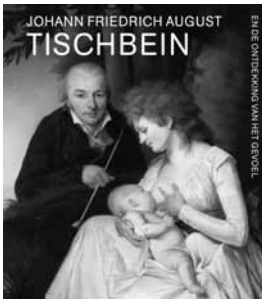


barocken Ikonografie, deren Sinngehalt viel über das zeitgenössische Weltbild in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verrät. Die barocke Bildwelt in Ottobeuren ist der Fachwelt nun erschöpfend erschlossen. Künftigen Studien bleibt die große inhaltliche Kontextualisierung dieser Bildwelt innerhalb der mitteleuropäischen Klosterlandschaft und ihrer Tradition der sakralen Ikonografie vorbehalten.

MARTIN POZSGAI
Darmstadt



Rijksmuseum Twenthe (Hrsg.); Johann Friedrich August Tischbein en de ontdekking van het gevoel; Zwolle: Wanders Uitgevers 2019; 128 S., 87 farb. u. 15 s/w-Abb.; ISBN 978-94-6262-2449; € 24,95

„[U]nd zwingt mich das leydige Geld nicht dazu, so verlasse ich es [Arolsen] so bald nicht wieder...“¹. Mit diesem Zitat aus einem Brief des 36-jährigen Johann Friedrich August Tischbein (1750–1812) (im folgenden Tischbein) an den Arolsener Geheimen Rat und Kammerdirektor Georg August Frensdorf nennt der Maler in bemerkenswerter Offenheit den für ihn ausschlaggebenden Grund, sein Einkommen außerhalb der Residenz seines Dienstherrn, dem Fürsten Friedrich Carl August von Waldeck und Pyrmont, suchen zu müssen. Der Künstler war nach langjährigen Studienreisen in Frankreich und Italien 1780 nach Arolsen zu seinem Förderer zurückgekehrt und trat dort als Kabinettmaler in dessen Dienste; ferner wurde ihm der Titel ‚Rat‘ verliehen. Allerdings befand sich das Fürstentum in einer äußerst schwierigen finanziellen Situation, welche für Tischbein einschneidende existenzielle Auswirkungen nach sich zog. Das vereinbarte Salär wurde ihm nicht pünktlich und nur in Raten ausbezahlt und mit den ihm gewährten Sachleistungen konnte er den Lebensunterhalt für sich und seine Familie kaum bestreiten. Aus dieser Zwangslage heraus sah er sich zu einem mobilen Engagement genötigt, um auswärtige Einnahmequellen zu erschließen sowie seine künstlerische Reputation unter Beweis zu stellen. Hierzu kamen ihm die Bedingungen seines Vertrages entgegen, welche ihm gestatteten, sich die Hälfte eines Jahres außerhalb von Arolsen aufzuhalten. Bereits im Sommer 1781 brach er in die Niederlande, genauer nach Den Haag, auf.

Dieses erste Reiseunternehmen des Künstlers, dem noch drei weitere folgen sollten, bildete den thematischen Schwerpunkt genannter Ausstellung des Rijksmuseum Twenthe in Enschede, welche dem Besucher eine Vorstellung vom Wirken des deutschen Künstlers während seiner zumeist langjährigen Aufenthalte in Holland vermittelte. Die Präsentation umfasste neben diversen Zeichnungen und Ölskizzen über 40 Gemälde von seiner Hand aus öffentlichen und privaten holländischen

1 Staatsarchiv Marburg, Bestand 118a, Blatt 47–50, 1786.

Sammlungen, wobei dieses Konvolut noch durch hochkarätige Leihgaben aus Kassel, Leipzig, Dessau und Weimar ergänzt wurde. Bemerkenswert war zudem die Gestaltung der Exposition, wo einzelne Porträts vor dunkel getönten Wandflächen mittels einer Lichtfokussierung effektiv hervorgehoben wurden. Ein auf Niederländisch abgefasster 128-seitiger Begleitkatalog, mit seinem reichhaltigen Abbildungsmaterial schon nahezu opulent ausgestattet, vermittelt über die Präsenz der ausgestellten Werke hinausgehend in sechs Beiträgen biografische, künstlerische wie soziokulturelle Aspekte, die das Schaffen von Tischbein in den Jahren von 1781 bis 1794 bestimmten.² Es gebührt den Initiatoren des Ausstellungsprojektes grundlegend das Verdienst, dass sie die Exposition als Personalausstellung konzipierten. Das letzte Projekt mit vergleichbarem Anspruch fand in Deutschland 1924 in Leipzig statt; in der ambitionierten 2005 erfolgten Schau *3x Tischbein und die europäische Malerei um 1800* (Leipzig/Kassel) bildete der auch als ‚Leipziger Tischbein‘ bezeichnete Johann Friedrich August nur einen Teil des Dreigestirns; zusammen mit seinem Onkel Johann Heinrich dem Älteren (‚Kasseler-Tischbein‘) und seinem Vetter Wilhelm (‚Goethe-Tischbein‘).

Die Ausstellung in Enschede legte nachvollziehbar den Fokus auf Tischbeins in Holland entstandene Arbeiten, in denen, nach einem für die Forschung nur rudimentär erkennbaren Frühwerk, der individuelle Stil des Künstlers nahezu unvermittelt zu seiner charakteristischen Form fand und sich jene prägenden Konstanten vor allem in seiner Porträtmalerei herauskristallisierten, die auch für sein Gesamtwerk letztlich bestimmend werden sollten.

Auf eine jener tragenden Komponenten verweist der programmatische zweite Teil des Ausstellungstitels *en de ontdekking van het gevoel* (und die Entdeckung des Gefühls). Dieser Ansatz zum Porträtverständnis der Werke Tischbeins ist zwar nicht neu, aber durch das zahlenmäßige Überwiegen seiner in Holland entstandenen Werke im Zeitraum von 1781–1794 bilden diese eine Grundlage, an der sich das Auftreten jener Besonderheit als Stilkriterium in der Bildnismalerei des Künstlers am ehesten nachvollziehen lässt. Denn sie ist als Ausdruck eines rezeptiven künstlerischen Reagierens auf die zeitgenössischen literarischen, philosophischen und kulturellen Strömungen im Kontext sich andeutender gesellschaftlicher Veränderungen zu verstehen. Dieser Aspekt wird im Katalog in unterschiedlicher Weise behandelt.

