

# Johann Georg Wille (1715-1808) – ‚Kupferstecher‘ aus Oberhessen und ‚Gestalt der europäischen Geistesgeschichte‘<sup>1</sup>

## Rezeptionsgeschichte. Probleme und Perspektiven der Forschung

MARCEL BAUMGARTNER

Mit den gemalten und skulptierten Künstlerbildnissen an ihren Fassaden waren die Bauten der meisten großen, im 19. Jahrhundert entstandenen Kunstmuseen wahre bildgewordene Kompendien der neuzeitlichen europäischen Kunstgeschichte.<sup>2</sup> Das umfangreichste und am detailliertesten durchgearbeitete dieser Systeme von behelrendem – in diesem Fall: plastischem – Bauschmuck hat sich, wenn auch nicht mehr ganz vollständig,<sup>3</sup> an dem 1863 bis 1869 nach Plänen von Hermann von der Hude und Georg Theodor Schirmmacher errichteten, 1883 bis 1886 erweiterten ersten Bau der Kunsthalle Hamburg erhalten.<sup>4</sup>

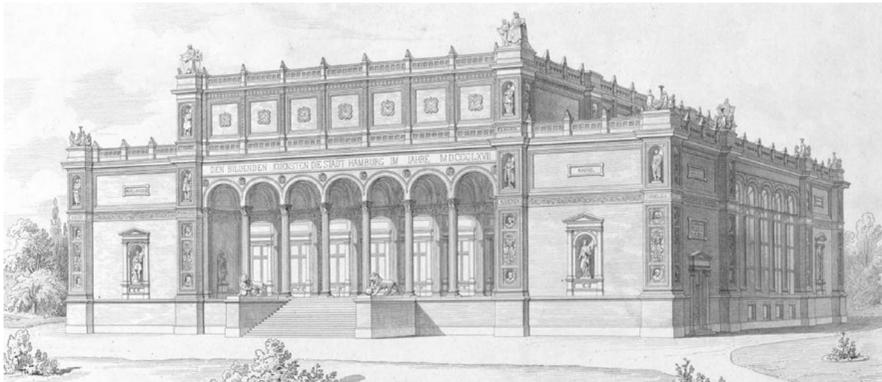


Abb. 1: Hermann von der Hude/Georg Theodor Schirmmacher, *Die Kunsthalle in Hamburg* (Perspektivische Ansicht von Westen), in: *Atlas zur Zeitschrift für Bauwesen* 18, 1868, Blatt 1

- 1 Gaetgens 2007 (wie Anm. 26). – Ausformuliert könnte der Titel meines Beitrags lauten: „Der oberhessische Müllerssohn Johann Georg Will, der als Kupferstecher nach Paris kam und dort als Jean Georges Wille zu einer ‚Gestalt der europäischen Geistesgeschichte‘ wurde“.
- 2 Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm* (Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte; Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 3), München: Prestel, 1967.
- 3 Teile des Bildprogramms an der Südostfassade sind dem in den Jahren 1911 bis 1917 nach Plänen des Hamburger Bauinspektors Albert Erbe errichteten Neubau zum Opfer gefallen.
- 4 Volker Plagemann, „Zur Ikonographie des Museums. Das Programm der Künstlerbildnisse am Außenbau der Hamburger Kunsthalle, 1863-1869“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 12, 1967, S. 71-84.

Für den oberhessischen, mit dem Studium der Künstlerbildnisse die Zeit bis zum Einlass ins Museum sich vertreibenden Kunstfreund hält dieses Hamburger Bildprogramm, das dominiert wird von den in den Ädikulen der Flügelbauten prominent in Szene gesetzten Standbildern Michelangelos (links) und Raffaels (rechts), am Ende eine veritable Überraschung bereit. In den Pfeilernischen der Attikazonen über Michelangelo stehen, ebenfalls ganzfigurig, die Statuen der Bildhauer Peter Vischer (in der Attika über der Eingangshalle) sowie Christian Daniel Rauch und Bertel Thorvaldsen (in der Attika des Flügels); ihnen zugeordnet sind an den Pfeilern im Hauptgeschoss die Relief-Porträtmedaillons von Ernst Rietschel und von Johann Gottfried Schadow (unter Rauch) sowie von Ludwig Schwanthaler und von Antonio Canova (unter Thorvaldsen). Analog finden sich auf der rechten Seite die Standbilder von Hans Holbein dem Jüngeren, Albrecht Dürer und Peter Cornelius sowie die Medaillons von Asmus Jacob Carstens, Balthasar Denner, Wilhelm von Kaulbach und Friedrich Overbeck. Zwischen diesen Vertretern der Skulptur links und der Malerei rechts vermittelt in den Bogenfeldern über der Vorhalle<sup>5</sup> eine Reihe von Medaillons mit Bildnissen berühmter Kupferstecher, Radierer und Holzschneider, von Raffaello Morghen und Daniel Nikolaus Chodowiecki über Friedrich („Maler“) Müller, Ludwig Richter, Adolf Menzel und Eduard Mandel bis schließlich, rechts außen, zu Johann Georg Wille.



Abb. 2: Bildnismedaillon Johann Georg Wille an der Hauptfassade des Altbaus der Kunsthalle Hamburg

5 Diese Bogenfelder waren erst beim 1883-1886 erfolgten Um- und Erweiterungsbau in die ursprünglich offene Vorhalle eingesetzt worden.

Dass dem 1715 in der Nähe von Gießen – in der damals zur Pfarrei Königsberg gehörenden „oberste[n] Mühl auff der Bieber unter dem Rauchpfuhl“<sup>6</sup> – geborenen Johann Georg Will (der sich 1736 dauerhaft in Paris niederließ und ab Mitte der 1750er Jahre mit „Jean Georges Wille“ signierte) an der Fassade des Hamburger Museums ein – wenn auch relativ bescheidener – Platz unter den „vorzüglichsten Künstler[n] [...] der romanischen und germanischen Nationen“<sup>7</sup> eingeräumt wurde, ist deswegen überraschend, weil in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts sein Stern längst nicht mehr so hell leuchtete wie zu seinen Lebzeiten (als er – um nur eine von vielen Elogien zu zitieren – „in ganz Europa als erster Kupferstecher unserer Zeit“<sup>8</sup> gegolten hatte), oder auch noch (wie die Erwerbspolitik des British Museum und die damals erzielten Preise für seine Graphiken zeigen)<sup>9</sup> um die Mitte des Jahrhunderts. In der Tat verlief, wie Michael Werner jüngst festgestellt hat, Willes Rezeptionsgeschichte,<sup>10</sup> im Unterschied zu der vieler anderer Vertreter der graphischen Künste, höchst diskontinuierlich. Nach der Publikation des Werkkatalogs der Druckgraphik durch Charles Le Blanc 1847<sup>11</sup> und nach der

- 
- 6 Zit. nach: Wolf Erich Kellner, „Neues aus dem schriftlichen Nachlaß des Jean Georges Wille (Bericht über die vom Pariser Nationalarchiv im Jahr 1961 erworbenen Stücke)“, in: MOHG 49/50, 1965, S. 144-189 (Zitat S. 145). – Die Angabe von Königsberg als Geburtsort hat gelegentlich zu einer kuriosen Falschinformation geführt – so 1994 in einem Katalog des British Museum: „[Wille] was born to a poor farming family near Koenigsberg in East Prussia“ (Antony Griffiths/Frances Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe*, London: British Museum Press, 1994, S. 33).
  - 7 Aus dem Entwurf eines Bildprogramms für die Kunsthalle Hamburg, zit. nach Plagemann 1967 (wie Anm. 4), S. 74.
  - 8 „M. Wille [...] est au-dessus des éloges que nous pourrions donner à ses rares talents. Il nous suffira de dire, qu'il est connu dans toute l'Europe pour le premier Graveur au burin de notre âge“ (*Almanach Historique et Raisonné des Architectes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Cizèleurs* [...], Paris 1776/1777, zit. nach: Gramaccini 1997 (wie Anm. 29) S. 357).
  - 9 Im Zusammenhang mit dem Porträtstich des Marquis de Marigny (hier Abb. 7) schreiben Antony Griffiths und Frances Carey: „The fashion for such prints lasted well into the nineteenth century, and W. H. Carpenter assembled a superb collection of Wille's work for the British Museum Print Room, of which he was Keeper from 1845-66. This impression was one of twenty-four proofs purchased in 1852, many of which cost five or six guineas apiece – more than most Rembrandt etchings at that time“ (Griffiths/Carey [wie Anm. 6], S. 33). – Dank dieser Erwerbspolitik und einer hervorragenden Digitalisierung des Bestandes ist heute über die Website des British Museum ([http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx)) ein bequemer Zugriff fast auf das gesamte graphische Werk Willes möglich. Die meisten Wille-Graphiken besitzt das British Museum in mehreren Zuständen.
  - 10 Zu einem Abriss der Rezeptionsgeschichte siehe bereits: Tjark Bergmann, „Zum 300. Geburtstag des Kupferstechers Johann Georg Wille (1715-1808)“, in: MOHG 100, S. 294-303, mit der Übersicht „Quellen und ausgewählte Literatur zu J. G. Wille“, ebd., S. 300-303; dort auch nützliche Hinweise zu den in digitalisierter Form greifbaren Quellen (u. a.: Le Blanc 1847, Duplessis 1857).
  - 11 Le Blanc 1847. Dieser Catalogue raisonné enthält detaillierte Angaben zu den verschiedenen Zuständen der einzelnen Drucke. Dagegen bietet der vierte Band des *Manuel de l'amateur d'estampes* von Charles Le Blanc und Jacques-Charles Brunet, Paris: Bouillon, o. J. [1889], S. 227-232, eine bloße Liste mit einer vom ersten Katalog abweichenden Gliederung und

