

Künstlern der Familie – mit dem von Goethe zu imaginärer Einheit verbunden; damit vermochte sie des Künstlers innigstes Bestreben nach Nähe zu dem einstigen Weggefährten gleichsam memorialhaft zu erfüllen; Goethe setzte ihm schon zu Lebzeiten als Ausdruck seiner Wertschätzung mit folgendem Epigramm ein Denkmal, dessen Wortsinn die Ausstellung nun mit dem dazugehörigen Bildsinn ergänzt: „Dichter, fruchtbar aller Orten / Bald mit Zeichen, bald mit Worten“.

MARTIN FRANKE

Lohr am Main

Anke Fröhlich: Der Dresdner Landschaftsmaler Johann Christian Klengel (1751–1854). Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Radierungen und Lithographien (*Studien zur Kunstgeschichte*, 161); Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005; XII und 472 S., 73 Farb- und 1571 SW-Abb.; ISBN 3-487-12770-9; € 78,00

Das vorliegende Buch ist das neue Standardwerk zu dem sächsischen Maler, nicht nur, weil es sich um das erste veröffentlichte Werkverzeichnis handelt, sondern auch weil es bisher kaum eigenständige Veröffentlichungen zu dem Künstler gab¹. Der Rang von Anke Fröhlichs Buch resultiert aber keinesfalls nur aus dem Mangel an wissenschaftlichen Publikationen. Die Autorin hat sich über mehrere Jahre mit der sächsischen Kunst und einzelnen bedeutenderen Vertretern der Dresdener Malerei – Johann Alexander Thiele (1685–1752), Klengel und jüngst Christoph Nathe (1753–1806) – beschäftigt². Die guten Kenntnisse des Umfeldes sind dem vorliegenden Band vielfach anzumerken, und es ist ein ebenso fundiertes wie inhaltsreiches Arbeitsmittel entstanden, von dem Forschung und Kunsthandel lange profitieren werden.

Wenn es der Autorin gelungen ist, in der relativ kurzen Bearbeitungszeit von etwa zwei Jahren das Werkverzeichnis zusammenzutragen, so ist dies mehreren älteren Vorarbeiten zu danken, auf die zurückgegriffen werden konnte. Julius von

- 1 Grundlegende Bedeutung hatte jahrzehntelang der 285 Nummern aufweisende Ausstellungskatalog von HEINO MADEBACH: Johann Christian Klengel 1751–1824. Gemälde und Zeichnungen; Freiburg 1950. Eine zweite Personalausstellung, die der Autor in Coburg zu Klengels 150. Todestag geplant hatte, kam nicht zustande. – Die Wiederentdeckung des Künstlers im Vorfeld von Anke Fröhlichs Monographie und Werkverzeichnis belegt die Broschüre von EGBERT STEUER: Johann Christian Klengel 1751–1824. Eine biographische Darstellung des in Kesselsdorf geborenen Landschaftsmalers nach Archivstudien und historischen Quellen im Jahre seines 250. Geburtstages, hrsg. vom Heimatkreis Kesselsdorf; Dresden 2001.
- 2 Vgl. ANKE FRÖHLICHS Dissertation: Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Landschaftsmaler, -zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meißen und Görnitz von 1720 bis 1800; Weimar 2002, S. 149–162 zu Klengel. Vgl. auch die Bibliographie des Werkverzeichnisses mit den seit 2000 erschienenen kleineren Publikationen der Autorin zu Klengel. – Zu Thiele: „Wie über die Natur die Kunst des Pinsels steigt“. Johann Alexander Thiele (1675–1752). Thüringer Prospekte und Landschaftsinventionen, Ausstellungskatalog; Sondershausen 2003, S. 121–135, 163–192 (siehe dazu meine Besprechung in diesem *Journal* 8, 2004, S. 369–372). – Zu Nathe: „die Natur war mir neu ...“. Dem Landschaftsmaler Christoph Nathe (1753–1806) zum 200. Todestag, in: *Dresdener Kunstblätter* 50, 2006, 2, S. 87–96.