Eingangs erfolgt in einer biografischen Übersicht (13) die Erwähnung der Lebensstationen Tischbeins wie auch von Ereignissen, welche seine künstlerische Entwicklung beeinflussten oder die im Zusammenhang mit Holland Auswirkungen auf seine dortige Situation hatten. Leider unterblieb ein spezieller Verweis auf Tischbeins wichtigen Aufenthalt in Amsterdam von 1791–1794; dieser wurde nur am Rande für den Zeitraum 1781–1794 erwähnt. Die Angaben zu Tischbeins Vita sind allgemein stimmig; manche Einzelheiten, wie seine (vorgebliche) Mitarbeit im Atelier von

² Es muss eingangs darauf verwiesen werden, dass der in niederländischer Sprache verfasste Begleitkatalog vorzugsweise für das heimische Publikum gedacht ist; der Rezensent bedient sich aber deutschen kunsthistorischen Standards, wobei sich aber die analoge Verwendung von Begrifflichkeiten und Ordnungskriterien in der holländischen Kunstwissenschaft seiner Kenntnis entzieht.

Anton Raphael Mengs 1777 oder die Kenntnisnahme englischer Werke in Neapel 1779 sind gängige Irritationen, welche sich leider immer noch in Biografien zum Künstler finden lassen.

Die folgenden Katalogbeiträge von Paul Knolle (17–29) und Justus Lange (33–51) sind im Eigentlichen als Einheit zu verstehen. Handeln sie doch von der neuen Sicht auf den Menschen. Die in den aufklärerischen Schriften der Zeit postulierten neuen Tugendideale, wie das Einfache, Gefühlvolle und Natürliche, werden als neue Darstellungsqualität in den Werken des Künstlers erkannt und an ausgewählten Beispielen, die zumeist in der Ausstellung vertreten sind, im Detail verifiziert.

Hierbei sieht Knolle in den als Pendants angelegten großformatigen Porträts von Jhr. Mr. Andries Adolph Deutz van Assendelft (18) und seiner Frau Jacoba Margaretha Maria Boreel (19), 1792 entstanden, ein Schlüsselbeispiel für den veränderten Bezug auf den Menschen und seinem nunmehr von Empfindung und natürlicher Ausstrahlung bestimmten Selbstverständnisses als neues Kriterium porträthafter Darstellung. Insbesondere der die Personen hinterfangende Landschaftsgrund wird als Ausdruck von Natur empfunden, in dem sich die natürlichen Anlagen der Dargestellten gleichsam echohaft potenzieren. An weiteren Werken des Malers, wobei hier das Porträt des Herrn Chatelain (29) hervorzuheben ist, dass leider nicht in der Exposition vertreten war, thematisiert Knolle den von empfindsamer Distinktion geprägten Porträtgehalt in Tischbeins Werken. Dieser Ansatz wird im nachfolgenden Aufsatz von Justus Lange anhand von Bildbeispielen aus dem Bereichen Geschwister- und Familienbild sowie Zeichnungen des Künstlers fortgesetzt. An ihnen sieht der Autor die Ideen der Reformpädagogik sowie das Tugendideal der ‚harmonischen Familie‘ bei Tischbein bildkünstlerisch verwirklicht. In beiden Texten wird die Wirkung von Jean-Jacques Rousseaus gesellschaftskritischen Schriften als Quell für die ethisch modulierte Veränderung sozialer Standards betont, die bei Tischbein zu einer fortschrittlichen Bildnisauffassung führten. Während bei Knolle ansatzweise eine kunsthistorische Positionierung des Künstlers durch den Verweis auf die holländische Porträtkultur im 18. Jahrhundert erfolgt, wird bei Lang die Einbindung des Künstlers in seine Zeit vorrangig über den zeitgenössischen literarischen Bezug, hier Jane Austen, hergestellt.

In beiden Aufsätzen wird die damalige englische Malerei andeutungsweise als inspiratives Vorbild für die neuen Akzente in Tischbeins Bildnissen genannt (21, 34), ohne dies vertiefender auszuführen. Dies hätte sich zumal in den einleitenden Kapiteln empfohlen, um den Leser eine Vorstellung von Tischbeins stilistischer Einbindung in den künstlerischen Rahmen seiner Zeit zu vermitteln; ansonsten wäre er nur ein im stilfreien Raum agierender Illustrator gewesen, der die Exklusivität von modernen Anschauungen seiner Zeit in eine Form zu bringen wusste. In der einschlägigen Fachliteratur gilt er als ein Vertreter des akademischen Klassizismus, auch wenn diese Positionierung nicht völlig zu überzeugen vermag. Ältere Abhandlungen bringen seine Kunst mit einem „empfindsamen Klassizismus“³ in Verbindung. Diese

3 Kapitelüberschrift aus Richard Hamann, *Die deutsche Malerei. Vom Rokoko bis zum Expressionismus*, Leipzig und Berlin 1925, S. 61ff.

Etikettierung verweist auf die literaturgeschichtliche Epoche der ‚Empfindsamkeit‘, welche sich durch eine hohe Verdichtung von komplex auftretenden, soziokulturellen Wirkungsfaktoren auszeichnete, wobei künstlerisches Schaffen mit Formen einer vorwiegend literal bestimmten Wirklichkeitsbewältigung einen bis dato nicht gekannten Grad symbiotischer Verflechtung einging. Die damit verbundene Analogisierung der Ausdrucksmittel von Literatur und bildender Kunst führte zu einer artverwandten Wirkungsästhetik, wodurch sich die Originalität der Bildfindungen Tischbeins mit dem Terminus ‚empfindsam‘ umfassender charakterisieren lässt. Ähnlich dem im Untertitel der Ausstellung verwandten ‚Gevoel‘, was aber nicht im Sinne einer Stilcategory zu interpretieren ist. Neben den unterbliebenen Verweisen auf Tischbeins stilistische Entwicklung ergibt sich für den Leser auch die Frage, wie es der Künstler vermochte, sich auf den holländischen Porträtmarkt erfolgreich durchzusetzen. Zwar wurde die soziale Stellung der Dargestellten im Text verschiedentlich erwähnt, aber allgemein muss davon ausgegangen werden, das auch in den damaligen Niederlanden jene rezeptionsästhetischen Voraussetzungen bestanden, durch die das ‚Gefühl‘ bei den gebildeten Schichten über ein kollektives Wahrnehmungsverständnis reflektiert werden konnte. Somit wurden Tischbeins empfindsam modulierte Porträtschöpfungen nicht nur als modische Attitüde wahrgenommen, sondern entsprachen in allgemeiner Hinsicht einem vergesellschafteten Bedürfnis nach emotionaler Befindlichkeit.

