



1 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Goethe in der römischen Campagna*, 1787, Städels Museum Frankfurt am Main

1 Einleitung

Es war einmal ... ein junger deutscher Maler, der, fasziniert von der niederländischen Kunst, zu einer Reise in die Niederlande aufbrach.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein – ein Name, der fast ausschließlich im gleichen Atemzug mit dem von Johann Wolfgang von Goethe genannt wird. Und geht es um Reisen und Tischbein, so liegt nichts näher als der Gedanke an Goethes italienische Reise, auf der sich beide Persönlichkeiten kennen und schätzen lernten. Vor allem seinem bekanntesten Gemälde, das Goethe in der römischen Campagna zeigt, verdankt der hessische Maler seinen Beinamen ‚Goethe-Tischbein‘ (Abb. 1). Diese Bekanntschaft ist für die Rezeption und Erforschung Tischbeins jedoch zum Verhängnis geworden, lenkte sie doch seit jeher den Blick auf den Künstler sowie die wissenschaftliche Beschäftigung mit seinen künstlerischen wie literarischen Werken.

In dieser Publikation wird es um Tischbein und Reisen gehen, aber weder um Goethe noch um Italien, sondern um die Niederlande. Sie möchte zeigen, wie erkenntnisreich es sein kann, Goethe einmal aus der Tischbeinforschung auszuklammern oder gar hinauszuerwerfen, dabei neue Blickwinkel zu entdecken und ungeahnte Entdeckungen zu machen. Lässt man sich auf dieses Wagnis ein, so wird schnell klar, dass Tischbein ein scharfer Beobachter, ein versierter Kenner der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts und zugleich ein hervorragender Geschichtenerzähler ist. So könnte alles mit den Worten beginnen: *Es war einmal ... ein junger deutscher Maler, der, fasziniert von der niederländischen Kunst, zu einer Reise in die Niederlande aufbrach.* Tischbein

selbst hat dies folgendermaßen formuliert: „Ich hatte ein unwiderstehliches Verlangen Holland zu sehen. Das Land wo die großen Mahler gelebt haben, und zum Theil noch ihre bewunderswürdige Werke sind.“¹ Dieses Zitat stammt aus Tischbeins Lebenserinnerungen. In ihnen schildert er detailreich seine niederländische Reise und dokumentiert seine besondere Wertschätzung der niederländischen Kunst. Dies bietet den Anlass für eine Auseinandersetzung mit beispielhaften Rezeptionsgeschichten der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ in Deutschland in der Zeit um 1800.

Der Begriff ‚Goldenes Zeitalter‘ war jüngst in aller Munde, ausgelöst von einer Stellungnahme des Amsterdam Museum zu dessen problematischer inflationärer Verwendung, verbunden mit einem Plädoyer für eine kritische Reflexion der Begriffsverwendung.² Kritisiert werden bspw. die Ausblendung der negativen Begleiterscheinungen des enormen wirtschaftlichen Aufschwunges sowie die implizierte Exklusivität und damit einhergehende Ausgrenzung, sodass der Begriff nicht repräsentativ für die Zeit stehen könne. Auch wenn diese Kritik berechtigt ist, so kann gleichzeitig nicht geleugnet werden, dass das 17. Jahrhundert in den Niederlanden für die bildenden Künste – insbesondere die Malerei – ein wahrhaft goldenes Zeitalter war. Die außergewöhnlichen künstlerischen Leistungen zusammen mit der beeindruckenden Ausdifferenzierung der Gattungen gilt es in ihrer Einzigartigkeit zu würdigen. In diesem Sinne wird die Bezeichnung Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ Verwendung finden – wie bereits von Arnold Houbraken so formuliert.

Wie aktuell Tischbeins Überlegungen sind, zeigt ein Aufruf von CODART, dem internationalen Netzwerk der Kuratoren niederländischer Kunst, einen sogenannten ‚CODART-Kanon‘ aufzustellen.³ Dieser soll sich gleichermaßen der holländischen wie der flämischen Kunst widmen, 100 Meisterwerke umfassen und einen möglichst adäquaten Überblick über die niederländische Kunstproduktion der frühen Neuzeit geben. Trotz der Definition verschiedener Kriterien ist man sich durchaus bewusst, dass die Auswahl auch auf persönlichen Präferenzen basiert und nur für einen singulären Moment in der (Kunst-)Geschichte repräsentativ sein kann. Ein ähnliches Unterfangen hat auch Tischbein vor über 200 Jahren unternommen, als er in seinen Lebenserinnerungen festhielt, wie seiner Meinung nach ein ideales Kabinett niederländischer Malerei – auch hier der holländischen wie der flämischen Kunst – aussehen und welche Künstler und Werke darin enthalten sein sollen. Somit ist Tischbeins individuelle Auseinandersetzung mit der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ aktueller denn je.

1.1 Mit Tischbein auf den Spuren der ‚Niederländer-Rezeption‘

Alles beginnt mit Tischbein – mit Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) und seiner Reise in die Niederlande in den Jahren 1772/1773. Im Zentrum der Spurensuche steht die Rezeption der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert im deutschen Raum. Dies wird hier verkürzt als deutsche ‚Niederländer-Rezeption‘ bezeichnet. Dabei geht es insbesondere um die Identifikation und Erforschung von internationalen Netzwerken und Akteuren sowie den Wegen und Prozessen dieser ‚Niederländer-Rezeption‘. Wie das Forschungsvorhaben konkret aussieht und im Kontext welcher Begriffe, Methoden und Forschungen es zu verorten ist, wird zunächst einleitend dargelegt.

Forschungsvorhaben

Das Ziel der vorliegenden Studie ist es, am Beispiel von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein die Wege der ‚Niederländer-Rezeption‘ in Deutschland exemplarisch zu untersuchen. Exemplarisch heißt, dass Tischbein der Dreh- und Angelpunkt der Untersuchung ist und über ihn ein neuer Blick auf Aspekte wie Bildwissen, Verbreitung und Rezeption der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts gewonnen und dabei idealtypische Strukturen erkannt werden können. Die Relevanz der überlieferten Aussagen Tischbeins zur Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ gilt es durch deren Kontextualisierung unter Beweis zu stellen. Auf diese Weise kann gezeigt werden, dass Tischbein sich als ein bislang unterschätzter, aber verlässlicher Augenzeuge des Geschehens qualifiziert. Sein profundes Wissen über die niederländische Kunst, den Kunstmarkt und die Sammelpraxis ergänzt den bisherigen Erkenntnisstand. Seine Schilderungen sollen daher als Rahmenerzählung dienen, um die Rezeption der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ im späten 18. Jahrhundert bzw. an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Deutschland nicht nur anschaulich und lebendig darzustellen, sondern ihr auch einen besonderen Eigenwert über die authentische Ich-Perspektive zu verleihen. Tischbein wird so zum Gewährsmann und zu einer unentdeckten Autorität der deutschen ‚Niederländer-Rezeption‘.

Die Grundlage der quellenbasierten Spurensuche bilden die publizierten Lebenserinnerungen Tischbeins sowie insbesondere Manuskripte und Archivalien aus dessen Nachlass, die nun erstmals aufgearbeitet werden. Die dort fixierten Beschreibungen von Tischbeins Niederlande-Reise in den Jahren 1772/1773 dienen jeweils als Ausgangspunkt der Beschäftigung mit einer

Facette der ‚Niederländer-Rezeption‘, zu deren Bewertung und Einordnung ergänzende Primärquellen des 18. und 19. Jahrhunderts sowie historische und aktuelle Forschungen zur niederländischen Kunst herangezogen werden. Durch die Erforschung unbekannter Quellen aus dem Künstlernachlass sowie die erstmalige Fokussierung auf die Person Tischbeins und sein Verhältnis zur niederländischen Kunst wird zugleich eine Lücke in der Tischbein-Forschung geschlossen.

Die Niederlande-Reise kann als eine Art ‚Erweckungserlebnis‘ Tischbeins betrachtet werden. Sie fand bereits früh, im Anschluss an seine Lehrjahre, statt und nimmt in seinen Lebenserinnerungen den wichtigsten und, gemessen am Verhältnis des Textes zur dort verbrachten Lebenszeit, zugleich umfangreichsten Part ein. Tischbein zeigt sich hier als idealer Beobachter, der mit großer Empathie und mit einer beeindruckenden Expertise die niederländische Kunst sowie deren Kenner und Sammler unter die Lupe nimmt. Seine prägnanten Beschreibungen sind informationsreich und dicht sowie mit diversen Erinnerungsbildern angereichert, wodurch sie einen zusätzlichen Mehrwert erhalten. Trotz aller Bewunderung spiegelt sich zuweilen eine kritische Distanz in den Beurteilungen, die sich stets durch Überzeugungskraft und Nachvollziehbarkeit auszeichnen. Sie enthalten neue Aspekte, die zum transnationalen Wissenstransfer zwischen den Niederlanden und Deutschland beitragen und sich aus heutiger Perspektive als äußerst relevant erweisen, sodass Tischbein mit seinem innovativen Ansatz im Umgang mit der niederländischen Kunstproduktion seiner Zeit weit voraus war. Darin liegt schließlich die genuine Leistung Tischbeins und der besondere Erkenntniswert seiner einzigartigen Autographen sowie deren bislang ungehobenes Potential begründet. Die quellenkritische Aufarbeitung und Kontextualisierung leitet das Erkenntnisinteresse der Untersuchung und ermöglicht einen ganz spezifischen Blick auf die ‚Niederländer-Rezeption‘, der einen beachtlichen Erkenntnisgewinn verspricht und den bisherigen Forschungsstand bereichert.

Die Publikation gliedert sich – nach einer Einführung in das Thema sowie die Quellenlage (Kapitel 1) – in drei Hauptkapitel und greift dort anhand von quellenbasierten Beispielen aus den Lebenserinnerungen von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein verschiedene Momente der ‚Niederländer-Rezeption‘ in der Zeit um 1800 auf.

Bildwissen – Aneignung von Wissen über niederländische Künstler

Zu Tischbeins besonderen Stärken gehört sein erstaunliches Bildgedächtnis. Anhand von Tischbeins Person und seiner Autographen wird Bildwissen in besonderer Weise im Unterschied zu seinen Zeitgenossen fassbar, weswegen es eingehend betrachtet wird. Hierzu dienen im zweiten Kapitel zwei charakteristische Begebenheiten aus den Lebenserinnerungen Tischbeins – die Schil-

derung eines niederländischen Sammlers und einer Sammlung mit Seestücken von Willem van de Velde (Kapitel 2.1) sowie die Beurteilung des Pferdemaalers Philips Wouwerman, verbunden mit einem Gesellschaftsspiel (Kapitel 2.2). Diese Beispiele bilden den Ausgangspunkt, um sowohl die Aneignung von Wissen über niederländische Künstler in den Blick zu nehmen als auch die Weiterentwicklung und Weitergabe dieses Wissens. Es wird gezeigt, wie sich Tischbein in jungen Jahren zunächst am Urteil der Kenner und Sammler orientiert, dadurch seinen Blick sowie sein eigenes Urteilsvermögen schärft und auf diese Weise während seines Aufenthaltes in den Niederlanden eine beispielhafte Sehschule durchläuft. Darüber hinaus werden die Spuren von Kunstwerken und Sammlern verfolgt, um Rückschlüsse auf Art und Umfang niederländischer Sammlungen des 18. Jahrhunderts ziehen zu können.

