

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Der Maler als Poet; Hrsg. Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Klassik Stiftung Weimar (*Kulturstiftung der Länder – Patrimonia*, 274); Weimar: Klassikstiftung 2006; 119 S.; 31 Farb-Abb., 5 SW-Abb.; ISSN 0941-7036; € 20,-

Die Neuerwerbung von 222 Werken des Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), welcher in der Kunstgeschichte unter dem Beinamen „Goethe-Tischbein“ geführt wird, war für die Klassik Stiftung Weimar hinreichender Anlaß, dieses nicht alltägliche Ereignis im Sommer 2006 durch eine Ausstellung mit Katalog zu würdigen. Die bisher unveröffentlichten Arbeiten konnten somit im Hinblick auf ihren Stellenwert im Oeuvre des Künstlers und in ihrer Bedeutung für die in der Stiftung vereinigten Sammlungen der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Denn eine Vielzahl der Werke – dies war auch der Grund für ihre Erwerbung – steht in einem expliziten Zusammenhang mit Goethe, welcher der prominenteste Ansprechpartner des Künstlers vor Ort war. Mit diesem verband ihn ein lebenslanges, von Annäherung, Freundschaft, Distanz und klärendem Ausgleich gezeichnetes gemeinsames Streben um ein künstlerisches Ideal.

Das Konvolut, ursprünglich 600 meistens unbekannte Arbeiten des Künstlers umfassend, entstammt der ehemaligen Privatbibliothek der regierenden Großherzöge von Oldenburg und wurde 2003 im Auktionshaus Christie's in New York versteigert. Durch Unterstützung namhafter Sponsoren gelang es der Stiftung, für 320.000 Euro jenen relevanten Teil des Bestandes zu erwerben, welcher den künstlerischen Bezug Tischbeins zu Goethe am sinnfälligsten dokumentiert. Es ist das Verdienst der Initiatoren des Projektes, daß sie diese unersetzlichen Zeugnisse damit nicht nur der Öffentlichkeit grundsätzlich bewahrte, sondern sie ihr im Rahmen besagter Ausstellung als eindrucksvolle Begegnung von Malerei und Dichtung auch zugänglich machte.

Bei jenen Arbeiten, welche nunmehr den Graphikbestand der Klassik Stiftung Weimar komplettieren, handelt es sich um Blätter zu dem „Idyllenwerk“, mit welchem sich Tischbein und Goethe bereits in ihrer gemeinsamen römischen Zeit (1786–1787) befaßten. Weiterhin gehören zu den Neuerwerbungen Bestandteile der „Sibyllinischen Bücher“, wie Studien mit antiken Sujets als auch Kopien und freie Abwandlungen nach niederländischen Vorbildern. Bedeutsam sind Illustrationen, die auf literarische Vorgaben wie Goethes „Reineke Fuchs“ Bezug nehmen, aber auch Tischbeins eigene poetische Texte in ein bildkünstlerisches Medium übertragen, so die „Eselsgeschichte“, die „Gänsegeschichte“ und „Hermann und Thusnelda“. Abgerundet wird das Konvolut durch Landschafts- und Tierstudien sowie Genremotive und Darstellungen, die thematisch mit den Befreiungskriegen gegen Napoleon im Zusammenhang stehen. Ausgeführt wurden die Blätter in Aquarell, Gouache, Kreide und den durch Lavierungen ergänzten Zeichenstift.

Ein am Ende des ansprechend gestalteten Kataloges befindliches Verzeichnis führt die Neuerwerbungen mit allen gängigen Angaben (Titel, Technik, Maße, Bezeichnungen, Inventarnummer und etwaigen weiterführenden Bemerkungen) in

fortlaufender Numerierung auf. Vorangestellt sind drei Textbeiträge, welche sich mit dem vielschichtigen Spektrum der in den Arbeiten enthaltenen künstlerischen, literarischen, historischen, biographischen, ikonographischen wie philosophischen Sachbezüge befassen.

