

1930'. Ausgangspunkt ist die Wiederentdeckung des Klassizismus im Zuge der dänischen Heimatschutzbewegung und seine Deutung als nationaler Stil. Die auch in anderen Ländern zu beobachtende Rückbesinnung auf die Zeit um 1800 (man denke an Paul Mebes' einflußreiches Buch) führte zu einem strengen Neo-Klassizismus in Anlehnung an Hansen. Hauptverfechter des Heimatschutzgedankens in Altona war Jakstein, der von 1910-45 das dortige Baupflegeamt leitete. Er setzte sich für eine moderne, jedoch in der lokalen (und damit dänischen) Bautradition wurzelnde Architektursprache ein. Gerade in Hansens Bauten mit ihrer »edlen Kühle« und den klaren kubischen Formen erkannte er die typisch dänische Spielart des Klassizismus. Dies führt zurück auf die Frage nach der Existenz eines dänischen Klassizismus, der – wie Büschs Ausführungen zeigen – bereits von den Zeitgenossen gesehen wurde. Als Direktor der Akademie und königlicher Oberbaudirektor, zudem mit den Staatsbauten beauftragt, dürfte Hansen bei der Formulierung dieses Nationalstils eine zentrale Rolle gespielt haben. Allein Hipp geht auf Eigenart und politischen Hintergrund eines dänischen Klassizismus ein, wenn er in

den paradoxen Erfindungen der Kopenhagener nach dem »Ausdruck aufgeklärter dänischer Freiheit, ja Souveränität« fragt (S. 102). Entgegen dem Buchtitel wurde ein vollständiger Überblick über den europäischen Kontext um 1800 nicht angestrebt; ein Anspruch, der aufgrund seiner Vielseitigkeit auch kaum realisierbar gewesen wäre. Unbesprochen bleibt v. a. die Frage nach der Eigenart von Hansens Architektur im internationalen Vergleich. Aufschlußreich wäre zudem eine über Einzelmotive hinausgehende Darlegung seiner Rezeptionsweise und der Einflüsse französischer und deutscher Bauten gewesen. Auch seine Wirkung auf die Zeitgenossen verlangt eine eingehendere Betrachtung, wobei u. a. das Werk Schinkels, der in Preußen eine mit Hansens vergleichbare Funktion innehatte, zu nennen ist. Trotzdem bietet die Publikation einen fundierten Einblick in Geistes- und Kulturgeschichte in Dänemark, Altona und Hamburg sowie weiterführende Beiträge mit Erkenntnissen zu Einzelfragen. Der Leser gewinnt, zumindest für Hansens frühe Schaffensphase in Altona, ein umfassendes Bild von den Entstehungsbedingungen seiner Bauten.

Eva von Engelberg-Dočkal

STEFANIE HERAEUS

Spätbarock und Klassizismus

Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Museen Kassel, hrsg. von Michael Eissenhauer. Wolftratshausen, Edition Minerva 2003. 408 S. mit zahlr. großenteils farb. Abb., ISBN 3-932353-75-7, € 30,-

In den wenigsten Museen gehört die deutsche Malerei des 18. Jh.s zu den Schwerpunkten wissenschaftlicher Bearbeitung, wozu die lokal geprägte, sammlungsgeschichtlich bedingte Zusammensetzung der Bestände allerorten wesentlich beitragen dürfte. Schließlich wurden die meisten deutschen Gemälde der Zeit, die sich heute im Besitz der großen

Berliner, Münchner oder Dresdner Sammlungen befinden, von den jeweiligen Potentaten Sachsens, Bayerns und Preußens nicht gesammelt, sondern erst in ihrem Auftrag durch überschaubare Gruppen von Künstlern ihrer Höfe und Akademien produziert. Später bauten selbst »bürgerliche« Museen, etwa in Hamburg, ihren Bestand von Gemälden