Veröffentlichung seiner Memoiren und Tagebücher durch Georges Duplessis mit einem Vorwort der Brüder Goncourt zehn Jahre später<sup>12</sup> war Willes Name während mehr als eines Jahrhunderts aus dem Feld der kritischen Aufmerksamkeit weitgehend verschwunden.<sup>13</sup>

Ein neuer Ansatz erfolgte 1965 an vergleichsweise entlegener Stelle, nämlich in Wolf Erich Kellners Beitrag „Neues aus dem schriftlichen Nachlaß des Jean Georges Wille“ in den *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins Gießen*.<sup>14</sup> Diese Publikation markiert den Beginn einer bedeutenden Akzentverschiebung in der Wille-

---

Nummerierung (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/leblanc1854ga>). – Schultze Altcapenberg 1987 liefert in seinem Anhang IV, S. 284, eine „Ergänzungsliste“ mit 16 bei Le Blanc nicht verzeichneten druckgraphischen Arbeiten von Wille; siehe dazu jedoch Anm. 40). Mit Ausnahme von Nr. 15 dieser Liste (*L'arbre de Craconie*) können diese Graphiken auf der Website des British Museum (wie Anm. 9) abgerufen werden.

- 12 Duplessis 1857. – Bd. 1: Vorwort der Brüder Goncourt (S. V-XVII); Memoiren von Wille (S. 1-109); Journal vom 31. Mai 1759 bis zum 13. Dezember 1774 (S. 113-584). – Bd. 2: Journal vom 1. Januar 1775 bis zum 1. Januar 1777 (S. 1-63) und vom 10. Juli 1783 bis zum 9. Oktober 1793 (S. 64-391); eigenhändige kurze Autobiographie von Wille (S. 391-392); „Liste des meilleurs peintres, sculpteurs, graveurs et architectes des Académies Royales de peinture, sculpture et architecture suivant leur rang à l'académie. 1750“ von Bachaumont (S. 396-412); Index der Namen (S. 413-437). – Zum jüngst erfolgten Fund, der die Lücke im Journal von 1777 bis 1783 schließt, siehe Anm. 66. – Dass Wille ein Journal schon vor 1759 geführt hatte, belegt ein fragmentarisch erhaltenes, noch in deutscher Sprache geschriebenes Journal vom 1. August bis zum 16. Dezember 1751 (publiziert von Kellner 1965 [wie Anm. 6], S. 186-187). Siehe dazu auch Anm. 66. – Zu einer Übersetzung des Vorworts der Brüder Goncourt und der Memoiren Willes siehe: MOHG 51, 1966, S. 36-74, 145-149, und MOHG 52, 1967, S. 79-130, 174-176, sowie: Herbert Krüger/Peter Merck/Charlotte Klein, *Die Memoiren des Kupferstechers Jean Georges Wille, 1715-1808, übersetzt nach Georges Duplessis, Mémoires et Journal de J. G. Wille*; 2 Bde., Paris 1887 [sic], nebst Auszügen aus dem *Œuvre-Katalog J. G. Willes und der biographischen Einleitung von M. Charles Le Blanc*, Leipzig 1847, überarbeitete Buchausgabe der in den MOGH 51, 1966, und MOHG 52, 1967, erschienenen Teilbeiträge, Gießen: Mittelhessische Druck- und Verlagsgesellschaft mbH, 1968.

- 13 „À la différence d'autres figures de l'histoire de la gravure et des arts graphiques, Wille a connu une réception discontinue. Après la publication, en 1857, de son *Journal* préfacé par les frères Goncourt, son nom a quasiment disparu, pendant plus d'un siècle, du champ de perception de la critique“ (Michael Werner, „Jean-Georges Wille: réflexions autour d'une étude de cas“, in: Décultot/Espagne/Martin [Hrsg.] 2009, S. 247-253, zit. S. 247).

- 14 Kellner 1965 (wie Anm. 6); vgl. dazu auch den Nachtrag von Wilhelm Alfred Eckhardt, „Zum Inventar des Nachlasses Jean George Willes im Nationalarchiv Paris“, in: MOHG 51, 1966, S. 16-17. Zur Person von Wolf Erich Kellner siehe Anm. 65. – Diesem Beitrag Kellners vorausgegangen war eine Würdigung Willes durch Herbert Krüger, verfasst anlässlich einer Wille-Ausstellung in der Universitätsbibliothek Gießen 1961: Herbert Krüger, „Der ‚französische‘ Kupferstecher Jean Georges Wille (1715-1808) aus Oberhessen. Zur Wille-Ausstellung des Oberhessischen Museums in der Universitäts-Bibliothek zu Gießen im März/Mai 1961“, in: *Gießener Hochschulblätter* 9, Nr. 1, Mai 1961, S. 14-18. Eine erweiterte Fassung dieses Aufsatzes erschien im Zusammenhang mit der Wille-Ausstellung 1965 in den neuen Räumen des Bürgerhauses Gießen: Herbert Krüger, „Zum 250jährigen Geburtstag des französischen Kupferstechers Jean Georges Wille, des Müllersohns aus Oberhessen (15.11.1715 bis 5.4.1808)“, in: MOHG 49/50, 1965, S. 190-206, 227-232. – Beide Ausstellungen speisten sich aus dem „fast lückenlosen Bestand“ an Wille-Druckgraphik des Oberhessischen Museums, dessen Grundstock aus der Gail'schen Stiftung stammt und den Paul

Rezeption: Entschiedener als bei den Goncourts, denen Willes Tagebücher noch primär als ein „Zeugnis der Sitten seiner Zeit“<sup>15</sup> gegolten hatten (so wie die Tagebücher von Edmond und Jules de Goncourt uns heute als ein hervorragendes kulturhistorisches Dokument des 19. Jahrhunderts gelten), rückte in der Folge Willes Leistung als bedeutender Kunst- und Kulturvermittler in einem europaweiten Beziehungsgeflecht in den Blick. Eine detaillierte Fallstudie zur Korrespondenz Willes mit einem seiner Briefpartner in der Schweiz lieferte 1978 Yvonne Boerlin-Brodbeck (die den Geburtsort Willes mit ihrem Blick aus neutraler Distanz „in der Nähe von Wetzlar“ lokalisiert).<sup>16</sup> Die Publikation aller bis dahin bekannten Briefe von und an Wille durch Élisabeth Décultot, Michel Espagne und Michael Werner im Jahr 1999 stellte schließlich die Wille-Forschung auf eine völlig neue Grundlage.<sup>17</sup> Der einstige „Doyen des Graveurs de l'Europe“<sup>18</sup> tritt nun ganz zurück zum einen hinter dem ‚Netzwerker‘, dessen Haus am Quai des Augustins 35 im Herzen von Paris „zu einer Art Kulturinstitut, einer Informations- und Vermittlungszentrale für deutsche Künstler“<sup>19</sup> wurde, und zum andern hinter einem Künstler, der nicht mit seiner Reproduktionsgraphik, sondern vielmehr mit seinen bis dahin wenig beachteten Zeichnungen und mit seiner 1753 gegründeten und nach 1760 von seinem Schüler Jacob Matthias Schmutzer weitergeführten ‚Teutschen Zeichnungsschule‘ „in Auseinandersetzung mit dem französischen Zeitgeschmack eine spezifische Variante aufklärerischer Landschaftsauffassung“ entwickelte<sup>20</sup> und

---

Helmke, Museumsleiter von 1928-1933, planmäßig ausgebaut hatte (Krüger 1961, S. 18; Krüger 1965, S. 205). Im Alten Schloss hatte es bis zur Evakuierung der Bestände im Zweiten Weltkrieg eine Dauerausstellung mit Willes druckgraphischem Werk gegeben (Herbert Krüger, „Das Alte Schloß in Gießen“, in: *Nachrichten der Gießener Hochschulgeseellschaft* 32, 1963, S. 233-270; zit. S. 267).

- 15 „Témoignage des mœurs du temps“ (Goncourt 1857 [wie Anm. 12], S. XVI); deutsch zit. nach Krüger/Merck/Klein 1968 (wie Anm. 12), S. 16.
- 16 Yvonne Boerlin-Brodbeck, „Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille. Marginalien zu Kunstliteratur und Kunstpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Beiträge zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1974-77), Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1978, S. 77-178; zit. S. 86.
- 17 Décultot/Espagne/Werner (Hrsg.) 1999. – Siehe dazu die Rezensionen von Christoph Frank, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 26, Heft 1, 2002, S. 107-113, und von Antony Griffiths, in: *Print Quarterly* 19, Nr. 3, September 2002, S. 295-298. Beide Rezensenten sehen in der Publikation einen Meilenstein der Wille-Forschung, monieren aber das Fehlen von kunsthistorischer Expertise im Herausbergeremium, und beide geben – im Fall von Christoph Frank: sehr substantielle – Hinweise auf Bestände, die den Herausgebern des Briefwechsels entgangen sind, darunter die bedeutende Korrespondenz von Karoline Luise von Hessen-Darmstadt, Markgräfin von Baden; siehe dazu die Publikationen zu den Ausstellungen in Karlsruhe 2015 (wie Anm. 50).
- 18 Die Bezeichnung „actuellement Doyen des Graveurs de l'Europe“ findet sich auf dem Titelblatt der 1801 publizierten Graphiksammlung *Variétés de Gravures* (bzw. *Recueil des Paysages et Autres Figures*), Le Blanc 1847, Nr. 15 (hier Abb. 15, 16).
- 19 Décultot/Espagne/Werner 1999, S. 6.
- 20 Ebd., S. 38, 40.

damit einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der Landschaftsmalerei im Übergang vom Rokoko zu Klassizismus und Romantik leistete.