Im dritten Katalogbeitrag von Josien Beltman werden im Eigentlichen keine tischbeinspezifische Aspekte behandelt. Der Autor stellt zwar das Programmbild der Ausstellung *Junge Familie vor Baumgruppe* (54) in den Fokus seiner Betrachtung, aber nur, um es als Projektionsfläche für einen Diskurs über die damalige Bedeutung des Stillens vor dem Hintergrund der ethischen und pädagogischen Auffassungen der Aufklärung zu verwenden; deswegen kann dieses Kapitel hier übergangen werden.

Anders verhält es sich mit dem nachfolgenden Aufsatz von Clara van der Dunk und Rudi Ekkart auf den Seiten 65–79. Dieser setzt sich mit Tischbeins Bedeutung als Bildnismaler der gehobenen Schichten der Niederlande auseinander und ist übertitelt: *Ein reisender Maler als führender Porträtist von Aristokratie und Bürgertum in den letzten Jahren der niederländischen Republik*. Hervorzuheben ist hier, dass Tischbeins Werk nunmehr durch eine kunsthistorisch bestimmte Sichtweise stärker an Transparenz und Aussagekraft gewinnt. Hierbei wird im Wechsel von Textpassagen zum Werdegang des Künstlers – gegliedert nach den Etappen seiner holländischen Aufenthalte – und Bildanalysen eine Form gefunden, welche Leben und Werk des Künstlers eng miteinander verzahnt. Anzumerken ist, dass nun über das Biografische hinausgehend erstmals detailliertere Informationen zum Werk Tischbeins erfolgen. So beispielsweise zum Umfang seines in Den Haag und Amsterdam geschaffenen Œuvres, welches mit mehr als 150 Arbeiten angegeben wird, was in etwa einem Viertel seines Gesamtwerkes entspricht. Auch erfolgt eine wertende Einschätzung seiner künstlerischen Bedeutung als „prominentester Porträtist seiner Zeit“ (65), wobei auch der bürgerliche Charakter seiner Bildniskunst Erwähnung findet. Im Hinblick auf Tischbeins

künstlerische Entwicklung wird zutreffend der Anteil des Eigenständigen in der Herausbildung seiner persönlichen Stilsprache betont, denn es lässt sich nicht nachweisen, dass er Schüler eines bedeutenden Meisters in Paris oder Rom war. Der Verweis auf eine Einflussnahme durch Anton Raphael Mengs oder die Kenntnisnahme von Werken der zeitgenössischen englischen Malerei, mit denen er sich vorgeblich in Rom und Neapel intensiv hätte auseinandersetzen können, gehört allerdings zu den immer noch gern übernommenen Klischees. Dies hätte von den Autoren durch den Anlass der Ausstellung über den Künstler präziser hinterfragt werden sollen. So hatte Tischbein nie englischen Boden betreten und die dortigen führenden Maler verließen entweder nicht die Insel oder ein Kontakt mit dem deutschen Künstler ergab sich aus zeitlichen Gründen nicht. In Rom ließen sich die meisten englischen Touristen entweder von Pompeo Batoni, in geringerem Maße von Anton Raphael Mengs, Anton von Maron oder besonders von der erst ab 1782 am Tiber sesshaft gewordenen Angelika Kauffmann porträtieren. Von 1778–1780 hielt sich Tischbein in Neapel auf, um Porträtaufträge für die dortige königliche Familie auszuführen. Eine Bekanntschaft mit dem englischen Gesandten Sir William Hamilton (1730–1803) ist nicht auszuschließen und dies wäre auch die einzige Gelegenheit, bei der er einige wenige Werke der modernen englischen Malerei hätte kennenlernen können. Aber die mutmaßlich anglophile Sphäre in Neapel wird in Bezug auf Tischbeins künstlerische Formung weitaus überschätzt, denn eines der zwei heute nachweisbar in Rom entstandenen Werke von Tischbein, das Porträt der Louise Hervey im jugendlichen Alter (Klassik Stiftung Weimar), wurde in bester Manier des ausgehenden französischen Rokoko für einen Engländer ausgeführt. Dieser Exkurs über Tischbeins Jahre in Italien soll nur darauf verweisen, dass die neueren Forschungen zu Leben und Werk Tischbeins in unzureichendem Maße Eingang in die bisherige Fachliteratur gefunden haben. Mit einem Verweis der beiden Autoren auf die europaweit zirkulierende, qualitätvolle englische Reproduktionsgrafik wäre die Bedeutung des insularen Vorbildes für Tischbein überzeugender zu rechtfertigen gewesen. Demgegenüber wurde die Bedeutung des Pastells im Schaffen des Künstlers anhand der Porträts des russischen Großfürsten Paul und seiner aus Württemberg stammenden Frau (68f.) sehr richtig erkannt, was die beiden Verfasser allerdings auch auf Tischbeins französische Schulung hätte hinweisen müssen. Denn in Paris lernte er durch die Werke von Maurice Quentin de La Tour und Jean Baptiste Greuze das ‚portrait psychologique‘ zu schätzen, wozu sich die Pastellmalerei in besonderer Weise eignete. Denn deren spontan-skizzenhafte Manier erlaubte es, sehr unmittelbar mimetische Regungen und damit emotionale Befindlichkeit darzustellen. Ein spezifisches stilistisches Charakteristikum Tischbeins war es hierbei, den ‚Pastelleffekt‘ mit den Mitteln der Ölmalerei zu erzielen, was seinen in dieser Technik ausgeführten Arbeiten jene geschmeidige Nuancierung und transparente Stofflichkeit verleiht.

