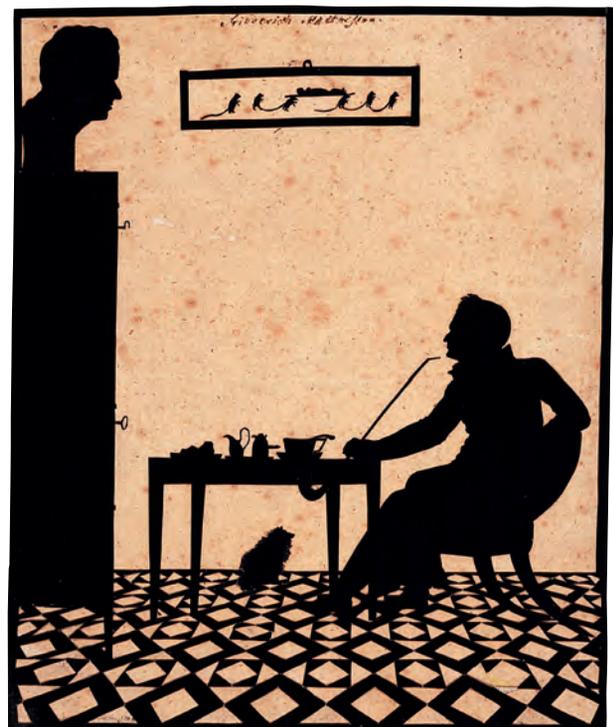
Angelika Kauffmann in ihrem Atelier in Rom. Die Begegnung mit der erfolgreichen Malerin muss zu den prägenden Eindrücken gehört haben, die Luise Duttenhofer in den Jahren 1804 und 1805 während ihres Aufenthalts in der Ewigen Stadt empfing.

verlässt sie die rein deskriptive Ebene und ordnet den Figuren in abstrahierender oder karikierender Absicht berufsspezifische Gegenstände oder Symbole zu. Den Ägyptologen und Architekten Franz Christian Gau (1790–1853) setzt sie beispielsweise auf eine Sphinx und lässt ihn zwei Ibis füttern.

Auf den Tod Friedrich Schillers (1759–1805), dem sie zwar kaum begegnet sein dürfte, der ihr aber durch seine Werke und die Erzählungen seines Freundes und Portraitisten Dannecker vertraut war, hat Luise Duttenhofer mit einem Scherenschnitt reagiert, in dem sie den Gegensatz zwischen geistiger und geistlicher Elite kritisch beleuchtet. Sie zeigt den Dichter, wie er barfuß, in eine Art Toga gehüllt, auf den Styx zuschreitet, den Fluss zwischen Ober- und Unterwelt. Das Attribut des Dichters, die Lyra, liegt schon im Nachen des Fährmanns Charon, der ihn erwartet. Auf einer von Palmwedeln geschmückten Stange sitzt die Eule, Symbol des Todes und der Weisheit. Schiller bleibt, ganz in ein Buch vertieft, von seiner Umgebung völlig unberührt, wie er auch von der über ihm schwebenden Muse, die ihn mit einem (beschädigten) Sternenkrans bekränzt, keine Notiz nimmt. Ihm folgt in gebückter Haltung der kurz vor ihm (nicht, wie die nachträgliche Beschriftung nahelegt, am selben Tag) verstorbene Theolo-

gieprofessor und Oberhofprediger Gottlob Christian Storr (1746–1805). Dass Duttenhofer diesen prominenten Kirchenmann zu einer Art Schleppenträger des großen Dichters degradiert, ist typisch für ihre Sicht der Welt und der Menschen. Denn so hoch man ihre technische Fertigkeit bewunderte, so sehr scheint man nicht nur ihre spitze Schere, sondern auch ihre spitze Zunge gefürchtet zu haben, zumal sie ihr unkonventionelles Benehmen nicht einmal, wie andere Frauen, durch weibliche Grazie oder intellektuellen Glanz kompensieren konnte und wollte. Als Künstlerin ernst genommen hat man sie nicht wirklich, obwohl Arbeiten von ihr gelegentlich ausgestellt waren. Die meisten werden bei passenden Gelegenheiten als Geschenke gedient haben.