Diesen zuletzt genannten Aspekt von Willes künstlerischem Schaffen und seiner Wirkung als Lehrer im Detail herausgearbeitet zu haben,<sup>21</sup> ist eines der Verdienste der 1987 erschienenen Studie „*Le Voltaire de l'Art*“. *Johann Georg Wille (1715-1808) und seine Schule in Paris* von Hein-Thomas Schulze Altcappenberg.<sup>22</sup> Ohne sein 278 Nummern umfassendes ‚Werkverzeichnis der Zeichnungen von J. G. Wille‘ – davon 92 Landschaftszeichnungen,<sup>23</sup> die Schulze Altcappenbergs Einschätzung zufolge Willes prägenden Beitrag zur Kunstgeschichte bilden<sup>24</sup> – und ohne seine ‚Liste der Wille-Schüler und Auswahlkatalog ihrer zeichnerischen und druckgraphischen Arbeiten‘<sup>25</sup> ist die Wille-Forschung überhaupt nicht mehr zu denken.

In dem Maß, in dem Schulze Altcappenberg durch diese seine Pionierleistung zum Spezialisten für Wille als Zeichner wurde, ist aber auch die Gefahr der isolierten Behandlung einzelner Teile von Willes künstlerischem Werk gewachsen. Exemplarisch für diese mehr para- als wirklich interdisziplinäre Sicht auf Wille selbst innerhalb der Disziplin der Kunstgeschichte stehen zwei unverbunden nebeneinanderstehende Beiträge zum Wille-Kolloquium, das Élisabeth Décultot, Michel Espagne und François-René Martin im Januar 2007 in Paris veranstaltet hatten.<sup>26</sup> Während Schulze Altcappenberg über die gesichert erst ab Mitte der

---

21 Als „wichtige Grundlage“ für seine Arbeit nennt Schulze Altcappenberg selbst das 1971 publizierte, nicht zuletzt in seinen 3426 Anmerkungen ungemein materialgesättigte Handbuch *Paris und die deutsche Malerei 1750-1840* von Wolfgang Becker (Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte; Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 10), München: Prestel, 1971). In zwei Kapiteln behandelt Becker die Themen „Johann Georg Wille und das holländische Genre“ (S. 20-22) sowie „Johann Georg Wille und die Buschlandschaft“ (S. 24-26); s. ferner die Grunddaten zu Wille, S. 337 und bes. die dazugehörigen Anmerkungen S. 377-379.

22 Schulze Altcappenberg 1987. Die Titulierung Willes als „Voltaire de l'Art“ stammt von den Brüdern Goncourt („Correspondant avec Vienne, Berlin, Copenhague, Moscou, recevant le monde ou à peu près, il est le Voltaire de l'art, ce patriarche de la gravure“; wie Anm. 12, S. XI).

23 Schulze Altcappenberg 1987, S. 298-305; dazu kommen acht zweifelhafte bzw. von Schulze Altcappenberg dem Künstler zugeschriebene Werke (ebd., S. 305-306), aber auch eine Reihe von Zeichnungen, die durch Stiche anderer Künstler überliefert sind (ebd., S. 306-307). – Auf die Tatsache, dass es sich dabei nur um einen Teil der tatsächlichen Produktion handelt, hat Schulze Altcappenberg (S. 125) selbst hingewiesen. Vgl. auch ders. 2009 (wie Anm. 28), S. 24-25: „Mais ce chiffre double si l'on se fie aux indications du *Journal*. De nouvelles pièces, issues de collections privées, ne cessent d'apparaître sur le marché“.

24 „Ces dessins [i. e.: „les paysages“] constituent sans doute le domaine qui a permis à Wille de marquer l'histoire de l'art“ (Schulze Altcappenberg 2009 [wie Anm. 28], S. 21).

25 Schulze Altcappenberg 1987, S. 308-370).

26 Décultot/Espagne/Martin (Hrsg.) 2009. – Siehe dazu: Thomas W. Gachtgens, „Ein deutscher Aufklärer in Paris. Zu einer Tagung über den Zeichner und Stecher Jean-Georges Wille“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Mittwoch, 31. Januar 2007, Nr. 26, S. N 3.

1750er Jahre nachgewiesenen Zeichnungen<sup>27</sup> referierte, dabei aber (wie schon in seinem Buch von 1987) außer Acht ließ, dass die Landschaft schon in Willes zwar erst 1801 publiziertem, jedoch Werke seit 1738 enthaltenden Graphikzyklus *Variétés de Gravures* eine bedeutende Rolle spielt,<sup>28</sup> behandelte Norberto Gramaccini, der durch seine Arbeiten zur französischen Druckgraphik<sup>29</sup> und zur Gattung des Reproduktionsstichs<sup>30</sup> Pionierarbeit für diesen Aspekt des Schaffens auch von Wille geleistet hatte, die Landschafts-Blätter aus dem genannten Zyklus von Radierungen ohne jeden Querverweis auf das gezeichnete Werk.<sup>31</sup> Dabei liegt die Notwendigkeit von Fragen nach dem wechselseitigen Verhältnis, nach Vergleichbarkeit *und* Unterschieden, nach Kontinuität *und* Wandel in den beiden Werkgruppen auf der Hand.<sup>32</sup>

Was aber für die Landschaftsdarstellungen in der Druckgraphik einerseits und in den Zeichnungen andererseits gilt, das gilt erst recht für das gesamte künstlerische Schaffen von Wille. Völlig zu Recht hat Norberto Gramaccini auf die „erstaunliche Vielfalt“<sup>33</sup> allein schon im druckgraphischen Werk von Wille hingewiesen (um sich dann allerdings gleich wieder auf einen Aspekt – eben auf die Radierungen der *Variétés de Gravures* – zu beschränken) und in diesem Zusammenhang eine verblüffende Aussage Willes in einem Brief vom 21. Juli 1778 an den Berliner Schriftsteller, Buchhändler und Verleger Christoph Friedrich Nicolai zitiert:

„[...] heute [...] sende ich Ihnen mit Vergnügen la Mort de Marc Antoine [Abb. 10], einen ersten Abdruck der ich für Sie edler freund aufgehoben hätte. Nehmen Sie ihn gütigst an! Sie werden sich vielleicht wundern, wo Sie dießes stücke noch nicht gesehen haben, daß es so heftig Breit gearbeitet ist; aber dazu verleiten mich

---

27 Über die Landschaftszeichnungen hatte Schulze Altcapenberg 1987 geschrieben: „Der Befund aus der Zeit vor 1750/55 ist [...] sehr mager [...]. Das heute noch dokumentierbare (Euvre setzt [...] mit der signierten und 1754 datierten Aquarell- und Kreidezeichnung ‚Das Hoftor‘ [Werkverzeichnis der Zeichnungen Nr. 185] ein“ (Schulze Altcapenberg 1987, S. 126). Gleiches gilt für die Werkgruppe der kolorierten Genre-Zeichnungen: „[...] aus den vorhandenen Datierungen ist abzuleiten, daß die Produktion mit Ausnahme der sehr frühen ‚Fortuna‘ [Werkverzeichnis der Zeichnungen Nr. 36; datiert „um 1725“] um die Mitte der 1750er Jahre einsetzte und bis ins Jahr 1806 kontinuierlich verlief“ (ebd., S. 98).

28 Heinrich Thomas Schulze Altcapenberg, „Jean-Georges Wille dessinateur. La collection du Kupferstichkabinett de Berlin“, in: Déculot/Espagne/Martin (Hrsg.) 2009, S. 21-35.

29 Norberto Gramaccini, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie* (Neue Berner Schriften zur Kunst 2), Bern u. a.: Lang, 1997.

30 Norberto Gramaccini/Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003; zu Wille bes. S. 147-149, 307-310.

31 Norberto Gramaccini, „Wille et la gravure de paysage“, in: Déculot/Espagne/Martin (Hrsg.) 2009, S. 37-57.

32 Vgl. etwa Abb. 7 im Beitrag von Gramaccini mit Abb. 6 im Beitrag von Schulze Altcapenberg; ebenso Gramaccini, Abb. 5, im Vergleich mit Schulze Altcapenberg, Abb. 8, oder Gramaccini, Abb. 11, im Vergleich mit Schulze Altcapenberg, Abb. 10.