Den Beginn bildet der in zwei Abschnitte untergliederte Aufsatz von Hermann Mildnerberger, dessen Titel „Der Dichter mit der Palette“. ‚Goethe-Tischbein‘ zwischen Wort und Bild“ schon den besonderen Stellenwert anklingen läßt, den die behandelte Thematik im Rahmen des Ausstellungsanlasses beanspruchen darf. Denn der Autor widmet sich hierbei jenen Werken, deren Bedeutung neben ihrer meistens bemerkenswerten Qualität vor allem im Bezug zu Goethe besteht. Es handelt sich dabei um Arbeiten, von denen bei einigen angenommen werden kann, daß sie dem Dichter persönlich vorlagen oder um artverwandte Motive, von denen er Kenntnis hatte und die ihn sowohl zu beifälligen Kommentaren wie poetischen Assoziationen veranlaßten. Diese Sachverhalte aufzuspüren und in den historisch-biographischen Rahmen eines bemerkenswerten Dialoges von „Maler und Poet“ einzubinden, gelingt dem Verfasser durch seine spezielle Sachkenntnis auf diesem Gebiet.

Ein teilweise schwieriges Unterfangen bildete die Bearbeitung des Reservoirs von Motiven, welche Tischbein vor allem in seinen italienischen Jahren als Grundmuster bzw. Topoi geschaffen hatte. Denn jenes angehäuften Kapital von Arbeiten war für ihn ein Fundus, auf den er in seinem Schaffen, manchmal erst Jahrzehnte später, immer wieder zurückgriff. Hierbei wird die Problematik einer Motivökonomie nicht nur durch zahlreiche Wiederholungen, Nachschöpfungen und Variationen bestimmt, sondern die Darstellungen wurden auch in veränderte inhaltliche Zusammenhänge eingebunden. Ebenso konnten sie in eine Wort-Bild-Relation gesetzt werden oder unterlagen einer nachfolgend veränderten künstlerischen Sichtweise. Auch kam es in Verbindung mit Tischbeins physiognomischen Ambitionen vor, daß sich bei späterer illustrativer Verwendung der Arbeiten ihre ursprüngliche motivische Bestimmung wandelte. Hinzu kommt noch eine zunehmend von restaurativer Sicht bestimmte persönliche Haltung des Künstlers, die die Darstellungen einer vielschichtigen, persönlich akzentuierten Ikonographie unterwarf. Diese komplexen Bezüge im Werk des Künstlers wußte der Autor auf denkbar knappem Raum zu meistern, wenn es auch dem Leser, der mit dem Gegenstand weniger vertraut ist, mitunter schwerfallen dürfte, die jeweiligen motivischen Provenienzen einzelner Arbeiten und Zyklen im Oeuvre Tischbeins zu überschauen.

Einen Schwerpunkt bildet hierbei der „Idyllen-Zyklus“, dessen Realisierung von Tischbein und Goethe noch während der gemeinsamen römischen Zeit erwogen worden war. Mit detaillierter Akribie, die biographische Angaben, zeitgenössische Äußerungen sowie werkimmanente Aspekte eng verzahnt, vermittelt Mildnerberger dem Leser eine Vorstellung von der Genese der Suite, ihren verschiedenen Ausführungsformen bis hin zum entscheidenden Jahr 1821. Hierbei schildert der Autor die einzelnen hartnäckigen Bemühungen des Malers, über die gesellschaftliche Elite Weimars wieder den Kontakt zu dem ehemaligen Freund zu finden. Aber erst in besagtem Jahr, mit der Übersendung des „grünen Klebebandes“, gelang es Tischbein, den

Weimarer Staatsminister wieder für das ursprüngliche Projekt zu interessieren. Als Ergebnis entstand eine Folge von Gedichten Goethes, welche die Darstellungen poetisch begleiten. Mit jener Kongruenz von Reim und Bild, die den einstigen Gleichklang im künstlerischen Empfinden noch einmal lebendig werden ließ, konnte Tischbein auch den eigentlich nie verwundenen Bruch mit Goethe 1787 nun durch ein abgeklärtes Verhältnis für sich als bereinigt betrachten.

