

fündig. Dafür aber bietet das Buch ein interessantes Nebeneinander verschiedener Aspekte und sowohl „dem Fachmann als auch dem Laien“ (Umschlagtext) einen Einblick in Technik und Geschichte der Lithographie, wobei deren soziale Dimension und deren Bedeutung auch jenseits der Kunst beleuchtet wird.

DIETHARD HERLES

*Institut für Kunstwissenschaft  
Universität Landau*

**Angelika Nollert: Barend Cornelis Koekkoek 1803–1862.** Ein Landschaftsmaler der niederländischen Romantik (*Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte*, 368); Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2000; 525 S., 26 SW-Abb.; ISBN 3-631-36417-2; € 70,60

Die Dissertation aus dem Jahr 1997 widmet sich einem Künstler, dessen Name insbesondere in Holland und – aufgrund biographischer Bezüge – im Klever Raum Bekanntheit genießt. Künstlerisch beruht die Anerkennung Koekkoeks gewiß ebenso auf der hohen maltechnischen Qualität wie auf der Popularität der romantischen Landschaftsmotive, die der Holländer auf mehreren Reisen rheinaufwärts oder in der Umgebung von Kleve, wo er eine eigene Malerschule begründete, zusammentrug. Die Nähe zur Tradition seines Heimatlandes – man denke an die Winterlandschaften Aert van der Neers, aber auch an Ruisdael oder Hobbema – zeichnet diese Malerei aus, wobei hierin vielleicht auch ein Grund dafür zu finden ist, warum das Profil des Künstlers außerhalb Hollands und seines Klever Wirkungskreises nach seinem Tode weniger deutlich wahrgenommen wurde.

Zu den Verdiensten Angelika Nollerts gehört es, auch hierzulande wieder zu einer größeren Bekanntheit des Malers beigetragen zu haben – allerdings weniger mit vorliegender Publikation, sondern mehr mit dem von ihr 1997 herausgegebenen Katalog (Barend Cornelis Koekkoek 1803–1862. Prins der Landschapschilders bzw. Prinz der Landschaftsmaler), der die Ausstellungen im Dordrechts Museum und im Museum Haus Koekkoek in Kleve begleitete.

Damit deutet sich ein erstes grundlegendes Problem der nun vorliegenden Publikation an. Die Dissertationsveröffentlichung besteht aus einem ausführlichen Textteil und den im Titel des Buches leider nicht erwähnten Werkverzeichnissen der Zeichnungen (S. 279 ff.) und der Lithographien (S. 431 ff.), wobei die ersten hundert Seiten des Textteiles in kompakterer und damit entschieden lesenswerterer Form in dem von der Autorin herausgegebenen Ausstellungskatalog bereits enthalten sind. Hier finden sich auch zumeist farbige Abbildungen der Werke, die die Autorin in der jüngeren Publikation ausführlich beschreibt.

Wiederholungen bei der Publikation von Forschungsergebnissen – sei es aufgrund ausführlicherer oder nuancierterer Darstellung oder um älteres Material in einer neuen Veröffentlichung nutzerfreundlicher zusammenzufassen – haben ihren Sinn. Im Fall dieser offenbar „nachgeschobenen“ Dissertationsveröffentlichung aber

liegt ein fragwürdiges Resultat vor, das zuallererst die Autorin hätte voraussehen müssen.

Auf den ansonsten über weite Strecken unergiebig und auffallend lieblos für den Druck aufbereiteten Textteil, braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden.

Das kritische Urteil wird allerdings kaum gemindert, wenn man die beiden Werkverzeichnisse betrachtet. Angelika Nollert war hier bemüht, eine Lücke zu schließen, indem sie an die von Friedrich Gorissen besorgte Zusammenstellung der Gemälde aus dem Jahr 1962 anknüpfte. Lobenswert in der Idee, weist die Durchführung aber einen gravierenden Mangel auf, der den Nutzen der Arbeit für die künftige Forschung in Frage stellt.

Unter Rückgriff auf die über Jahre im Städtischen Museum Haus Koekkoek angelegte Materialsammlung ordnete die Autorin mehrere hundert Werke nach einer von Gorissen für den Katalog der Gemälde entwickelten Systematik, welche die Werke nach dem Entstehungsjahr und dann mit einer zweiten Systemstelle nach der Höhe erfaßt. Undatierte Werke sind durch eine „0“ an der ersten Systemstelle gekennzeichnet. Bei konsequenter Übernahme und Weiterführung der Systematik Gorissens hätte der Autorin auffallen müssen, daß ihr Vorgänger zur Unterscheidung nicht ausbleibender höhen- bzw. maßgleicher Werke mit gleichem Entstehungsjahr eine weitere Ziffer in fortlaufender Zählung anfügte. Damit hätte auch Angelika Nollert vermeiden können, daß unterschiedliche Zeichnungen mit gleicher Nummer ausgewiesen sind (z. B. jeweils mehrfach Z 0/9,8; Z 0/14; Z 0/14,5). Da zudem Maße und Datierungen häufig nicht bekannt sind („Z 0/0“) und der Künstler oft standardisierte Blattformate nutzte („Z 0/11,7“), sind die verhängnisvollen Mehrfachvergaben gleicher Nummern besonders häufig. Die für Werkverzeichnisse unentbehrliche Eins-Zu-Eins-Zuordnung von Werk und Verzeichnisnummer ist leider nicht gegeben. Die alleinige Angabe der Verzeichnisnummer als effiziente Verweismöglichkeit und Verständigungsgrundlage in der wissenschaftlichen Diskussion ist sogar auch bei den geographisch bekannten Motiven nicht immer möglich. Damit erübrigt sich entweder der Verweis auf das Werkverzeichnis, oder es sind ergänzende Ausführungen notwendig.