Tschirschky und Bögendorff (1777–1853), ein Privatschüler Klengels, stellte in Verehrung seines Lehrers und im Rückgriff auf die eigene Sammlung ein 444 Nummern umfassendes Verzeichnis der druckgraphischen Arbeiten zusammen. Das unveröffentlichte Manuskript aus dem Jahr 1843 befindet sich heute in den Weimarer Kunstsammlungen. Ebenfalls der Druckgraphik ist ein Verzeichnis von Arthur Rümman (1888–1963) gewidmet, das dieser 1934 im Auftrag eines Chemnitzer Kunstsammlers verfaßte. Auch diese Aufstellung blieb unveröffentlicht (Typoskript in der Graphischen Sammlung München). Schließlich scheiterte auch die Veröffentlichung des von Heino Madebach (1913–1983) bis 1970 zusammengestellten Verzeichnisses der Gemälde und Handzeichnungen. Glücklicherweise blieb aber auch hier das Manuskript erhalten und zugänglich (Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister).

Anke Fröhlichs Verdienst geht aber weit über die Zusammenführung dieser drei wesentlichen Vorarbeiten hinaus. Das belegt allein der Blick auf den Umfang des Werkverzeichnisses, das bei Gemälden und Zeichnungen etwa doppelt so viele Einträge aufweist wie in Madebachs Liste. Darüber hinaus konnte die Autorin in vielen Fällen detaillierte Informationen recherchieren, durch die eine sichere Identifizierung erwähnter oder nur durch eine Abbildung bekannter Werke möglich wurde. Bei den druckgraphischen Arbeiten sind erwartungsgemäß – was die Anzahl der Arbeiten betrifft – nur punktuelle Erweiterungen der früheren Verzeichnisse gelungen. Aber auch hier waren ergänzende Forschungen notwendig, allein um beispielsweise Standortnachweise zu aktualisieren oder weitere Exemplare zu ermitteln. In mehrfacher Hinsicht wertvoll erscheint auch das beigegebene Verzeichnis der druckgraphischen Werke anderer Künstler nach den Blättern Klengels, das nochmals 126 Einträge umfaßt.

Die Charakterisierung der Neuerscheinung auch als Monographie ist mit Recht gewählt. Die etwa vierzig dem Werkverzeichnis vorangestellten Seiten sind durchweg zweispaltig gesetzt, und die großformatigen, mit relativ kleiner Schrift gefüllten Seiten dürften die bisher umfangreichste Darstellung zu Künstler und Werk sein. Etwas zu knapp ist dabei die Einordnung Klengels und seiner Kunst in die Zeit des gesellschaftlichen und künstlerischen Umbruchs um 1800 ausgefallen (S. 3–5), da auch am Ende des monographischen Teils keine gesonderte Würdigung und damit eine Überprüfung der Kennzeichnung als „Künstler der ‚zweiten Reihe‘“ (Vorwort, S. X) erfolgt. Nach Stammbaum und Lebenschronik (S. 6–18) geht Anke Fröhlich ausführlicher auf die Darstellungsinhalte und Werkgruppen in Klengels Schaffen ein (S. 19–21, 22–33). Die Ausführungen zum Studium altmeisterlicher Vorbilder, zu arkadischen, idyllischen, dynamischen, tages- und jahreszeitlichen oder spezifisch sächsischen Landschafts- und Naturphänomenen in den Bildern weisen auf das thematisch strukturierte Werkverzeichnis voraus. Obgleich nur in wenigen Einzelfällen im Oeuvre zu finden (z. B. M 141, M 142), wurde Klengels Ernte-Landschaften ein eigener Abschnitt gewidmet (S. 30f.), vielleicht weil in zeitgenössischen Berichten dies mehrfach als ein Schwerpunkt in Klengels Schaffen erwähnt wurde, vielleicht auch weil die Autorin auf diese Darstellungsinhalte angesichts der vermeintlichen Neuartigkeit des Sujets und seiner großen Bedeutung dann im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts besonders hinweisen wollte. Dies erscheint insofern interessant, als

hier die Frage nach einer möglichen Traditionslinie von der holländischen Landschafts- und Genremalerei über Klengel hin zur Entdeckung des arbeitenden Menschen in der nachfolgenden Künstlergeneration gesehen werden könnte.