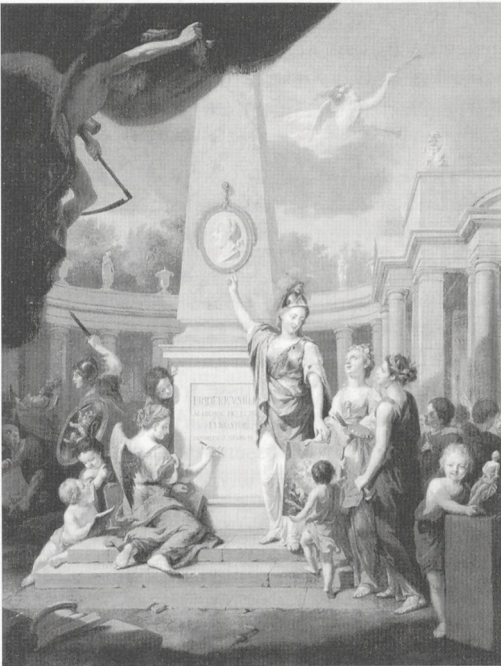


Abb. 1 J. H. Tischbein d. Ä., *Allegorie auf die Gründung der Kasseler Kunstakademie* (Heracles S. 265)

deutscher Künstler des 18. Jh.s vorrangig und gezielt unter dem Aspekt lokaler Kunstgeschichte auf. Einen tatsächlichen Überblick über die Malerei im letzten Jahrhundert des Hl. Römischen Reiches wird man daher nirgends finden, es sei denn, man setzt ihn sich aus den verschiedenen Museumsbeständen zusammen.

Umso erfreulicher, wenn kurz nach dem Erscheinen des Berliner Kataloges von Rainer Michaelis (*Die deutschen Gemälde des 18. Jahrhunderts. Kritischer Bestandskatalog*, Berlin 2002) nun eine entsprechende Veröffentlichung der Staatlichen Museen Kassel anzuzeigen ist. Die Sammlung von Gemälden zwischen 1740 und 1810 in der Neuen Galerie, von Landgraf Wilhelm VIII., seinem Sohn Friedrich II. und dem 1803 zum Kurfürsten erhobenen Enkel Wilhelm IX. mehr in

Auftrag gegeben als zusammengetragen, unterliegt nicht nur den skizzierten Einschränkungen, sondern dürfte sogar zu den kompaktesten überhaupt gehören. Johann Heinrich Tischbein d. Ä. und die Seinen geben dem Kasseler Bestand eine regelrecht familiäre Erscheinung. Durch die zahlreichen, meist auch von ihm ausgebildeten Verwandten und durch weitere Schüler wie Wilhelm Böttner oder Johann August Nahl d. J. steht mehr als die Hälfte der vertretenen Künstler in direkter Beziehung zu Tischbein, der mit seiner Allegorie auf die Gründung der Kasseler Akademie 1777 (Abb. 1) ein Schlüsselbild jener personell überschaubaren Hofkunst schuf, der er selbst als Direktor vorstand. Diese Homogenität des Bestandes ist der prägende Zug der über 350 Gemälde deutscher Künstler des Spätbarock, Rokoko und Klassizismus in Kassel, die Stefanie Heraeus mit dem neuen Katalog erschließt. Wem angesichts der mäßigen Qualität mancher der vorgestellten Gemälde Zweifel an den kulturellen Segnungen der deutschen Kleinstaaterei kommen, der sei daran erinnert, daß die genannten drei Souveräne auch die Sammlung Alter Meister auf der Wilhelmshöhe zusammenbrachten, deren erlesene Bestände die landgräfliche Kämmerei ungleich stärker belastet haben dürften. Stefanie Heraeus hat einen insgesamt soliden und überaus großzügig ausgestatteten Bestandskatalog vorgelegt. Nur ein Teil der deutschen Gemälde des 18. Jh.s war zuvor im letzten Gesamtkatalog der Kasseler Sammlungen, erschienen vor über vierzig Jahren, erfaßt gewesen (Hans Vogel, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel*, Kassel 1958). Die Autorin konnte sich daher, sieht man von Ausstellungskatalogen zu einzelnen Künstlern wie Johann Heinrich Tischbein d. Ä. und Johann August Nahl d. J. ab, nur sehr bedingt auf Vorarbeiten der Neuen Galerie stützen (siehe J. H. Tischbein d. Ä. 1722-1789, bearb. v. Marianne Hinz u. Erich Herzog, Kassel 1989; *Die Künstlerfamilie Nahl. Rokoko und Klassizismus in Kassel*, bearb. v. Sabine Fett u.