Auch der Vermerk, dass sich in Tischbeins Schaffen durchaus Qualitätsschwankungen erkennen lassen, ist bei der hohen Anzahl von Arbeiten durchaus nachvollziehbar. Siehe hierzu die Ausführungen zu den Bildnissen des Jacob Derk van Heckeren und seiner Frau (72) wie auch das Bemühen um eine Verlebendigung des

Porträtausdrucks im Rahmen damals gebräuchlicher Bildniskonventionen (*Porträt Cornelis Backer*, 78). Dies lässt auf das Bemühen der Autoren um eine differenzierte Auseinandersetzung mit Tischbeins Arbeiten schließen. Hier hätte sich allerdings ein Vergleich mit Werken anderer namhafter Porträtisten aus dem deutschsprachigen Raum wie Anton Graff, Heinrich Friedrich Füger, Angelika Kauffmann oder Johann Baptist Lampi dem Ältern empfohlen, um damit die Kontur von Tischbeins künstlerischer Eigenart stärker zu betonen. Die Hinweise auf die soziale Zusammensetzung der Klientel, dem die Auftraggeber von Tischbein entstammten, ist für das Bildverständnis einzelner Arbeiten wie den herausragenden Porträts des Ehepaares Lublink (106f.) und dem beeindruckenden Doppelbildnis des Ehepaares Boode-Martin (Abb. 1) von informativer Bedeutung. Unverständlich bleibt, warum dieses schon zu Beginn des Kapitels bei einer Entstehung von 1791 ausführlicher behandelt wird. Nachfolgende biografische Einlassungen beziehen sich auf Tischbeins dritten Aufenthalt in Den Haag, als der Künstler endlich einen umfassenden Auftrag von Seiten der erbstatthalterlichen Familie erhielt, dem im Katalog zu Recht ein eigenes Kapitel eingeräumt wurde. Ferner wird noch die Zeit des Künstlers in Amsterdam 1791–1794 behandelt, wo das städtische Patriziat seine Dienste in Anspruch nahm. In diesem Zeitraum entstanden die bereits oben genannten Werke, welche zu den bedeutendsten innerhalb von Tischbeins Schaffen in den Niederlanden zu zählen sind. Der Rückkehr von Tischbein und seiner Familie vor dem Hintergrund der sich andeutenden französischen Invasion in den Niederlanden im November 1794 folgt im Text ein kurzer Abriss seiner nachfolgenden Lebens- und Schaffensstationen in Arolsen, Dessau, Weimar und Leipzig. Der sich auf Seite 77/78 anschließende Ausblick auf Tischbeins weiteren künstlerischen Entwicklungsgang, welcher laut den Autoren „nie systematisch dargestellt wurde“ (77) – was im Zusammenhang mit den im Literaturverzeichnis aufgelisteten Fachpublikationen über den Künstler etwas befremdlich anmutet – wird hier vorrangig in dem häufigen Auftreten großformatiger Arbeiten für sowohl höfische wie auch bürgerliche Auftraggeber beschrieben. Dem ist hinzuzufügen, dass die nach 1794 entstandenen Arbeiten die natürliche Erscheinungsweise des Porträtierten nun überzeugender mit einer auf den individuellen Intellekt abgestimmten, empfindsam geprägten Ausdruckshaltung vereinen. Hierbei wird besonders durch den anglophil geformten Dessau-Wörlitzer Kulturkreis die Verarbeitung englischer Anregungen intensiviert und gleichzeitig emanzipiert sich Tischbein vom englischen Vorbild hin zu einem noch stärker das Individuelle betonenden Bildnisstil mit repräsentativer Bildanlage. Dies belegt im Katalog das lebensgroße Porträt der Gräfin von Bose mit Tochter 1798 (79), einer gebürtigen Holländerin, welches sich stilistisch bereits von Tischbeins holländischen Arbeiten entfernt hat. Unverständlich bleibt, warum die zwei ebenfalls in der Ausstellung in Enschede vertretenen 1798 entstandenen Werke, *Erbprinzessin Christiane Amalie von Anhalt-Dessau mit drei ihrer Kinder* und das Bildnis der *Drei Kinder von Carl August von Sachsen-Weimar*, in diesem Zusammenhang nicht einer vergleichenden Betrachtung unterzogen wurden. Denn durch den Verweis auf die vorhandenen Bildbeispiele hätten die Unterschiede im Stil und dem nun graduell veränderten Porträtgehalt gegenüber Tisch-



Abb. 1: Johann Friedrich August Tischbein: Porträt von Jacob Hendrik Boode (1764-1826) und Catharina Antoinette Martin (1768-1848), 1791, Öl auf Leinwand, 126,5 x 88,3 cm, Amsterdam, Museum van Loo (64)

beins Schaffen vor 1794 deutlicher akzentuiert werden können. Die Bezugnahme auf Elisabeth Vigée-Lebrun (79) trifft hier nur insofern zu, als dass ein gleichartiger vom ‚sentiment‘ bestimmter Bildnisausdruck einer literarisch modulierten Wirklichkeitsaneignung und Ästhetik zu verwandten, aber eigenständig formulierten, bildkünstlerischen Lösungen führte.

Der anschließende Beitrag von Hanna Klarenbeek befasst sich als Einzelthema mit den Bildnissen der erbstatthalterlichen Familie von Tischbein. Dies hat insofern seine Berechtigung, da die Anfertigung dieser Werke der eigentliche Anlass für Tischbeins mehrfache Aufenthalte in den nördlichen Niederlanden war; weiterhin ist die große Anzahl von Bildnissen der ‚Oranier‘ in unterschiedlicher Technik und Form wie auch ihr hoher sozialer Rang innerhalb der niederländischen Gesellschaft mit ein Grund dafür, dieses Thema einer gesonderten Betrachtung zu unterziehen. Gleich zu Beginn der Abhandlung weist Klarenbeek auf die Ausnahmestellung dieser Porträts der höchsten Repräsentanten der Niederlande im Vergleich mit Bildnissen früherer Erbstatthalter hin, wie es die Werke von Tischbeins Vater Valentin in der Ausstellung zeigen, die Wilhelm IV. nebst Gemahlin (102f.) präsentieren. Diese sind noch dem zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Frankreich entwickelten ‚portrait d’apparat‘ verpflichtet; einem Darstellungskanon, in welchem verbindlich die Ikonografie absolutistischer Machtdemonstration durch die Regalien wie Krone, Zepter, Feldherrenstab,