Verbreitung – Netzwerke der Kenner und Sammler niederländischer Kunst Die Verbreitung von Bildwissen geschieht über Netzwerke und an kaum einer Künstlerpersönlichkeit seines Zeitalters wird dies so sehr deutlich wie an Tischbein. Er ist ein hervorragender Netzwerker, der sich an allen seinen zahlreichen Lebensstationen stets durch den Austausch mit anderen definierte, was sich aus seiner Autobiographie herauslesen lässt und sich zudem in seinem Nachlass in der Briefvielfalt spiegelt. Im Mittelpunkt des dritten Kapitels stehen insbesondere jene Netzwerke, mittels derer die Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ im späten 18. Jahrhundert von den Vereinigten Niederlanden in die Residenzen und Kabinette des Heiligen Römischen Reiches Eingang fand. Als Ausgangspunkt dienen hierfür Tischbeins Beschreibung einer faszinierenden Sammlerpersönlichkeit und der Kunstbetrachtung unter Kennern (Kapitel 3.1) sowie allgemeinere Aussagen über den Kunstmarkt und das Sammeln (Kapitel 3.2). Im Falle des Sammlers soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern dieser zu einem international wirksamen Impulsgeber der ‚Niederländer-Rezeption‘ wird. Darüber hinaus kann anhand einiger Charakteristika des Kunstmarktes stichprobenhaft aufgezeigt werden, auf welchen konkreten Wegen die Verbreitung der niederländischen Kunst erfolgt. Von Interesse sind hier nicht nur die komplexen Netzwerke und zahlreichen Akteure wie Kunsthändler, Agenten und Sammler, sondern auch die negativen Seiten des Kunsthandels sowie besondere Moden des Kunstsammelns.

Rezeption – Wertschätzung der niederländischen Malerei in Deutschland Wie bettet sich die Analyse mit Tischbein als katalytischem Untersuchungspunkt ein in die Rahmenbedingungen des späten 18. bzw. frühen 19. Jahrhunderts? Das vierte Kapitel widmet sich eingehender der Rezeption der niederländischen Kunst im Rahmen eines Kulturvergleiches mit Italien (Kapitel 4.1) sowie von Sammlungskonzeptionen (Kapitel 4.2). Hierbei gilt es einerseits die von Tischbein referierten Voraussetzungen und Besonderheiten

der Kunstproduktion in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts in einen international-komparativen Kontext zu setzen, andererseits gilt es die Bewertung der niederländischen Malerei zu analysieren und im zeitgenössischen Diskurs zu verorten. Darüber hinaus soll ein von Tischbein konzipiertes idealtypisches Kabinett niederländischer Malerei – sowohl der holländischen als auch der flämischen Kunst –, das als Resümee seiner in den Niederlanden gesammelten Erfahrungen verstanden werden kann, exemplarisch rekonstruiert und mit real existierenden Kabinetten in Beziehung gesetzt werden.

Begriffe, Methoden und Forschungsstand

Für das in dieser Studie behandelte Thema gibt es nicht ‚die‘ kunsthistorische Untersuchungsmethode. Folglich werden einzelne Elemente verschiedener Methoden und Forschungsdisziplinen entlehnt und für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand nutzbar gemacht. Zu den zentralen Elementen zählt zuallererst die Rezeptionsgeschichte, deren Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung und Bewertung von Werken und Künstlern im Vordergrund steht, ergänzt durch Bezüge zur Kulturtransferforschung. Relevant sind dabei Faktoren wie Verflechtung, Netzbildung und die Vermittlung zwischen verschiedenen Kulturräumen, hier zwischen Deutschland und den Niederlanden. Durch die Verbindung von Rezeptionsgeschichte und Kulturtransfer können die verschiedenen Rezeptionsprozesse und -wege gezielt in den Blick genommen werden.

Rezeption und Rezeptionsgeschichte(n) Einer der zentralen Begriffe der Arbeit ist jener der ‚Rezeption‘. Unter Rezeption wird gemeinhin die Wahrnehmung, Deutung und Bewertung eines Werkes verstanden. In der kunsthistorischen Forschung ist allgemein zwischen *Rezeptionsästhetik* und *Rezeptionsgeschichte* zu unterscheiden. Der Begriff ‚Rezeptionsästhetik‘ wurde von Wolfgang Kemp geprägt und folgendermaßen umrissen: „Die kunsthistorische Rezeptionsästhetik begreift das Kunstwerk als Ergebnis einer Interaktion von Werk und Betrachter. Sie ist speziell an den Mitteln interessiert, die dieses dialogische Verhältnis auslösen und beschäftigen.“⁴ Im Gegensatz dazu steht die ‚Rezeptionsgeschichte‘, der die vorliegende Arbeit verpflichtet ist. „Als Methode der Kunstwissenschaft fragt die Rezeptionsgeschichte nach dem Umgang und der Bewertung, die einzelnen Epochen, Kulturregionen, Künstlern, Kunstwerken und Artefakten außerhalb ihres unmittelbaren Entstehungsmilieus zuteil werden. Der Rezeptionsgeschichte geht es folglich nicht um die Intentionen der jeweiligen Auftraggeber und Produzenten, sondern um die späterer, orts- oder mentalitätsfremder Rezipienten, deren Erwartungen, Absichten, Kenntnisse, Fehl- oder Vorurteile in den Mittelpunkt der Betrachtung

rücken.“⁵ Im Zentrum der Untersuchung steht die Rezeption der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts um 1800 im deutschen Raum, was verkürzt als ‚Niederländer-Rezeption‘ bezeichnet wird. Diese stützt sich auf Texte im Rahmen einer literarischen Verarbeitung wie bspw. in der frühen kunsthistorischen Literatur, in Reiseberichten oder in Lebenserinnerungen. Zudem zeigt sie sich im Sammelverhalten deutscher Sammler sowie in Angebot und Nachfrage auf dem internationalen Kunstmarkt. Durch die Analyse dieser Aspekte wird die rezeptionsgeschichtliche Stellung eines Künstlers und seines Œuvres deutlich. Dies reicht bis hin zur Rezeption in künstlerischen Medien wie bei den sogenannten ‚Hollandisten‘, die im Stile der Alten Meister arbeiteten. Im Falle der künstlerischen Rezeption gilt es zudem zwischen vorlagengetreuen Reproduktionen und schöpferischen Anverwandlungen zu unterscheiden. Beide Verfahren können auf unterschiedliche Art und Weise die ‚Niederländer-Rezeption‘ beeinflussen. Die unterschiedlichen Rezeptionsweisen werden anhand ausgewählter Beispiele analysiert. Alle diese verschiedenen beschriebenen Facetten beinhaltet das Wortspiel ‚Rezeptionsgeschichte(n)‘.

Kulturtransfer Mit der deutschen ‚Niederländer-Rezeption‘ geht ein Kulturtransfer zwischen den Niederlanden und Deutschland einher (vgl. Kapitel 3). ‚Kulturtransfer‘ als Forschungsgegenstand gewinnt neuerdings (wieder) an Bedeutung, allerdings hat sich die Schwerpunktsetzung gegenüber früheren Konzepten etwas verändert: „Die Kulturtransferforschung hat das wissenschaftliche Interesse seit den 1980er-Jahren jenen Austauschprozessen zugewendet, die zwischen Kulturräumen und kulturellen Systemen ablaufen. Bei diesen Austauschprozessen handelt es sich um Vorgänge der interkulturellen Übertragung und Vermittlung von Texten, Diskursen, Medien und kulturellen Praktiken, die durch je spezifische Muster der Selektion, Mediation und Rezeption gesteuert werden.“⁶ Hierzu zählen bspw. Faktoren wie Verflechtung und Netzwerkbildung. Die Kulturtransferforschung geht auf die Analyse des deutsch-französischen Kulturtransfers von Michel Espagne und Michael Werner in den 1980er-Jahren zurück. Sie legten erstmals den Fokus auf die Vermittlung zwischen verschiedenen Kulturräumen, untersuchten diese anhand von Literatur und Gebrauchsgütern und gelangten zu folgender Erkenntnis: „Selbstverständlich wird ein interkultureller Transfer nicht nur von abstrakten Konjunkturen und geistigen Konstellationen bestimmt: er ist zuallererst das Werk realer Vermittlerpersönlichkeiten. Ihre jeweilige Rolle lässt sich sowohl singular-monographisch wie auch gegebenenfalls von spezifischen Gruppenbildungen her beschreiben. Bei einigen Vermittlern greifen individuelle Leistung und soziale Integrationsfunktion ineinander.“⁷ An diese Überlegungen anknüpfend werden das Netzwerk der Kunstagenten und -sammler untersucht sowie verschiedene Rezeptionsprozesse und -wege betrachtet.

Bildwissen Ein wichtiger Indikator für die ‚Niederländer-Rezeption‘ im Allgemeinen und Tischbeins Sachkompetenz im Besonderen ist das Bildwissen (vgl. Kapitel 2.1). Folgt man Horst Bredekamp, dann war der Aretiner Architekt, Maler und Biograf Giorgio Vasari der erste, der in seinen Künstlerbiographien (1550/1568) den Grundstein legte für eine ‚Bildwissenschaft‘.⁸ Seine Methode, „die vergleichende Bilderfassung, das vergleichende Sehen und Reflektieren der Formen, ist bis heute die Grundlage jeder bildanalytischen Tätigkeit“.⁹ Neben biographischen Daten und anekdotischen Bemerkungen geht es Vasari bereits um Beschreibung, Einordnung und Vergleich. Vasari begann eine Methode zu entwickeln, derer sich später alle anderen bedienen sollten, die Bildwissen und Bildkompetenz zu erwerben und weiterzugeben bemüht waren und sind. Die Wissenschaft vom Bild hat sich seit den 1990er-Jahren im Zuge des ‚pictorial-turn‘ sowie des ‚iconic-turn‘ breit aufgefächert.¹⁰ Der Begriff des ‚Bildes‘ ist in der Folge mehrdeutig geworden. Die Bandbreite unterschiedlicher Ansätze und Erkenntnisinteressen spannt sich über Kunst-, Kultur-, Sozial- und Medienwissenschaft, wobei neuerdings auch Psychologie, Neuro- und Organisationswissenschaften Interesse am Gegenstand zeigen.¹¹ Wollen wir uns dem Bildwissen im späten 18. Jahrhundert annähern, so erscheint eine Rückbindung an historische Quellen und Überlegungen – wie bspw. Vasaris Viten oder auch Aby Warburgs „Idee einer Wissenschaft von den Bildern“ – sinnvoll.¹² Wenn im Folgenden von ‚Bildwissen‘ die Rede ist, dann meint dies eine individuell angeeignete Bildkompetenz – eine Wahrnehmungskompetenz, mittels derer Wissen generiert und bildliches Denken ermöglicht wird – sowie insbesondere einen darauf aufbauenden und im (Bild-)Gedächtnis verwahrten Bilderschatz. Dieser spezifische Wissensvorrat kann zudem als Anschauungswissen, Erinnerungswissen und/oder abstrahierendes Wissen differenziert und als Voraussetzung für bzw. Bestandteil von Kennerschaft angesehen werden.

Kennerschaft ‚Kennerschaft‘ ist – genauso wie ‚Bildwissen(schaft)‘ – ein schillernder, Kritik provozierender und kontrovers diskutierter Begriff: „Kennerschaft bedeutet vorrangig die Begabung, die Qualität eines Kunstwerks wahrzunehmen und zu beurteilen, in zweiter Linie die Fähigkeit, Kunstwerke historisch einzuordnen, und schließlich die Befähigung, Kopien von Originalen zu unterscheiden und Zuschreibungen vornehmen zu können. Dabei beruht Kennerschaft im Wesentlichen auf Erfahrung, d. h. langem und/oder konzentriertem Umgang mit künstlerischen Arbeiten.“¹³ Kennerschaft hat nach David Freedberg zwei Schwachstellen. Zum einen wird der überlegene Blick oft zum Fetisch erhoben und gerne als Mittel zum Zweck der sozialen Distinguierung eingesetzt. Zum anderen wird die Kennerschaft von Kunstexperten nicht selten korrumpiert durch kunstfremde Überlegungen: „There

is no shortage of examples of the way in which financial pressure and inducement influence the upward attribution of a work.“¹⁴ Eine Autorität in Kennerchaftsfragen war der deutsche Kunsthistoriker Max J. Friedländer, der sich seine Expertise durch ein langjähriges und intensives Studium der niederländischen Kunst angeeignet hat, weshalb seine Publikation *Von Kunst und Kennerchaft* vergleichend herangezogen wird.¹⁵ Was Tischbein und seine Zeitgenossen im späten 18. Jahrhundert unter ‚Kennerchaft‘ verstanden, setzt sich mitunter von der heutigen Begriffsdefinition ab, weshalb es hier zu differenzieren gilt.¹⁶ Zu Tischbeins Zeit verband sich ein sehr pragmatischer Umgang mit den Begriffen ‚Kenner‘ und ‚Kennerchaft‘. Kennen bedeutete zuallererst, etwas gesehen und genau betrachtet zu haben, auf diese Weise und durch einen möglichst breit angelegten Vergleich sowie ein geschultes Auge zu einer gewissen Kenntnis der Sache zu gelangen. In diesem Sinne soll der Begriff ‚Kennerchaft‘ Verwendung finden und im Folgenden näher beleuchtet und eingeordnet werden (vgl. Kapitel 3.1).

