

denforschung namhaft gemachten Künstlern in Ulm zwischen 1400 und 1450 keinen Namen, der sich eher und mit besseren Argumenten zur Identifikation anbietet.

Der andere Meister ist Hans Acker mit seiner Werkstatt in Ulm. Neben dem Fenster in Bern von 1441 schreiben wir ihm weitere folgende Werke zu: das Jüngste Gericht mit Auferstehung, Noli me tangere und Himmelfahrt des Freiburger Münsters, und die Scheiben der Arlapus-Corporell-Besserer über dem Westportal des Ulmer Münsters.

Norbert Werner

EKHART BERCKENHAGEN, *Anton Graff, Leben und Werk*. Berlin. (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft) 1967. 440 S. mit 650 Abb. im Text. DM 160. - .

Die mit Ungeduld erwartete Anton-Graff-Monographie stellt einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Geschichte der deutschen Kunst dar; sie ist ein stattlicher Band, mit einer großen Zahl von Abbildungen ausgestattet, von denen die etwa zwanzig ganzseitigen besondere Leistungen des Künstlers hervorheben. Der Verfasser hat in jahrelanger mühevoller Arbeit mit unermüdlichem Fleiß und Spürsinn den Werkkatalog eines Malers zusammengetragen, der bis in sein 77. Lebensjahr rastlos und stetig fortschreitend tätig war. So ist die stolze Zahl von 1802 Katalognummern zusammengekommen. Davon sind 1713 Bildnisse, gemalte und gezeichnete, samt Studien dazu, 30 gemalte und gezeichnete Landschaftsdarstellungen, 60 Stilleben, Genrebilder und Kopien. Dazu kommen 106 Arbeiten, die mit Anton Graff irrtümlich in Verbindung gebracht worden sind. Seit der ersten verdienstvollen Arbeit von Richard Muther (1881), dem Bildband von Julius Vogel (1898) und den aus Schweizer Sicht ergänzenden Büchern von Otto Waser (1903 und 1926) war eine umfassende Sammlung des weit verstreuten Werks und die würdigende Darstellung dieses bedeutenden Malers deutscher Zunge im späten 18. Jahrhundert dringend nötig. Mehrere Ausstellungen - 1901, 1910, 1913 und 1936/37, zuletzt die Gedächtnisausstellung der Nationalgalerie Berlin (Ost) 1963 und die der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden 1964 - haben in engem Bereich versucht, nützliche Vorarbeit zu leisten, die in dem vorliegenden Werk aufgegangen ist.

Die Bildnisse sind, wie gebräuchlich, im Werkkatalog alphabetisch nach den dargestellten Personen geordnet, durch Biographie, kurze Bildbeschreibungen, die üblichen Bilddaten charakterisiert und oft durch Abbildungen anschaulich gemacht sowie von zeitgenössischen Zeugnissen und Literaturhinweisen begleitet. Aufgefundene, verschollene, verlorene und nur durch literarische Notizen bekannte Arbeiten Graffs, Kopien und Stiche nach ihnen werden bei jedem Namen nach Möglichkeit vollständig aufgeführt. So wird das Buch zu einem vorzüglichen, grundlegenden Nachschlagewerk für den Fachmann, das lange unentbehrlich sein wird und dazu führen mag, unbekannte Werke des Meisters ans Licht zu bringen und manche landläufige Meinung richtigzustellen.

