

hemmt Bewegung auch dort, wo sie dargestellt werden soll, so bei den siebzehn bekannten Porträts von Damen als jagende Diana. Auffällig sind ferner bei den Familienporträts die fehlerhaften Proportionen bei den Kindern im Verhältnis zu den Erwachsenen. Oft sind die Hände zu klein. Den Kinderdarstellungen fehlt die natürliche Vitalität, wie sie etwa bei Jacob Gerritsz und Aelbert Cuyp oder auch bei Nicolas Maes begegnet. Auch das Alter ist kein Thema seiner Porträtkunst. Sie will keine Emotionen erzeugen. Der Maler gibt nichts von sich selber preis. So verwundert es nicht, daß weder ein Selbstbildnis bekannt ist noch Porträts seiner Angehörigen nachzuweisen sind, ausgenommen die Zeichnung mit dem Bildnis seines Onkels und Lehrers Daniel Mijtens d. Ä., dessen aufmerksamer und skeptischer Blick wie in kaum einem anderen Porträt des Neffen den Betrachter zu berühren vermag. Als Künstlerbildnis läßt sich nur das Familienporträt des Goldschmieds Laurens Ravens bezeichnen, in dem jedoch nichts über dessen Beruf ausgesagt wird.

Diese Wesenszüge des Malers mögen zu der geringen Neigung, sich mit ihm zu befassen, beigetragen haben. So blieb es Alexandra Nina Bauer vorbehalten, ein genaues Porträt des Porträtisten samt seinem Oeuvre zu zeichnen. Daß ihre Darstellung in einem guten Stil geschrieben ist und sich angenehm liest, ist ein nicht zu unterschätzender Vorzug.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN
Berlin

3 × Tischbein und die europäische Malerei um 1800. Ausst.Kat.; Hrsg. Staatliche Museen Kassel, Museum der bildenden Künste Leipzig; München: Hirmer-Verlag 2005; 239 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-7774-2785-3; € 34,50

Am 5. Juni 2006 schloß die zuvor in der Neuen Galerie der Staatlichen Museen Kassel gezeigte Ausstellung „3 × Tischbein und die europäische Malerei um 1800“ im Leipziger Museum der bildenden Künste ihre Pforten. Da beide Orte ehemalige Wirkungsstätten von zwei der drei Künstler waren, stellen die noch heute dort vorhandenen musealen Bestände von Werken dieser Maler die ideale Voraussetzung dar, sich mit ihrem Leben und Werk sowie der Verankerung ihres Schaffens in der Kunst ihrer Zeit auseinanderzusetzen.

Die ‚Tischbeins‘ waren vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine der bedeutendsten Künstlerfamilien im deutschsprachigen Raum. Jene Vertreter dieser Familie, auf welche hier Bezug genommen wird, sind Johann Heinrich d. Ä. (1722–1789), der sogenannte „Kasseler Tischbein“, und dessen Neffen Johann Friedrich August (1750–1812), auch als „Leipziger Tischbein“ bekannt, und Johann Heinrich Wilhelm (1751–1829), welcher heute unter dem populären Beinamen „Goethe-Tischbein“ firmiert. Der schon im Katalogtitel enthaltenen thematischen Vielschichtigkeit widmen sich fünf Aufsätze. Diese setzen sich mit der Familie Tischbein als künstlerisch professionell agierendem Verwandtschaftsverband (Wolfgang Kemp) sowie dem biographischen wie künstlerischen Werdegang verschiedener Mitglieder dieser Künst-

lerdynastie auseinander (Marianne Heinz). Im weiteren folgen Ausführungen zu jenen Gattungen der Malerei, für die das Werk der drei Namensgeber im besonderen zu stehen pflegt, dem Historien- und Porträtfach (Stefanie Heraeus, M. Heinz, Richard Hüttel), woran sich der mit Erläuterungen versehene Abbildungsteil des Kataloges anschließt. Die fachlichen Voraussetzungen für das Projekt waren durch die im letzten Jahrzehnt geleistete Forschungsarbeit über die ‚3 Tischbeins‘ äußerst günstig. Die Publikation liefert somit keinen eigenen Beitrag zu dem genannten Thema, sondern stützt sich auf den Forschungsstand.

Allerdings wird für den Leser der übergreifende Zusammenhang mit der europäischen Malerei um 1800 nicht deutlich, da ausländische Künstler nur in punktuellen Bereichen erwähnt werden. Ein kurzer Abriß ihrer regionalen Entwicklungen und Schwerpunkte hätte dabei das Leistungsvermögen der ‚3 Tischbeins‘ im internationalen Vergleich transparenter werden lassen. Dieses Defizit macht sich vor allem in jenen Texten bemerkbar, welche die Porträtmalerei behandeln. So finden die in Abbildungen vertretenen Bildnismaler keinerlei Erwähnung im dazugehörigen Beitrag (Hüttel), da dieser sich weitgehend einer übergeordneten Betrachtungsweise enthält. Ferner ist eine Methode zu bemängeln, die unterschiedliche Bildnistypen und -formen sowie soziale Sphären der Dargestellten im direkten Vergleich unberücksichtigt läßt (S. 48/49). Damit kann der sich subtil gestaltende Wandel im Persönlichkeitsverständnis des ausgehenden 18. Jahrhunderts kaum überzeugend dargelegt werden. Auch scheint es, daß sich der Verfasser nur um eine selektive Kenntnisnahme der Forschungsliteratur bemühte, woraus der etwas eigenwillige Umgang mit dem Faktenmaterial zum „Leipziger Tischbein“ resultiert. Dies äußert sich nicht nur in der Sinnverfremdung bei Zitaten, sondern auch in schlichtweg falschen Behauptungen, wie der, daß dessen künstlerische Unabhängigkeit in einem „Kontrast zu seiner finanziellen Abhängigkeit“ stehe (S. 49). Richtig ist vielmehr, Tischbeins künstlerische Profilierung wurde wesentlich durch seine finanziellen Umstände bestimmt.