Klengel hat aber im arbeitenden Menschen auf dem Lande offensichtlich nie ein eigenständiges Motiv erkannt. Ein anderes Urteil lassen zumindest die im Werkverzeichnis erfaßten Arbeiten nicht zu. Wenn Einzelpersonen bei Arbeitsverrichtungen bildfüllend auftreten, so nur in Zeichnungen mit Studiencharakter. Es handelt sich in allen genannten Beispielen um Arbeitsmaterial für die Staffierung von Landschaften. Ein Blick auf die Gemälde macht deutlich, daß die Arbeitsszenen immer dem landschaftlichen Gesamteindruck untergeordnet sind. In keinem Fall erheben sich die Figuren über den Horizont. Sie tragen zwar wesentlich zur Belebung der Szenerie bei, aber die oftmals en miniature und in großer Zahl eingefügten Landleute gewinnen keine motivische Eigenständigkeit. Sie komplettieren die Charakterisierung einer Landschaft und einer augenblicklichen Stimmung, sind aber letztlich nur ein narrativ-unterhaltsames Element. Mit dieser Auffassung steht Klengel den von ihm so hoch verehrten holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts wesentlich näher als etwa einem Jean François Millet (1814–1875), auch wenn es bei Klengel einzelne Studienblätter gibt, die Ähnlichkeiten mit späteren Gemäldemotiven des Franzosen haben. Dies bestätigt auch eine Beobachtung Anke Fröhlichs, die feststellte, daß der Landschaftsmaler Klengel seine Figuren stets aus der Oberfläche der Gestalt entwickelte, nicht etwa aus der Anatomie oder von „innen heraus“ (S. 31). Und sicherlich ist es kein Zufall, wenn die wenigen Erntebilder im Werkverzeichnis neben offenkundig holländisch inspirierten Winterlandschaften mit Pferdeschlitten und Eisläufern eingeordnet wurden (Abschnitt N: Jahreszeiten, Erntelandschaften, S. 115 f.). Zeitgenössische Quellen bezeichnen entsprechende Landschaften wiederholt als Erntebilder, einfach deshalb, weil über die Staffage eine nähere Charakterisierung und Abgrenzung im Vergleich zu anderen, topographisch nicht näher bestimmbareren Landschaften möglich war. Kennzeichnendes Beispiel ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung von Carl Gustav Carus (1789–1869), der von der „großen Kartoffelernte“ sprach, aber das Bild nicht als Arbeitsmotiv, sondern unter Nennung der Lufttöne, Farbenbrechungen und des „zarten Duftes hiesiger Fernen“ als Landschaft charakterisierte³.

Den Abschluß des monographischen Teils bilden knapper gehaltene Ausführungen zu den künstlerischen Techniken (S. 34–40) und zu Klengels künstlerischem Umfeld (S. 41–44). Die Erläuterungen zu den in didaktischer Absicht herausgegebenen Radierfolgen der „Zeichenschule“ sind dabei mit einer kompletten Wiedergabe des Vorwortes von 1802 versehen (S. 37–40) – einem aufschlußreichen Dokument für Klengels Kunst- und Lehrauffassung. Wichtig ist ebenfalls Anke Fröhlichs Verweis auf das lithographische Schaffen (S. 40). Der Künstler hat offenbar frühzeitig das Potential der neuen Technik erkannt und nach 1800 vor allem in der „Steinmanier“ gearbeitet.