Dem an der Persönlichkeit des Künstlers und an den zugänglichen Werken seiner Hand interessierten Kunstfreund macht es der gewaltige Umfang des Kataloges mit der durch den Zufall des Alphabets bedingten Reihenfolge der Porträts aber nicht leicht,

ein klares Bild von der künstlerischen Persönlichkeit Anton Graffs und ihrer Entwicklung zu gewinnen. Er wird sich an das Kapitel „Gestalt und Umwelt“ halten, in dem der Verfasser auf nur 22 mit illustrierenden Abbildungen versehenen Seiten in sehr knapper, sachlicher, sich auf das Wesentliche beschränkender Darstellung dieses Bild entwirft. Das ruhige, geordnete Leben eines schlichten, charakterfesten bürgerlichen Menschen, der nicht von Leidenschaften gepeitscht und von Schicksalsschlägen umhergetrieben wurde, war zu schildern, eines Menschen, der, für seine Umwelt aufgeschlossen, mit Wärme und feinem Empfinden aufnahm und verarbeitete, was seinem Wesen entsprach. Der Verfasser geht den künstlerischen Eindrücken nach, die auf Anton Graff wirkten, und zeigt einige charakteristische Bildbeispiele solcher Vorbilder. Sie wären noch aufschlußreicher, wenn ihnen Werke des Malers gegenübergestellt worden wären, an denen man ablesen kann, wie die Anregungen verarbeitet wurden. Der Besuch Graffs bei Desmarées in München 1763 z. B. wirkt m. E. deutlich nach in dem Selbstbildnis von 1765 (Nr. 478), dem der junge Schweizer seine Berufung an die Kunstakademie in Dresden verdankte: in der Komposition, in der freieren Haltung des Dargestellten, ja sogar in der Malweise (z. B. der Samthose) spürt man das Vorbild. Das Graffsche Bildnis übersetzt die höfische Pracht Desmarées' ins schlicht Bürgerliche. Die Kurfürstin-Mutter Maria Antonia von Sachsen, die bei der Berufung der Lehrer an die neugegründete Akademie ein entscheidendes Wort zu sprechen hatte, war selbst Schülerin von Desmarées und mag deshalb ihre Stimme dem bisher unbekanntem Maler gegeben haben.

Eingehend schildert der Verfasser, was der junge Schweizer in Dresden vorfand. Es wird die entscheidende Rolle des Bürgertums bei der Gesundung der Stadt nach den Verheerungen des Siebenjährigen Krieges hervorgehoben und auf das vielfältige geistige und künstlerische Leben hingewiesen, das sich hier überall regte und auch viele Angehörige des Dresdner Adels in seinen Bann zog. Anton Graff nahm lebhaften persönlichen Anteil daran, mit vielen der Besten verband ihn enge Freundschaft, die meisten hat er gemalt. Man darf wohl behaupten, daß seine Persönlichkeit und seine Kunst diesen bürgerlichen Geist der Stadt mit formen halfen. Dresden wurde dem Schweizer nun Heimat und Wurzelboden, aus dem er sich nicht wieder löste. Demgegenüber betont der (Berliner) Verfasser vielleicht ein wenig zu sehr die Bedeutung Berlins für den Künstler, dem er als Mensch und Künstler wahrhaft „viel verdankt“, während Leipzig in der Darstellung zu kurz kommt. Die Freundschaft mit dem Kupferstecher Bause, die Verbindung mit Adam Friedrich Oser, dem Direktor der Leipziger Akademie, die Beziehung zu dem Buchhändler Reich und durch ihn zu Gelehrten und Schriftstellern der Universität, auch die vielen Aufträge von Leipziger Handelsherren sind doch von erheblicher Bedeutung für den Künstler gewesen.

Hervorgehoben werden müssen die Ausführungen des Verfassers über Graffs Hinwendung zur Landschaftsmalerei und über sein Verhältnis zur Dresdener Romantik. In der Art der eingehenden Besprechung des schönen Bildnisses der Frau von Helldorf (Nr. 690), das dem klassizistischen Porträt der Frau von Cotta von Schick gegenübergestellt wird, wünschte man sich noch viele. Von Interesse sind eine kurze Gegen-

überstellung Anton Graffs und der bedeutendsten zeitgenössischen Maler, die treffend durch Beispiele illustriert wird, und eine Zusammenstellung der jüngeren Künstler, die an der Akademie in Dresden seine Schüler waren oder sonst in seinen Einflußbereich traten.