Michaela Kalusok, Kassel 1994). Daß, abgesehen von Tischbein und einigen seiner Familienangehörigen, die Forschungsliteratur zu deutschen Künstlern des 18. Jh.s wie Wilhelm Böttner, Johann Andreas Herrlein, Johann Werner Kobold oder Andreas Range – allesamt gut vertreten in der Neuen Galerie – generell überschaubar ist, versteht sich von selbst.

Nach einer Einleitung zur Sammlungsgeschichte, in der ein wenig untergeht, daß viele der kleineren Höhepunkte des Bestandes, die über den Horizont der hessischen Malerei hinausgreifen, Portraits von Anton Graff, Johann Baptist Lampi d. Ä. und dem »Leipziger« Tischbein erst im 20. Jh. in die Neue Galerie gelangten, werden die 354 Gemälde des Hauptteils mit Texten von einer Drittel- bis zwei Seiten Länge beschrieben und teils sehr ausführlich kommentiert. Zur vorzüglichen Ausstattung des Kataloges gehört auch, daß nahezu alle Werke illustriert, ja etwa zur Hälfte in teils ganzseitigen Farbabbildungen präsentiert werden. Rund vierzig Vergleichsabbildungen bieten bisweilen auch unveröffentlichtes Material (S. 194, Abb. 18). Mit großer Umsicht besorgt die Autorin die klassischen Aufgaben eines Sammlungskataloges: Portraitierte werden identifiziert, Moden benannt und datiert, kulturgeschichtliche Hintergründe referiert und literarische Vorlagen wie lokale und internationale künstlerische Vorbilder diskutiert. Es ist dies die vielleicht undankbarste Art kunsthistorischer Tätigkeit, denn die Mühen des Zusammentragens und Verfolgens aller möglicher Spuren sind den Einträgen, deren Länge bisweilen kurzen Aufsätzen entspricht (Nr. 194, 227), nicht anzumerken. Von Detailbeobachtungen und ergänzenden Informationen ist stets zu profitieren – ein Beispiel sind die Ausführungen der Autorin über die voluminöse schwarze »Fortune« als Teil des weiblichen Trauerkleides um 1790, bereichert um Zitate aus zeitgenössischen Modejournalen nebst Illustration (S. 187, Abb. 16), die dem Portrait einer

Witwe von Friedrich August Tischbein (Nr. 163) einen wesentlichen Aspekt hinzufügen. Die Texte zu den Einträgen sind gut lesbar und verständlich gehalten, wozu beiträgt, daß, anders als in der älteren Malerei, nur selten auf strittige Fragen der Zuschreibung einzugehen ist. Kaum einmal ist ein Gemälde neu zu bestimmen, und so ist das durch Helmut Börsch-Supan als Selbstportrait an Ludovike Simanowiz gegebene Bildnis einer jungen Frau, das vor hundert Jahren noch als ein Werk Thomas Gainsboroughs galt und zuletzt Wilhelm Böttner zugeschrieben war, die interessanteste Ausnahme (Nr. 145).

Grundsätzlich ist von einem Bestandskatalog kaum zu verlangen, daß er etwas anderes sei als die Summe der einzelnen Einträge, doch dank der Geschlossenheit der präsentierten Sammlung gewinnt man schnell ein Bild der Kunstinteressen im Kassel der zweiten Hälfte des 18. Jh.s. Die Gruppe der holländisierenden Frankfurter »Goethe-Maler« wie Justus Juncker und Christian Georg Schütz d. Ä. gewinnt ebenso Profil wie das höfische Rokoko Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. oder der akademische Klassizismus seiner Schüler. Die Wirkungen der Kunst der Niederlande, Frankreichs und Italiens auf die verschiedenen Maler in Hessen-Kassel werden transparent genug, um verknüpfende Hauptlinien durch die einzelnen Einträge zu bilden, von denen die landläufige Vorstellung des Provinzialismus in der deutschen Kunst der Zeit durchaus relativiert wird.