Bei dem von Tischbein nach Weimar übersandten „grünen Klebeband“ handelte es sich um 17 Skizzen und Aquarelle, welche einzelne Motive des 1819/20 in Öl ausgeführten „Idyllen-Zyklus“ im Oldenburger Schloß in Form von Studien und ausgearbeiteten Entwürfen wiedergeben.

Für Weimar von hohem Interesse sind drei Blätter, welche in enger motivischer Nähe zu den Oldenburger Idyllen stehen und die Mildenerger auf Grund ihrer künstlerischen Qualität und des korrespondierenden Bezuges zu entsprechenden Gedichten Goethes Anlaß zu der Vermutung geben, daß diese drei Arbeiten Bestandteil des erwähnten Klebebandes waren (S. 10, Abb. 4, 5). Leider ist dieser seit seiner letzten Veräußerung 1933 verschollen, sodaß der eventuelle Zusammenhang nicht nachprüfbar ist. Da Tischbein 1822 noch einmal 20 Skizzen zum Oldenburger Zyklus an Goethe übersandte, welche dieser aber zunächst nicht weiter beachtete, kann auch nicht ausgeschlossen werden, daß jene Blätter erst der zweiten Sendung nach Weimar angehörten. Darauf beziehen sich dann auch die 1827 in Goethes Gedichtsammlung aufgenommenen Strophen 15 und 16. Es erhebt sich aber die Frage, wieso jene Arbeiten, die sich im Oldenburger Schloß auf die „Vision des gemütlichen (und) fröhlichen Schäfers“ beziehen, in Weimar den Titel „Vision des verliebten Schäfers“ tragen?

Auch andere erworbene Blätter mit der Darstellung schwebender Nymphen sind dem motivischen Spektrum der „Idyllen“ Tischbeins zuzuordnen (Abb. 19). Hier verarbeitete der Künstler Anregungen aus pompejanischen Funden und Beispielen der Renaissance zu einem Topos, der zwar klassizistischen Formvorstellungen folgt, sich aber von der Romantik nicht unberührt zeigt. Philipp Otto Runge, mit dem Tischbein während des gemeinsamen Hamburger Aufenthaltes (1804–1808) bekannt geworden war, wußte sich dieses Formenschatzes, in romantischer Überblendung, zu bedienen. Wie Mildenerger betont, war aber die Einflußnahme gegenseitiger Natur. So dürften manche koloristischen Erscheinungsformen in den „Idyllen“ mit Arbeiten Runges wie dem „Morgen“ (1808) in Verbindung zu bringen sein. Umgekehrt übte sich der spätere Romantiker an exemplarischen Darstellungen Tischbeins, von denen zwei, der „Wolfskopf“ und „Achill“ (Abb. 6, 28), nun ebenfalls nach Weimar gelangten. Letzterer dürfte mit zu jenen Vorlagen für die druckgraphische Reproduktion „Homer, nach Antiken gezeichnet“ gehören, die 1801 bei Chr. G. Heyne in Göttingen verlegt wurde. Auch die „Sibyllinischen Bücher“ (S. 22) zählen mit zu jenen Schöpfungen Tischbeins, in denen die Geschlossenheit von Wort und Bild vom Künstler angestrebt worden war. Denn die dortigen Darstellungen sollen den Betrachter zu ästhetischen wie literarischen Assoziationen animieren. So war es des Künstlers Wunsch, „daß man ihm eine poetische oder prosaische Auslegung seiner künstlerischen Träume möge zukommen lassen“.