Abschließend umreißt der Verfasser knapp die künstlerische Entwicklung des Graffschen Malstils.

Eine ausführliche „Zeittafel zum Leben“ und eine Übersicht über Selbstzeugnisse und Urkunden, wie der faksimilierte Abdruck des Gedichtes der Berliner Dichterin Anna Luise Karsch zu Graffs Vermählung mit Auguste Sulzer schließen sich dem Würdigungskapitel an. Den Schluß des Bandes bilden Registerverzeichnisse der Maler-Zeitgenossen, Schüler und Kopisten wie der Stecher, ein Orts- und Besitzernachweis (leider nur der öffentlichen Sammlungen) und ein umfangreiches Literaturverzeichnis. Eine chronologische Übersicht der Hauptwerke des Künstlers würde die rasche Orientierung erleichtern und ein Führer durch sein Lebenswerk sein.

Man darf den Verfasser zu einer großen Zahl von Entdeckungen und Bildbestimmungen beglückwünschen. So ist die Deutung des schönen Bildnisses Nr. 813 als Porträt *Heinrich von Kleists* auf Grund der Zeichnung im Züricher Kunsthaus eine willkommene Bereicherung für die Dresdener Gemäldegalerie. Das Bild wurde nicht in die Ausstellung von 1964 aufgenommen, weil es damals als Arbeit Graffs fraglich erschien. Als unvollendet, wie Berckenhagen meint, dürfte das in seinen unteren Partien flott und unkonventionell gemalte Bild aber wohl kaum zu bezeichnen sein.

Daß ein Werkkatalog von dem Umfang des vorliegenden trotz gewissenhafter Forschungsarbeit nicht frei von Unstimmigkeiten sein kann, ist selbstverständlich. Es mögen einige Anmerkungen dazu erlaubt sein.

Der Werkkatalog wäre um einige Gemälde zu erweitern, u. a. um ein Bildnispaar in Cannstädter Privatbesitz, um das Porträt der Gräfin Henriette Caroline von Carlowitz-Röhrsdorf (1772) in Karlsruher Privatbesitz, um das Bildnis einer unbekanntenen Dame in der Staatsgalerie Stuttgart, das vor 1780 entstanden sein mag.

Einige Gemälde haben neuerdings den Besitzer gewechselt. Dazu gehören das schöne Porträt eines Herrn von *Heynitz* (Nr. 704), das 1967 für die Kunsthalle in Karlsruhe bei Sotheby erworben wurde (Inv. Nr. 2561).

Die Stuttgarter Staatsgalerie besitzt jetzt das unvollendete Damenbildnis, das Berckenhagen als *Lisette von Holtey* unter Nr. 733 aufführt.

In den Besitz des Hessischen Landesmuseums in Kassel ist das Bildnis der Frau *Johanna Amalie Senfft von Pilsach* mit ihrem Sohn Heinrich (Nr. 1266) übergegangen, als dessen letzter Besitzer van Diemen-Benedict, Berlin, angegeben wird. Es trägt die Kasseler Nummer 1266. Das Porträt des Schauspielers *Johann Friedrich Reinecke* (Nr. 1140) ist aus der „Ahnengalerie“ des Staatstheaters in Dresden 1965 als Gal. Nr. 3600 in die Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden übergewechselt.

Das Bildnis *Johann Christoph Adelungs* (Nr. 3) im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden ist, wie Berckenhagen richtig vermutet, identisch mit dem Bild im

Japanischen Palais. Die Landesbibliothek befand sich seit 1786 bis zum 13. Februar 1945 in diesem Gebäude.