Die, bedingt durch Sammlungsgeschichte und die heutige Verteilung des Gemäldebestandes auf die Museen in Kassel, verstreut auftauchenden Gemälde weniger ausländischer, meist französischer Künstler (8 von 354 Gemälden) hätten dagegen eher in eine separate kleine Abteilung des Kataloges gehört. Wenn man erfährt, wie etwa eine Allegorie von François-André Vincent aus dem Besitz Jérôme Bonapartes wohl nur aufgrund ihres großen Formates bei der Flucht des durch Napoleon installierten Königs aus Kassel

1813 zurückgelassen wurde (Nr. 323), dann überrascht es nicht, diesen Bildern wie Fremdkörpern in dem sonst so kompakten Bestand zu begegnen. Tatsächlich ausgegliedert finden sich 75 Gemälde unbekannter Künstler, die in einem Anhang (S. 369-381) gelistet und nur in Ausnahmen illustriert wurden. Es sind »Depotbilder von meist geringerer Qualität« (S. 369), wie sie durchaus auch im Hauptteil zu finden sind, oder »solche, die sich einer genaueren wissenschaftlichen Bearbeitung entziehen« (ebd.). Wer kennt solche Bilder nicht, ohne daß man sich allerdings so offen ihre Resistenz gegen die eigenen Forschungsanstrengungen eingestanden hätte? Zumindest aber wäre grundsätzlich zu fragen, ob nicht gerade derartige Gemälde wenigstens abgebildet werden sollten als ein Angebot an jene – und sei es lokalgeschichtliche – Forschung, die im einzelnen Museum nicht geleistet werden kann oder will.

Weitaus schwerer wiegt jedoch, daß eine Reihe von Auslassungen den Wert des Kataloges als einer wissenschaftlichen Dokumentation mindern. Ungewöhnlich ist z. B. der Verzicht auf kurze Zustandsbeschreibungen der Gemälde im Kopfteil der Einträge. Nur selten wird im Text auf materielle Schäden eingegangen (Nr. 153), zugleich führt die Qualität mancher Farbabbildung materielle Befunde vor Augen, die jedoch unkommentiert bleiben (Nr. 217). Stattdessen finden sich unter den »technischen« Daten im Kopfteil jedes Eintrags die Entstehungszeit oder meist sogar der Ort festgelegt, ohne daß man erfährt, aus welchen Gründen und mit welcher Gewißheit. Zweifel an solchen Angaben, die durch ihre Stellung vor dem Katalogtext den Eindruck faktisch gesicherter Informationen erwecken, stellen sich mehrfach ein. Bei einem Gemälde Auguste Rivières, des Reisegegnossen Elisabeth Vigée-Lebruns während beider Emigration in den 1790er Jahren, wird etwa »Paris nach 1801« bestimmt, statt zuzugeben, daß es sich bei der Datierung um eine reine Hypothese handelt, zumal der Künstler nicht fünf Jahre

später starb, wie angegeben, sondern erst 1833 (Nr. 133). Angesichts der Nähe des Bildes zu Werken von Rivières Lehrer Joseph-Benoît Suvée sollte man eher eine Entstehung vor der Revolution vermuten. Ähnlich unnötige Festlegungen ohne verlässliche Grundlage kommen häufiger vor. Zu nennen ist u. a. eine auf »Hamburg um 1800/05« bestimmte Ölskizze Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins (Nr. 301), die ebensogut nach 1808 in Eutin entstanden sein könnte. Dort, wo einmal über eine »Dilettantenarbeit« jegliche Informationen fehlen, wird dagegen eine ungefähre zeitliche Einordnung gar nicht erst versucht, obwohl sie anhand der um 1820 anzusetzenden Kleidung des ungelentk portraitierten Knaben möglich gewesen wäre (Nr. 135).

Stefanie Heraeus faßt den aktuellen Forschungsstand zu den einzelnen Gemälden souverän zusammen, doch an dessen Zustandekommen zeigt sie kaum Interesse, was die Einschätzbarkeit und Überprüfbarkeit ihrer wissenschaftlichen Ergebnisse häufig erschwert. Die Katalogeinträge verzichten vollständig auf Anmerkungen, was überrascht und das Problem der mangelnden Nachvollziehbarkeit ihrer Ergebnisse verschärft, wenn nicht verursacht. Die verwendeten Veröffentlichungen sind am Ende jedes Eintrags aufgelistet, doch kann der Leser oft nur durch Nachschlagen aller aufgeführten Literatur herausfinden, durch wen und zu welchem Zeitpunkt bestimmte Sachverhalte geklärt wurden, oder ob die Autorin hier eigene Ergebnisse präsentiert. Auch dort, wo sich Heraeus im Text in konkreten Punkten auf Publikationen stützt, ist die Quelle längst nicht immer genannt und in Klammern aufgeführt, sondern bleibt oft in der gelisteten Literatur versteckt. So gehen die Abschreibung eines früher dem »Leipziger« Tischbein zugewiesenen Portraits (Nr. 193) und die Erkenntnis, daß dieses nicht nicht den deutschen Jakobiner Georg Forster, sondern dessen Vater darstellt, offenbar beide auf die