33 Les gravures de Jean-Georges Wille présentent une diversité étonnante“ (Gramaccini 2009 [wie Anm. 31], S. 37.

meine begriffe die ich von der verschiedenheit der Maler und ihren gemälden habe. Dazu immer aus einem Thone Leyern ist armut. die verschiedenheit wecket mich, ob ich gleich nie ganz einschlafe. Haben Sie nicht selber Ihre verschiedenen Werke, welche desto reizender sind, in verschiedene art geschrieben? Ein geist, aber wie man will, auf verschiedenen graden angewandt, hat mir immer heilsam [er]schienen.“<sup>34</sup>



Abb. 3. Johann Georg Wille, *Thierry II.*, 1738 [Le Blanc 92]; Kupferstich und Radierung, 150 x 110 mm; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv-Nr. Bg Wi 84

34 Décultot/Espagne/Werner 1999, S. 592-593; vgl. auch unten, Anm. 53.

Bei den frühesten von Charles Le Blanc in seinem Œuvrekatalog der Druckgraphik von Wille verzeichneten und von ihm 1738 datierten<sup>35</sup> Werken handelt es sich um ein Konvolut von 17 Köpfen fränkischer und französischer Könige: für den Verleger Michel Odieuvre – „un marchand d’estampes qui faisoit beaucoup graver et payoit peu“<sup>36</sup> – nach Zeichnungen von Antoine Boizot gestochene, akkurat gearbeitete Kupferstiche,<sup>37</sup> die zuerst in dem von Odieuvre herausgegebenen *Recueil des Rois de France*<sup>38</sup> erschienen sind, und die ab 1755 für die sechsbändige Publikation *L’Europe illustre*<sup>39</sup> wiederverwendet wurden. Parallel zu dieser Brotarbeit im Dienst von Odieuvre scheint Wille aber auch – und zwar mit erstaunlicher Virtuosität – die Technik der Radierung praktiziert zu haben. Eine erste, von Le Blanc allerdings nicht in seinen Katalog aufgenommene Platte wäre, wenn sie doch Wille zugeschrieben werden könnte, sogar noch vor den ersten (erhaltenen) Kupferstichen entstanden.<sup>40</sup>

Im gleichen Format und in der gleichen Manier wie die Köpfe der Könige – jedoch nicht für Odieuvre, sondern aus eigenem Antrieb (weil ihn, wie er in seinen Memoiren schrieb, die Arbeit für Odieuvre „zu langweilen begann“ und ihm nach einer „angenehmeren Tätigkeit“ zumute war) – stach Wille in seinen ersten Pariser Jahren auch ein Porträt des zu diesem Zeitpunkt 82jährigen, beim französischen Adel hoch angesehenen und beliebten Porträtmalers Nicolas de Largillière; als Vorlage diente ihm eine nach einem Selbstbildnis Largillières von 1726 gefertigte Kopie.<sup>41</sup>

---

35 Zu dieser einheitlichen Datierung in Widerspruch steht die These, dass diese Beschäftigung „über einige Jahre [Willes] materielle Lebensgrundlage“ dargestellt habe (Décultot/Espagne/Werner 1999, S. 5).

36 So Wille in seinen Memoiren; zit. nach Duplessis 1857, S. 68; deutsch in: MOHG 52 1967 (wie Anm. 12), S. 95.

37 Le Blanc 1847, Nr. 87-103.

38 *Recueil des portraits des rois de France depuis Pharamond jusqu’à Louis XV*, dessinés d’après les médailles, par A. Boizot [...] et gravés par les soins de Michel Odieuvre, 4 Bde., Paris: Odieuvre, 1738-1744. – Zum Beginn von Willes Geschäftsbeziehung mit Odieuvre siehe seine *Memoiren*, in: Duplessis 1857, Bd. 1, S. 68-69.

39 Dreux du Radier, *L’Europe illustre, contenant l’histoire abrégée des Souverains, des Princes, des grands Capitaines, des Magistrats, des Savans, des Artistes, & des Dames célèbres en Europe, depuis le XV<sup>e</sup> siècle compris, jusqu’à présent*, ouvrage enrichi de portraits, gravés par les soins du Sieur Odieuvre, Paris: Odieuvre & Le Breton, 6 Bde., 1755-1765 (ab Bd. 4, 1757, nach dem Tod von Odieuvre, nur noch: Le Breton).

40 Schulze Altcapenberg 1987, Anhang IV, „Ergänzungsliste (zu Le Blanc): Druckgraphische Arbeiten von Wille“, S. 284, Nr. 1. – In seinem Vorwort, S. XII, hatte Le Blanc 1847 unter anderem diese Radierung mit der folgenden Begründung aus dem Werk von Wille ausgeschieden: „Nous avons trouvé dans différentes ouvrages, l’indication des pièces suivantes attribuées à Wille; mais cette indication était si insuffisante que, dans le doute, nous n’avons pas osé les insérer dans notre catalogue“. – Die ersten, im Katalog von Le Blanc verzeichneten Radierungen stammen aus den Jahren 1738 (Le Blanc 16) und 1739 (Le Blanc 29).

41 Das 1726 entstandene Selbstbildnis von Largillière, Öl auf Leinwand, 81,1 x 64,8 cm, ein Geschenk für seine Tochter zu ihrer Hochzeit, befindet sich heute in der Sammlung des Art Institute of Chicago (Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, Inv. Nr. 1987.57). – Zu den Entstehungsumständen des (seitenverkehrten) Stichs von Wille und des Porträts von



Abb. 4: Johann Georg Wille?, *Un aveugle jouant de la vielle*, 1737 [Le Blanc, S. XII, Nr. 2 (douteux)], Radierung, 137 x 72 mm; London, The British Museum, Prints & Drawings, Inv. Nr. 1845,0906.205; ©Trustees of the British Museum

---

Largillières Tochter Marguerite Elisabeth siehe Willes ‚Memoiren‘: Duplessis 1857, S. 70-71, bzw. MOHG 52, 1967 (wie Anm. 12), S. 96-97. – Der Stich von Wille fand später Verwendung in Band 6, 1765, von Dreux du Radiers *L'europe illustre* (wie Anm. 39).



Abb. 5: Johann Georg Wille, *Nicolas de Largillière, peintre*, 1738 [Le Blanc 129]; Kupferstich und Radierung, 152 x 108 mm; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. JGW 120

Unter Verwendung des gleichen Bildformulars, aber in größerem Format, entstand in unmittelbarem Anschluss daran ein Porträtstich der Tochter des Künstlers – ebenfalls nach einem Gemälde von Largillière.<sup>42</sup> Mit diesen beiden Arbeiten, in denen er die trockene Stecher-Manier der *Rois de France* hinter sich ließ, sprach Wille beim „respectable M. de Largillière“ vor – der ihn „vor Freude umarmte“ und ihn „ermahnte, nicht die Laufbahn der Künste aufzugeben“.<sup>43</sup>



Abb. 6: Johann Georg Wille, *Marguerite Elisabeth de Largillière, fille de Nicolas de Largillière*, 1738 [Le Blanc 146]; Kupferstich und Radierung, 340 x 251 mm; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. JGW 134

42 Nicolas de Largillière, *Portrait der Tochter des Künstlers*, 1726, Öl auf Leinwand, 81,7 x 65,3 cm (Sotheby's, *Important Old Master Paintings, including European Works of Art*, New York, 29.-30. Januar 2009, Los 72). – Der Stich von Wille ist auch hier seitenverkehrt. – Weil das Gemälde die gleichen Maße aufweist wie das Selbstbildnis, wird es als Gegenstück zu jenem gesehen. – Zu Largillières Frauenbildnissen schreibt der Autor des Eintrags in *L'Europe illustre* (wie Anm. 39): „Les Dames, dont les traits délicats & les graces échappent si facilement au pinceau le plus intelligent, ne perdoient rien dans ses tableaux: tout y est exprimé; ce coup d'œil, ce souris, ces riens, dont l'ensemble fait souvent le mérite de la beauté même.“

43 Duplessis 1857, S. 71, bzw. MOHG 52, 1967 (wie Anm. 12), S. 97.

Diese Ermutigung bedeutete den Beginn einer Karriere, in deren Verlauf Wille zu einem der gefragtesten Produzenten von repräsentativen Porträtstichen wurde – bis ab der Mitte der 1750er Jahre diese prestigeträchtige Gattung des französischen Barock in seinem Œuvre immer mehr zurücktrat und er schließlich alle weiteren Anfragen für Porträtaufträge ablehnte, nachdem er 1761 das Porträt des Marquis de Marigny, des *Directeur général des Bâtiments du Roi, Arts, Jardins et Manufactures* (und Bruders der Marquise de Pompadour) als *morceau de réception* für die Aufnahme in die *Académie royale de peinture et sculpture*<sup>44</sup> vollendet hatte.<sup>45</sup>

Am 12. Juni 1761 – das heißt: drei Tage bevor er den Porträtierten aufsuchte, um ihm seinen Stich zu präsentieren<sup>46</sup> – hatte Wille dem „hochzuehrenden Herr[n] und würdigste[n] freund“ Johann Martin Usteri nach Zürich geschrieben:

„Es ist schon einige Zeit daß wir uns nicht geschrieben haben. Die Schuld ist auf meiner seite, ich weiß es. Aber auch diese Schuld könnte ich auf andere Leute schieben wann ich wolte. Dann ich habe so stark arbeiten müssen als ich noch niemahls gethan habe; aber was thut man nicht um seinem vorgesetzten zu gefallen, den Herrn Marquis von Marigny als den Generaldirektor der Königlichen Akademie zu befriedigen. Sein Porträt ist nun fertig. künftige Woche wird es gedruckt und ich bin ietzt, dem himmel sey danck, ein freyer Mann. Dieses porträt ist das Letzte welches durch meinen Grabstichel die Welt sehen wird. Nun will [*Lücke im Text*: ich] wenn es des Himmels wille ist, arbeiten was mir gefält und wie es mir

---

44 Die Aufnahme Willes in die Akademie erfolgte am 24. Juli 1761; siehe dazu seinen Eintrag im Journal: „Je fus reçu à l’Académie royale de peinture et sculpture d’une voix unanime, et j’ay pris séance après avoir prêté le serment et avoir remercié la compagnie“ (Duplessis 1857, Bd. 1, S. 175). – Vgl. auch die Eintragungen vom 16.3.1761 („M. le marquis de Marigni, accompagné de M. Cochin, me vint voir. Il étoit très-content de trouver son portrait, que je grave pour ma réception à l’Académie, fort avancé“ [S. 159]), vom 15.6.1761 („J’ay présenté à M. le marquis de Marigny son portrait, que j’ay gravé pour ma réception à l’Académie. Il me reçut au mieux et je sortis content de chez lui“ [S. 171]), vom 18.7.1761 (Willes Besuch bei den offiziellen Repräsentanten der Akademie) und vom 20.7.1761 (Wille wirbt bei den Mitgliedern der Akademie für ihre Stimme).