Das Porträt der *Elisabeth Petrowna Diwowa* (Nr. 220) ist nicht Eigentum der Ermitage in Leningrad, sondern seit 1930 des Puschkinmuseums in Moskau, Inv. 2774. Das *Selbstbildnis* des Künstlers, Werkkatalog Nr. 487, befindet sich unter Inv. Nr. 1349 seit 1924 ebenfalls dort. Beide Porträts waren 1963 in der Ausstellung „Malerei und Zeichnung in Deutschland und Österreich, 15. – 19. Jahrhundert. Ausstellung aus dem Depot des Staatlichen Puschkinmuseums und anderer Museen wie aus Privatsammlungen“ in Moskau. In dem wohl schwer zugänglichen Katalog heißt es (Übersetzung von S. Stern):

„Selbstbildnis. Inv. Nr. 1349, Lw., Öl, 47 x 38 cm. Aus der Sammlung Ligskerowa, Rumjanzew-Museum. Im Staatlichen Museum der bildenden Künste (Anm.: heutiger Name: Puschkin-Museum) seit 1924. Das Bild ist eine Variante eines Selbstbildnisses im ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und ist eine Studie zum Familienbildnis Graffs in Schloß Sagan. Vgl. Vogel, Anton Graff von Winterthur 1898 Tafel 42. *Ausstellung*: „Deutsche Malerei im Puschkinmuseum 1930 Kat. Nr. 36. *Lit.*: Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums, 2. Abt. Berlin 1911 S. 82 (Berliner Variante); Katalog der Ausstellung 1930 Nr. 36; Cicerone XXII 1930 S. 314 mit Abb.; Kat. des Puschkinmuseums 1957 S. 43; Kat. des Puschkinmuseums 1961 S. 61.

Bildnis Elisaweta Petrowna Diwowa geb. Buturlina (1762 – 1813). Inv. Nr. 2774. Lw., Öl, 132 x 99 cm. Aus der Sammlung des Fürsten Lobanow-Rostowski. 1897 im Russischen Museum. Seit 1930 im Puschkinmuseum (Moskau). Graff zugeschrieben von dem Grafen V. A. Korschun (*Zeitschrift für bild. Kunst* 1929/30 S. 101). Bis dahin galt das Bild als Arbeit von D. G. Lewizki. S. P. Djagilew hat die Vermutung ausgesprochen, daß das Bild dem Pinsel von Vigée-Lebrun gehört. *Lit.*: S. P. Djagilew, *Russische Malerei des 18. Jh.* I. Band, St. Petersburg 1905 S. 28; unter D. G. Lewizki (als in der Art Lewizkis); H. Wrangel, *Russisches Museum des Kaisers Alexander III.* St. Petersburg 1904 S. 250 (dass.); Katalog der künstlerischen Abteilung des Russischen Museums des Kaisers Alexander III., St. Petersburg 1905 S. 31 (dass.); *Zeitschrift für bild. Kunst* LXIII 1929/30 S. 101 (Graff); Kat. des Puschkinmuseums 1957 S. 43; Kat. des Puschkinmuseums 1961 S. 60.“

Die Angaben zu einigen Kopien nach Gemälden Anton Graffs im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a. M. müßten überprüft und erweitert werden. Auch ist die Deutung des Bildnisses einer alten Dame im Kasseler Museum (Nr. 854) als das Sophie La Roches nicht überzeugend.

Abschließend möchte ich noch einige Bemerkungen zu Gemälden in Dresden anfügen:

Zu 921: *Rochus Friedrich Graf zu Lynar*:

Der Verfasser moniert S. 258, daß im Katalog der Anton-Graff-Ausstellung in Dresden 1964 das Bildnis fälschlich als das des Moritz Carl Grafen zu Lynar angesehen wurde. Inzwischen wurden in den „Bemerkungen zu einigen Bildnissen Anton Graffs“

im Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1963/64, Dresden 1966, S. 145 f., die auf Grund der falschen Beschriftung des Gemäldes auf der Rückseite unzutreffenden Angaben des Katalogs (Nr. 53) berichtigt und auch Literatur zur Person des Dargestellten genannt; doch konnte dies dem Verfasser bei Abschluß seiner Arbeit noch nicht bekannt sein.