3 CARL GUSTAV CARUS: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Bd. 1; Weimar 1969, S. 134; bei Fröhlich S. 31.

Den Übergang vom ersten zum zweiten Buchteil bilden farbige Abbildungen von 26 Gemälden, 37 Zeichnungen und Skizzenbuchseiten sowie einigen ausgewählten Druckgraphiken, darunter auch anderer Künstler. Einerseits kann man Autorin und Verlag dankbar für diesen doch recht ausführlichen Bildblock sein, da der Betrachter durch die farbigen Wiedergaben einen besseren Eindruck von der Qualität der Gemälde und besonders auch der oft in Röteln oder auf farbigem Papier ausgeführten Zeichnungen erhält. Andererseits beeinträchtigen die konsequente Anordnung der Tafeln nach Werkverzeichnisnummern und das dünne Papier erheblich den ästhetischen Genuß. Mehrfach stehen „schwere“ Motiven über „leichten“ und kaum eine Seite, auf der nicht die durchschlagenden Ränder der umseitigen Abbildungen das Druckbild beeinträchtigen. Die Papierstärke wirkt sich auch ungünstig auf die Lesbarkeit einiger Abbildungen des Werkverzeichnisses aus. So werden beispielsweise die zarten Linien im Freitaler Skizzenbuch mehrfach von hellen oder dunklen Streifen der Rückseitenabbildungen hinterfangen.

Das Werkverzeichnis weist eine etwas komplizierte Gliederung auf, und dem Nutzer sei ausdrücklich empfohlen, sich vorher über das Inhaltsverzeichnis (S. VII f.) einen Überblick zu verschaffen. Die Hauptabteilung der Gemälde ist in 16, die der Zeichnungen sogar in 39 Untergruppen geteilt, wobei die beiden jeweils am Ende aufgenommenen Gruppen (Umkreis / Fragliche Zuschreibungen; Verschollene Werke) auch in Struktur und Zählung der Werkverzeichnisnummer abgebildet werden. Mit der sehr detaillierten, zumeist nach dem Motiv ausgerichteten Untergliederung macht die Autorin ein Angebot, das im Einzelfall sicherlich helfen kann, ein gesuchtes Werk schneller zu ermitteln. Ein gravierender Nachteil – gerade bei einer Werkstruktur, wie sie Klengel hinterlassen hat – besteht hier in mehrfachen Zuordnungsmöglichkeiten. Ein Beispiel: Die Federzeichnung Z 487 wurde wohl aufgrund der Badenden den „Ideallandschaften, Idyllen, Arkadien“ zugeordnet. Eine geringere Gewichtung der figürlichen Staffage würde ebenfalls eine Zuordnung zu „Flußlandschaften, Landschaften mit Gewässer“ oder „Italienische Landschaften“ erlauben, das weidende Vieh im Vordergrund die Zuordnung zu „Hirten mit Herden in Weidelandschaften“. Ob hier ein zusätzliches Register, in dem die Nummern nicht eindeutig zuzuordnender Werke unter allen relevanten Motivgruppen genannt sind, eine praktikable Hilfe gewesen wäre, mag dahingestellt bleiben. Langwieriges Blättern wird auch bei einer Suche über das Inhaltsverzeichnis bei problematischen Fällen nicht ausbleiben.

Kommentare sind knapp gehalten, was nicht nur angesichts des monographischen Teils und der Werkfülle – es waren allein für Klengel über 1500 Einträge zu bearbeiten – verständlich erscheint, sondern auch den Forschungsstand widerspiegelt. Allerdings vermißt man bei den Angaben der heutigen Standorte häufiger den Namen des besitzenden Museums. Zwar gibt es Wahrscheinlichkeiten, aber in Moskau oder Wien, selbst in Weimar kommen mehrere Sammlungen als Eigentümer in Frage. Bei Stuttgart ist sich der Rezensent nicht sicher, ob die Abkürzung „GS“ vielleicht für die Staatsgalerie, bei Leipzig für das Museum der bildenden Künste steht. An diesen Stellen ist die vielleicht doch etwas kurz bemessene Bearbeitungszeit zu spüren.