45 Über diesen Stich – ein Prachtwerk sondergleichen – schreiben Antony Griffiths und Frances Carey: „The engraving is a spectacular example of the classic line-engraved portrait, in which not a single line is etched, and a very wide range of textures is created by different patterns of strokes of the burin. Prints such as this took years to complete, and were very expensive. On 24 October 1761 Wille stated that to engrave a portrait bust without hands, he would require 2400 livres, 100 impressions for himself, and eighteen months in which to complete it“ (Griffiths/Carey 1994 [wie Anm. 6], Kat. Nr. 1, S. 35). – Als Vorlage für den Stich diente Wille das Gemälde, das Louis Tocqué im Salon von 1755 ausgestellt hatte (Öl auf Leinwand, 136 x 106 cm) und das in mehreren Versionen überliefert ist – unter anderem im Musée des châteaux de Versailles et de Trianon und im Musée Carnavalet, Paris.

46 Siehe Anm. 44.

bequem ist. Ich bin auch dadurch fähig meinen freunden (unter welchen Sie einen hohen Platz einhaben) besser zu dienen, welches mir sonderbar tröstlich ist.<sup>47</sup>



Abb. 7: Johann Georg Wille, *Abel François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny, Directeur-général des Bâtimens*, 1761 [Le Blanc 125]; Kupferstich, 497 x 345 mm; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. Bg Wi 115

47 Décultot/Espagne/Werner 1999, S. 236 (Brief 92); siehe auch Schulze Altcapenberg 1987, S. 20. – Am gleichen 12. Juni 1761 gibt es einen Eintrag im Journal, auf den sich die Lücke im Briefftext beziehen könnte: „On me fit la proposition de graver le portrait d'un grand personnage de la Hollande; mais je me suis excusé en recommandant M. Tardieu“ (Duplessis 1857, Bd. 1, S. 170).

„Nun will ich arbeiten, was mir gefällt“; und fünf Jahre später, unter Zurückweisung selbst höchstgestellter Kreise: „pour moi, je ne travaillois plus pour personne, excepté pour moi et à ce qui pouvoit m'êtré agréable“.<sup>48</sup> Ähnlich selbstbewusst wird erst zwei Jahrzehnte später Jacques-Louis David auftreten, nachdem er sich nicht an das vom Auftraggeber, dem Comte d'Angiviller (dem Nachfolger des Marquis de Marigny im Amt des *Directeur général des Bâtiments du Roi*) vorgegebene Maß für seinen *Schwur der Horatier* gehalten hatte und an den für die Betreuung des Salon von 1785 zuständigen Marquis de Bièvre schrieb: „j'ai abandonné de faire un tableau pour le Roi, et je l'ai fait pour moi“.<sup>49</sup>

Was Wille „gefiehl“, was ihm „angenehm“ war und worauf er seine Kunst des Kupferstichs nach 1764 schließlich ganz verlegte, war eine Gattung, deren erstes Exemplar er bereits 1754 geschaffen hatte: *La Mort de Cléopâtre*, seitenverkehrt gestochen nach einem Gemälde des holländischen Malers Caspar Netscher.<sup>50</sup>

---

48 „Le 7. Répondu à M. Halbusch, à Londres, qui avoit eu la bonté de me proposer neuf planches à graver d'une grandeur énorme. Je l'ai remercié de son intention honnête, en lui marquant que le plus intrépide graveur pourroit être effrayé d'un tel ouvrage, et que, pour moi, je ne travaillois plus pour personne, excepté pour moi et à ce qui pouvoit m'êtré agréable“ (Duplessis 1857, Bd. I, S. 337-338, Eintrag vom 7. Dezember 1766). – Zu Willes Ablehnung, ein Porträt der englischen Königin (Sophie Charlotte von Mecklenburg-Strelitz; Heirat mit George III. am 8. September 1761) zu stechen, siehe den Eintrag im *Journal* vom 20. Oktober 1761 (Duplessis 1857, Bd. I, S. 181); dazu den Brief von Johann Georg Ziesenis an Wille vom 9. Oktober 1761 (Décultot/Espagne/Werner 1999, S. 242-243, Brief Nr. 97). – Einen zweiten Versuch des englischen Königshofs wehrte Wille am 7. November 1764 ab: „Il m'est venu voir M. le baron de Dewitz, qui est attaché au duc régnant de Mecklenbourg-Strélitz, frère de la reine d'Angleterre. Il me proposa, de la part de la cour d'Angleterre, de graver le portrait de la reine, et il voulut savoir le prix que je prendrois; mais je me suis excusé honnêtement, car ma vue ne me permettroit plus de faire le portrait, et que je n'en gravois plus depuis plusieurs années“ (Duplessis 1857, Bd. 1, S. 271).

49 „Pour la grandeur de mon tableau que vous me demandez, j'ai outrepassé la mesure que l'on m'avait donné pour le Roi. Elle me fut donnée de 10 sur 10, mais ayant tourné ma composition de toutes les manières, voyant qu'elle perdrait son énergie, j'ai abandonné de faire un tableau pour le Roi, et je l'ai fait pour moi. Jamais on ne me fera rien faire au détriment de ma gloire, et je l'ai fait de 13 pieds sur 10“ (Brief vom 8. August 1785, zit. nach: *Jacques-Louis David, 1748-1825*, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989 [Katalog zur Ausstellung im Musée du Louvre und im Musée national du château de Versailles, 26.10.1989-12.2.1990], S. 166).

50 Das Bild von Netscher (1673, Öl auf Leinwand, 53,5 x 44 cm) befindet sich heute nicht ohne Mitwirkung von Wille im Besitz der Kunsthalle Karlsruhe. 1754 hatte es zur Sammlung von Claude-Alexandre de Villeneuve, Comte de Vence – einer der berühmtesten Privatsammlungen der Zeit – gehört. Nach dem Tod des Comte de Vence am 6. Januar 1760 hatte Wille im Auftrag von Karoline Luise, Markgräfin von Baden, eine „Beurteilung der Erwerbungsünsche aus der Sammlung des Comte de Vence“ vorgenommen (Autograf von 1760 im Generallandesarchiv Karlsruhe). Bei der Auktion am 9. Februar 1761 wurde der *Tod der Kleopatra* vom Kunsthändler und Kupferstecher Johann Heinrich Eberts für die Markgräfin von Baden erworben. Diese, eine begabte Malerin, kopierte das Bild (1764, Pastell auf Pergament, 55,2 x 44,5, Kopenhagen, The Royal Academy of Fine Arts, The Academy Council) und schenkte es der Akademie von Kopenhagen, deren Ehrenmitglied sie 1763 geworden war. – Siehe: Christoph Frank, „Kunst, Korrespondenz und Marktgeschehen – Karoline Luise von Baden, der Comte de Vence und die ‚République



Abb. 8: Johann Georg Wille, *La mort de Cléopâtre* (nach Caspar Netscher), 1754 [Le Blanc 5]; Kupferstich und Radierung, 405 x 300 mm; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. JGW 4

européenne des Arts“, in: Christoph Frank/Wolfgang Zimmermann (Hrsg.), *Aufgeklärter Kunstdiskurs und höfische Sammelpraxis. Karoline Luise von Baden im europäischen Kontext*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2015, S. 36-65. – Christoph Frank, „In der Tat hätte ich keinen besseren Agenten wählen können – Johann Georg Wille“, in: Holger-Jacob Friesen/Pia Müller-Tamm (Hrsg.), *Die Meister-Sammlerin. Karoline Luise von Baden* (Katalog zu den Ausstellungen *Die Meister-Sammlerin. Karoline Luise von Baden*, Große Landesausstellung Baden-Württemberg, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 30.5.-6.9.2015, und *En Voyage. Die Europareisen der Karoline Luise von Baden*, Generallandesarchiv Karlsruhe, 17.6.-16.10.2015), Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2015, S. 182-186; zum *Tod der Kleopatra*. ebd., S. 130-133.