Eine interessante Beziehung ergibt sich bei einigen der Blätter auch zu Arthur Schopenhauer. Dieser kannte den Künstler noch aus seiner Hamburger Zeit, und Miltenberger gelingt es, zwei Bildfindungen Tischbeins (Abb. 8, 9, 23) namhaft zu machen, die der junge Schopenhauer zur Illustration eines Kerngedankens in seinen philosophischen Anschauungen – daß „alles Leben Leiden sei“ – heranzog.

Weiterhin konnten noch Arbeiten wie „Figuren und Thierstücke“, „Das Buch der Brüder“ und eine frühere Fassung anakreontischer Darstellungen für Weimar erworben werden. Letztere sandte Tischbein 1817 an Goethe in der Hoffnung, dazu begleitende poetische Kommentare zu erhalten. Dies entsprach der Absicht des Künstlers, „Wort und Bild“ als sich bedingende Einheit von deutbarer bildlicher Vorgabe und ihrer literarischen Interpretation zu begreifen.

Hervorzuheben ist die stilistische Analyse (S. 32), welche die wesentlichen formalen Elemente der Werke Tischbeins unter Einbindung ihrer Vorbilder, Anregungen und Ausdrucksabsichten präzise zu benennen weiß.

Der zweite Textbeitrag von Margarete Oppel behandelt das Verhältnis von Goethe und Tischbein unter vorrangig biographischem Aspekt bis zum Ende ihrer Freundschaft in Rom 1787. Der Aufsatz schildert den künstlerischen Werdegang Tischbeins wie auch das Engagement Goethes und anderer Zeitgenossen für die materielle Absicherung des italienischen Studienaufenthaltes des ihnen persönlich unbekanntem Künstlers. Neben dem Einfluß Zürcher Gelehrter auf das künstlerische Selbstverständnis Tischbeins werden dessen Bemühungen auf dem Gebiet der Historienmalerei, insbesondere die Darstellungswürdigkeit von Ereignissen aus dem deutschen Mittelalter, intensiv erörtert. Das gemeinsame Streben von Goethe und Tischbein um Klärung und Festigung eines künstlerischen Weltbildes erfährt eine anschauliche Schilderung. Auch der nach anfänglicher Euphorie erfolgte Bruch der Freundschaft, wird, ohne die schon hinlänglich bekannten und hier überflüssigen Einzelheiten auszubreiten, knapp und sachlich dargelegt. Die dem Kapitel beigegebenen vier Abbildungen mit den Porträts von Goethe und Tischbein sowie den zwei von jeher in Weimar aufbewahrten Titelblattentwürfen zu dem „Idyllen“-Projekt von 1787 illustrieren den Text zwar sparsam, unterstreichen damit aber umso deutlicher seine thematische Gebundenheit.

Das letzte Kapitel in dem die Ausstellung begleitenden Heft befaßt sich mit einem thematischen Schwerpunkt, welcher für Tischbein erst mit seinem ständigen Aufenthalt in Norddeutschland von Interesse wurde. So erwarb die Klassik Stiftung Weimar auch des Künstlers Darstellung von einem Hünengrab (Abb. 27). Diese Relikte aus jungsteinzeitlicher Vorzeit waren im Zeichen eines beginnenden nationalen Bewußtseins, wo die germanische Vorzeit wie auch das Mittelalter verstärkt in den Focus historischer wie literarischer Aufmerksamkeit rückte, bereits in der frühen Romantik zu einem bevorzugten Gegenstand der bildkünstlerischen Auseinandersetzung geworden. Friedrich Gottlieb Klopstocks „Hermanns Schlacht“ wie die „Ossianischen Gesänge“ James MacPhersons hatten die Empfänglichkeit für derlei Sujets sensibilisiert. Die napoleonischen Kriege taten ein Übriges, sich im Hinblick auf die aktuelle Situation für diese vorgeschichtlichen Themen zu begeistern und in ihnen ein sinnstiftendes Moment für nationale Herkunft und Identität zu sehen.