Dass die Künstlerin in der Spätzeit der sogenannten Leserevolution lebte, hat sich darin niedergeschlagen, dass das Buch zum häufigsten Accessoire der von ihr dargestellten Personen wurde, besonders der Frauen als der größten Rezipientengruppe literarischer Texte. Als Hinweis auf die damals viel kritisierte «Lesesucht» ist etwa ihre Darstellung einer Dame zu verstehen, die das Strickzeug fallen lässt und ihre Nase lieber in ein Buch steckt. Nicht nur passiv, auch aktiv nahmen immer mehr Frauen am Literaturbetrieb teil, so beispielsweise Therese



Der Dichter Friedrich Matthisson vor der Büste Schillers, eine von Duttenhofers zahlreichen ironisierenden Darstellungen Matthissons. Mit der Katze und den Mäusen auf dem Wandbild wollte sie wohl sagen: Beim Tod des Großen triumphieren die Kleinen.



Allegorische Darstellung der «Vier Jahreszeiten» als Knaben mit charakteristischen Attributen. Bei der Darstellung menschlicher Körper hat die Künstlerin in Ermangelung einer akademischen Ausbildung vor allem ihre Kinder als Modelle herangezogen.

Huber (1764–1829) als Redakteurin des Cotta'schen Morgenblatts für gebildete Stände. Ähnlich wie sie war auch Duttenhofer nicht bereit, sich auf die Rolle einer Hausfrau und Mutter zu beschränken. Doch stand sie als Gattin eines erfolgreichen Kupferstechers – *er stach, sie schnitt*, sollen böswillige Stuttgarter über das gefährliche Paar gesagt haben – zeitlebens im Schatten ihres Mannes, obwohl sie ihm künstlerisch weit überlegen war. Immerhin hat ihr die Ehe mit Traugott Duttenhofer, die sie relativ spät, mit 28 Jahren, einging, nicht nur eine gesicherte Versorgung, sondern auch eine geachtete Stellung im Leben der württembergischen Hauptstadt verschafft. Als die Eheleute bald nach der Hochzeit, in den Jahren 1804 und 1805, mehrere Monate in Rom verbrachten, war ihr sogar eine unmittelbare Begegnung mit antiken Bauten und Skulpturen und mit bedeutenden Kunstwerken späterer Epochen vergönnt. Ihr Formenschatz, aber auch ihr Bekanntenkreis muss sich dort immens erweitert haben. Der Romaufenthalt hat ihr Leben entscheidend geprägt, nicht zuletzt durch die Geburt und den baldigen Tod ihres ersten Kindes.

In Rom sind die Duttenhofers sicherlich auch der Malerin Angelika Kauffmann (1741–1807) begegnet, die eine zentrale Rolle unter den dort lebenden Kunstschaffenden einnahm und mit ihrem Salon den Gästen aus dem Norden eine wichtige Anlaufstelle bot. Im Gegensatz zu Luise Duttenhofer hatte Kauffmann, die wie viele Malerinnen früherer Jahr-

hunderte von ihrem Vater ausgebildet worden war, überregionalen Ruhm und finanzielle Unabhängigkeit erlangt. Ein wichtiges Detail von Duttenhofers Kauffmann-Portrait ist die Wiedergabe einer antiken oder antikisierenden Schale. Die griechische Vasenmalerei mit ihrer zweifarbigen Oberflächengestaltung diente damals sowohl in den dekorativen wie in den bildenden Künsten als großes Vorbild. Dass gerade der Scherenschnitt aus diesem Formenfundus schöpfte, liegt nahe. Gelegenheit zum Studium antiker Vasen bot sich Duttenhofer nicht nur in Rom, sondern auch im heimischen Stuttgart, nämlich beim Dichter Friedrich Matthisson (1761–1831), der solche Stücke sammelte. An den für die griechische Keramik typischen Kontrast der Farben Rot und Schwarz knüpfte sie zuweilen durch das Unterlegen von rotem Papier an. Wie Angelika Kauffmann ist auch Matthisson in der Serie prominenter Zeitgenossen vertreten, die Duttenhofer ganzfigurig in Räumen darstellte, wobei sie Personen, Möbel und perspektivische Böden meist getrennt schnitt und dann zusammenfügte. Den Dichter, ein bevorzugtes Opfer ihrer Schere, lässt sie zu Schillers überlebensgroßer Büste aufblicken und hängt ihm eine «Verkehrte Welt-Darstellung» an die Wand: Mäuse tragen eine Katze zu Grabe. Nach dem Tod des Genies triumphieren, so scheint die Künstlerin damit sagen zu wollen, die *Poetae minores*.