Abb. 9: Johann Georg Wille, *L'instruction paternelle* (nach Gerard Ter Borch), 1765 [Le Blanc 55]; Kupferstich, 437 x 343 mm; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. Bg Wi 49



Abb. 10: Johann Georg Wille, *La mort de Marc Antoine* (nach Pompeo Batoni), 1778 [Le Blanc 4]; Kupferstich, 382 x 489 mm; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. Bg Wi 3

Doch stellen die mit diesem Stich einsetzenden „historischen Platten“<sup>51</sup> – mit einem inhaltlichen und formalen Spektrum, das von *L'instruction paternelle*, 1765,

51 Die Bezeichnung „erste historische Platte“ findet sich seitenverkehrt ab dem dritten Zustand „avant la lettre“ links im oberen Rand der Platte von *La mort de Cléopâtre* (Le Blanc 1854, Nr. 5). In der Folge versah Wille seine Stiche ausnahmslos mit einer laufenden Nummer bis zum 1790 erschienenen *Le Maréchal des Logis* nach einer Vorlage seines Sohnes Pierre Alexandre Wille („28te Pl.“). – Bei den „historischen Platten“ lassen sich thematisch und chronologisch deutlich zwei Gruppen von je 14 Werken unterscheiden. Bis 1769 handelt es sich bei den Vorlagen mit einer einzigen Ausnahme (*Les musiciens ambulants*, 1764, nach Christian Wilhelm Ernst Dietrich) um Bilder von holländischen Malern des 17. Jahrhunderts (Gerard Dou, Gabriel Metsu, Frans Mieris, Godfried Schalcken und Gerard Ter Borch). Ab 1770 sind es, mit zwei Ausnahmen (*Les bons amis*, 1773, nach Adriaen van Ostade, und *La tante de Gérard Dou*, 1780, nach Gerard Dou) ausschließlich zeitgenössische Künstler (Pompeo Batoni, Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Johann Eleazar Zeissig, gen. Schenau und Pierre-Alexandre Wille sowie ein eigener Entwurf). – Mehr als fraglich scheint mir der Schluss zu sein, den Schulze Altcappenberg daraus zieht, wenn er unterstellt, dass Wille diese Numerierung vorgenommen hätte, um damit „sein eigentliches Werk“ zu kennzeichnen, das „vor der Geschichte bestehen“ könne (Schulze Altcappenberg 1987, S. 177).

nach Gerard ter Borch<sup>52</sup> bis zu *La mort de Marc Antoine*, 1778, nach Pompeo Batoni<sup>53</sup> reicht – nur den ‚offiziellen‘ und repräsentativen Teil des Werks von Wille nach 1754 dar. Denn so wenig Wille „um 1754/55 abrupt mit dem Porträtstich brach“,<sup>54</sup> so wenig sollte außer Acht gelassen werden, dass 1754 – parallel offenbar

- 
- 52 Von Gerard ter Borchs Bild sind zwei Versionen bekannt: Gemäldegalerie Berlin (um 1654/55, Öl auf Leinwand, 71,4 x 62,1 cm) und Rijksmuseum Amsterdam (um 1654, Öl auf Leinwand, 71 x 73 cm). Willes Stich entstand nach der Berliner Fassung, die sich damals in der Sammlung seines in Paris lebenden deutschen Malerfreundes Johann Anton de Peters befunden hatte (Schulze Altcapenberg 1987, S. 186). – Zu der vieldiskutierten Frage, ob Wille mit dem von ihm erfundenen Titel *Väterliche Ermahnung* aus einer ursprünglichen Bordellszene ein bürgerliches – nicht zuletzt durch die Erwähnung von Willes Stich in Goethes *Wahlverwandtschaften* (II. Teil, 5. Kapitel) berühmt gewordenes – Genrebild gemacht habe, siehe die detaillierten und differenzierten Ausführungen bei Schulze Altcapenberg 1987, S. 186-205, und in jüngerer Zeit beispielsweise: Daniela Hammer-Tugendhat, „Tournez s’il vous plaît. Transkriptionen einer Rückenfigur Gerard ter Borchs“, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hrsg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2010, S. 73-91, und: Reinhard Wegner, „Von Klapp-Bildern und Kipp-Figuren. Tournez s’il vous plaît – ein Schlüsselmotiv in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: ebd., S. 109-123. – Kaum berücksichtigt wurden in der neueren Forschung Schulze Altcapenbergs Beobachtungen über die von Wille vorgenommene Streckung des Formats und die damit verbundenen Proportions-, Perspektiv- und Augenpunktverschiebungen (S. 199-200). In einem ersten, äußerst seltenen Zustand wies Willes Blatt sogar noch steilere Proportionen auf (London, The British Museum, Prints & Drawings, Inv. Nr. 1852,0214.409).
- 53 Das Bild von Pompeo Batoni (1763, Öl auf Leinwand, 76 x 100 cm, Brest, Musée Municipal) war 1776 als Geschenk von Nicolas de la Pinte de Livry, Titularbischof von Callinicum, in den Besitz von Wille gelangt und wurde von ihm in der Auktion vom Dezember 1784 veräußert (Patrick Michel, „Johann Georg Wille: collectionneur désintéressé ou agent d’art?“, in: Déculot/Espagne/Martin 2009, S. 125-147; hier: S. 130). – Willes Stich ist seitenverkehrt. – Nach *La mort de Cléopâtre* ist der Stich mit dem in den Armen Kleopatras sterbenden Marcus Antonius die zweite und letzte Graphik Willes nach einem antiken Stoff. Zur programmatischen Bedeutung der (von Wille selbst thematisierten; vgl. oben, Anm. 34) Unterschiede in der stilistischen Behandlung siehe Schulze Altcapenberg 1987, S. 217-219.
- 54 Schulze Altcapenberg 1987, S. 177. De facto laufen bis 1761 die ‚alte‘ Gattung des Porträtstichs und die neue des ‚hollandistischen Stichwerks‘ noch weitgehend gleichberechtigt nebeneinander her: 1754: 1 Porträtstich (Le Blanc 158; *Kardinal Colonna* nach Pompeo Batoni), 1 „historische Platte“ (Le Blanc 5: *La mort de Cléopâtre* nach Caspar Netscher) – 1755: 1 Porträtstich (Le Blanc 130; *Jean Baptiste Massé* nach Jean Louis Tocqué), 1 „historische Platte“ (Le Blanc 61; *La dévidense* nach Gerard Dou) – 1756: 1 „historische Platte“ (Le Blanc 67: *La cuisinière hollandaise* nach Gabriel Metsu) – 1757: 1 Porträtstich (Le Blanc 151; *Friedrich II. von Preußen* nach Antoine Pesne), 2 „historische Platten“ (Le Blanc 63; *La ménagère hollandaise* nach Gerard Dou und Le Blanc 64; *La tricoteuse hollandaise* nach Frans Mieris) – 1758: 1 Porträtstich (Le Blanc 126; *Jean de Boullongne* nach Hyacinthe Rigaud), 1 „historische Platte“ (Le Blanc 68; *La gazetière hollandaise* nach Gerard Ter Borch) – 1761: 1 Porträtstich (Le Blanc 125: *Marquis de Marigny* nach Jean Louis Tocqué), 2 „historische Platten“ (Le Blanc 66; *Le petit physicien* nach Caspar Netscher und Le Blanc 62; *La liseuse* nach Gerard Dou).

zu dem gleichzeitig entstehenden<sup>55</sup> gezeichneten Werk – zumindest vorübergehend, bis 1762,<sup>56</sup> eine intensive, in den Jahren 1759 und 1760 sogar ausschließliche Beschäftigung mit einer druckgraphischen Technik einsetzt, die Wille sporadisch schon seit seinen Pariser Anfängen gepflegt hatte: mit der Radierung.



Abb. 11: Johann Georg Wille, *Malerischer Winkel mit Scheune und Bauernmädchen*, 1764 Kreide, 198 x 269 mm, bez. unten Mitte: „des. par J. G. Wille 1764“; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. JGW 159; Schulze Altappenberg, Werkverzeichnis der Zeichnungen, Nr. 221

Diesen Teil seines Werks hatte Wille allerdings bis ins hohe Alter zurückgehalten und erst 1801 unter dem Titel *Variétés de Gravures, Faites en différentes époques et terminées en l'an 8. et 9. de la République* bzw. *Recueil De Paysages et autres Figures, Dessinées et Artistement Gravées*<sup>57</sup> als geschlossene Sammlung publiziert.

55 Siehe Anm. 27.

56 Aus der Zeit nach 1762 datieren nur noch zwei Radierungen: *La ferme*, 1766 (Le Blanc 27) und *Le coup de vent*, 1777 (Le Blanc 32). Im Fall der letzteren, die Norberto Gramaccini (2009, wie Anm. 31, S. 44) als „l'ultime feu d'artifice“ bezeichnet, sind bezüglich der Datierung ins Jahr 1777 jedoch Zweifel anzumelden: Im Besitz des British Museums sind vier Abzüge nachgewiesen, die im linken Plattenrand 1752 datiert und signiert sind.

57 Dieser Zustand ist weder von Le Blanc noch bei Schulze Altappenberg 1987, Anhang IV (wie Anm. 11) verzeichnet.



Abb. 12: Johann Georg Wille, *Malerischer Winkel mit Strobschober, ruinösem Turm und Eingang zu einem Bauernhaus*, 1772; graue Kreide, grau-braun laviert, 280 x 355 mm (Blatt); 190 x 271 mm (Bildfeld); bez. oben rechts: „J. G. Wille 1772“; im Rahmen: „A Monsieur le Comte de Dönhoff par son très humble Serviteur J. G. Wille. le 18. Dec. 1776“; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. JGW 158; Schulze Altcapenberg, Werkverzeichnis der Zeichnungen, Nr. 246

Nicht zuletzt aufgrund einer (höchst problematischen) autobiographischen Deutung<sup>58</sup> des Titelblattes dieser Sammlung – zwei Blinde, die sich gegenseitig anbetteln – wurde spekuliert, dass Wille „taub, erblindet, verarmt und vergessen“<sup>59</sup> gestorben sei.