Geschmack Rezeption, Kulturtransfer und Kennerchaft können geschmacksbildend wirken und zugleich ein Distinktionsbedürfnis bedienen. Zu keiner Zeit ist der ‚gute Geschmack‘ jedoch eine objektive Größe, sondern – mit Pierre Bourdieu gesprochen – vor allem inkorporiertes Kulturkapital. Verinnerlicht ist dieses Kapital durch Bildung, durch ständigen Umgang mit den Themen und Gegenständen. Wichtig ist dabei die persönlich investierte Zeit. „Daher besitzen von allen Unterscheidungen diejenigen das größte Prestige, die am deutlichsten die Stellung in der Sozialstruktur symbolisieren, wie etwa Kleider, Sprache oder Akzent und vor allem die ‚Manieren‘, *Geschmack* und Bildung. Denn sie geben sich den Anschein, als handelte es sich um Wesenseigenschaften einer Person, ein aus dem Haben ableitbares Sein, eine Natur, die paradoxerweise zu Bildung, eine Bildung, die zu Natur, zu einer Begnadung und einer Gabe geworden seien.“¹⁷ Das verinnerlichte kulturelle Kapital – der Geschmack – offenbart sich in objektivierter Form bspw. durch Gemälde und andere Kunstwerke. Obwohl sie scheinbar angeboren ist, unterliegt die Fähigkeit, sich Kulturgüter anzueignen, der Voraussetzung grundlegender Ungleichheit. Diese Aneignung ist nach Bourdieu exklusiv. Weil den Kulturgütern „die Funktion von (objektiviertem oder inkorporiertem) kulturellem Kapital zukommt, sichern sie einen Gewinn an Distinktion – im Verhältnis zum Seltenheitsgrad der zu ihrer Aneignung notwendigen Instrumente – und einen Gewinn an Legitimität, den Gewinn überhaupt, der darin besteht, sich so, wie man ist, im Recht, im Rahmen der Norm zu fühlen“.¹⁸ In Klassengesellschaften wirkt diese Distinktionsfunktion des kulturellen Kapitals als symbolisches Herrschaftsinstrument, in pluralistischen Gesellschaften dient sie der Markierung der ‚feinen Unterschiede‘.¹⁹ Empirische Studien von

Psychologen zeigen, dass auch der Kunstgeschmack sozial geprägt ist. So bestimmen bspw. die Meinungen von Kunstkennern, aktuelle Marktpreise oder die Macht der Gruppenkonformität, was gefällt, und prägen damit – damals wie heute – den Geschmack.²⁰

Niederländer- und Rezeptions-Forschung Die ‚Niederländer-Rezeption‘ im deutschen Raum des späten 18. Jahrhunderts, eben jener Zeit einer wiederauflebenden Wertschätzung dieser Kunst, wurde von der kunsthistorischen Forschung noch nicht hinreichend untersucht. Hierauf verweist bspw. Martina Sitt in ihrem Aufsatz *Georg Forster und die Malerei der ‚aufgeklärten Niederländer‘* (2013).²¹ Die Studien zum Themenkomplex der Rezeption setzen meist erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts an und befassen sich größtenteils mit der zweiten Jahrhunderthälfte – korrespondierend mit den Anfängen der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit der niederländischen Kunst. Beispielfhaft genannt seien die *Niederländischen Briefe* (1834) von Carl Schnaase oder die *Annalen der niederländischen Malerei* (1844) von Georg Rathgeber.²² Für das 18. Jahrhundert können insbesondere niederländische Autoren angeführt werden wie Arnold Houbraken mit *De groote schouburgh* (1718–1720) oder *De levens-beschreyvingen der Nederlandse konst-schilders en konst-schilderesen* (1729–1769) von Jacob Campo Weyerman.²³ In Deutschland wird die Thematik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vornehmlich im Rahmen von Reiseberichten wie jenen von Karl Heinrich von Heineken (1768) oder von Johann Heinrich Merck (1784) behandelt.²⁴ Eine seltene Ausnahme bilden die *Betrachtungen über die Malerey* (1762) von Christian Ludwig von Hagedorn.²⁵ Ähnlich überschaubar ist die Literatur, die sich explizit der ‚Niederländer-Rezeption‘ widmet. Als ein vielzitiertes, aber inzwischen überholtes Klassiker kann die Publikation *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (1942) von Horst Gerson gelten, die derzeit Ausgangspunkt des Forschungsprojektes *Gerson Digital. Dutch and Flemish Painting in European Perspective 1500–1900* des Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD) ist.²⁶ Bereits Gerson weist darauf hin, dass Tischbeins Autobiographie „voll von Hinweisen auf die bildende Kraft der holländischen Kunst ist“ und Tischbein „überhaupt ein offenes Auge für holländische Kunst und holländisches Leben hatte“.²⁷ Unter dem Titel *The Golden Age Reloaded. Die Faszination niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts* erschien 2010 ein Ausstellungskatalog, herausgegeben von Martina Sitt, der die französische ‚Niederländer-Rezeption‘ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rahmen einer Ausstellung in den Blick nahm. Hier wurde der Frage nachgegangen, „was die Liebhaber der Malerei des Goldenen Zeitalters eigentlich in den von ihnen bevorzugten Werken zu sehen und zu entdecken glaubten und welche Eigenschaften sie an den Werken und den Künstlern besonders faszi-

nierten“.²⁸ Diese Fragestellung wird in der vorliegenden Studie aufgegriffen, allerdings mit einem Blickwechsel von der französischen auf die deutsche Rezeption im späten 18. bzw. frühen 19. Jahrhundert. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt hierbei auf der Provinz Holland und der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘, aber auch der flämischen Kunst des 17. Jahrhunderts wird Rechnung getragen. Zur sprachlichen Vereinfachung wird die Bezeichnung ‚niederländische Kunst‘ Verwendung finden.

Kunstmarkt- und Provenienzforschung Für die Erforschung des niederländischen Kunstmarktes sind insbesondere die Publikationen von Michael North anzuführen, wie *Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (2001), welche die Entstehung des Kunstmarktes in den Niederlanden untersucht, oder die Aufsatzsammlung *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert* (2002), die den Sprung vom 17. ins 18. Jahrhundert vollzieht.²⁹ Zu erwähnen sind ebenso die Arbeiten von Everhard Korthals Altes, allen voran *De verovering van de internationale kunstmarkt door de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Enkele studies over de verspreiding van hollandse schilderijen in de eerste helft van de achttiende eeuw* (2003).³⁰ Eine detaillierte Übersicht zum deutschen Kunstmarkt im 18. Jahrhundert bietet das *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800* (2002) von Thomas Ketelsen und Tilmann von Stockhausen.³¹ Wichtige Erkenntnisse über die ‚Niederländer-Rezeption‘ sowie den niederländisch-deutschen Kunstmarkt sind der Provenienzforschung zu verdanken, weshalb diese im Rahmen der Untersuchung eine zentrale Rolle spielt. Die zugrundeliegenden Quellen sind zum einen in Archivalien oder Publikationen überlieferte Inventare sowie Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts. Hierzu zählen auch wertvolle Veröffentlichungen wie *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen met derzelver Pryzen. Zedert een lange reeks van Jaaren zoo in Holland als op andere Plaatzten in het openbaar verkogt. Benevens een Verzameling van Lysten van Verscheyden nog in wezen zynde Cabinetten* (1752) von Gerard Hoet.³² Zum anderen werden Werkverzeichnisse der behandelten Künstler sowie Ausstellungs- und Bestandskataloge von Museen für die Provenienzrecherche herangezogen. Darüber hinaus spielen aktuelle Forschungsprojekte eine wichtige Rolle, auf deren jüngst publizierte Ergebnisse verwiesen werden kann.³³ Die beschriebene literaturbasierte Forschung wird durch verschiedene Datenbankrecherchen ergänzt.³⁴

Quellen- und Tischbein-Forschung Von zentraler Bedeutung im Rahmen des Forschungsprojektes ist die eigene Quellenforschung, die an dieser Stelle hervorgehoben werden soll. Deren Bestreben ist es – über eine rein positivistische Erhebung von Fakten hinausgehend –, ausgewählte Schriftquellen als historisches Korrektiv heranzuziehen.³⁵ Zu den Quellentypen zählen neben

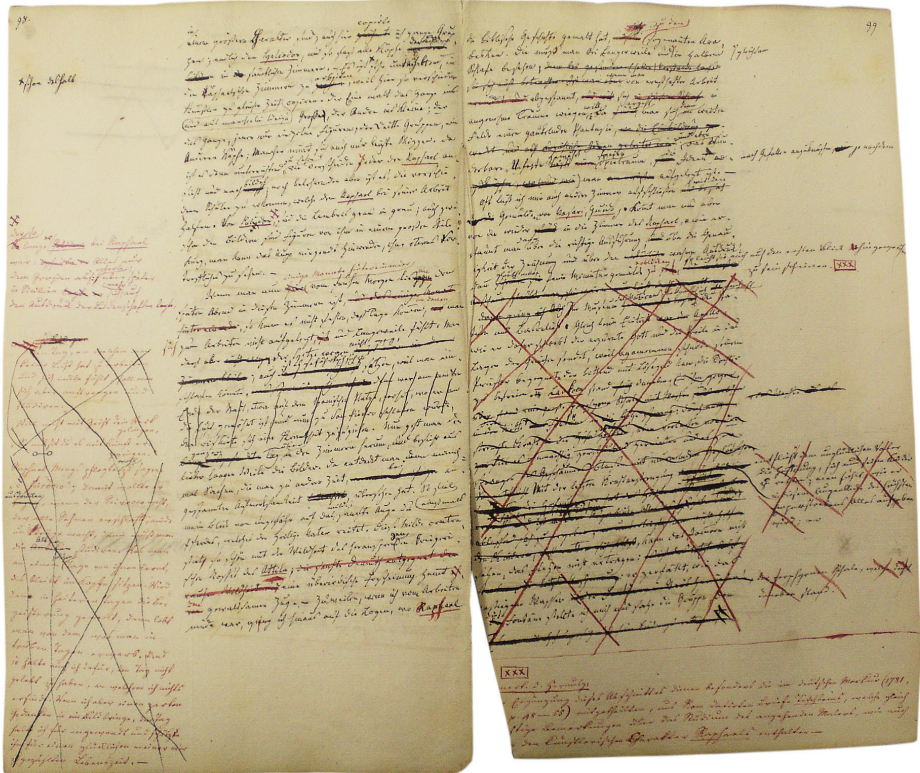
den bereits erwähnten Auktionskatalogen und Inventaren Reiseberichte, Manuskripte, Briefe sowie verschiedene in Archivalien überlieferte Notizen. Diese gehen größtenteils auf den Tischbein-Nachlass im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg zurück und werden ergänzt durch den Nachlass von Carl Georg Wilhelm Schiller im Stadtarchiv Braunschweig sowie Archivalien aus dem Archiv der Gemäldegalerie Alte Meister der Museumslandschaft Hessen Kassel.³⁶ Die Ergebnisse der Archiv- und Quellenforschung werden kritisch reflektiert und entsprechend kontextualisiert. Das Erkenntnis leitende Interesse bei der Analyse des Materials liegt vor allem in der Positionierung Tischbeins mit Blick auf den Wissenshorizont der Zeit. Durch die Aufarbeitung einer der seltenen verfügbaren Quellen von Künstlerhand kann zudem eine Leerstelle in der Tischbein-Forschung geschlossen werden. Deren Fokus lag bislang auf Tischbeins Zeit in Italien, verbunden mit einem Verweis auf dessen Kontakt zu Johann Wolfgang von Goethe, weshalb er als ‚Goethe-Tischbein‘ Eingang in die Forschung fand. Verwiesen werden kann hier beispielhaft auf die Publikationen *Tischbein – Goethes Maler und Freund* (1986), herausgegeben von Hermann Mildener, oder *Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur* (2001) sowie verschiedene Aufsätze wie *Der „Römische Tischbein“ Johann Heinrich Wilhelm* (2005) von Marianne Heinz.³⁷ Tischbeins Reise in die Niederlande 1772/1773 wird hier – wie in anderen Veröffentlichungen zum Leben und Werk Tischbeins – gerne unterschlagen, sodass deren genauere Betrachtung längst überfällig ist.