Duttenhofers wichtigster Mentor war Johann Heinrich Dannecker (1758–1841). In seinem Atelier



Illustration zu Goethes Gedicht «Charon». Goethes «Kunstfreund» Johann Heinrich Meyer lobte die Figuren dieses Beitrags Luise Duttenhofers zu einem Weimarer Kunstwettbewerb als «lebhaft bewegt, von anmuthiger Geberde und Wendung, durchgängig wohl gezeichnet».

hatte sie vor und nach der Romreise Gelegenheit, nicht nur die Entstehung seiner eigenen Arbeiten zu verfolgen, sondern auch Gipsabgüsse antiker Skulpturen zu studieren. Eine Frucht dieser Atelierbesuche ist ihr vielleicht bekanntester Scherenschnitt, die Darstellung Danneckers bei der Arbeit an Schillers Kolossalbüste. Im Hintergrund sieht man ein weiteres Meisterwerk des Bildhauers, die «Ariadne auf dem Panther», in einer Version, die, ebenso wie der nahezu vollendete Schiller-Kopf, eine Entstehungszeit um 1807 nahelegt. Dass Duttenhofer die menschliche und tierischen Anatomie beherrschte, ist sicher nicht nur auf ihre Nähe zu Dannecker und die durch ihn vermittelte Kenntnis alter und neuer Kunstwerke zurückzuführen, sondern auch auf eine genaue Beobachtung ihrer nächsten Umgebung. Ohne eingehende Bewegungsstudien an ihren drei überlebenden Kindern wären weder ihre Genreszenen noch ihre allegorischen Darstellungen denkbar. Den Beweis dafür können zum Beispiel die «Vier Jahreszeiten» antreten, geflügelte Knaben, die einander mit tänzerischen Schritten folgen. Auf ihren Köpfen balancieren sie Gefäße mit den jeweiligen

Attributen: Beim Frühling, der den Reigen anführt, sind es Blüten und Zweige mit Knospen, beim Sommer Ähren und Sonnenblumen. Der Herbst, der fröhlichste unter den Vieren, trägt einen Korb mit Weintrauben, die größte Gestalt, der Winter, eine Schale mit Weihnachtsgaben. In einer Hand hält er einen Pfeil, der hier wohl eher Symbol der Jagd als der Liebe sein soll, in der anderen, mit der er sich dem Betrachter zuwendet, eine Fackel als Lichtquelle für die dunklen Tage. Dieser Schnitt atmet den Geist eines lebendigen, naturnahen, so gar nicht marmorkühlen Klassizismus, wie er für Württemberg typisch ist.

Dass Luise Duttenhofer auch in der Welt der Poesie zuhause war, beweisen mehrere Illustrationen literarischer Texte, so zum Beispiel zu Schillers «Mädchen aus der Fremde» und zu Goethes «Faust». Auch der mutigste Vorstoß, den sie auf das Gebiet der bildenden Kunst unternahm, hatte einen literarischen Hintergrund: 1824 beteiligte sie sich an einem in Cottas «Kunst-Blatt» ausgeschriebenen Wettbewerb. Aufgabe war die Illustration des Gedichts «Charon» von Goethe, einer freien Überset-