58 „[...] hat sich Wille auf dem Titelblatt – ob noch mit eigenem Griffel, mag dahingestellt bleiben – als blinden, von einem Hund geleiteten Bettler dargestellt, der einem ebenfalls zum blinden Bettler gewordenen ehemals reichen Freund und Gönner begegnet“ (Krüger 1961 bzw. 1965 [wie Anm. 14], S. 16 bzw. S. 201).

59 Schulze Altcapenberg 1987, S. 86, sinngemäß nach Krüger 1961 (wie Anm. 14), S. 16.

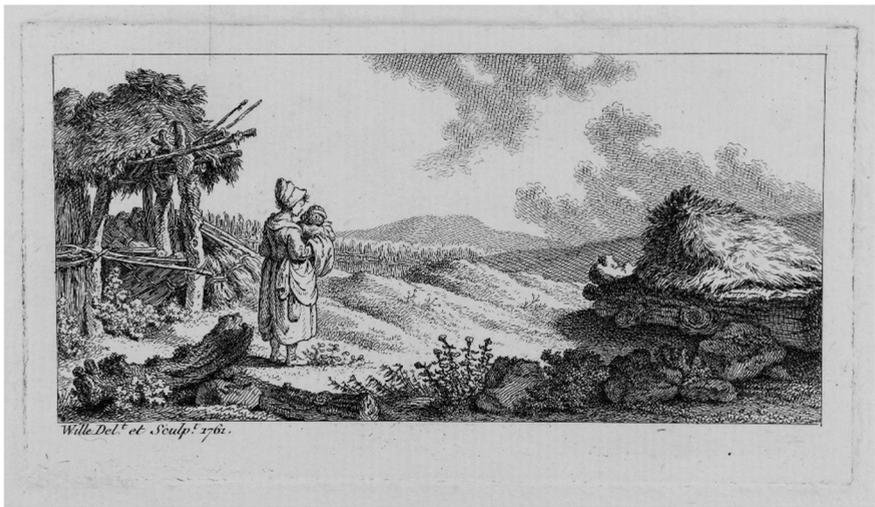


Abb. 13: Johann Georg Wille, *La paysanne et son enfant*, 1761 (aus: *Variétés de Gravures*) [Le Blanc 51]; Radierung, 74 x 135 mm; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. Bg Wi 46



Abb. 14: Johann Georg Wille, *Le coup de vent*, 1752/1777 (aus: *Variétés de Gravures*) [Le Blanc 32]; Radierung, 148 x 218 mm; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. Bg Wi 27

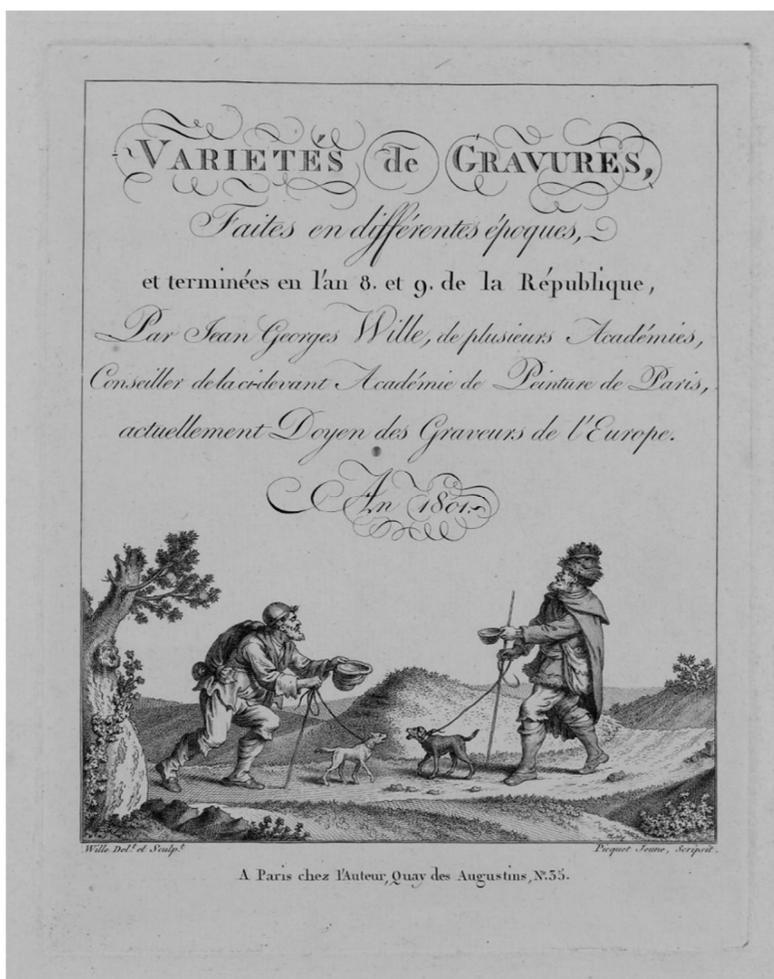


Abb. 15: Johann Georg Wille, Titelblatt zu *Variétés de Gravures*, 1801 [Le Blanc 15]; Radierung und Kupferstich, 196 x 154 mm; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. Bg Wi-10

Dem hat Hein-Thomas Schulze Alt cappenberg mit guten Gründen die These entgegeng gehalten, dass die in den 1780er Jahren von Wille vorgenommenen Versteigerungen seiner Sammlungen „nicht als Anzeichen wirtschaftlicher Nöte, sondern als bewußter Schritt ins Rentnerleben zu werten“ seien und er sich „mit einem sicheren, wenn auch nicht übermäßig großen Finanzpolster unspektakulär zur Ruhe gesetzt“ und in seinem Haus am Quai des Augustins 35, in dem er seit 1745 wohnte, „als Philosoph gelebt“ habe.<sup>60</sup>

60 Schulze Alt cappenberg 1987, S. 87, 89. Siehe dazu auch schon Bergmann 2015 (wie Anm. 10), S. 297-298. – In einer 1793 verfassten Kurzbiographie hatte Wille die Jahre seit dem Tod seiner am 29.10.1785 verstorbenen Frau so beschrieben: „Veuf depuis plusieurs années,



Abb. 16: Johann Georg Wille, Titelblatt zu *Variétés de Gravures*; anderer Zustand mit dem Titel *Recueil De Paysages et autres Figures*, 1801 [nicht bei Le Blanc]; Radierung und Kupferstich, 173 x 144 mm; London, The British Museum, Prints & Drawings, Inv. Nr. 1851,0712.60; ©Trustees of the British Museum

Von der Schaffenskraft und von der „ungebrochen kraftvollen Phantasie“ des fast 90jährigen zeugen die 1803<sup>61</sup> niedergeschriebenen Memoiren ebenso wie seine bis

il a vécu en philosophe, remplissant avec plaisir les devoirs, autant que possible, d'un bon patriote françois. Il est dans la soixante-dix-huitième année de son âge, et demeurant, depuis 1745, dans la même maison, quay des Augustins, n° 35. – Fait à Paris, le 9 septembre 1793, l'an II de la République françoise“ (zit. nach Duplessis 1857, Bd. 2, S. 392).

61 Die traditionelle Datierung der Memoiren ins Jahr 1803 stützt sich auf den ersten Satz des Textes: „A l'âge de près de quatre-vingt-huit ans, il me paroît qu'il seroit temps, mon très-cher fils, d'écrire, selon tes désirs, quelques traits de ma vie dont je puisse me souvenir encore“ (Duplessis 1857, Bd. 1, S. 1). Zur Argumentation, dass Wille schon rund zehn Jahre

ins hohe Alter entstandenen Zeichnungen – ein Alterswerk im emphatischen Sinn, das noch für sein 92. Lebensjahr dokumentiert ist.<sup>62</sup>



Abb. 17: Johann Georg Wille, *Streit zwischen landfahrenden Musikanten und Bauerleuten*, 1805; braune Feder, koloriert, 116 x 161 mm (Blatt); 108 x 153 mm (Bildfeld); bez. oben rechts: „dess. par J. G. Wille dans la 90<sup>e</sup> année de son âge 1805“; Gießen, Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen, Inv. Nr. OHM 98/36

Das bildnerische Werk Johann Georg Willes umfasst also fast sieben Jahrzehnte. Eine angemessene Würdigung der damit verbundenen Leistung scheint mir erst dann möglich zu sein, wenn man es in seiner Gesamtheit – in ihrem Stil- und in ihrem Gattungsppluralismus – in den Blick nimmt:<sup>63</sup> wenn man die einander

---

früher mit der Niederschrift begonnen haben könnte, siehe Fuhring/Buijs 2009 (wie Anm. 66), S. 224-225. Diese Argumentation berücksichtigt allerdings zu wenig die Ironie, mit der Wille auf die Bitte des Kunsthändlers und Verlegers Johann Friedrich Frauenholz, eine Autobiographie zu schreiben, reagiert hatte: „[...] il me demande l'histoire de ma vie depuis ma naissance jusqu'à ce moment [...]; le nom de mon pays, le nom de mon père, sa profession, le nom de ma mère, le nom de .... Je suis étonné de ce qu'il ne m'ait pas demandé les noms de mon boucher, de mon boulanger, de mon tailleur et de mon cordonnier“ (Duplessis 1857, Bd. 2, S. 338; Brief vom 24.3.1792).