Von den vier bekannten Skizzenbüchern werden die bildlich gefüllten Seiten des Freitaler und des Weimarer Exemplars komplett wiedergegeben, vom Prager Skizzenbuch ausgewählte Seiten. Von dem in Darmstädter Privatbesitz befindlichen waren offenbar keine Abbildungen zu erlangen. Bei der Druckgraphik, obgleich vielfach gezeichnete Studienblätter und Gemäldemotive reproduziert wurden, griff Anke Fröhlich nicht auf die nach Motivgruppen unterschiedenen Gliederungen der Gemälde und Zeichnungen, sondern nach eigener Angabe auf die von Tschirschky vorgegebene Chronologie zurück. Diese ist aber nicht ohne weiteres zu erkennen oder nicht befolgt. Zum einen wurden zahlreiche nicht datierte Blätter kommentarlos eingeordnet. Weiterhin bedarf es zumindest eines Hinweises, wenn beispielsweise die Radierungen der beiden Folgen der „Zeichenschule“ von 1800/02 und 1810/12 nach 1822, am Ende der Radierungen, erscheinen. Daß die Lithographien ab Nummer G 420 am Ende der Druckgraphik aufgeführt sind, läßt die Überschrift des Werkverzeichnis-Teiles erahnen, ist aber ebenfalls nicht erklärt. Grundsätzliche Zweifel ergeben sich aber, wenn durch Künstlerinschrift älter datierte Blätter nach datierten jüngeren stehen (z. B. G 208 von 1786 nach G 206 von 1791, G 241 von 1787 nach G 235 von 1799) und kein Hinweis auf etwaige spätere Abzüge oder Überarbeitungen älterer Platten gegeben ist.

Ein dritter Teil des Buches umfaßt die überlieferten Klengelbriefe. In chronologischer Folge sind hier 39 zwischen dem 1. Oktober 1772 und dem 30. August 1821 entstandene Briefe oder Briefpassagen des Künstlers wiedergegeben. Der abschließende Anhang beinhaltet die obligatorische Konkordanz der Druckgraphik, es fehlt eine der Gemälde und Handzeichnungen. Auch wenn die Autorin bei den Einträgen des Werkverzeichnisses immer die entsprechende Madebach-Nummer mit angibt, ist dies ein kleines Manko, das aber die Qualität des Werkverzeichnisses nicht wesentlich beeinträchtigt. Die inhaltliche Ausstattung der Publikation wird durch die detaillierte Bibliographie, das Verzeichnis der überlieferten Akten zu Klengel – zumeist Bestände im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden –, ein chronologisches Verzeichnis der Schüler Klengels (S. 466, Tschischky fehlt) und der zahlreichen Zeichner, Radierer, Lithographen und Radierer nach Klengel-Werken (S. 466–468) ergänzt.

ULF HÄDER

Jena

Karl Friedrich Schinkel: Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824; Redaktion und Kommentar von Georg Friedrich Koch, überarbeitet und ergänzt von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann (*Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Band XIX*); München-Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006; 688 Seiten, 16 Farbtafeln, zahlr. SW-Abb.; geb., ISBN 3-422-06601-2; € 168,-

Schinkel ist zweimal studienhalber in Italien gewesen. Die erste, längere Reise 1803–5 trat er mit 22 Jahren an, als er gerade die Bauakademie in Berlin absolviert hatte, die zweite Reise erfolgte 1824 als er bereits ein angesehener Architekt war. Von der ersten Reise existiert ein ziemlich heterogener Nachlaß aus Tagebüchern, kurzen Notizen,