zung aus dem Neugriechischen. In der dem Gedicht zugrunde liegenden Fassung des Mythos bringt Charon die Verstorbenen nicht als Fährmann, sondern als fliegender Reiter ins Totenreich. Die Wahl eines neugriechischen Textes als Wettbewerbsthema war sicher kein Zufall, denn infolge der 1821 einsetzenden Aufstandsbewegung gegen die osmanische Herrschaft konnte alles Griechische damals mit gesteigerter Aufmerksamkeit rechnen. Duttenhofers fulminante Interpretation stieß zwar auf Interesse, konnte aber schon wegen der dem gängigen Kanon fremden Technik keinen Preis gewinnen. Goethes künstlerischer Berater Heinrich Meyer (1760–1832) hat den Scherenschnitt trotzdem wohlwollend beschrieben: *Charon sitzt [...] auf einem zügellos rennenden Pferde, die Jungen vor sich hertreibend, die Alten nach sich ziehend. Auf dem Pferde vor und hinter ihm kauern einige Kinder, ein etwas größeres schwebt sogar unter dem Pferde. Ferner ist sehr glücklich gefunden, daß ein Regenbogen den Wolkenzug [...] gleichsam als Brückenbogen über den der Weg führt, zu tragen dient, indessen im Raum darunter ein Röhrbrunnen, an dem die Frauen Wasser holen, hervorströmt. [...] Die Figuren dieses Kunstwerks sind alle lebhaft bewegt, größtentheils von anmuthiger Geberde und Wendung, durchgängig wohl gezeichnet. Ferner gebührt der Anordnung des Ganzen alles Lob, denn der Raum ist sehr wohl ausgefüllt, keine Stelle überladen und keine leer. Es versteht sich, daß ein Werk dieser Art eng verschränkte Gruppen nicht erlaubt, sondern alle Figuren der Deutlichkeit wegen, bis auf wenige Berührung von einander abgesondert zu halten sind.* (Kunst-Blatt 1826, Nr. 10/11, S. 41)

Die Beteiligung am Weimarer Wettbewerb sollte Duttenhofers einziger Ausflug in die überregionale Kunstwelt bleiben. Ihr Dilemma war, dass sie in ihrem künstlerischen Anspruch jeder lokalen Beschränkung trotzte, in der Wirkung aber auf die Stuttgarter Gesellschaftswelt angewiesen blieb, wo sie weit geringere Anerkennung fand als ihr vor allem reproduktiv tätiger, wenig phantasievoller Mann. Als Schlüsselbild für die zeitgenössische Kunstszene in Stuttgart könnte man eine Darstellung des Kunstsammlers Sulpiz Boisserée (1783–1854) interpretieren, einen Doppelschnitt, von dem

sich – ein seltener Fall – beide Hälften erhalten. Eine ist auf blaues Papier geklebt und kann deshalb als Paradebeispiel für die effektvolle Verwendung farbigen Hintergrundpapiers gelten. Dass die Künstlerin Boisserée auf gotischen Kirchturmspitzen balancieren lässt, ist als Hinweis auf das von ihm initiierte Projekt der Vollendung des Kölner Doms zu verstehen. Die Sammlung mittelalterlicher Kunst, die er zusammen mit seinem Bruder und einem gemeinsamen Freund angelegt hatte, war von 1819 bis 1827 in Stuttgart ausgestellt, ehe sie König Ludwig I. von Bayern als Grundstock der Mittelalter-Sammlung seiner Pinakothek erwarb. Unter die Hauptfigur stellt Duttenhofer den einflussreichen Stuttgarter Kaufmann und Mäzen Gottlob Heinrich Rapp (1761–1832), dessen Tochter mit Boisserée und dessen Schwester mit Dannecker verheiratet war. Eine kleine Rolle in diesem Netzwerk spielte, als Mitarbeiter an Boisserées bei Cotta erscheinendem Prachtwerk über den Kölner Dom, auch Traugott Duttenhofer. Um ihn und nicht, wie die spätere Beschriftung vorgibt, um Dannecker handelt es sich bei dem zu Boisserée aufschauenden Mann mit Zeichenblatt und -feder.



Der Kunstsammler Sulpiz Boisserée balanciert auf den Turmspitzen des Kölner Doms. Von diesem Scherenschnitt hat sich auch ein durch Falten des Papiers ermöglichter spiegelbildlicher «Doppelschnitt» erhalten; ein seltener Glücksfall.



Zwei Tondi mit Tieren im Mittelfeld, umrahmt von burllesken Szenen. Diese virtuosen, in ihrer Zweckbestimmung uneindeutigen, mitunter als Entwürfe für Schmuckteller interpretierten Arbeiten zeigen Luise Duttenhofer auf dem Gipfel ihrer Meisterschaft.