Die Entsprechung seines künstlerischen Ausdrucks mit den bürgerlichen Tugendvorstellungen der empfindsamen Epoche weiß Hüttel demgegenüber durch Bezüge zum pädagogischen und moralphilosophischen Schriftgut des Aufklärungszeitalters überzeugend darzustellen.

Anzumerken ist ferner, daß der Autor etwas leichtgläubig von der empfindsamen Idealität im Tischbeinschen Familienbild auf die gelebte Wirklichkeit in dieser Gemeinschaft schließt, wie es sich seinen Zeilen zu diesem Werk, 1800 (S. 53/54), entnehmen läßt. Für den Leser steht dies im auffälligen Widerspruch mit den Ausführungen zu Nr. 55. Auch lassen sich mehrmals Ungereimtheiten zwischen Abbildungen und den begleitenden Erläuterungen feststellen. So bei Nr. 43, wo Tischbein d. Ä. in seinem Selbstbildnis keineswegs eine Vorlage von Maurice Quentin de La Tour „nahezu wörtlich zitiert“. Ebenso bei Nr. 65; nach der vorgeschlagenen Identifizierung der beiden weiblichen Dargestellten hätten diese bei einer Datierung auf 1805 um die Dreißig sein müssen; wiedergegeben sind aber zwei Mädchen in jugendlichem Alter. Daß Forschungsergebnisse bisweilen noch keine Akzeptanz fanden, wird im Text zum genannten Familienporträt aus dem Jahre 1800 (Nr. 57) ersichtlich.

Dort wird die Darstellung von Carl Wilhelm, dem Sohn des „Leipziger Tischbein“, mit einer im Dresdner Kupferstich-Kabinett befindlichen Zeichnung in Verbindung gebracht. Doch stellt diese Arbeit eine Vorlage zu dem Gruppenbildnis „Christian Peter Wilhelm Kraft mit Tochter und Enkel“ aus dem Jahre 1809 dar und gibt den besagten Enkel Robert Kraft wieder. Auch würde es bedeuten, die Bildästhetik Tischbeins grundsätzlich in Frage zu stellen, wenn in dem besagten Familienbild von 1800 das Motiv des von Mutter und Schwester getragenen Carl Wilhelm als Paraphrase einer Grablegung zu verstehen wäre (S. 17). Vielmehr dürfte der Künstler barocke Anregungen aufgegriffen haben, welche als Inkarnationen von Lebensfreude und existentielltem Genuß seiner Auffassung von bildlicher Anschaulichkeit wohl unmittelbar entsprachen. Es hätte dem Katalog zum Vorteil gereicht, wenn sich die Beiträge auch peripheren Aspekten der Tischbein-Thematik gewidmet hätten, wie sie Wolfgang Kemp in dem Einleitungskapitel angedeutet hat. Hierzu wäre das Phänomen der Künstlerdynastien mit ihren sozialen und schaffensgebundenen Besonderheiten wie auch das verbreitete ‚Wanderkünstlertum‘ zu zählen.

Daß die Historienmalerei und die Pastelle des „Leipziger Tischbeins“ völlig ausgeklammert wurden, tut dem inhaltlichen Wert des Kataloges doch einigen Abbruch. Denn der besondere, psychologisch modulierte Ausdruck in seinen empfindsam akzentuierten Porträts erhält gerade durch den „Pastelleffekt“ seine prägende Formung. Überhaupt wurden maltechnische Kriterien im Werk der ‚3 Tischbeins‘ wenig berücksichtigt. Leider enthalten die Beiträge neben manchen Unterlassungen und auch einige inhaltliche Irritationen. So konnte sich der ältere Tischbein während seines Aufenthaltes in Italien von 1748 bis 1751 wohl kaum mit der Antike im Sinne Johann Joachim Winckelmanns auseinandersetzen (S. 32), da der später berühmte Kunstgelehrte um diese Zeit noch ein weitgehend unbekannter Bibliothekar in Nöthnitz bei Dresden war und erst 1754 nach Rom aufbrach. Anton Raphael Mengs weilte zwar zur fraglichen Zeit in Rom (1746–1749/1751), aber erst die Begegnung mit Winckelmann 1755 veranlaßte ihn, sich intensiv mit den kunsttheoretischen Grundlagen des beginnenden Klassizismus zu beschäftigen. Auch soll sich Johann Friedrich August gleich zu Beginn seines Aufenthaltes in Paris 1772 mit dem Porträtwerk von Elisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842) beschäftigt haben (S. 49); diese war damals aber gerade 17 Jahre alt und erwarb ihre ersten künstlerischen Meriten mit der Anfertigung von Kopien.

Es ist das Verdienst des Ausstellung, daß jene drei Maler mit dem markanten Familiennamen Tischbein – nahezu ein Synonym für erbliches künstlerisches Naturell, in Vertretung für die weniger bekannten Meister dieser Familie – hiermit eine beeindruckende öffentliche Würdigung erfuhren. Der begleitende Katalog vermag durch die Vielzahl seiner Abbildungen und die fachlich anregenden Beiträge – trotz mancher Kritik im Kapitel Porträtmalerei – dem Leser eine nachhaltige Vorstellung vom Wirken jener Maler im Rahmen ihrer Zeit zu vermitteln.

MARTIN FRANKE
Lohr am Main