Dissertation Martin Frankes zurück (*Johann Friedrich August Tischbein. Leben und Werk*, Egelsbach u. a. 1993 [Microfiche], Bd. 2, Nr. X 3), doch läßt sich dem Katalogeintrag von mehr als einer halben Seite Länge ersteres gar nicht und letzteres nur durch aufmerksames Studium der aufgeführten Literatur entnehmen. Was hätte dagegen gesprochen, Franke zu nennen, statt umständlich von der »kunst-historischen Literatur« zu sprechen? Wenig glaubhaft auch, daß sich bei den rund 30 Bildnissen von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (Nr. 229ff.), die zuletzt in der 1997 eingereichten Dissertation von Anna-Charlotte Flohr über die Portraits dieses Künstlers behandelt wurden, lediglich in einem einzigen Eintrag (Nr. 255) die Notwendigkeit ergeben sollte, wegen einer Nebensächlichkeit auf Flohrs stets in der Literaturliste versteckte Arbeit zu verweisen (*Johann Heinrich Tischbein d. Ä. [1722-1789] als Porträtmaler. Mit einem kritischen Werkverzeichnis*, München 1997). Die unterschiedslose Zusammenfassung aller verwendeten Publikationen am Ende der Einträge vermischt Veröffentlichungen, in denen es um das konkrete Gemälde geht, mit solchen, denen ergänzende Zusammenhänge zu entnehmen sind und die ihren angemessenen Ort in Anmerkungen gefunden hätten.

Gelegentlich ist angegeben, daß es sich um genealogische Literatur oder Nachweise von Vorstudien und Zweitfassungen handelt, meist jedoch fehlen selbst solche Hinweise. Zu diesem etwas unbefriedigenden Umgang mit der verwendeten Literatur kommt hinzu, daß sie ausnahmslos in abgekürzter Form angegeben wird und sich erst durch das zwanzig-seitige Literaturverzeichnis am Ende des Bandes erschließt.

Derartige Einschränkungen wird das »breite Publikum«, wenn es denn Sammlungskataloge lesen sollte, kaum als Mangel empfinden. Für die Forschung freilich erschweren sie den Gebrauch. Je tiefer man über die Darstellung der Autorin hinaus in die Problematik einzelner Gemälde eindringen möchte, desto weniger wird man umhinkommen, die angegebene Literatur für sich noch einmal auszuwerten. Insgesamt jedoch hat Stefanie Heraeus eine informative, reich illustrierte und dabei erstaunlich wohlfeile Dokumentation vorgelegt, in der zum ersten Mal der reiche Bestand der Gemälde aus der 2. Hälfte des 18. Jh.s in Kassel geschlossen präsentiert wird. Die Autorin schließt damit eine Lücke nicht nur für die Kasseler Sammlungen, sondern auch für die Kenntnis einer bedeutenden Facette deutscher Malerei der Zeit.

Gerrit Walczak

FERNANDO MONTES DE OCA

L'Age d'or du verre en France 1800-1830. Verreries de l'Empire et de la Restauration

Levallois, Selbstverlag (F. Montes de Oca éditeur) 2001. XII, 483 S., durchgehend sw und farbig bebildert. ISBN 2-9514881-0-6 [119, rue Danton – F-92300 Levallois, Tel.: 0147599318]

Im Lauf ihrer Geschichte unterlag die Glas-macherkunst schwankender Bewertung. Zeiten großer Faszination und Anziehungskraft für diesen frühen »Kunststoff« der Mensch-

heit wechselten ab mit Phasen der Stagnation angesichts des unerreichbar erscheinenden Vorbildes von Edelsteinen und Steinschnittarbeiten. Einen ihrer vielen Höhepunkte er-