1.2 Das ‚Tischbein-Puzzle‘ – Notizen, Manuskripte und Veröffentlichungen der Lebenserinnerungen

Die überlieferten Notizen und Manuskripte zu Tischbeins Lebenserinnerungen sowie die postumen Veröffentlichungen präsentieren sich in ihrer Kleinteiligkeit und Komplexität als eine Art Puzzle, das es Schritt für Schritt zusammensetzen gilt. Hierzu zählt zuallererst eine quellenkritische Aufarbeitung des Archivmaterials, gefolgt von einer kritischen Auseinandersetzung mit der Kunst der Erinnerung sowie der Herausarbeitung der besonderen Merkmale der Lebenserinnerungen Tischbeins.

Quellenkritische Aufarbeitung

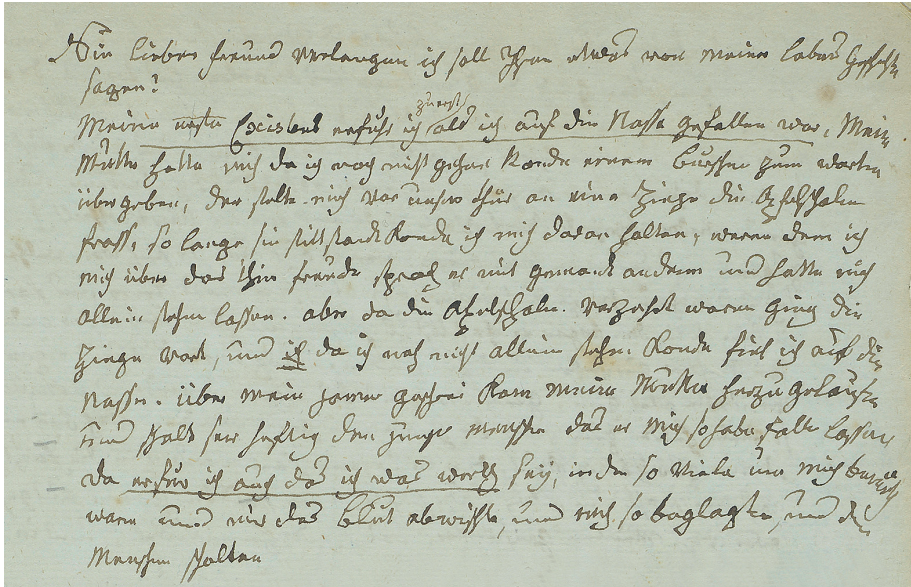
Dieses Forschungsprojekt sah sich anfangs mit der Problematik konfrontiert, dass die Tischbein-Forschung bislang den von Carl Georg Wilhelm Schiller (1861),



2 Jacob Ludwig Römer and Carl Georg Wilhelm Schiller: *Manuskriptbearbeitung der Lebenserinnerungen von J. H. W. Tischbein durch Römer mit Korrekturen von Schiller, 1842/1843, Stadtarchiv Braunschweig*

Lothar Brieger (1922) sowie Kuno Mittelstädt (1956) herausgegebenen Lebenserinnerungen Tischbeins unkritisch gefolgt war, ohne einen Blick in die überlieferten Archivalien zu werfen.³⁸ Bei näherer Betrachtung der Quellen wurde deutlich, dass sich hinter der postum veröffentlichten Autobiographie eine komplizierte Editions-geschichte verbirgt.³⁹ Diese basiert auf verschiedenen vorausgegangenen Manuskriptversionen und Fragmenten sowie der Mitwirkung von zahlreichen Mitdenkern und Mitarbeitern und gemahnt zur Vorsicht bei der Einschätzung von deren Authentizität. So stand als erster Schritt ein Rekonstruktionsversuch der Editions-geschichte an, der im Oldenburger Jahrbuch 2016 publiziert wurde.⁴⁰ Ziel war es, durch die Rekonstruktion eine erste Referenzquelle bei der Beurteilung der Lebenserinnerungen sowie deren Entstehungshintergrund zu bieten und die Notwendigkeit einer detaillierten text- und quellenkritischen Untersuchung zu verdeutlichen.

Die komplexe Editions-geschichte kann zur Vereinfachung in verschiedene Phasen eingeteilt und verkürzt wie folgt dargestellt werden: Die erste Phase von 1810 bis 1814 bildet den Auftakt. Das früheste überlieferte und von Tischbein eigenhändig verfasste Manuskript der Lebenserinnerungen lässt sich anhand des Titelblattes auf das Jahr 1811 datieren.⁴¹ Die Korrespondenz Tischbeins bestätigt diese Datierung und lässt zudem darauf schließen, dass der 51 Seiten umfassende Text in den Wintermonaten 1810/1811 verfasst wurde.⁴² Es folgen Bearbeitungen von Tischbein selbst sowie von befreundeten Zeitgenossen – bspw. von Graf Vollrath zu Solms-Rödelheim (1762–1818), der ein Gutachten dazu verfasst hat.⁴³ Die zweite Phase von 1818 bis 1824 ist der Vertiefung durch weitere Manuskriptversionen sowie einem regen begleitenden Briefwechsel gewidmet.⁴⁴ Den vorläufigen Abschluss bildet ein Manuskript aus dem Jahr 1824, das als letzte von Tischbein autorisierte Fassung gelten kann, auch wenn er das Manuskript aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr eigenhändig verfassen konnte.⁴⁵ Tischbein verstarb am 26. Juni 1829 im Alter von 78 Jahren, ohne die Niederschrift der Lebenserinnerungen beendet oder diese gar publiziert zu haben. In der dritten Phase von 1829 bis 1842 folgt die Weiterführung des Projektes nach Tischbeins Tod, veranlasst durch dessen Witwe. Hierzu zählt bspw. eine postume Manuskriptbearbeitung des Oldenburger Hofrates Carl Christian Ludwig Starklof (1789–1850).⁴⁶ In jenen Jahren nimmt sich vor allem der mit Tischbein befreundete Jacob Ludwig Römer (1770–1855) der Lebenserinnerungen an. Römer überarbeitet das Manuskript nicht nur, sondern fügt weitere Notizen Tischbeins, erhaltene Briefe sowie bereits gedruckte Quellen hinzu.⁴⁷ In der vierten Phase von 1842 bis 1843 erfolgt die Übergabe der verschiedenen Manuskripte an den späteren Herausgeber Carl Georg Wilhelm Schiller (1807–1874). Dieser nimmt rigorose Änderungen an dem bisherigen Manuskript vor (Abb. 2) mit der Absicht, den vermeintlich ‚wahren‘ Tischbein nach der Bearbeitung von Römer und seiner Vorgänger wieder herauszuholen – wobei seine eigenen Eingriffe in den Text vielmehr von diesem wegführen.⁴⁸ Der Text liegt schließlich 1843 druckfertig vor und es beginnt eine jahrelange vergebliche Suche nach einem Verleger. Die letzte und fünfte Phase gilt der Vollendung der Lebenserinnerungen und deren Veröffentlichung. Gedrängt durch Tischbeins Nachfahren überarbeitet Schiller den Text erneut. Im Vorwort gibt er einen vagen Einblick in die Editions-geschichte der Autobiographie Tischbeins und eine Rechtfertigung der späten Herausgabe derselben.⁴⁹ Im Jahr 1861 – 50 Jahre nach Tischbeins erstem Manuskript – erscheinen schließlich die Lebenserinnerungen unter dem Titel *Aus meinem Leben. Von J. H. Wilhelm Tischbein* in zwei Bänden mit insgesamt 541 Seiten, herausgegeben von Schiller. Die Editions-geschichte setzt sich im 20. Jahrhundert fort. Im Jahr 1922 veranlasst Lothar Brieger eine Neuauf-



3 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Originalmanuskript der Lebenserinnerungen, Ausschnitt, 1811, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

lage inklusive eines neuen Vorwortes und erstmals ergänzt durch Abbildungen sowie einige wenige Anmerkungen.⁵⁰ Eine weitere Auflage der Autobiographie erfolgt 1956 unter der Herausgeberschaft von Kuno Mittelstädt. Mittelstädt beruft sich auf Brieger und liefert im Wesentlichen einen Neudruck. Er ergänzt die Publikation um ein Nachwort sowie um 190 Anmerkungen, die auch in diesem Fall keineswegs kritisch ausfallen.⁵¹ Jüngst kommen weitere Nachdrucke der Edition von Mittelstädt hinzu, ohne jegliche ergänzende Kommentierungen.⁵²

Das erste Manuskript Tischbeins von 1811 – das als ‚Originalmanuskript‘ bezeichnet werden kann, da es das ursprünglichste und frei von den Korrekturen anderer ist (Abb. 3) – gilt als authentischste Quelle.⁵³ Vergleicht man dieses erste Manuskript mit der Publikation von 1861, so fallen immer wieder Lücken und Diskrepanzen auf. Diese sind jedoch nicht nur auf die Beschaffenheit der Archivalien zurückzuführen – einige der vermeintlich fehlenden Textstellen fanden sich in fragmentarischer Form auf losen Zetteln im Nachlass des Künstlers –, sondern auch auf den späteren Herausgeber der Lebenserinnerungen, Carl Georg Wilhelm Schiller. Die größten Diskrepanzen, die den Inhalt und die Erzählstruktur betreffen, sind also auf die postume Bearbeitung der Vorlagen zurückzuführen. Das Kapitel über Tischbeins Aufenthalt

in den Niederlanden hat die größten Veränderungen erfahren. Schiller spricht vom „Bedürfnis, einzelne Abtheilungen, denen es an Klarheit und Einheit mangelte, mit behutsamer Hand durch Umstellung des Materials umzuschmelzen, wie es z. B. mit dem Capitel über ‚Holland‘ [...] geschah“.⁵⁴ Nach einer text- und quellenkritischen Analyse des Niederlande-Kapitels anhand der überlieferten Manuskriptversionen kann von einer behutsamen Hand jedoch kaum die Rede sein.⁵⁵ Die Analyse hat gezeigt, dass starke Veränderungen an dem Manuskript vorgenommen wurden, wodurch teils große inhaltliche Sprünge entstanden sind, die nicht der Logik und Argumentation des ursprünglichen Manuskriptes von 1811 entsprechen. Die Neuauflagen bzw. Neudrucke von 1922 und 1956 folgen der Schiller’schen Version.⁵⁶

Das relevante Quellenmaterial wurde bezüglich der Editions-geschichte sowie mit Blick auf Tischbeins ‚Niederländer-Rezeption‘ gesichtet und ausgewertet.⁵⁷ Für die Aufzeichnungen zu Tischbeins Aufenthalt in den Niederlanden und dem dazugehörigen Kapitel in den Lebenserinnerungen konnten bislang acht verschiedene Manuskriptversionen aus der Feder der zuvor genannten Personen sowie zahlreiche authentische Notizen Tischbeins identifiziert werden. Sie stellen die wichtigsten Originalquellen dar und bilden daher die Grundlage der Untersuchung. Zu diesem Zweck wurden sie in Teilen oder auch vollständig transkribiert.