Zu Nr. 120: *Heinrich Adolph Graf Brühl*. Es wurde schon im Berichtigungsblatt zum Katalog der Anton-Graff-Ausstellung 1964 in Dresden darauf hingewiesen, daß die Abbildung 10 im Katalog der Ausstellung Dresden 1913 nicht das Bildnis Nr. 385: Reichsgraf Heinrich Adolph von Brühl auf Bedra wiedergibt, welches damals im Besitz von Frau Marianne Ficke, geb. Gräfin Einsiedel, später bis 1964 ihrer Tochter, Fräulein Ficke, in München war und jetzt deren Erben in München gehört. Jene Abbildung stellt wie die Abbildung Nr. 120 im Werkkatalog einen anderen Angehörigen der Familie Brühl dar. Das Bildnis des Grafen Heinrich Adolph aus ehemals Einsiedelschem Besitz in München, des Sohnes also von Friedrich Wilhelm, Reichsgraf auf Martinskirchen, ist oval und mißt 78 x 62 cm. Es ist ein Hüftbild nach rechts, der Kopf ist nach vorn gedreht, die Augen schauen den Betrachter an. Die linke Hand ist in den Schluß des blauen Samtrocks geschoben. Dieses Porträt ähnelt der als Abb. 119 wiedergegebenen Fotografie eines verschollenen Bildes in der Nationalgalerie Berlin, so daß man auch die darauf wiedergegebene Person für den Grafen Heinrich Adolph ansprechen muß und nicht für den Grafen Aloys Friedrich, den ältesten Sohn des Ministers, wie Berckenhagen meint. Auf der Rückseite des ehemals Einsiedelschen Porträts steht: Gemalt von Anton Graff zu Dresden im Jahre 1770. Das als Nr. 120 abgebildete Bildnis ist wahrscheinlich auf der Anton-Graff-Ausstellung von 1913 in Dresden gewesen, aber nicht im Katalog verzeichnet, oder es war dafür vorgesehen; der Zettel auf der Rückseite dürfte (wie bei den meisten Exponaten jener Ausstellung) gelautet haben: Sächsischer Kunstverein (nicht Leipziger!) 3665. Die Angaben Muthers zu dem Bildnis des Grafen Heinrich Adolph von Brühl sind also richtig. Die Ausstellungsleitung von 1913 hat offenbar irrtümlich zu dem im Katalog genannten Gemälde die falsche Abbildung wiedergegeben.

Zu Nr. 404: *Johanna Sophia Freifrau von Fritsch*, geb. *von Haeseler*, ist zu bemerken:

Das Bildnis ist nicht angeblich, wie Berckenhagen sagt, sondern tatsächlich nach 1945 in die Dresdener Gemäldegalerie gelangt (Gal. Nr. 3157), aber es ist dort als Arbeit der Anna Rosina Lisiewska-de Gasc ausgestellt. Der erneute genaue Vergleich dieses Gemäldes mit dem Bildnis des Gatten, des Weimarischen Ministers Jakob Friedrich Freiherrn von Fritsch (Werkkat. Nr. 403, Dresden Gal. Nr. 3417), unter Assistenz des Leiters der Restaurierungswerkstatt F. Decker führte zu dem Ergebnis, daß beide Bildnisse echte Gegenstücke und mit höchster Wahrscheinlichkeit von Anna Rosina Lisiewska gemalt sind. Nr. 403 ist also aus dem Werk Graffs auszuscheiden.