Hermelinmantel und weiteren Insignien herrschaftlicher Würde festgelegt und bildkünstlerisch propagiert wurden. Jener europaweit praktizierte Standard war vor dem Hintergrund eines im Wandel befindlichen Herrscherverständnis im letzten Drittel des Säkulum zwar bereits veraltet, blieb aber immer noch bis nach 1800 in Gebrauch. Eine nunmehr erfolgte modifizierende Sichtweise auf höchste Repräsentanten eines Staates, wie sie sich in Tischbeins Werkfolge der Oranier-Porträts beobachten lässt, kann auch als eine neue Qualität im Schaffen des Künstlers verstanden werden. Hierzu bedurfte es bestimmter Gründe, welche Klarenbeek auf Seite 81/82 zwar andeutet, aber nicht konsequent auf die spezielle historische Situation der Generalstaaten in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts bezieht. Teils gelangte sie sogar zu irrigen Schlussfolgerungen, wie auf Seite 81, wo die Arbeiten Tischbeins angeblich ein „starkes Bild der Statthalterchaft“ vermitteln. Es hätte sich im Katalog ein kleiner historischer Exkurs empfohlen, welcher die Gründe des Verfalls der erbstatthalterlichen Macht detaillierter nennt. Zum näheren Verständnis der ‚Oranierbildnisse‘ erfolgt dies in gebotener Kürze. Ausgehend vom Englisch-Niederländischen Krieg in den Jahren von 1780–1784 und den damit verbundenen wirtschaftlichen Einbußen für die Niederlande, was zu innenpolitischen Spannungen zwischen den alteingesessenen patrizischen Familien, den ‚Regenten‘ und dem Erbstatthalter führte, kam noch das Erstarken einer dritten politischen Kraft, den ‚Patriotten‘ hinzu, welche eine Beschneidung der Machtbefugnisse oder sogar eine Abschaffung des Erbstatthaltertums forderten. Die damit einhergehenden Auseinandersetzungen zwischen den ‚Patriotten‘, welche von Frankreich unterstützt wurden, und den ‚Oranjes‘ führten zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen in den Niederlanden, in deren Folge 1786 der Erbstatthalter Wilhelm V. aus Amt und Würden gedrängt wurde. Dessen Frau Friederike Sophia Wilhelmine, eine geborene Prinzessin von Preußen, wandte sich in dieser Situation an ihren Bruder, den preußischen König Friedrich Wilhelm II., der sich nach der diplomatischen Ausschaltung Frankreichs und der Zusicherung einer britischen Unterstützung entschloss, militärisch in den Niederlanden zu intervenieren und die erbstatthalterliche Macht de facto wiederherzustellen. Vor dem Hintergrund dieser turbulenten innenpolitischen Situation in Holland erscheint es verwunderlich, dass sich einerseits Tischbein überhaupt dorthin wandte und dass er dennoch, insgesamt betrachtet, so viele Porträtaufträge dort bekam; oder anders ausgedrückt, es erstaunt nicht, dass der Maler während seiner ersten beiden Aufenthalte in Den Haag nur wenig Beschäftigung fand.

Es spricht für die politische Vernunft des Erbstatthalters und seiner preußischen Gemahlin, das man nach der militärischen Niederschlagung des Aufstands und der Wiedererlangung der angestammten Rechte und Befugnisse sich nicht im triumphalen Schein des Sieges sonnte, sondern eine auf Ausgleich und Zurückhaltung bedachte Position vertrat, um das Land nicht neuerlich zu polarisieren. Es galt aber die wieder erlangte, wenn auch fragile Macht nach außen hin zu demonstrieren; dazu bediente sich der erbstatthalterliche Hof im damaligen öffentlichen Verständnis der Form bildlicher Repräsentanz, die nun aber einen weitgehenden Verzicht auf das traditionelle Dekorurn einschloss. Diesem Erfordernis entsprach Tischbeins Bildnisauffassung.

Denn die Impulse der Aufklärung bewirkten im deutschsprachigen Raum eine Annäherung gesellschaftlicher Modi, wobei sich in der Verbindung von Ratio und Sentiment schichtspezifische Darstellungs- und Identifikationsformen herausbildeten, welche in einem ‚Adel des Geistes‘ oder ‚Seelenadel‘ der Porträtmalerei neue Gestaltungskonzepte ermöglichten. So verschmolzen Natürlichkeit und Bildung eines bürgerlichen Werteverständnisses mit der vornehmen Kultiviertheit aristokratischer Prägung zu einem Korrelat, das zu einer neuen Ausdrucksintensität führte, die in Tischbeins Porträtstil sehr deutlich zum Tragen kommt. Klarenbeek wies darauf hin, dass es in dieser Zeit in Holland nur wenige, auch qualitativ nachrangige Porträtisten gab, die für solche eine Aufgabe geeignet waren. Dies illustriert anschaulich das in Miniatur ausgeführte Familienbildnis der erbstatthalterlichen Familie von Pieter la Sage aus dem Jahre 1779 (Rijksmuseum Amsterdam). So stellte Tischbeins Anwesenheit in Den Haag für die Oranier nahezu einen Glücksfall dar, denn seine moderne Porträtauffassung musste dem Erbstatthaltertum unter den damaligen Umständen äußerst ansprechend erschienen sein. Weiterhin wies Tischbeins Werk einen hohen Qualitätsanspruch auf – man hatte in den dortigen höfischen Kreisen sicherlich von des Künstlers Arbeiten Kenntnis genommen – sodass schon aus Prestige Gründen eine geringere qualitative Ausführung für die Oranier nicht akzeptabel war. So dürfte der wesentliche Grund bei der Auftragsvergabe neben Tischbeins künstlerischer Meisterschaft vor allem in der von ihm gepflegten Form einer schichtspezifischen Porträtauffassung liegen, wobei sich in einem ständenivellierenden Sinne die noble Eleganz eines aristokratischen Selbstverständnisses mit dem feingeistigen Intellekt bürgerlicher Prägung zu einer von gesellschaftlicher Distinktion bestimmten Haltung im Bildnis verband. Diese konnte sowohl im bürgerlichen Salon wie auch im Ambiente eines Schlosses gleichermaßen bestehen. Damit ließen sich im Bildnis einerseits die real bestehenden sozialen Stufungen weitgehend durch einen verbindlichen Tenor von ambitionierter mentaler Kultiviertheit glätten und die Oranier konnten sich andererseits in der Außenwirkung ihrer Porträts von Tischbein auch weiterhin als gehobenen, repräsentativen Teil der niederländischen Sozialität begreifen. Diese Bildnisauffassung war dem englischen Gesellschaftsmodell nah verwandt. Zur Illustration dieser Sachverhalte wird auf das als Kniestück gehaltene Sitzbildnis der Erbstatthalterin Friederike Louise Wilhelmine, geborene Prinzessin von Preußen (Abb. 2) – eine bemerkenswerte Arbeit des Künstlers, von der noch drei weitere Fassungen existieren – verwiesen. Tischbein verwendete diesen Bildtypus bereits in den Niederlanden sowie später bei bürgerlichen Modellen, wenn auch modifiziert, wodurch sich ein verändertes, indifferentes weil ständeübergreifendes Wertebewusstsein bildkünstlerisch artikulierte. Dieser Aspekt wurde in dem Beitrag verschiedentlich aufgegriffen, in seiner Bedeutung für die Porträtmalerei der Zeit leider nicht vertiefend behandelt. Tischbein konnte aber auch, wenn Persönlichkeit und Kundenwunsch dies nahelegten, ein entsprechend geartetes höfisches Selbstverständnis zwar sublim, aber dennoch sehr markant veranschaulichen, wie es das Bildnis des Willem Graf van Lynden van Blitterswyck aus dem Jahre 1787 zeigt, welches bedauerlicherweise nicht Teil der Ausstellung war.