62 Siehe dazu die letzte dokumentierte Arbeit – eine Zeichnung mit der Aufschrift „Croquis fait par J. G. Wille dans la 92eme année de son âge 1806“ (Schulze Altcapenberg 1987, S. 95 und S. 296, Kat. Nr. 149). – Zum Thema „Alterswerk“ generell siehe: Kei Müller-Jensen, *Das Alterswerk eine Gratwanderung*, Karlsruhe: Rottloff, 2007.

63 Die selektive Wahrnehmung beginnt schon mit dem Katalog von Le Blanc, wenn er in der alphabetischen Tabelle im Anhang seines *Catalogue de l'œuvre de Jean Georges Wille* (Le Blanc

ablösenden, aber auch parallel laufenden und sich überlagernden Werkgruppen nicht isoliert betrachtet, sondern wenn man sie zu verstehen sucht als Zeugnisse „eines Geistes, aber auf verschiedenen Graden angewandt“. <sup>64</sup> Bei der Bewältigung dieser Aufgabe steht die Wille-Forschung noch am Anfang.

1965 hatte Wolf Erich Kellner in seinem hier bereits zitierten Beitrag für die *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins* von einer „vielleicht doch einmal zu erwartende[n] Monographie über Jean Georges Willes Leben und Werk“ gesprochen, „die eigentlich den 250. Geburtstag dieses Mannes am 5. November 1965 zum Anlaß ihres Erscheinens hätte nehmen sollen“. <sup>65</sup> Die Aufgabe, eine solche Monographie zu schreiben, die dem Künstler *und* der „Gestalt der europäischen Geistesgeschichte“ gleichermaßen gerecht wird, ist seitdem gerade wegen der unvergleichlichen Fülle des heute zur Verfügung stehenden Quellenmaterials – erst jüngst aufgetaucht: der Teil des *Journals*, der die Lücke in der Ausgabe von Georges Duplessis füllt <sup>66</sup> – gewiss nicht leichter geworden. Inzwischen ist jedoch auch der 300. Geburtstag von Wille, der, seiner eigenen Aussage zufolge, zeitlebens stolz

---

1847, S. 137-142) die Radierungen der *Variétés de Gravures* nur pauschal und in der chronologischen Tabelle (S. 143-147) überhaupt nicht berücksichtigt.

64 Wie oben, Anm. 34. – Bei der hier vorgenommenen Übersicht handelt es sich im Wesentlichen um die Beispiele, die ich für eine kleine Präsentation zusammengestellt hatte, die im Rahmen des Vortrags gezeigt wurde, den Elisabeth Déculot auf Einladung des Oberhessischen Geschichtsvereins und der Professur für Neuere Deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen (Prof. Dr. Joachim Jacob) am 22. April 2016 im Netanya-Saal des Alten Schlosses in Gießen gehalten hatte. Ich danke der Leiterin des Oberhessischen Museums, Frau Sabine Philipp, M. A., und ihren Mitarbeitern für die Unterstützung meiner Recherchen.

65 Kellner 1965 (wie Anm. 6), S. 150. Vgl. dazu auch Krüger 1965 (wie Anm. 14), S. 190, der diese Biographie eben diesem Wolf Erich Kellner zugetraut hatte: „Auch unsere Hoffnung, daß wir ‚die vielleicht doch einmal zu erwartende Monographie über Jean Georges Willes Leben und Werk‘ der Feder dieses begabten jungen Gelehrten [d. h.: Wolf Erich Kellner, der zuerst auf den schriftlichen Nachlass in Paris hingewiesen hatte] anvertrauen könnten, hat der unerbittliche Verkehrstod am 6. Juli 1964 zunichte gemacht“. – Wolf Erich Kellner (Wetzlar 1930-1964 Marburg), Studium der Chemie, Mineralogie, Rechtswissenschaft, Geschichte, Kunstgeschichte und Historischen Hilfswissenschaften in Gießen, Marburg und Frankfurt, seit 1962 Archivassessor am Hessischen Staatsarchiv Marburg, seit 1961 im Landesvorstand der Deutschen Jungdemokraten in Hessen, seit 1962 Landesvorsitzender der Deutschen Jungdemokraten Hessen und Beisitzer im Bundesvorstand. (Lit: Wilhelm Alfred Eckhardt, „Nachruf: Wolf Erich Kellner“, in: *Der Archivar. Mitteilungsblatt für deutsches Archivwesen* 18, Heft 1, Februar 1965, Sp. 109-112). – Zu Kellners Andenken rief sein Vater die heute von der ‚Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit‘ betreute Wolf-Erich-Kellner-Gedächtnisstiftung ins Leben, die jährlich einen Preis für herausragende Arbeiten zur Geschichte und zu den geistigen Grundlagen des Liberalismus vergibt.

66 Der Band, der die Jahre 1777-1783 umfasst, konnte 2005 von der Fondation Custodia, Collection Frïts Lugt, Paris, erworben werden. Einen ersten Eindruck vermitteln Peter Fuhring und Hans Buijs, welche die kritische Edition vorbereiten, in ihrem Beitrag „Quelques relations de Wille en Hollande. Lecture préliminaire d’un volume du Journal récemment apparü“, in: Déculot/Espagne/Martin (Hrsg.) 2009, S. 223-246. Dort, S. 224, auch die These, dass ein erster, die 1750er Jahre umfassender Band des Journal immer noch verschollen sein könnte.

war und sich rühmte, ein Hesse zu sein,<sup>67</sup> verstrichen selbst ohne auch nur eine Ausstellung im Oberhessischen Museum. Sinngemäß abgewandelt kann deshalb über Johann Georg Wille gesagt werden, was Ludwig Börne 1825 in seiner wunderbaren *Denkrede auf Jean Paul* geschrieben hatte:<sup>68</sup> Er aber steht geduldig an der Pforte des zweiundzwanzigsten Jahrhunderts und wartet lächelnd, bis das schleichend Volk der Oberhessen ihm nachkomme.

## Abgekürzt zitierte Literatur:

MOHG

Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins

Le Blanc 1847

Charles Le Blanc, *Catalogue de l'œuvre de Jean Georges Wille graveur, avec une notice biographique* (Le graveur en taille douce ou Catalogues raisonnés des estampes dues aux graveurs les plus célèbres, Bd. 1), Leipzig: Weigel, 1847

Duplessis 1857

Georges Duplessis (Hrsg.), *Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du Roi, publiés d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque Impériale, avec une préface par Édmond et Jules de Goncourt* (2 Bde.), Paris: Renouard, 1857

Schulze Altcapenberg 1987

Hein-Thomas Schulze Altcapenberg, „Le Voltaire de l'Art“. Johann Georg Wille (1715-1808) und seine Schule in Paris. Studien zur Künstler- und Kunstgeschichte der Aufklärung. Mit einem Werkverzeichnis der Zeichnungen von J. G. Wille und einem Auswahlkatalog der Arbeiten seiner Schüler von Aberli bis Zingg (Kunstgeschichte: Form und Interesse 16), Münster: Lit, 1987

Décultot/Espagne/Werner 1999

Élisabeth Décultot/Michel Espagne/Michael Werner (Hrsg.), *Johann Georg Wille (1715-1808). Briefwechsel* (Frühe Neuzeit – Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 44), Tübingen: Niemeyer, 1999

---

67 „Je suis sensiblement penetré de la reponse gracieuse que Votre Altesse Serenissime a bien voulu me faire! Je me suis constamment glorifié et j'étais] toutsjour fier du titre de Hessois; mais à present il me parroit noble! Il est avantageux pour moi, puisque Princesse aussi Illustre que Votre Altesse Serenissime veut bien se souvenir que je suis né sous le meme Ciel où Elle a été, et cela d'une maniere si remplie de bonté et si gracieuse [...]“ (Wille an die aus dem Haus Hessen-Darmstadt stammende Karoline Luise, Markgräfin von Baden, am 23. November 1761; zit. nach: Frank, „Kunst, Korrespondenz und Marktgeschehen“ [wie Anm. 50], S. 61).

68 Bei Börne heißt es: „Wir wollen trauern um ihn, den wir verloren, und um die andern, die ihn nicht verloren. Nicht allen hat er gelebt! Aber eine Zeit wird kommen, da wird er allen geboren, und alle werden ihn beweinen. Er aber steht geduldig an der Pforte des zwanzigsten Jahrhunderts und wartet lächelnd, bis sein schleichend Volk ihm nachkomme.“ (Ludwig Börne, „Denkrede auf Jean Paul. Vorgetragen [durch Pfarrer Anton Kirchner] im Museum zu Frankfurt, am 2. Dezember 1825“, in: Ludwig Börne, *Sämtliche Schriften*, neu bearbeitet und hrsg. von Inge und Peter Rippmann, Bd. 1, Düsseldorf: Melzer, 1964, S. 789-798; zit. S. 790.

Décultot/Espagne/Martin 2009

Élisabeth Décultot/Michel Espagne/François-René Martin (Hrsg.), *Johann Georg Wille (1715-1808) et son milieu. Un réseau européen de l'art au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris: École du Louvre, 2009