Angelika Nollert gliedert die undatierten Arbeiten sehr detailliert in 19 topographisch bestimmbare Motivgruppen, in topographisch „nicht bestimmbare Orte und Landschaften“ sowie in Baum-, Fels-, Tier-, Natur- und Figurstudien. Diese differenzierte Gliederung kann durchaus das Zuordnen eines undatierten Motivs erleichtern, aber eben nur, wenn der Bildinhalt vom Suchenden identifiziert bzw. vom Suchenden und der Autorin in gleicher Weise identifiziert wurde. In anderen Fällen bleibt langwieriges, oft vielleicht vergebliches Blättern nicht aus. Wo zum Beispiel könnte das bei Boetticher, Bd. I/2, S. 762, Nr. 37, unter dem Titel „Landschaft mit Bäumen und Hütte“ erwähnte Sepia-Blatt, das bei Bangels 1901 versteigert wurde, von der Autorin eingeordnet worden sein, wenn man es unter den topographisch nicht bestimmbaren Orten vergebens sucht? Darüber hinaus hat die Autorin nicht datierte Werke auch dann mit einer „0“ an erster Stelle gekennzeichnet, wenn sie sogar relativ sichere Datierungshinweise ausmachen konnte. Diese auf der einen Seite sinnvolle Konsequenz

erschwert aber die ohnehin eingeschränkte Handhabbarkeit des Werkverzeichnisses, weil Arbeiten dieser Art dann bei den datierten Werken eingeordnet wurden.

Im Literaturverzeichnis fehlt nicht nur der eingangs erwähnte Ausstellungskatalog – eine gravierende Lücke –, sondern es hätten auch ältere Überblicksdarstellungen, in denen der Künstler Erwähnung fand, aufgenommen werden sollen. Manche Beurteilung vom Ende des 19. Jahrhunderts wäre der Diskussion wert gewesen.

Angelika Nollert hätte sich um die Dokumentation des Werkes von Barend Cornelis Koekkoek sehr verdient machen können, wenn sie das möglicherweise ergänzte Werkverzeichnis der Gemälde von Froedrich Gorissen und die beiden hier vorliegenden Verzeichnisse in einer für alle Gattungen brauchbaren Systematisierung und mit kleinformatiger, aber möglichst umfassender Bebilderung zusammengefaßt hätte! Eine fundierte, aber übersichtliche Einführung zu Problemen der Forschung – beispielsweise zu Wesen und Begriff der „Klever Romantik“, möglichen Wechselwirkungen mit der frühen Düsseldorfer Schule, dem Verhältnis Koekkoeks zur Tradition der Rheinlandschaft in der niederländischen und auch englischen Malerei oder dem Anteil der Freilichtmalerei am Werkprozeß – hätte dies abrunden können. Aber nach der – in diesem Sinne – leider verschenkten Publikation wird es ein solches Standardwerk zu dem bis heute von vielen Sammlern geschätzten Künstler wohl in absehbarer Zeit nicht geben.

ULF HÄDER

*Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste  
Magdeburg*

**Inken Freudenberg: Der Zweifler Cézanne;** Heidelberg: Kehrer 2001; 224 S.; ISBN 3-933257-26-3; € 30,-

**Steven Platzman: Cézanne. Die Selbstporträts;** aus dem Amerikanischen von Media Compact Service; München: Stiebner 2001; 224 S.; ISBN 3-8307-0171-3; € 49,90

Diese beiden Bücher entstanden als Dissertationen, das eine in Frankfurt am Main unter Anleitung von Klaus Herding, das andere in New York, betreut von Linda Nochlin. Beide rücken Cézanne als Person, als Künstler und Mensch, in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen.

Inken Freudenberg behandelt hauptsächlich Cézannes Frühwerk der 1860er Jahre. Eindrücklich beschreibt sie die Atmosphäre der Bilder dieser Schaffensperiode. Im Kapitel über das „Frühstück im Freien“ weist sie Deutungsversuche von M. L. Krumrine und M. T. Lewis zu Recht in die Schranken. Die „seltsame Befremdlichkeit der Szene“ des Bildes verbiete es, die Figuren allzu eindeutig nach biographischen oder literarischen Vorlagen als bestimmte Personen zu identifizieren. Das Picknick erscheine „wie ein rätselhafter Traum“.