Abb. 2: Johann Friedrich August Tischbein: Wilhelmine von Preußen (1751–1820), Prinzessin von Oranien-Naussau, 1789, Öl auf Leinwand, 172 × 135 cm, Apeldoorn, Museum Palais Het Loo, Dauerleihgabe des Königlichen Gemäldekabinetts Maruitshuis, Den Haag (93)



Wie die Autorin zutreffend vermerkt, waren die 1788 in Pastell ausgeführten Bildnisse des Erbstatthalters Wilhelm V., seiner Frau und ihren drei Kindern die Grundlage für weitere Porträts in Öl in Form von Brustbildern, Kniestücken und Gruppendarstellungen. Es kann davon ausgegangen werden, dass Tischbein etwa 36 Bildnisse von der erbstatthalterlichen Familie und weiteren, durch Einheirat hinzugekommenen, Angehörigen schuf. Aus der Vielzahl der ausgestellten Oranierporträts, die sich in der Ausstellung auf einer eigens hierfür vorgesehene Wandfläche durch eine enggefasste Hängung – ähnlich einer barocken Galerie – eindrucksvoll dem Besucher präsentierten, wurde im Katalog auf das erbstatthalterliche Paar im Dreiviertelformat, das Gruppenbildnis ihrer Kinder sowie die ganzfigurige Darstellung der Tochter Friederike Louise Wilhelmine näher eingegangen. Zwar erfolgte auf Seite 81 die Nennung verschiedener Künstler, welche für die Oranier tätig waren, aber ein Vergleich mit Arbeiten Tischbeins, die denselben Personenkreis betrafen, hätte überzeugender des Künstlers exklusive Modernität wie auch bemerkenswerte Qualität in der Ausführung unterstrichen. Besonders die Gegenüberstellung mit dem 1774 entstandenen Bildnis der Erbstatthalterin vom Hannoveraner Hofmaler Johann Georg Ziesenis, welches noch dem gesellschaftlichen Typus des Rokokozeitalters verpflichtet ist, hätte die Unterschiede deutlicher hervorgehoben. Der Hinweis auf die grafische Reproduktion des Gruppenporträts der Kinder von Wilhelm V. durch John Raphael

Smith zeigt auch, wie sehr die Oranier mithilfe eines preiswertes Bildmediums um Popularität beim Volk bemüht waren.

Im Text wird nur allgemein auf die französisch geprägten Grundlagen von Tischbeins Porträtform sowie auf die zurückhaltend platzierten ikonografischen Verweise zum Herrscherbildnis verwiesen. Auch hier hätte man sich etwas mehr konkrete kunsthistorische Sachbezüge wie zu den zeitgleichen Werken von Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun, Adélaïde Labille-Guiard und den Interieurbildnissen von Louis-Léopold Boilly sowie Anton Hickel oder den ‚conversation pieces‘ von Johann Zoffany gewünscht, ohne damit anzunehmen, das Tischbein solche Arbeiten im Original kennengelernt hätte. Interessant sind die von der Autorin aufgeführten Belege von Zahlungen der erbstatthalterlichen Familie an Tischbein, die in ihrer Höhe erstaunen und Rückschlüsse auf seine Lebensumstände in Den Haag und später in Amsterdam ermöglichen. Dort führte Tischbein mit dem ihm freundschaftlich verbundenen Kaufmann Scherenberg in der vornehmen Herengracht ein gastoffenes Haus, wo er zu geselligen Soireen einlud, auf denen der Künstler gleichwohl Kontakte zu seiner potenziellen Kundschaft knüpfen konnte. So beschreiben es jedenfalls die Erinnerungen seiner ältesten Tochter Caroline. All dies hatte aber nur eine kurze episodale Dauer, denn mit dem Einmarsch der französischen Invasionsarmee 1794 in die Niederlande endete die Herrschaft der Oranier – vorerst –, die sich ins Exil nach Großbritannien begaben. Erst 1813 erlangten die Niederlande wieder ihre staatliche Souveränität und 1815 wurde das heute noch existierende erbliche Königtum unter Wilhelm I. begründet, der sich von Joseph Paelinck im Zuge der stabilisierten Machtverhältnisse 1819 nun wieder im althergebrachten Ornat und dem traditionellen Herrschaftsinsignien darstellen ließ, wie es Klarenbeek auf Seite 95 anführt. Tischbein erlebte die französische Besetzung und die Ausrufung der ‚Batavischen Republik‘ nicht mehr, denn er ging 1794 wieder zurück nach Deutschland.

Im letzten Katalogbeitrag von Stefanie Rehm wird auf die für die damalige Zeit außergewöhnliche Wertschätzung einzelner Mitglieder der Tischbeinfamilie für die Niederlande näher eingegangen. In einer Zeit des beginnenden Klassizismus, als es für angehende Künstler nahezu eine Selbstverpflichtung war, sich an Meistern und Werken mithilfe einer akademischen Ausbildung in Frankreich zu schulen und den von Johann Joachim Winckelmann propagierten Idealen der Antike in Rom nachzueifern, scheint die Orientierung von drei Künstlern der Tischbein-Familie auf die Niederlande zunächst ungewöhnlich. Allerdings war diese Motivation bei Tischbein und seinem Vater nicht ausbildungsbedingt, sondern verfolgte pekuniäre Ziele: „Opdrachten natuurlijk in de eerste plaats“ (Franz Grijzenhout)⁴. Somit relativiert sich ihre „Fascination“ (99) für die Niederlande durch die Gepflogenheiten eines damals weit verbreiteten ‚Wanderkünstlertums‘, welches zur Erzielung eines Einkommens mitunter große Distanzen bewältigte. Eine kunsthistorische Interessenslage spielte hier nur eine

4 Franz Grijzenhout, „Andere tijden“, in: *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd. 1600–1800*, hrsg. von Norbert Middelkoop, Ausst.-Kat. Amsterdams Historisch Museum Amsterdam, Bussum 2002, S. 235.