Sechs im Konvolut befindliche Aquarelle Tischbeins (S. 55) sind entsprechenden Motiven gewidmet. Da sich eine der von ihm dargestellten Grabanlagen (Abb. I) heute noch topographisch bestimmen läßt und auch weitgehend in situ erhalten ist, vermag die Gestaltung des markanten Motivs auch seine von der Symbolik eines romantischen Verständnisses geprägte Haltung widerzuspiegeln. Dem Autor des Aufsatzes, Hinrich Sieveking, sind im weiteren noch interessante Hinweise zu archäologischen, topographischen wie kulturhistorischen Aspekten zum Thema ‚Hünengräber‘ in Norddeutschland zu danken. Neben dem Bezug zu Philipp Otto Runge weist der Verfasser auf Tischbeins 1817 allerdings erfolglosen Versuch hin, den Dichter für die steinernen Zeugnisse einer mythisch gewordenen Vergangenheit in seiner norddeutschen Wahlheimat zu interessieren. „Da Sie die Überbleibsel der ehemaligen Italiener gesehen haben, so müssen Sie auch die nordischen sehen“. Goethe dürfte solche Offerten, in denen ihm die „übertrieben(en) Äußerlichkeiten einer besser geglaubten Vorzeit“ irritierten, wohl ignoriert haben. Aber Tischbein ließ in seinem Bestreben, die Aufmerksamkeit des Olympiers zu erlangen, nicht nach; was er bekanntermaßen vier Jahre später, allerdings mit den in südliche Gefilde lokalisierten „Idyllen“, auch erreichte. 1822 vollendete der Maler das großformatige Gemälde „Hermann und Thusnelda“, in welchem er links am Bildrand, gleichsam als Symbol angemahnter vaterländischer Besinnung, ein Hünengrab plazierte, dessen Entwurfszeichnung nun ebenfalls den Weimarer Bestand bereichert. Leider unterblieben im Text Hinweise, wo die entsprechenden Arbeiten im Werkverzeichnis zu finden sind.

Da Sieveking die Bedeutung jener steinzeitlichen Begräbnisstätten als Leitmotiv im Schaffen anderer Romantiker erwähnt, liegt die vom Verfasser nicht weiter erörterte Frage nahe, inwieweit sich Tischbein diese künstlerische Auffassung in seinem Schaffen konzeptionell erschloß bzw. wo die Grenze in seiner klassizistisch geprägten Grundhaltung zu jener Position zu ziehen wäre?

Die aus der Bearbeitung der neu erworbenen Werke Tischbeins resultierenden thematischen Schwerpunkte konzentrieren sich im wesentlichen auf das erste Kapitel des Kataloges. Auf Grund dessen war der Autor hier gehalten, die mit dem Schaffen des Künstlers verbundenen vielschichtigen Aspekte an ausgewählten Beispielen darzustellen. Offenbar mußte dies in einer gedrängten Form erfolgen, wie es aus dem durch häufige Absätze gegliederten Textaufbau deutlich wird. Damit konnten die jeweiligen Sachbezüge, auch unter Beibehaltung einer partiellen inhaltlichen Verknüpfung, durch eine räumlich-optische Abgrenzung voneinander explizit dargelegt werden.

Anderen inhaltlichen wie gestalterischen Akzenten des Kataloges wurde von Seiten der Endredaktion offenbar wenig Aufmerksamkeit geschenkt; seien es mißverständliche Wortwahl (S. 6; 5. Abs., 2. Zeile) wie auch syntaktische Verwerfungen (S. 32 letzter Satz im zweiten Abs.) oder unnötige Abbildungen von mehreren Varianten desselben Sujets. Befremdlich ist auch, daß das meisterliche Blatt „Rat der Tiere“, welches den Umschlag der Publikation zu Recht ziert, im Text unerwähnt geblieben ist. Die Auswahl der Abbildungen hätte man sich in mehrerer Hinsicht doch etwas anspruchsvoller gewünscht; leider unterblieben im Werkverzeichnis die Bildhinweise

