

um ihn zu ehren und zu erhöhen mit einem Kreuz aus rosafarbenen Bauernrosen krönenden kleinen Christus, sprechen für Seehausen am Staffelsee als Entstehungsort des Hinterglasbildes. Gleiche Darstellungen, lediglich in unterschiedlicher Farbgestaltung, eingepaßt in eine Kartusche oder die gesamte Bildfläche einnehmend, konnten bereits mehrfach den Augsburger Zweigstellen am Staffelsee zugeordnet werden. In Seehausen arbeitete die Werkstatt

Gege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wohl nach dem Riß mit der Darstellung des Hl. Josefs und dem Kinde, der nach Vorliebe oder Nachfrage variiert werden konnte. Hierbei blieben jedoch die werkstatt-typischen Charakteristika, die dunklen Mandelaugen etwa, die Schattierungen, die Form des Mundes oder auch die Leibstriche unverändert. Dadurch kann das Bild, was in der Hinterglasbildforschung noch selten gelingt, eindeutig einer bestimmten

Werkstatt, nämlich derjenigen des Alois Gege (1795–1864) zuge-schrieben werden.

Die Tatsache, daß dieses und andere Hinterglasbilder die Wohnung einer Münchner Grafikerin schmückten unterstreicht einmal mehr die große Beliebtheit, deren sich diese Massenprodukte, die kaum den allgemeinen Anforderungen der Kunstkritik entsprechen, noch heute in Künstlerkreisen erfreuen.

Renate Gold

Ein schlesischer Stollenschrank aus dem 18. Jahrhundert

Noch weiß man viel zu wenig über die ländliche Möbelkultur Schlesiens, wiewohl die etwas kargen Dokumentationsbestrebungen und Forschungsansätze der zwanziger und dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts später – wenn auch wiederum nur sporadisch – von der polnischen Volkskunde aufgenommen und fortgeführt worden sind. Immerhin aber fällt bei der Durchsicht der Literatur auf, daß unter den Schränken des 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine ältere Konstruktionsart recht häufig auftritt: Diese Kastenmöbel sind dann nicht mit den allgemein üblichen kugelgestaltigen, als Würfel oder Pyramidenstumpf gebildeten Füßen versehen, sondern ruhen auf den über die Bodenplatte nach unten hinausreichenden Wandteilen, den Seitenwänden und den die Türe seitlich rahmenden Brettern. Bekanntlich ist diese Bauweise lange verbreitet bei einer in Mittel- und Süddeutschland gebräuchlichen Truhenart, die in schematisierender Ordnung der Möbelbestände deshalb gerne Seitwandstollentruhen genannt wird, angewandt worden.

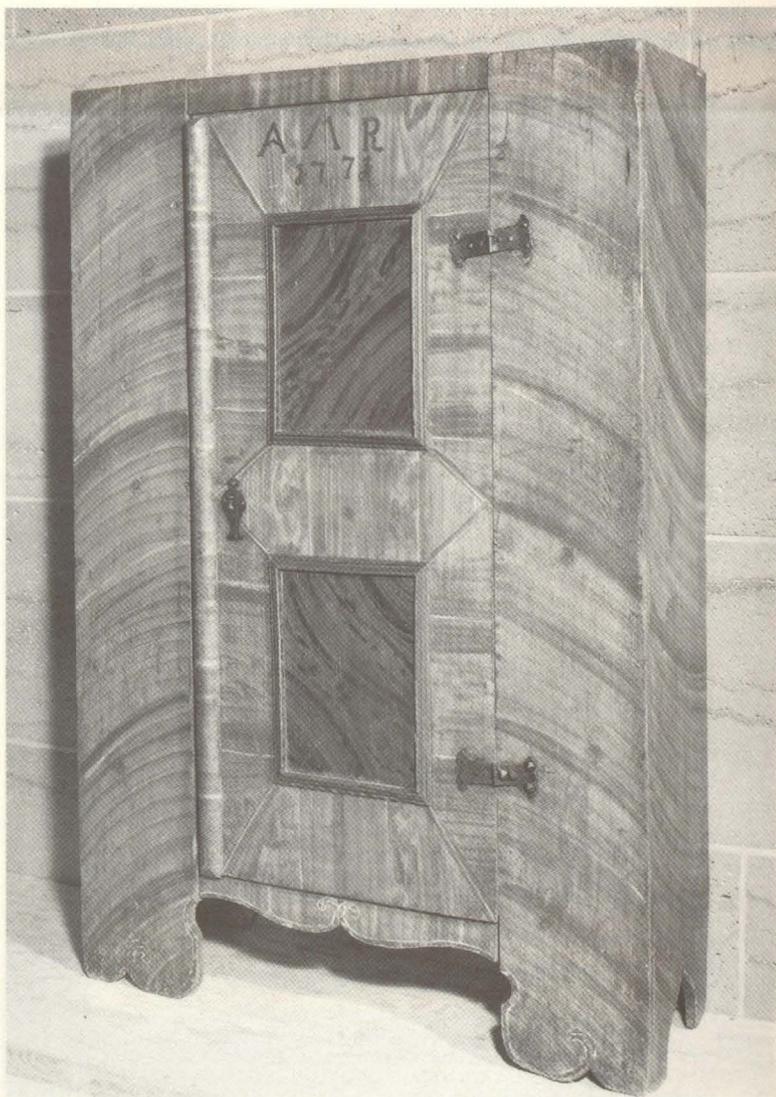
Wie bei diesen Truhen sind solche Stollenkonstruktionen auch bei den Schränken seit dem späten Mittelalter üblich gewesen. Ihre Überlieferung reicht in manchen Gegenden bis in die Endphase der regional geprägten ländlichen Wohnungsausstattung, in der Oberpfalz beispielsweise bis nach 1850.