untergeordnete Rolle. Allgemein erfreute sich aber die Kunst des 17. Jahrhunderts der Niederlande in Deutschland einer großen Wertschätzung und führte im sogenannten ‚Hollandismus‘ sogar zu einer eigenen Stilrichtung. Fürstliche wie auch bürgerliche Sammlungen besaßen umfangreiche Niederländer-Kollektionen, sodass sich Maler wie Kunstliebhaber mit den bewunderten Vorbildern nahezu vor Ort auseinandersetzen konnten, ohne sich den Mühen einer beschwerlichen Reise unterziehen zu müssen. Bereits bekannte biografische und künstlerische Sachverhalte aus vorherigen Beiträgen hinsichtlich der zwei genannten ‚Tischbeins‘ werden bei Rehm nochmals wiederholt. Detaillierter setzt sich die Autorin mit der 1772–1773 erfolgten Reise nach Amsterdam von Tischbeins Vetter Johann Heinrich Wilhelm auseinander, welcher in der Fachliteratur mit dem Zusatz ‚Goethe-Tischbein‘ versehen wird. Im Gegensatz zu Onkel und Cousin fokussierten sich seine Interessen in Holland vor allem auf das Studium der alten Meister. So besuchte er die Sammlungen vermögender Amsterdamer Bürger, um sich mit den Werken der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts im Original vertraut zu machen. Diese bisher weniger gewürdigte Episode seines Lebens beschrieb Wilhelm Tischbein in seinen erst 1861 erschienenen Erinnerungen *Aus meinem Leben*. Der Beitrag von Rehm zeichnet sich hierbei durch Erwähnungen von bestimmten Amsterdamer Familien aus – so dem Sammler van Goll oder Johann Lublink der Ältere – die gleich einem Netzwerk, auch später bei seinem Vetter, als Auftraggeber in Erscheinung treten. Die in dem Text auszugsweise zitierten Erinnerungen von Tischbeins Tochter Caroline vermitteln hierbei eine sehr authentische Vorstellung von den Lebens- und Schaffensumstände des Künstlers und seiner Familie vor allem in Amsterdam. Bankiers wie die Muilmans und der Kaufmann Scherenberg, aber auch die Bekanntschaft mit dem späteren Theoretiker der Romantik August Wilhelm Schlegel, welcher bei erstgenannten als Hauslehrer beschäftigt war, erlauben ein anschauliches Bild von Tischbeins Kontakten zu den vermögenden wie einflussreichen Kreisen in Amsterdam zu geben. Noch 1797 in einem Schreiben von genanntem Schlegel werden Namen wie Lestevenon, Hoofman, Helmold und nochmals Scherenberg erwähnt, welche laut Tischbein im Brief „alle vier Millionärs“⁵ sind. Mit ihrem Beitrag vermochte es Rehm, über den werkbezogenen Aspekt im Katalog hinausgehend, die persönlichen und milieuhaften Begleitumstände Tischbeins – welche die Situation hinter den Werken beleuchten – anschaulich zu vermitteln.

Abschließend soll noch auf einige Details im Katalog und der Ausstellung eingegangen werden, welche zum Teil einer Klärung dahingehend bedürfen, um Tischbeins Bedeutung in der deutschen Malerei konkreter zu bestimmen. So enthält der Text des Kataloges schon im Vorwort (8) und auf den Seiten 23 und 28 den Hinweis, dass der Künstler ein „wegbereider voor de Romantiek“ gewesen sei; einer Strömung, welche sich nach 1800 in der deutschen Literatur und Kunst etablierte. ‚Romantik‘ stellte hierbei eine ganzheitliche Weltsicht dar, in der sich das Bewusst-

5 Brief von August Wilhelm von Schlegel an Georg Wilhelm Göschen vom 14.09.1797, in: August Wilhelm Schlegel. Digitale Edition der Korrespondenz [Version 04-20], aufrufbar unter: <https://august-wilhelm-schlegel.de/version-04-20/briefid/1918>.

werden des Menschen widerspiegelt, existenziellen Zwängen unterworfen zu sein. Jene zu entdecken, subtil zu verinnerlichen und nach befreienden Lösungsansätzen zu suchen, konnte durch eine kontemplative Sicht auf die Universalität des Schöpfers und der Natur oder der Vitalisierung retrospektiver Kunstformen geschehen; um somit wieder zu einer angenommenen Einheit und Sicherheit vormaliger Lebens- und Glaubensgrundsätze zu gelangen. Diese von Künstlern wie Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge oder dem Nazarenerkreis vertretene Auffassung eines romantisch strukturierten Bildverständnisses mit der bekannten Motivsymbolik, den mehrschichtigen Bedeutungsebenen und dem Aufgreifen eines mittelalterlichen oder der Renaissance verpflichteten Stilvokabulars lässt sich allerdings in keiner Arbeit Tischbeins finden. Es muss aber im Zusammenhang mit der für den Künstler so maßgeblichen Empfindsamkeit auf die Herausbildung eines rezeptiven Bewusstseins hingewiesen werden, in welchem die Empfindung als ‚vergegenständlichter Selbstbezug‘ eines subjektiv geführten Dialoges zwischen Medium und Mensch verstanden werden kann. Dieser Aspekt lässt durchaus eine Affinität zur ebenfalls im Literarischen wurzelnden Romantik erkennen, denn ohne die vorausgegangene Empfindsamkeit wäre jene Sensibilität für die fiktiven romantischen Bildgehalte so nicht denkbar gewesen. Da es sich hier aber um einen wahrnehmungsästhetischen Aspekt unter veränderten soziokulturellen Bedingungen handelt, scheint es überzogen, Tischbein in die Nähe der Romantik zu rücken.

Es ist ein Faktum in der Fachliteratur über Tischbein, dass ungeklärte Identitäten von dargestellten Personen unkritisch aus vorausgegangenen Publikationen übernommen werden, wie es das Beispiel des *Doppelporträt zweier Schwestern* (32) belegt. Bei dem Programmbild der Ausstellung hat man klugerweise den anonymisierenden Titel *Familienporträt vor Baumgruppe* (54) gewählt, da auch hier die Ansichten in der Fachwelt über die Identität der Dargestellten weit auseinander gehen. Es hätte aber den Kuratoren auffallen müssen, dass sich im Gemälde die Gestaltung des vegetabilen Beiwerks in Vorder- und Mittelgrund erheblich von Tischbeins geläufigen Darstellungsmodalitäten unterscheidet, wie es die in der Ausstellung gezeigten Vergleichsbeispiele, so beim Bildnis der *Frau Schmidt-Capelle* (Abb. 3) oder den Porträts des Deutz van Assendelft und Frau erkennen lassen. Leider hat man im Katalog von stilistischen Analysen – vielleicht war dies auch gewollt – abgesehen.