Nr. 830: *Anna Marie Jacobine (Minna) Körner*, geb. *Stock*. Es ist keine veränderte Replik zu Nr. 829, wie Berckenhagen meint, sondern früher (1784) entstanden (*Abb. 2*). Wie im Katalog der Dresdener Ausstellung von 1964 ausgeführt, ist es jenes Bildnis Minnas als Braut, das der Superintendent Körner als Sündenkonterfei verabscheute, aus

dem Rahmen schnitt und „wie einen Bogen Papier zusammengefaltet“ dem bestürzten Sohn übergab. Es wurde erst 1831 bei der Ordnung des Nachlasses Christian Gottfried Körners in diesem Zustand wiedergefunden (vgl. den unter Nr. 828 wiedergegebenen Bericht Friedrich Försters). Wie der Augenschein lehrt, ist das ursprünglich ovale Gemälde tatsächlich aus dem Rahmen geschnitten und ziemlich grob auf eine recht häßliche braune Leinwand aufgezogen und rechteckig gefaßt worden (Abb. 3). Dabei hat man die Achse des Bildes aus der Senkrechten gedreht, wie der Fadenlauf der Leinwand zeigt, und damit die Neigung des Kopfes gemildert. Bei genauem Hinschauen erkennt man deutlich die waagrecht parallel im Abstand von etwa 7 cm verlaufenden Spuren der Brüche, die bei der grausamen Behandlung des Gemäldes entstanden sind. Zum Glück waren die Farben so frisch und noch so elastisch, daß die Farbschicht nicht durchbrach, sondern sich im Bruch nur leicht staute. Im ultravioletten Licht sind die Schäden, wie neuere Retuschen, deutlich zu sehen.

M. E. könnte man dieses Bildnis als Gegenstück zu dem ovalen Porträt der Schwester Dora Stock (Werkkatalog Nr. 1310) im Goethemuseum in Frankfurt auffassen. Vielleicht ist wegen des Protests des alten Herrn das schöne Bild unvollendet geblieben.

Erna Brand

JENS CHRISTIAN JENSEN, *Carl Philipp Fohr in Heidelberg und im Neckartal* Verlag G. Braun, Karlsruhe, 1968; 124 S. mit Abb. im Text. DM 17.50

Fohr ist kein Unbekannter. Die bedeutende römische Epoche des schon 1818 zweiundzwanzigjährig (nicht 23-jährig, wie man heute vielfach fälschlich lesen kann) im Tiber ertrunkenen Künstlers, von seinen Freunden als begabtester unter ihnen neidlos anerkannt, ist schon eingehend dargestellt worden. Die hervorragenden Bildniszeichnungen sind mehrfach reproduziert und waren auf vielen Ausstellungen zu sehen. Sein letztes großes Ölbild „Landschaft mit Hirten im Sabinergebirge“, freilich in Großherzoglich-Hessischem Besitz schwer zugänglich, gilt schon lange mit Recht als das schlechthin vollendete Beispiel deutsch-römischer Naturdarstellung. Fohr übertrug darin seinen großen väterlichen Freund Joseph Anton Koch durch die Freiheit der Komposition, die Einheit von Mensch und Landschaft, die dennoch sich fernhält von jener subjektiv-impressionistischen Auffassung, wie sie wenig später die Malerei Carl Blechens bestimmt. Präzise Formgebung und malerischer Reichtum sind auf das glücklichste vereinigt.

Die Heidelberger Jugendzeit dagegen, in der schon alle Elemente von Fohrs Meisterschaft sich ankündigen, teils noch schülerhaft tastend, teils mit erstem Gelingen, war bisher noch nicht gründlich genug erforscht und dargestellt. Die Aufgabe war nicht leicht, aber lohnend. Auf den ersten Blick scheinen sowohl Landschaften als Bildnisse einen ziemlich einheitlichen Charakter zu haben. Jensen gelingt jedoch eine Aufgliederung nach den Entstehungszeiten, vor allem durch genaueste Beobachtungen der technischen Fortschritte. Man liest diese auch sprachlich ausgezeichnete Darstellung mit Genuß und Nutzen: wie der Künstler sich allmählich, aber schon früh zielbewußt, von