im Text. Auch stellt sich die Frage, warum der (zweite) Beitrag, welcher den Zeitraum bis zum Bruch Goethes mit Tischbein 1787 behandelt, nach Mildenbergers Abhandlung folgt, der Werke und Gegebenheiten behandelt, welche zeitlich danach liegen. Die Plazierung des Textes von Margarete Oppel zu Beginn der Beiträge erschiene im chronologischen Verständnis sinnvoller und hätte dem mit der Materie nicht umfassend vertrauten Leser die Möglichkeit geboten, sich jener Sachverhalte zu versichern, welche Mildenbergers thematische Erschließung des Gegenstandes voraussetzt.

Die durch Abbildungen publizierten Arbeiten lassen einen hohen Qualitätsstandard in der Ausführung erkennen; ob dieser auf alle erworbenen Werke zutrifft, geht aus dem Text leider nicht hervor.

Letztlich soll noch auf einen Aspekt hingewiesen werden, welcher im Katalog nur unterschwellig anklingt. Denn es muß sich die Frage stellen, welche Bedeutung Goethe im Rahmen seiner klassizistischen Kunstauffassung den ihm in Weimar bekannt gewordenen Arbeiten Tischbeins beimaß. So bemerkte er zu einem ihm vorliegenden Band von Federzeichnungen der „Sibyllinischen Bücher“ 1806 (zitiert auf S. 27): „dahingegen eine geistreich gefaßte, flüchtig hingeworfene Skizze außer aller Verantwortung das eigene Talent des Künstlers offenbare [...]. Hierin ist nun Tischbein ganz besonders glücklich, weil auf diese leichte Weise ein geübtes Talent Gedanken, Einfälle, Grillen ohne großen Aufwand und ohne Gefahr seine Zeit zu verlieren ausspricht. Solche Blätter sind fertig wie gedacht“. Außer den Gedichten zum „Idyllen-Zyklus“ von 1821 hatte sich aber Goethe dem Künstler beharrlich verweigert, auf dessen mehrfache Sendungen nach Weimar, wie 1817 das Heft „Genius“, brieflich oder poetisch zu reagieren. Da beide sich nach 1787 nicht mehr persönlich begegneten und der Dichter nur einen Bruchteil von Tischbeins späterem Schaffen, in Form von Skizzen und Zeichnungen, kennenlernte, ist man auf Mutmaßungen angewiesen, welche Reaktionen Arbeiten wie „Die Leier des Genius“ oder die genannten „Sibyllinischen Bücher“ wirklich bei ihm hervorriefen. Der obige Auszug eines Zitats zu letzteren erscheint unverbindlich, was aber gerade dadurch eine wertende Position Goethes impliziert. Auch die von Kanzler von Müller gegenüber Tischbeins Freund Baron Rennenkampff in Weimar geäußerte indiskrete Bemerkung, Tischbein wolle ihn [Goethe, der Rez.] literarisch zu sehr beanspruchen, läßt hinter dessen ablehnender Haltung mehr den Klassizisten als den Literaten Goethe durchscheinen. Mußten ihm nicht diese Blätter mit ihrer teils weitschichtigen Deutbarkeit und eigenwilligen literarischen Ambition befremdlich erscheinen? Hatte er nicht mit Nachdruck angemahnt, daß der Künstler sich von der ‚Poeterei‘ fernzuhalten habe, wobei auf Johann Heinrich Füssli verwiesen wird, bei dem sich „Poesie und Malerei immer im Streit befinden“. Forderte Goethe nicht in seiner Gegenstandslehre von einem (idealischen) Kunstwerk, daß es sich selbst erkläre und demzufolge nicht erläuternde Unterstützung benötige? Gleichwohl hat Goethe in seinen Preisaufgaben (1799–1805) anfänglich anspruchsvolle literarische Vorgaben zur wohlgerneht künstlerischen Interpretation, nicht zur Illustration, ausgewählt. War ihm deshalb die umgekehrte Relation bei Tischbein, aus dem Bild das Wort zu gewinnen, doch zu suspekt, da hier die Einbildungskraft Gefahr lief, orientierungslos zu werden?