Das in der Exposition enthaltene, als Kniestück ausgeführte Bildnis von *Prinz Friedrich Wilhelm von Nassau-Weilburg* (113), eng bei der Oranier Verwandtschaft platziert und richtigerweise 1792 entstanden, nicht wie im Katalog etwas schwammig angegeben 1788–1816 (Tischbein verstarb bereits 1812), hat Reimar F. Lacher berechtigterweise dem Œuvre Tischbeins abgeschrieben und für Friedrich Georg Weitsch in Anspruch genommen.⁶ Dieser hatte übrigens 1784 ebenfalls eine Kunstreise nach Amsterdam in Begleitung des Meininger Pastellmaler Johann Heinrich Schröder, welcher bei Tischbein dem Älteren ausgebildet worden war, unternommen.

6 Reimar F. Lacher, *Friedrich Georg Weitsch. Maler, Kenner, Akademiker*, Berlin 2005, S. 220, Abb. S. 119.



Abb. 3: Johann Friedrich August Tischbein: Frau Schmidt-Capelle, 1786, Öl auf Leinwand, 115 × 88 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (27)

Der Begleitkatalog zeichnet sich in Bezug zur Ausstellung durch eine signifikante Einheit von Bild und Text aus. Nahezu alle Beiträge vermitteln in verständlicher Form eine Vorstellung von Tischbeins Wirken in den Niederlanden. Sein Werdegang in Frankreich und Italien sowie das spätere Schaffen in Dessau und Leipzig wurde nur sporadisch erwähnt, obwohl die Exposition durchaus das Potenzial besaß, mit ausgestellten Werken wie dem *Bildnis einer jungen Frau* von 1778 (116) bis hin zum Schillerporträt aus dem Jahre 1805 (41) Voraussetzungen und Grenzen von Tischbeins empfindsam strukturierter Bildniskultur auszuloten. Leider unterblieb auch ein kunsthistorisch orientierter Überblick zu jenem Zeitraum, in dem sich Tischbeins Wirken entfaltete. Besonders im Vergleich mit einigen seiner ihm auch persönlich bekannten Künstlerkollegen hätte die Kontur seiner Porträtauffassung stärker an Profil gewonnen, was für den weiter interessierten Besucher wünschenswert gewesen wäre. Da sich Tischbeins künstlerische Eigenart nur in vagen Verweisen auf französische und englische Inspirationsquellen erschöpft, geht der Katalog nicht über den Erkenntnisstand von niederländischen Publikationen⁷ zum gleichen Thema hinaus, was auf Grund der Zahl und Qualität der offerierten Werke des Künstlers in Enschede

⁷ Mr. Adolph Staring, *Johann Friedrich August Tischbein's Hollandse Jaren*, Zutphen 1978; *Tischbein een reizend portrettist in Nederland: tentoonstelling*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Utrecht 1987; *Kopstukken* 2002 (s. Anm. 4).

als sehr schade zu bezeichnen ist. Die Hängung der Werke orientierte sich mitunter mehr an ästhetischen als chronologischen Gesichtspunkten, was aber die Mehrzahl der Besucher nicht gestört haben dürfte.

Insgesamt gesehen bildet aber die Exposition und der mit ihr eng verzahnte Katalog eine beeindruckende Retrospektive zu einem Teil von Tischbeins Leben und Werk. Somit kommt der Publikation ein wichtiger Stellenwert in der Dokumentation seines Wirkens zu. Darüberhinausgehend vermittelt die Ausstellung auch einen Impuls, durch den Tischbeins künstlerisches Wirken nach langer Zeit wieder im Bewusstsein der heutigen Generation zu aktualisierender Wirkung gelangt. Damit bleiben die in der Ausstellung gewonnenen Bildeindrücke für den Besucher durch den umfangreich bebilderten Katalog auch im Nachhinein noch gegenwärtig.

MARTIN FRANKE
Lohr am Main



Eberhard Schmidt; Wohin in dieser Welt? Der Maler Franz Radziwill. Biografie; Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2019; 336 S. u. 32 S. Tafelteil, farb. u. s/w-Abb.; ISBN 978-3-96311-174-7; € 28

Werkverzeichnisse der Gemälde, der Aquarelle, Zeichnungen, Skizzen – ja sogar der in guter ‚BRÜCKE-Tradition‘ bemalten Künstler-Postkarten – und der Druckgraphik Franz Radziwills liegen schon länger vor. Was bisher fehlte, war eine Biografie, die aus den Quellen erarbeitet, dem langen Leben des streitbaren und auch umstrittenen Malers Rechnung trägt. Eine Biografie mithin, die das, was in vielen Jahren als schöpferisches Geschehen hervorbrach, nicht als ein losgelöstes, abgehobenes, wirklichkeitsfernes Ereignis verstand.

Der Historiker Prof. Dr. Eberhard Schmidt hat sich dieser Aufgabe gestellt. Dabei rückte er die Maxime: ‚Ein Dokument entzieht jeder Spekulation den Boden‘ als methodische Vorgabe in den Mittelpunkt. In seiner einleitenden *Annäherung an eine Biografie* (7ff.) schildert der Autor den Maler als Person der Zeitgeschichte: „Er hat in seinem [...] ereignisreichen Leben fast das gesamte Jahrhundert durchmessen. Sein Lebensweg begann noch im Kaiserreich und führte ihn durch Kriege, revolutionäre Umbrüche und mehrfach wechselnde Herrschafts- und Gesellschaftssysteme [...].“ Dann zieht er vor diesem weitgespannten Panorama den Schluss: „Der Biograf tut [...] gut daran, sich im Klaren darüber zu sein, dass seiner Rekonstruktion eines fremden Lebens Grenzen gesetzt sind [...]. Der Versuch, sich in eine andere Person hinein zu versetzen, ihrem Denken, Fühlen und Handeln nachzuspüren, stößt auf systematische Schranken.“ (8) Vor Augen steht ihm die Einsicht des Direktors der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi: „Gewiß das Beste, Inhaltsreichste und