Rund ein Jahrhundert früher entstand der eintürige Schrank aus Schlesien (Abb., Inv. Nr. BA 3517), den das Germanische Nationalmuseum seit kurzem als Leihgabe der Erben aus dem Besitz von Prof. Dr. Walter Schottky (1886–1976) in seinen Schausammlungen zeigen kann. Auf die Türe ist neben dem Monogramm des einstigen Eigentümers die Jahreszahl

1771 aufgeschrieben; Nachrichten über die nähere Herkunft haben sich wie bei so manchen der weit gewanderten Möbel, die aus Privatbesitz in die Museen gelangten, nicht erhalten. Vielleicht aber darf vermutet werden, daß auch dieser Schrank zu den Einrichtungsgegenständen gehört, die einst aus

den vielbesuchten Fremdenverkehrsgebieten des Riesengebirges, direkt oder über den Antiquitätenhandel, in die städtischen Haushalte kamen.

Bedingt durch die Anlage des Kastens sind die Fichtenbretter unterhalb des Bodens ausgeschnitten, um ihm dadurch Stand-



Kleiderschrank aus Schlesien, vielleicht aus dem Riesengebirge, dat. 1771

festigkeit zu geben. Die Umriss der Ausschnitte sind ornamental gestaltet, wobei Nachfahren des der spätgotischen Baukunst geläufigen Eselsrückens, wie sie hier bei den Seitenwänden auftreten, auch in Schlesien zu den häufiger angewendeten Konturformen gehören.

Der Schrank ist über einem in Ocker gehaltenem Grund mit Streifen in unterschiedlichen Brauntönen bemalt, wobei die Pinselstriche der wandfesten Teile der Frontseite zur Außenkante hin in leichtem Bogen nach unten geführt sind. Einen gleichen Duktus zeigt die farbige Behandlung der Seitenwände. Wie dies auch von anderen schlesischen Möbeln her bekannt ist, trennen außerhalb der beiden von Profilleisten umschlossenen Rechteckfelder der Tür aufgetragene Horizontal- und Diagonallinien einzelne Segmente ab, die dann in der Art der übrigen Teile des Möbels gestrichen wurden. Allerdings erscheinen bei diesen Rahmenteilern der Tür die Be-

ziehungen zur Furniermalerei, wie sie in der Entstehungszeit des Schrankes vielfach geübt wurde, deutlicher ausgeprägt. Besonders im 18. Jahrhundert mit dem steigenden Import fremder, seltener Hölzer und deren zunehmenden Gebrauch zur Ausstattung der Möbeloberflächen, erlangten Imitationen der aufwendig zu verarbeitenden, teuren Materialien aus fernen Ländern mittels farbiger Fassungen eine große Bedeutung. Einzelrezepte oder Anleitungsbücher boten bei der Ausführung solcher Dekorationen Hilfen und dabei wird gelegentlich auch das Bestreben formuliert, mittels der Surrogate einfacheren Leuten eine Teilhabe an den hochschichtlichen Wohnmustern zu bieten. In den Umkreis dieser mannigfach gebräuchlichen Imitate durch Malerei gehörte über eine lange Zeitdauer hinweg immer wieder auch die zu vielen Abwandlungen fähige Marmorierung, wie diese in grünen Farbtönen in den Feldern der Türe des schlesischen Schrankes aufgetragen ist,

als ein Mittel der Veredelung schlichter Werkstoffe. Dabei richtete sich die Aufmerksamkeit der Handwerker in aller Regel darauf, das Vorbild möglichst exakt wiederzugeben. Ganz unverkennbar konnte solche Nachahmung des Natürlichen, der Schöpfung Gottes, in früheren Jahrhunderten weitreichende philosophische Fragen einschließen; unser einfacher Schrank indessen weist eher auf das Bedürfnis des Herstellers wie des Benützers, durch die Art der Oberflächenbehandlung zeichenhaft Anpassungen an die Ausstattungsnormen der Zeit zu bekunden. Insofern kann die bemerkenswerte Leihgabe des schlesischen Schrankes uns daran erinnern, daß im Bereich der Möbelmalerei nicht nur die bildlichen Darstellungen, die Wiedergabe von Figuren und Pflanzenornamenten Beachtung verdienen, sondern auch die oft vernachlässigte ungegenständliche Dekoration.