Das Interesse an der Kunst des christlichen Mittelalters, das Luise Duttenhofer mit ihrem Mann teilte, kommt in ihrem Werk fast ebenso deutlich zum Ausdruck wie die vorangehende Prägung durch Klassizismus und Antike. Dass es sich um eine reine Aufeinanderfolge handelt, muss allerdings bezweifelt werden. Beide Richtungen existieren bei ihr nebeneinander, klassische und romantische Elemente werden sogar munter verquickt. Eine präzise Datierung ist ohnehin nur bei ganz wenigen Arbeiten möglich. Die Verbindung unterschiedlicher Stilformen lässt sich an einer auch durch den ungewöhnlichen Bildausschnitt bemerkenswerten Darstellung der Heiligen Drei Könige beobachten.

Vom verblüffenden Themenreichtum und von der sprühenden Phantasie der Künstlerin zeugen aber weniger ihre Beiträge zur religiösen Bildwelt als ihre von eindeutigen Vorgaben freien Arbeiten, so vier ikonographisch schwer fassbare Rundbilder mit Vögeln und einem Affen als zentralem Motiv und umlaufenden burllesken Szenen. Diese Scherenschnitte, möglicherweise Teile einer größeren Serie, zeigen Duttenhofers Kunst in ihrer höchsten Ausprägung. Wahrscheinlich sind sie etwas früher zu datieren als ihre bei aller technischen Virtuosität nicht ganz so schwungvoll wirkenden Bibelszenen. In diesem Spannungsabfall könnte man eine Parallele zur künstlerischen Biographie Danneckers sehen. Antike und Mittelalter, Klassizismus und Romantik, Revolution und Restauration: Das durch diese Wortpaare bezeichnete Spannungsfeld kommt nicht nur in den Werken der großen Maler und Bildhauer der Schwellenzeit um 1800 zum Aus-

druck, sondern auch in vielen von Luise Duttenhofers Scherenschnitten. Das spricht für ihren künstlerischen Rang und erklärt zu einem guten Teil die Faszination, die noch heute von ihnen ausgeht.

ANMERKUNG

Die Abbildungen stammen sämtlich aus dem Nachlassbestand der Künstlerin in der Sammlung «Bilder und Objekte» des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Leider kommt die Qualität ihrer Arbeiten in jeder Art von Reproduktion nur in eingeschränktem Maße zur Geltung, denn Scherenschnitte sind schwerer zu reproduzieren, als man meinen möchte. Das liegt an ihrer Plastizität, die sich aus der Kombination zweier Papierschichten mit unterschiedlicher Lichtabsorption und aus der Tatsache ergibt, dass die Schnitte nicht immer ganz plan aufgeklebt sind. Auch die durch Ritzungen und Punzierungen hervorgerufenen Feinheiten der Binnenzzeichnung sind im Druck kaum adäquat wiederzugeben.

LITERATUR

Aus klassischer Zeit. Scherenschnitte von Luise Duttenhofer. Hrsg. v. Otto Güntter. Stuttgart und Berlin: Cotta 1937. (= Veröffentlichungen des Schwäbischen Schillervereins 16)
 Manfred Koschlig: Die Schatten der Luise Duttenhofer. Eine Auswahl von 147 Scherenschnitten. Marbach: Schiller-Nationalmuseum 1968. (= Turmhahn-Bücherei NF 10)
 Scherenschnitte von Luise Duttenhofer. Hrsg. von Hans Rühl, mit einer Einführung von Gertrud Fiege. Aarau und Stuttgart: AT Verlag 1978.
 Gertrud Fiege: Die Scherenschneiderin Luise Duttenhofer. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1979, 2. Auflage 1990. (= Marbacher Magazin 13)
 Hannelore Schlaffer: Die Scherenschnitte der Luise Duttenhofer. Frankfurt am Main: Insel 1986. (= Insel-Bücherei 1026)
 Gertrud Fiege: Ludovike Simanowiz und Luise Duttenhofer. Zum Los der Künstlerinnen. In: Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830. Aufsätze. Hrsg. v. Christian von Holst. Ostfildern-Ruit: Hatje 1993, S. 155–164.
 Julia Sedda: Antikenrezeption und christliche Tradition im Scherenschnittwerk der Luise Duttenhofer (1776–1829). Tübingen: Universitätsbibliothek 2014 (Online-Ressource: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-67727>)