Eine Transkription Tischbein’scher Autographen stellt durchaus eine Herausforderung dar, weshalb an dieser Stelle auf einige Besonderheiten hingewiesen werden muss. Die Archivalien wurden möglichst schriftgetreu transkribiert, um die eigentümliche Schreibweise beizubehalten und den besonderen Charakter der Quellen adäquat wiederzugeben. Dennoch kann ein gewisses Fehlerpotential nicht vollständig ausgeschlossen werden. Dieses resultiert aus dem Schriftbild und der eigenwilligen, teils nur schwer lesbaren Handschrift Tischbeins. So sind bspw. die Vokale „a“, „e“ und „o“ häufig kaum voneinander zu unterscheiden, Gleiches gilt für die Schreibweise von „k“ und „ck“ sowie „t“ und „d“. Es kommt vielfach zu Verkürzungen: Aus „tz“ wird „z“, auf Doppelkonsonanten wird meist verzichtet und ein „ch“ wird zu „h“ oder „g“ verkürzt. Umgekehrt wird ein „s“ gerne zu „ss“ verlängert. Der Groß- und Kleinschreibung wird ebenfalls keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, statt einer eindeutigen Unterscheidung ist diese vielmehr nur in Nuancen der Schriftgröße zu erahnen. Hinzu kommt, dass sich Tischbein nicht etwa konsequent an seine persönliche Schreibweise halten würde, sondern Wörter und Namen in verschiedenen orthographischen Variationen in Erscheinung treten. Auch die Interpunktion wird individuell gehandhabt. Auf den Hinweis „[sic!]“ wird daher bei der Transkription verzichtet. Wo eine Entzifferung von Wörtern nicht möglich war, ist dies durch „#“ gekennzeichnet.

Darüber hinaus sind Ergänzungen über den einzelnen Zeilen sowie am Seitenrand in eckigen Klammern bzw. mit dem Hinweis „[Einschub]“ gekennzeichnet. Diese vermeintlichen Einschränkungen schmälern jedoch keineswegs den Erkenntnisgewinn der Quellen, sie stellen lediglich eine zusätzliche Hürde bei deren wissenschaftlicher Bearbeitung dar, weshalb die Autographen in der Forschung kaum rezipiert wurden.⁵⁸

Aufgrund der herausragenden Bedeutung der frühesten erhaltenen Quelle der Lebenserinnerungen von Tischbeins Hand wird im Folgenden zuallererst aus dem sogenannten ‚Originalmanuskript‘ von 1811 zitiert, ferner aus jenem von 1824.⁵⁹ Ein Auszug dieser beiden Manuskripte – das Kapitel über die Niederlande-Reise – befindet sich als Transkription im Anhang der Publikation. Zusätzliche Autographen, weitere Manuskriptversionen sowie die späteren Veröffentlichungen werden ergänzend und vergleichend herangezogen. In der quellenkritischen Aufarbeitung dieses einzigartigen, reichen und bislang unbearbeiteten Materials liegt die genuine Forschungsleistung, auf der die weitergehende Betrachtung von Tischbeins eindrucksvollem überliefertem Schriftgut fußt.

Die Kunst der Erinnerung

Die besondere Beschaffenheit des Quellenmaterials bringt verschiedene Schwierigkeiten mit sich. Hierzu zählen bspw. die verschiedenen Zeithorizonte, denen das Material bzw. die Inhalte zuzuordnen sind: In den Jahren 1772/1773 fand die Niederlande-Reise Tischbeins statt und auf diese Zeit rekurrieren die Erinnerungen, welche von Tischbein zwischen 1811 und 1824 zu Papier gebracht wurden, die darüber hinaus erst 1861 nach weitreichenden Überarbeitungen publiziert wurden. Somit ist die Verlässlichkeit von Tischbeins Angaben mit Vorsicht zu betrachten und diese sind stets kritisch zu prüfen. Da Erinnerung Faktizität gerne verfälscht, sollte man im Falle der autobiographischen Notizen statt von Wahrheit besser von Wahrhaftigkeit sprechen, aus der dann Authentizität entspringt.⁶⁰ Manche Gedächtnisleistung ist faszinierend, zum Beispiel, wenn der Künstler Gemälde bis ins Detail beschreiben kann, und dies Jahrzehnte nach deren Betrachtung. Wie noch zu zeigen sein wird, kann Tischbein hier ein enormes Bildwissen und ein unvergleichliches Bildgedächtnis attestiert werden. Bei der Verlässlichkeit ist anzumerken, dass Tischbein die Namen von Künstlern und Sammlern meist verkürzt und auf den Nachnamen reduziert wiedergibt, wobei er der Orthographie keine besondere Beachtung schenkt. Hinzu kommt, dass eine Autobiographie – im Gegensatz zur Biographie, die einen kritischen Blick zumindest behauptet – kaum eine objektive Wiedergabe der Lebensgeschichte eines Menschen

beinhaltet, sondern stets – bewusst oder unbewusst – dem Hang zur Selbstdarstellung, Stilisierung und Fiktionalisierung erliegt.⁶¹ Dementsprechend verklärt Tischbein bspw. eine Szene aus seiner Kindheit zum prognostischen Ereignis für seine Malerkarriere.⁶²

In diesem Zusammenhang lohnt ein kurzer Exkurs in die kulturwissenschaftliche Erinnerungs- und Gedächtnisforschung. Hierzu sollen die zeitlich weit auseinander liegenden, aber aufeinander aufbauenden Theorien von Maurice Halbwachs und Aleida Assmann exemplarisch angeführt werden. Der umfangreiche und durchaus kontrovers geführte Diskurs um Erinnerung und Gedächtnis kann hier mit diesen beiden Positionen jedoch nur angerissen werden.⁶³

Die Überlegungen des französischen Soziologen Maurice Halbwachs (1877–1945), der ein Schüler Emile Durckheims war und dessen Hauptwerk *Das kollektive Gedächtnis* postum erschienen ist, waren wegweisend.⁶⁴ Halbwachs hat als Erster den Begriff des ‚kollektiven Gedächtnisses‘ geprägt und das Gedächtnis mit seinen sozialen Bedingungen in Beziehung gesetzt. Damit hatte er in den Diskurs um die Erinnerungsfähigkeit eine neue Komponente eingeführt. Die Kernthese von Halbwachs lautet: „Es gibt kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen, deren sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerungen zu fixieren und wiederzufinden.“⁶⁵ Halbwachs ging davon aus, dass, damit Erinnerungsbilder überhaupt entstehen können, diese mit konkreten Formen „eines Ereignisses, einer Person, eines Ortes“ in Verbindung gebracht werden müssen.⁶⁶ Raum, Zeit und Gruppe bilden demnach den sozialen Rahmen, das „materielle Milieu“, für Erinnerungsbilder.⁶⁷ Und die aktuellen Umstände, in denen der sich Erinnernde steckt, steuern nach Halbwachs den Prozess der Erinnerung. Hierbei handelt es sich um einen Prozess der „Rekonstruktion der Vergangenheit“ in einem konkreten gesellschaftlichen Rahmen.⁶⁸ Demnach funktioniert Erinnerung nie als einfaches Abrufen originalgetreu aufbewahrter Erinnerungsbilder, sondern es handelt sich immer um jeweilige Versionen der Bilder. Das Verfahren, das bei der (Re-)Organisation der Erinnerung zum Tragen kommt, kann als Rekonstruktivität bezeichnet werden. Dies erfolgt in kommunikativer Interaktion mit der jeweiligen Umwelt. Somit gilt Halbwachs als der Entdecker der sozialen Dimension des Gedächtnisses, die mit dem individuellen Gedächtnis interagiert.

Darauf aufbauend fügen Jan und Aleida Assmann eine dritte Dimension hinzu, die Kultur, die „nicht einfach Wissen wie jedes andere Wissen auch, sondern auf ein Selbstbild bezogen und insofern eine Form von Gedächtnis“ ist.⁶⁹ Sie haben die Beobachtungen von Halbwachs zum Konzept des ‚kulturellen Erinnerns‘ und des ‚kulturellen Gedächtnisses‘ weiterentwi-

ckelt. Bezugnehmend auf die Forschungen der Kulturanthropologin Aleida Assmann zum kulturellen Gedächtnis sowie zur Erinnerungskultur lassen sich weitere interessante Rückschlüsse auf die Formen und Funktionsweisen von Erinnerung ziehen.⁷⁰ Hierzu zählt auch das sogenannte ‚Bildgedächtnis‘ – eine spezifische Form des Wissensspeichers.⁷¹ Voraussetzungen für die Bilderinnerung sowie die Konstitution eines Bildgedächtnisses ist die Einprägung von visuellen Eindrücken in das individuelle Gedächtnis. Dabei sind zwei Faktoren entscheidend: zum einen die wiederholte intensive Betrachtung und zum anderen die Verbindung der Erinnerung mit Emotionen. Die Wahrnehmung von Bildern kann durch Emotionen und Affekte verstärkt werden, was deren Erinnerungskraft intensiviert. Dadurch werden die Bilder – welcher Art sie auch sein mögen – im doppelten Sinne wirkmächtig.⁷²

Auch Max J. Friedländer thematisiert in seiner Schrift *Von Kunst und Kennerschaft* das Bildgedächtnis und attestiert dem Kunstfreund „ein zuverlässiges Gedächtnis für visuelle Erlebnisse, und zwar nicht etwa, weil er emsig auswendig gelernt, vielmehr, weil er mit seelischer Anteilnahme, in Erregung, die das Wachs der Gedächtnistafel erweicht, schauend genossen hat.“⁷³ Darüber hinaus spricht er von einer „Schule des Auges“ sowie vom „zum Sehen geborene[n] Künstler“, was sich in Bezug auf Tischbein als besonders relevant erweist.⁷⁴

Tischbein kann durch seine Ausbildung als Künstler, die er durch ein selbstmotiviertes intensives Studium anhand von Originalen ergänzt, ein besonders geschultes und späterhin weitreichendes Bildgedächtnis zugesprochen werden. Wie er selbst in seinen Lebenserinnerungen schreibt, nutzte er jede Gelegenheit, wo Bilder zu sehen waren.⁷⁵ In einem Brief an Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807) aus dem Jahr 1792 – also 20 Jahre nach der Niederlande-Reise – kommt er darauf zurück: „[D]urch das viele Sehen lernt man unterscheiden und gelangt zu einer gewissen Kenntnis der Sachen.“⁷⁶ Sein wichtigstes Arbeits- und Erkenntnisinstrument ist dabei ein vergleichendes Sehen.⁷⁷ Auf diese Weise konstituiert sich sein individuelles Künstler-Bildgedächtnis, das er seit seinen Lehrjahren kontinuierlich erweitert hat. Tischbein hört auch nie auf, seinen Blick zu schulen – gewissermaßen durchläuft und praktiziert er eine lebenslange ‚Schule des Sehens‘ par excellence, wobei seine Reise in die Niederlande eine frühe und nachweisbar folgenreiche Schule war.⁷⁸ Im Kontext der Niederlande-Reise kann man auch von einer explizit niederländischen Sehschule sprechen.⁷⁹