Aber beim „Idyllen“-Werk spielten sowohl nostalgische Reminiszenzen an die gemeinsamen römischen Tage wie auch die Besonderheit des Genres eine motivierende Rolle, denn es galt doch auch, dem populären Beispiel Salomon Gessners nachzueifern. Wiewohl zu betonen ist, daß Goethe die Kreativität einer künstlerischen Leistung, die er auch solche zu schätzen wußte, schon faszinierte, ohne daß er damit aber seine einmal gefundenen Grundsätze in Frage gestellt hätte.

Goethes Auffassung zum Problem des Gegenstandes in der bildenden Kunst weist somit eine Ambivalenz auf, die durch das Spannungsfeld von „sich selbst ausprechenden Kunstwerken“ und solchen, deren Gestaltung auf einer Textvorgabe beruht – wie bei den Preisaufgaben praktiziert – bestimmt wird. Hierbei soll die Phantasie des Betrachters, sofern er mit dem literarischen Stoff vertraut war, angeregt werden. Abgesehen von den „Idyllen“, welche gewissermaßen die Balance zwischen den beiden Positionen hielten, wie er selbst bereits 1786 erkannte, sind die dem Dichter zugänglich gewordenen Zeichnungen Tischbeins weder in seinem Sinne „der größten Ausführung sich eignende Werke“ noch ließen sie sich auf eine verbindliche literarische Grundlage zurückführen. Einzig die Einbildungskraft des Rezipienten vermochten sie zu aktivieren, was aber nach Meinung der Weimarer Kunstfreunde nur der Dichtung vorbehalten sein sollte.

Läßt sich Goethes Schweigen auf die insistierenden Bemühungen Tischbeins nach einem Wiederaufleben der alten Vertrautheit wirklich nur dadurch erklären, daß, wie Mildenerger meint (S. 22), der „poetische Vorrat“ der gemeinsamen römischen Tage nun erschöpft gewesen sei. In Gänze vermag diese Antwort hinsichtlich der zunehmenden Diskrepanz zwischen einem mehr individueller Originalität verpflichteten Kunstethos und einem dazu als kontraproduktiv empfundenen kunsttheoretischen Dogmatismus nicht zu überzeugen.

Mit der Ausstellung wurden dabei nicht nur die neu erworbenen Werke Tischbeins einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt, sondern mit der Publikation erfolgte auch ihre wissenschaftliche Dokumentation als Grundlage für weitere Forschungen. Die Bezogenheit von Bild und Text, von poetischer und bildkünstlerischer Artikulation, als einer sehr speziellen Eigenart des schon von den Zeitgenossen als „Maler-Poeten“ titulierten Künstlers vermochte Hermann Mildenerger, gestützt auf seine bisherigen Forschungen zu dieser Thematik, erschöpfend darzustellen. Hierbei gelang es ihm, die Originalität dieser besonderen Seite im Wirken Tischbeins vor dem Hintergrund einer nicht nur in der klassizistischen, sondern auch romantischen Kunstauffassung wurzelnden Durchdringung literarischer wie bildnerischer Sujets als gesamtheitlichen künstlerischen Ausdruck einer Epoche zu charakterisieren. Dem schließen sich die anderen Textbeiträge von Margarete Oppel und Hinrich Sieveking thematisch an.

Es ist das besondere Verdienst des Kataloges, anhand einer speziellen Auswahl von Arbeiten jene Konsequenz zu würdigen, mit der Tischbein seine Doppel-Begabung – trotz mancher spöttischer Injurie von Seiten der Zeitgenossen – beharrlich in den jeweils gemäßen Ausdrucksformen zu verwirklichen wußte. Die Nachwelt hat Tischbeins Namen – der besseren Unterscheidbarkeit wegen gegenüber anderen

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 Archivistudien 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.