Bernward Deneke

Jakob Philipp Hackert

»Caprone e Caprona d'Angora«

»Ansicht der Ziegenhöhle bei der Quelle auf dem Mons Lucretilis«

Jakob Philipp Hackert (Prenzlau 1737–1807 Florenz), galt im ausklingenden 18. Jahrhundert als der beste Landschaftsmaler seiner Zeit. Die vornehme und gebildete Welt überhäufte ihn mit Aufträgen, und zudem trug sein geschäftsgewandtes Verhalten, die Vervielfältigung seiner Motive durch Druckgraphik, zur ständigen Erweiterung seines Bekanntheitsgrades bei. Mit zahlreichen berühmten Zeitgenossen hatte er Kontakt, etwa mit Angelika Kauffmann oder mit Johann Wolfgang Goethe, der seit seiner ersten italienischen Reise (1786–1788) in freundschaftlicher Beziehung zu ihm stand und schließlich seine Biographie verfaßte.

Hackert war ein wichtiger Neuerer in seinem Fach. Im Gegensatz zur barocken Staffagekomposition entwickelte er mit seiner dokumentarischen Landschaftsauffassung zukunftsweisende Perspektiven. Großen Einfluß hatte während seiner Berliner Studienzeit der Aufklärungsphilosoph Johann Georg Sulzer (1720–1779) auf ihn ausgeübt, dessen Betrachtungen zur Ästhetik grundlegende Gedanken des deutschen Klassizismus beinhalten. Bereits die frühen Land-

schaftsansichten Hackerts erfüllten die ästhetische Forderung der Aufklärung nach „Naturwahrheit“, und diese Betrachtungsweise empfand man als bahnbrechende Neuerung.

Wichtig für seine geistig-künstlerische Entwicklung wurde sein Aufenthalt in Paris. Hier lernte er in den intellektuellen Salons die Gedanken französischer Aufklärer wie Diderot, d'Alembert, Voltaire und Rousseau kennen. Rousseaus »Zurück zur Natur«, die Forderung nach »Einfachheit« und »Echtheit« gegenüber dem künstlich erstarrten höfischer Kulturformen mußte ihn in seinem Weg als Landschaftsmaler bestärken.

Hackerts Ruhm wuchs, nachdem er sich 1768 nach Aufhalten in Pommern (1762 f.), Schweden (1764) und Frankreich (1765–1768) in Italien niedergelassen hatte. Seine hochstehenden Auftraggeber steigerten seine Reputation und sicherten ihm dadurch immer neue Aufträge. So war er beispielsweise für den englischen Gesandten in Neapel, Sir William Hamilton, für Kaiserin Katharina II. von Rußland sowie den späteren Kaiser Paul I. in Süditalien tätig. Er arbeitete für den Prinzen Aldobran-

dini in Frascati und den Prinzen Borghese in Rom. Schließlich waren seine gemalten und gestochenen Landschaftsbilder begehrte Andenken der vornehmen und reichen »Bildungsreisenden«, die sich damals Italien eroberten. In Italien lebte Hackert zunächst in Rom (bis 1786) und dann in Neapel (bis 1799), wohin ihn König Ferdinand IV. zum Hofmaler berufen hatte. Als Hofmaler war ihm Wohnung und Atelier im Schloß von Caserta eingeräumt, wo ihn Goethe besuchte, der sich von ihm in der klaren bildnerischen Übersetzung der Naturformen unterrichten ließ.

Durch sein Wirken trug Hackert viel zur Verbreitung des Interesses an der Landschaftskunst bei. »Bis dahin hatte im 18. Jahrhundert die Landschaftsmalerei unter den nordischen Künstlern, die nach Italien kamen, keinerlei Rolle gespielt; Mengs und Winckelmann waren gegen die Landschaft und ihre Darstellung völlig gleichgültig gewesen; Reisebeschreiber wie Volkmann verbreiteten sich zwar ausführlich über Denkmäler und Kunstsammlungen, waren aber blind für das viele Schöne, das die italienische Natur bot.« (Friedrich