Die Autobiographie und insbesondere das Niederlande-Kapitel geben Tischbein wiederum die Möglichkeit, sein Bildwissen beispielhaft zu demonstrieren und so gelingt es ihm, seine Leser damit zu beeindrucken, zu unterhalten sowie zu bereichern. Indem Tischbein seine auf persönlichen und subjek-

tiven Erinnerungen basierenden Erkenntnisse retrospektiv zu Papier bringt – mit dem Ziel der Veröffentlichung und Weitergabe derselben –, überführt er diese gewissermaßen in das kollektive bzw. kulturelle Gedächtnis. Dabei ist allerdings nach Assmann folgender Umstand zu bedenken: „Es führt kein direkter Weg von individuellen Erfahrungen und Erinnerungen zu einem kollektiven Gedächtnis. Dieses ist keine Ansammlung von Einzelerinnerungen, sondern eine rekonstruierte Geschichte, die den Rahmen absteckt für die eigenen Erinnerungen, sodass man sich mit selbst Erlebtem in ihr wiedererkennt oder sich dieser Geschichte zurechnen kann. Das kollektive Gedächtnis ist im doppelten Sinn repräsentativ: Es repräsentiert einen als zentral bewerteten Ausschnitt der Vergangenheit und ist repräsentativ für Einzelschicksale.“⁸⁰ Darüber hinaus ist Folgendes einschränkend zu bedenken: „Der Übergang vom lebendigen individuellen zum künstlichen kulturellen Gedächtnis ist allerdings problematisch, weil er die Gefahr der Verzerrung, der Reduktion, der Instrumentalisierung von Erinnerung mit sich bringt.“⁸¹ Eine damit korrespondierende Warnung spricht auch Peter Burke aus, in Bezug auf die Überlieferung von Erinnerungen in Memoiren und anderen schriftlichen Aufzeichnungen: „Selbstverständlich muß sich der Historiker – wie so oft – sagen, daß solche Aufzeichnungen keine unschuldigen Erinnerungen enthalten, sondern eher Überredungsversuche sind, die aufgeschrieben wurden, um das Gedächtnis anderer zu modellieren. Auch sollte der Historiker niemals die einsichtsvolle Warnung des Sinologen Stephen Owen unterschätzen: ‚Leicht vergessen wir während der Lektüre von Memoiren, daß wir nicht im Gedächtnis selbst lesen, sondern seine Verwandlung durch die Schrift rezipieren.‘“⁸²

Auch unter dem Blickwinkel der Gedächtnisleistung und ihrer Wirksamkeit muss folglich die grundlegende Bedeutung einer quellenkritischen Aufarbeitung und Kontextualisierung des Materials betont und ihnen besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Die eingangs beschriebene Problematik der verschiedenen Zeithorizonte birgt jedoch zugleich einen beträchtlichen Erkenntnisgewinn. Tischbeins aufschlussreiche Beobachtungen scheinen in einer Art ‚Zeitkapsel‘ verschlossen zu sein, die nun geborgen werden kann. Da seine Lebenserinnerungen nicht wie geplant veröffentlicht wurden, konnten sie zu seinen Lebzeiten keine Wirkung mehr entfalten. Dennoch waren sie im Jahr ihres Erscheinens von bestechender Aktualität. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass Tischbein bei der Niederschrift seiner Erinnerungen und Betrachtungen in Bezug auf die ‚Niederländer-Rezeption‘ seiner Zeit weit voraus war. Erst jetzt, aus der historischen Distanz betrachtet, werden die nachzeitige Wirkung sowie sein innovativer Ansatz deutlich. Eine Zeitkapsel beinhaltet ferner ein aktives, gestaltendes Moment, indem derjenige, der die Zeitkapsel erstellt, darin zugleich vorgibt, wie die Nachwelt sich an ihn oder

an etwas erinnern soll – so gibt auch Tischbein in seinen Lebenserinnerungen vor, wie er erinnert werden möchte. Bei den Zeitkapseln handelt es sich um verborgene Schätze – es sind besondere Bedeutungsträger, die eine spezifische Erinnerungskraft besitzen, denen historische Erfahrungen eingeschrieben sind und denen eine geschichtliche Zeugenschaft zukommt.⁸³ Dies erinnert an das von Krzysztof Pomian entwickelte ‚Semiophoren‘-Modell, das die Idee der Zeitkapsel aufgreift und an konkreten Dingen festmacht.⁸⁴ In diesem Fall wären es die in Manuskriptform konservierten Erlebnisse und Erinnerungsbilder Tischbeins. So wie ein Objekt als Zeichenträger verstanden wird, das erst durch die Kontextualisierung Bedeutung (zurück)erhält, so können auch die Lebenserinnerungen Tischbeins durch eine entsprechende (Re-)Kontextualisierung – hier im Kontext der Editionsgeschichte sowie der ‚Niederländer-Rezeption‘ – erst ihre volle Bedeutung entfalten und entsprechend gewürdigt werden. Bislang sind die Aufzeichnungen Tischbeins nicht in die Forschungen zur ‚Niederländer-Rezeption‘ eingeflossen und haben damit auch nicht unser Bild von der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ beeinflusst. Hierin liegt das ungehobene Potential der Erinnerungen Tischbeins – sie gewähren uns einen ganz spezifischen Blick auf die ‚Niederländer-Rezeption‘, der unseren heutigen Forschungsstand bereichert.

Besondere Merkmale der Lebenserinnerungen Tischbeins

Tischbein begann mit der Niederschrift seiner Lebenserinnerungen im Alter von 60 Jahren und es sind keine Autographen bekannt, die sich im Falle der Niederlande-Reise auf die Jahre 1772/1773 datieren ließen.⁸⁵ Seine schriftlichen Einlassungen basieren also auf Erinnerungen und Eindrücken, die sich in das Gedächtnis des Künstlers eingeschrieben haben. Welchen Wert er bestimmten Stationen seines Lebens beimisst und/oder sich am besten daran erinnern kann, spiegelt sich in der Länge und dem Detailreichtum einzelner Kapitel im Vergleich zu anderen wider. Das wird bereits im ersten Manuskript von 1811 deutlich. Dieses beginnt mit einer kurzen Beschreibung der Kindheit Tischbeins im Elternhaus im hessischen Haina. Seinen Lehr- und Wanderjahren in Kassel, Hamburg und Bremen widmet Tischbein eine, vierzehn und fünf Seiten. Hieran wird ersichtlich, welchen Stellenwert Tischbein seinen Hamburger Lehrjahren beimaß, die er in zahlreichen Details beschreibt. Der Aufenthalt in den Niederlanden, der ungefähr von derselben Dauer war wie der vorausgegangene Aufenthalt in Bremen, prägte den jungen Künstler offensichtlich nachhaltig, was er auf den zehn Seiten dieses Kapitels eindrucksvoll wiedergibt. Die folgenden sechs Jahre in Kassel, Hannover und Berlin fallen mit zusammengenommen zehn Seiten dagegen vergleichsweise kurz

aus. Das Manuskript endet mit dem Antritt eines Stipendiums der Kasseler Kunstakademie und der Abreise Richtung Italien.⁸⁶ Wirft man vergleichend einen Blick auf die von Mittelstädt publizierten Lebenserinnerungen, so ergibt sich folgendes Bild: Die dreißig Prozent seiner Lebenszeit, die Tischbein im Ausland verbracht hat, nehmen fünfundsiebzig Prozent seiner schriftlichen Erinnerungen in Anspruch. Die Niederlande-Reise nimmt dabei anteilmäßig – Textmenge im Verhältnis zur dort verbrachten Lebenszeit – die erste Stelle ein. Folglich sticht das Kapitel über den Aufenthalt in den Niederlanden allein durch seinen Umfang sowie seinen Detailreichtum heraus – dies gilt sowohl für das erste Manuskript als auch für die letzte Veröffentlichung.

Die Definition der Autobiographie als einer „Erzählung des eigenen Lebens oder eines größeren Teils daraus und der Geschichte der eigenen Persönlichkeit“ trifft auf die Lebenserinnerungen Tischbeins eindeutig zu.⁸⁷ Um sie als Memoiren einzuordnen, fehlt ihnen weitgehend das Interesse an einem historischen Kontext und auch die literarische Gewandtheit. Dementsprechend werden im Folgenden die Begriffe ‚Autobiographie‘ oder ‚Lebenserinnerungen‘ Verwendung finden. Die Erzählung Tischbeins beginnt mit den frühesten Kindheitserinnerungen in Haina und endet – je nach Manuskriptversion – frühestens mit der Abreise nach Italien 1779 und spätestens mit der endgültigen Rückkehr aus Italien nach Deutschland im Jahr 1799.⁸⁸ Seine späten Lebensjahre im Dienst des Herzogs Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg (1755–1829) in Eutin von 1808 bis zu seinem Tod 1829 werden nicht mehr berücksichtigt. Tischbein schildert folglich die Genese seines Künstlerlebens, das mit dem Direktorenposten der Akademie in Neapel seinen Höhepunkt erreicht.

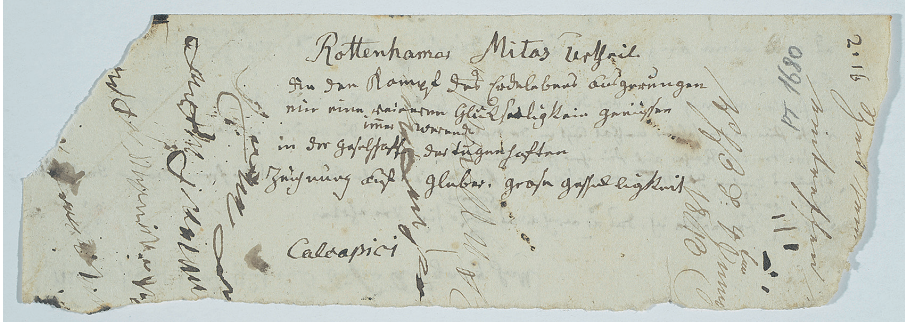
Tischbein stellt sein Leben als Maler mit Höhen und Tiefen dar, wobei er die Tiefen mitunter kaschiert und sie häufig eher zwischen den Zeilen zum Vorschein kommen. Dies hat wiederholt Anlass zu verschiedenen Spekulationen gegeben. Spekulativ sind vor allem die angestellten Vermutungen bezüglich der Motivation Tischbeins, seine Lebenserinnerungen zu Papier zu bringen. Sie beziehen sich insbesondere auf die etwa zeitgleiche Entstehung der Memoiren von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Als Indiz für die angebliche Inspiration durch den Dichterfreund wird gerne die Parallelität der Titelgebung *Aus meinem Leben* herangezogen.⁸⁹ Allerdings konnte eine solche Betitelung bei Tischbein in den Archivalien nicht nachgewiesen werden und auch das erste Manuskript von 1811 enthält keine derartige Anspielung.⁹⁰ Gemessen am Umfang der wissenschaftlichen Bearbeitung und Akzentuierung der Bekanntschaft von Tischbein und Goethe – durch die gemeinsam verbrachte Zeit in Italien – spielt diese in der Autobiographie Tischbeins nur eine sehr untergeordnete Rolle. Demzufolge ist eine explizite Orientierung an



4 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein:
Selbstbildnis, um 1810, Hamburger Kunst-
halle

Goethes Memoiren fraglich und vermutlich den späteren Herausgebern zu verdanken. Mit der Niederschrift seiner Lebenserinnerungen befand sich Tischbein durchaus im Trend der Zeit, seit sich die Autobiographie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem verbreiteten literarischen Phänomen entwickelt hatte.⁹¹ Die Motive, sich autobiographisch zu verewigen, können dabei sehr vielfältig sein: „Bekennnis vor Gott (confessio), Belehrung, Rechtfertigung (apologia), Abrechnung, soziale Rehabilitation, Selbsterkenntnis, Selbstvergewisserung, Selbstdeutung oder Selbsterhöhung“.⁹² Nach Sabine Groppe resultiert eine Autobiographie nicht selten „aus Defiziterfahrungen und aus der Hoffnung, in der Erinnerung zu fassen, was im Leben noch nicht oder nicht mehr zu halten ist: Seinsgewißheit und Identität“.⁹³ Bedenkt man die Vita Tischbeins, so erscheint dieser Gedanke durchaus plausibel. Aus den Archivalien und seiner Korrespondenz geht hervor, dass Tischbein von seinen Freunden um das Verfassen seiner Lebenserinnerungen gebeten wurde.⁹⁴ Dieser Bitte kommt er in der ersten Manuskriptversion mit der Formulierung nach: „Sie lieber freund verlangen ich soll Ihnen etwas von meiner Lebens Geschichte sagen?“⁹⁵ (vgl. Abb. 3). Ein bemerkenswerter erster Satz, in dem er sich sehr zurücknimmt – aus Koketterie, Understatement oder Unsicherheit?

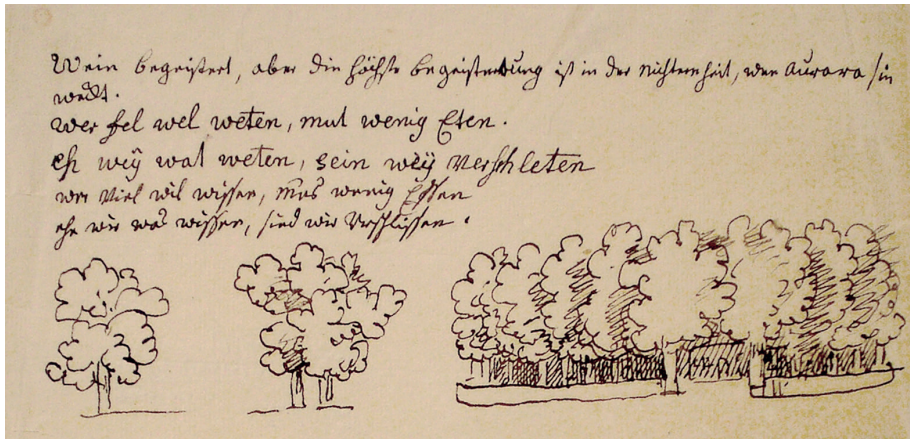
Zur selben Zeit entstand in Eutin ein Selbstbildnis, in dem sich Tischbein als gealterter und erfahrener Künstler präsentiert (Abb. 4).⁹⁶ Er hält einen Zeichengriffel, einen ‚porte-crayon‘, in seiner rechten Hand, die zugleich als Bekenntnis seines Künstlerselbstverständnisses auf sein Herz weist. Dieses in



5 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Notizen zu Rottenhammer u. a.*, um 1810, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

Selbstbildnissen häufig anzutreffende Attribut unterstreicht die Bedeutung der Zeichenkunst in der künstlerischen Praxis. Es erscheint signifikant, dass sich Tischbein nicht etwa mit Pinsel und Palette als Maler zeigt, sondern mit einem Künstlerattribut, das der Schreibfeder so ähnlich ist. Dementsprechend kann das Portrait (auch) als gemaltes Pendant der geschriebenen Selbstdarstellung betrachtet werden. Tischbein inszeniert sich hier als konzentrierter und aufmerksamer Beobachter, der aus der Leinwand heraus auf die Welt und sein eigenes Leben zurückblickt. Seine besondere Beobachtungsgabe spiegelt sich gleichermaßen in seinen Lebenserinnerungen, in denen er seine Erlebnisse und Eindrücke facettenreich in Worten skizziert und in prägnante Erzählungen und Gedankenbilder überführt.

Die enge Verzahnung von Bild und Text in Tischbeins Schaffen wird immer wieder deutlich. Die Textgestaltung der Lebenserinnerungen zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit der künstlerischen Technik der Collage bzw. Montage.⁹⁷ Dies gilt nicht nur für den Text selbst, sondern auch für den visuellen Eindruck, den die überlieferten Manuskripte und insbesondere die zahlreichen Textfragmente machen.⁹⁸ Dabei kann die Collagetechnik mitunter wörtlich gefasst werden, da Tischbein nicht davor zurückschreckt, einzelne Autographen zu zerschneiden und neu aneinander zu kleben, das Papier in unterschiedlichen Richtungen zu beschreiben (Abb. 5) oder durch Zeichnungen zu ergänzen (Abb. 6).⁹⁹ Damit korrespondiert die Einschätzung des Herausgebers von Tischbeins Briefwechsel Friedrich von Alten: „Wohl aber mochte er [Tischbein] fühlen, dass seine ungewandte Feder der Aufgabe nicht gewachsen war; klagte er doch selbst einmal, es werde ihm so schwer im Zusammenhang zu schreiben, weil es ihn immer treibe, statt zu schreiben zu zeichnen, und in der That sind die meisten seiner hinterlassenen Schriftstücke mit



6 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Manuskript zur Lebensgeschichte, Baumgruppen, Skizzen, Ausschnitt, um 1810, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg*

Umrissen bedeckt.¹⁰⁰ Dass Tischbein eher in der Bildwelt als in der Textwelt zuhause ist, zeigt sich immer dann, wenn er Kunstwerke und Sammlungen beschreibt, was ihm sehr anschaulich gelingt. Zudem hält er Szenen der Kunstbetrachtung in flüchtigen Skizzen fest (Abb. 7). Hinzu kommt Tischbeins Wunsch, die Autobiographie durch Illustrationen zu ergänzen.¹⁰¹

Darüber hinaus kennzeichnet das Prinzip „je länger [...] desto besser“ die Arbeitsweise Tischbeins. Dieses Zitat entstammt der Korrespondenz Tischbeins und lässt sich auf die Niederschrift der Lebenserinnerungen übertragen, da es ebenfalls umfangreiche publizistische Bemühungen betrifft. So schreibt Tischbein 1796 in Verbindung mit der Arbeit am Homer-Werk: „[I]ch sehe aber auch je länger, dass es liegen bleibt, desto besser wird es, indem ich beständig daran arbeite und sammle und darüber nachdenke, so wird es immer reifer und vollkommener.“¹⁰² Diese Selbsteinschätzung charakterisiert treffend die Beschaffenheit des gesamten Künstlernachlasses und gilt ebenso für die darin enthaltenen Manuskripte. Je länger Tischbein an seinen Lebenserinnerungen arbeitete, desto umfangreicher, aber zugleich fragmentarischer wurden die einzelnen Autographen.¹⁰³ Insofern scheint die besondere Beschaffenheit der Autobiographie in ihrem fragmentarischen Charakter mit seinem bewegten Leben zu korrespondieren.

Zudem weiß Tischbein wirkmächtige Narrative gezielt oder auch unbewusst einzusetzen, in jedem Fall mit prägender Regelmäßigkeit und bestechender Prägnanz, sodass bestimmte Passagen dem Leser der Lebenserinnerungen unvergesslich bleiben. Zur Bereicherung der Erzählung werden



7 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Zwei Kunstbetrachter*, um 1815, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

Charakterisierungen, Begebenheiten und Gespräche teils in Form von Anekdoten eingeflochten, die sich im Falle des Niederlande-Kapitels entweder historisch auf das 17. Jahrhundert oder zeitgenössisch auf Tischbeins dortigen Aufenthalt beziehen.¹⁰⁴ Das Anekdotische ist gerne Teil geselliger Unterhaltungen und behält auch bei der literarischen Verarbeitung dank entsprechender Formulierungen oder dem Einfügen von Anführungszeichen den Charakter der Mündlichkeit bei. Darüber hinaus sind Tischbeins Anekdoten sehr facettenreich und beschäftigen die Einbildungskraft auf besondere Weise. Und sie sind zugleich anschauliches Quellenmaterial, das nebenbei interessante Fakten präsentiert.¹⁰⁵ Durch die Wiedergabe bekannter Anekdoten sowie die Schaffung neuer stellt sich Tischbein mit seinen Lebenserinnerungen in eine lange Tradition der Künstlerbiographik als einer besonderen Variante der (selbstdarstellerischen) Erinnerungskunst.¹⁰⁶ Die charakteristischen Momentaufnahmen werden dadurch nicht nur Teil des individuellen, sondern auch des kollektiv-kulturellen Gedächtnisses – im Sinne der Überlieferung „des Merkens würdige[r] Begebenheiten“.¹⁰⁷

Darüber hinaus weisen die Lebenserinnerungen Tischbeins zahlreiche Ähnlichkeiten mit zeitgenössischen Reiseberichten auf.¹⁰⁸ Dies verwundert kaum, wenn man bedenkt, dass Tischbein sich zeit seines Lebens auf Wandschaft befand und ihm kaum längere Aufenthalte an einem Ort gewährt wurden. Die einzigen Ausnahmen bilden der Aufenthalt in Neapel als Direktor der dortigen Kunstakademie (1787–1799) sowie seine späte Anstellung als Hofmaler im Dienst des Herzogs von Oldenburg in dessen Sommerresidenz in Eutin (1808–1829). Diese beiden Stationen sind jedoch nicht fester Bestandteil des Tischbein'schen Manuskriptes.¹⁰⁹ Reiseberichte sind vielfach Teil von

Autobiographien: „Das Leben wird in der Autobiographie nicht als etwas schon Fertiges dargestellt, sondern als Prozeß; es ist nicht nur die Erzählung einer Reise, sondern auch die Reise selbst. Es muß in ihr ein Gefühl des Entdeckens dabei sein.“¹¹⁰ Der Charakter des Reiseberichtes und der Entdeckungsreise wird insbesondere am Beispiel des Niederlande-Kapitels Tischbeins deutlich. Die Integration von Anekdoten bei der Schilderung von erlebten oder erfahrenen Ereignissen ist auch im Reisebericht üblich.¹¹¹ Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass sich die Gattung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts „im Spannungsfeld zwischen Informationsvermittlung und Kunst- bzw. Unterhaltungsanspruch“ befindet.¹¹² Es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass Tischbein mit publizierten Reiseberichten und Autobiographien durch eigene Lektüre vertraut war und sich bewusst daran orientiert hat.¹¹³ Dennoch bedient er all diese Anforderungen und erlaubt so einen vieldimensionalen Blick auf sein Leben, seine Zeit und – was hier vor allem interessiert – die ‚Niederländer-Rezeption‘. So lässt sich nachvollziehen, wie die Situation beschaffen war, in welcher der niederländischen Kunst eine neue Wertschätzung zuteil wurde, die in Europa eine immer weitere Verbreitung fand.

1.3 Tischbeins Begegnungen mit der niederländischen Kunst

Aufgrund der weitverzweigten und unübersichtlichen Gestalt der Künstlerfamilie Tischbein, die mitunter auch als ‚Künstlerdynastie‘ bezeichnet wird, bedarf es einer kurzen Erläuterung, welcher der Künstler aus drei Malergenerationen im Zentrum der vorliegenden Studie steht.¹¹⁴ Die kunsthistorische Forschung bezeichnet Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) gemeinhin als ‚Goethe-Tischbein‘ und charakterisiert ihn neben seiner Bekanntschaft mit Goethe über die beiden wichtigsten Stationen seines Lebens als Akademiedirektor in Neapel und als Hofmaler der Herzogs von Oldenburg in Eutin (vgl. Abb. 4).¹¹⁵ Er ist der dritte Neffe von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789), des aufgrund seiner Tätigkeit als Hofmaler und Akademiedirektor in Kassel sogenannten ‚Kasseler Tischbein‘. Obwohl Johann Heinrich der drittgeborene Maler der ersten Generation ist, gilt er als der Stammvater der Malerfamilie.¹¹⁶ Sein älterer Bruder Johann Valentin (1715–1776) ist es, der sich als erster der Tischbeins in den Niederlanden aufhält – 1750/1751 in Maastricht und anschließend in Den Haag.¹¹⁷ Im Jahr 1750 wird Johann Valentins Sohn Johann Friedrich August (1750–1812) in Maastricht geboren, geht für seine Ausbildung nach Kassel und beginnt eine erfolgreiche Karriere

in Deutschland. Besonders prägend ist seine Tätigkeit in Leipzig, weshalb er in der Forschung als ‚Leipziger Tischbein‘ bezeichnet wird. Zeit seines Lebens ist er viel auf Reisen und so sind für Johann Friedrich August die umfangreichsten Niederlande-Aufenthalte belegt – er hält sich 1781/1782, 1786 sowie 1788/1789 in Den Haag auf und 1791–1794 in Amsterdam.¹¹⁸ Johann Heinrich Wilhelm ist also keineswegs der erste Vertreter der Künstlerfamilie, der die Niederlande besucht. Er ist es jedoch, der seine Niederlande-Reise detailreich in seinen Lebenserinnerungen verarbeitet.¹¹⁹ Zudem beginnt er seine Lehr- und Wanderjahre im Ausland nicht wie damals üblich – wie bspw. Johann Heinrich Tischbein d. Ä. – in Frankreich oder Italien, sondern sein Weg führt ihn zunächst in die Niederlande.

Die Frage, worauf das Interesse Tischbeins an der niederländischen Kunst, insbesondere jener des ‚Goldenen Zeitalters‘, zurückzuführen ist, lässt sich mit einem Blick in seine Autobiographie beantworten. Die früheste Begegnung mit niederländischen Meistern könnte im Alter von 14 Jahren während seines Aufenthaltes in Kassel (1765/1766) erfolgt sein, sie ist jedoch in den Lebenserinnerungen nicht dokumentiert. Tischbein berichtet zwar, dass er sich im Hause seines Onkels Johann Heinrich Tischbein d. Ä. aufhält und erwähnt die Vorfreude auf die Menagerie des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel (1720–1785).¹²⁰ Ob er diese sowie die umfangreiche Gemäldesammlung damals bereits besucht, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden.

Fest steht, dass Tischbein spätestens während seiner Lehrjahre in Hamburg (1766–1771) in Berührung mit der niederländischen Kunst kommt. Der Aufenthalt in der Hansestadt ist für ihn von besonderer Bedeutung, wie er in seinen Lebenserinnerungen betont: „Hamburg ist ein Ort wo ein bestantiger Verkehr und Wechsel der Gemalte ist. Von kauf und verkauf. Oft werdn auch welche dahin geschickt zu Auctionen davon zu halten. Auch sie selbst besaßen in der Zeit viele [Einschub: aber] hatten vor her viel mer. in der Zeit als die Reformierten aus Prabant wanderten, brachten die schätze von Gemalte mit, von den Grösten Niederlandischen Meisters. Die familigen welche welche Kunstsinn und Kentnis hatten, starben dan aus, und die Gemalte bleiben da. aber wie die emalige Besizer gestorben war, war auch die liebe für die Gemalte tod. Die veranterung in der familige, machte das die Bilder als unnütze Mepeln auf den bohten gestelt worden. auch wol gar an Kleiderfallen [?] verkauft. So sagte mir ein alder gemahlten händler, er in seiner jugen, oft bey dem Drotler die schönsten Bilder von Rembrand, Rubens und van Deick gekauft habe. Familien Portrate kamen damals von den besten Mahler hir her. Die besten bilder sind dan nach und nach von H. verschwunden. zum theil durch gemahlden handler nach anden Stad und Länder verschickt. [...] fast in jedem Hamburger Haus fand man gemahlte. Es mus eine algemeine liebhaberung

gewessen sein, gemahlte zu haben. das geben die vielen Bilder zu erkenen, die man von allen farben siehet. geringe und gute, es zeicht das von allen Ständen bemittelte und unbemittelde welche hatten. Man sahe sie in den Zimern und auf den Thielen.“¹²¹

Insbesondere im Haus des Kunsthändlers Johann Dietrich Lilly (1705–1792) erhält der junge Tischbein prägende Einflüsse für seine Niederländer-Begeisterung.¹²² Die Werke niederländischer sowie anderer Künstler darf er nach seinen eigenen Interessen aus dem Fundus von Lilly auswählen und kopieren.¹²³ Über die vorhandenen Kunstschatze berichtet er: „Ich wehlte die Bilder auf dem Bohten erst zu sehen, die da in Grosen Stapels standen, und # merere jahren nicht um gekert wahren worden. ob da welche under waren die einige reinigung und aus besserung nöhtig hätten, um sie dan in die Zimer auf zustellen. Diesses worde mit freude mir gewehret. Was war das für ein herliger Genuss für mich. ich fand viele vortreflige Bilder da. Besonders Köpfe und Portrete von Grosen Meisters. welche nicht [Einschub: leicht] gut zu verkaufen sind, und dan auf dem bohten geschmissen wurden. für mich war dies ein Glück diese Meister werke in Händen und so nahe vor Augen zu haben.“¹²⁴ Darüber hinaus notiert Tischbein: „In diessem Haus wo so viele Kunstschätze wahren, sass ich als ein junger Sperling in Saat. [...] es waren da viele Zeihen Bücher, wo die ersten Regeln angewiessen werden. die stutierte ich. auch waren schöne Kupfer und orginal Handzeihnungen von den Grosen Meisters da.“¹²⁵

Tischbein wird nicht nur mit der Sammlung Lillys vertraut, dieser macht ihn in Hamburg auch mit verschiedenen weiteren Kunsthändlern und Sammlern bekannt. So berichtet Tischbein in seinen Lebenserinnerungen hauptsächlich von niederländischen Künstlern und Werken, die er in verschiedenen Hamburger Sammlungen betrachten und teils sogar kopieren kann.¹²⁶ Er ergänzt sein Studium am Original durch die Anleitung zur Kunstbetrachtung der Sammler und den Besuch von Gemäldeauktionen, die er als sehr belehrend beschreibt.¹²⁷ Die Lehrjahre in Hamburg beschließt er mit dem Wunsch: „Ich hatte ein unwiedersteliges Verlangen Holland zu sehen. Das land wo die grosen Mahler gelebt haben, und zum theil noch ihre bewunderswürtige Wercke sind.“¹²⁸

Bevor Tischbein in die Niederlande reist, verweilt er zunächst noch einige Zeit in Bremen, um sich dort weiterzubilden und die Reise zu finanzieren. Hier lernt er den Stadtkommandanten und Obristen Melchior Wilmans (1729–1807) kennen, der sich seiner annimmt und ihn nachdrücklich fördert.¹²⁹ In Bremen widmet Tischbein sich der Portraitmalerei sowie dem Studium der Alten Meister und erinnert sich: „[I]ch sagte ja, ich habe nach Vondeick Rubens und Rembrand, Portrete studirt. und mich auch nach der



8 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein:
Orientalisierender Kopf in der Art Rembrandts,
Landesmuseum für Kunst und Kultur-
geschichte Oldenburg

Nathur geübt.“¹³⁰ Außerdem fertigt er dort einige Radierungen nach Rembrandt Harmensz. van Rijn an.¹³¹ Zum Vergleich kann eine Federzeichnung Tischbeins in der Art Rembrandts angeführt werden (Abb. 8). Dies dokumentiert exemplarisch Tischbeins fleißige und immer umfangreicher werdende Aneignung der niederländischen Kunst – noch bevor er sich aufmachte, sie an Ort und Stelle zu studieren.

Tischbein bricht im Jahr 1772 von Bremen aus in Richtung Niederlande auf. In seinen Lebenserinnerungen beschreibt er seinen Reisebeginn wie folgt: „[N]un werde die lust Engeland zu sehen über wiegender als die welche ich erstens vor Holland hatte. und ich nahm mir vor [Einschub: uber] Holland nach Engeland zu reisen. und wollte da nur die Merckwedigste Sachen und die vorzüglichste Bilder besehen. Darauf richtete ich mich ein, nahm Adresse nach Amsterdam mit. Kande auch schon einige die da wohnen. und brachte einem ein Portrat mit, das ich von seiner Mutter gemacht hatte, die in Bremen wohnt. Um leichter zu reisen nahm ich nur einen Koffer mit Gleider mit mir. und gab meine übrige Sachen einem Schiffer über der wie er meinde schon vor mir zur See in Amsterdam zu sein. Es waren verschieden Kisten mit Bilder, Zeihnungen und Kupferstiche und andern Sachen.“¹³² Auf seiner Reise schildert Tischbein zunächst die Landschaft, die er mit der Postkutsche durchquert, die stürmische Überfahrt mit dem Schiff über die Zuiderzee sowie die Ankunft im Amsterdamer Hafen. Sein Ansinnen macht er gleich nach dem Eintreffen deutlich: „Kaum hatte ich mich im Wirtshaus um glei-

det, so ging ich aus die Stadt zu besehen, wo man überall wohlhabenheit und fleis siehet. Man siehet der bewohner emsigkeit und ordnung, wie sie diessen wassrigen ord durch Mühe und Kunst zu einem angenehmen wohn ord umgeschaffen haben. Erst gab ich meine adres briefe ab, dan sahe ich die Gemahlde welche in offentlichen Häus zu sehen sind, als auf dem Stadthaus, und der Anatomie. besuche Gemaldehyändler und Liebhaber Kabinette die Sammlungen von Gemahlte haben. und die welche Nathuralien Sammlungen haben. Diesses waren meine ersten bekandschaften. Bey diessem herum gehen arbeitete ich doch jeden tag, und hatte mir zum Gesez gemacht jeden tag so viel zu mahlen das wenigsten so viel oder mer werthe sey als das was ich anzuseten. [...] Ich hatte werdender Zeit viele Bekandschaften gemacht, und malde Portrette und familien Bilder im kleinen. und auch andere Bilder von meiner eigen Erfindung, und auch welche um mich zu üben. Bey dem suchte ich keine Gelegenheit vorbey gehen zu lassen wo Gemahlte zu sehen waren.“¹³³ Dieses Zitat umschreibt treffend Tischbeins Reisevorhaben. Auf weitere Details wird im Rahmen der verschiedenen Kapitel der Studie eingegangen.

Die Beschreibung der Niederlande-Reise lässt darauf schließen, dass Tischbein die meiste Zeit seines Aufenthaltes in Amsterdam verbringt. Darüber hinaus besucht er das Umland, bspw. das benachbarte Zaanstad bzw. Zaan-dam. Hier interessiert ihn vor allem die niederländische Landschaft (Abb. 9). Zu seinen Stationen zählt ferner Den Haag: „Dan machte ich auch eine reise durch Holland, um die verschiedenen Städte zusehen. und die Bilder im Haag. Da sah ich den berühmte Ochsen von Potter. es ist werklig alles was man nathürliches sehen kann.“¹³⁴ Manche Textpassagen lassen sich jedoch nicht konkret auf diese oder jene niederländische Stadt beziehen und zuordnen.

Tischbeins Auseinandersetzung mit der niederländischen Kunst endet jedoch nicht mit seinem Aufenthalt in den Niederlanden. Kaum zurück in Deutschland, im Spätsommer 1773, will Tischbein seinen Bruder Johann Heinrich Tischbein d. J. (1742–1808) zu einer gemeinsamen Niederlande-Reise bewegen.¹³⁵ Er bleibt zunächst in Kassel und kopiert in der Gemäldegalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel verschiedene Meisterwerke. Sein Interesse gilt auch hier in erster Linie der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts.¹³⁶ Hieraus lässt sich schließen, dass die Kasseler Sammlung für Tischbein einen hohen Stellenwert besitzt, weshalb sie im Folgenden als wichtige Referenzsammlung dienen wird. In einer Auflistung der Meisterwerke der Kasseler Gemäldegalerie, die Tischbein anfertigt, stehen die Niederländer an erster Stelle, in einem zweiten Teil fügt er die Italiener hinzu. Die einleitenden Formulierungen der beiden Teile zeigen, dass die Reihenfolge und der Umfang nicht zufällig gewählt sind, sondern eine bewusste Gewichtung darstellen. Ist im ausführlicheren ersten Teil von „vortrefflichen Meisterwerken“ die Rede, so



9 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Niederländische Landschaft*, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

wird der kürzere zweite Teil mit der Bemerkung eingeleitet: „Auch viele italienische Bilder waren da.“¹³⁷ Eine Verschiebung dieser impliziten Wertung tritt erst später ein, mit der Reise nach Berlin im Jahr 1777 und dem Besuch der Sammlung in Dresden, wo Tischbein konstatiert: „Hir sahe ich nun zum ersten Mahl Gute italienische Bilder, die mich in verwunderung setzten, besonders die von Coreggio.“¹³⁸ Auf weiteren Reisen steht die Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ weiterhin im Zentrum seines Interesses.¹³⁹

Während Tischbeins Aufenthalten in Italien (1779–1781 und 1782–1799) gerät die niederländische Kunst selbstredend in den Hintergrund. Die italienische Kunst ist zu diesem Zeitpunkt neu und faszinierend für ihn, allem voran die Malerei des italienischen Barocks. Doch auch in den späteren Kapiteln der Lebenserinnerungen kommt er gelegentlich wieder auf die niederländische Kunst zu sprechen – bspw. im Zusammenhang mit den niederländischen ‚Italianisanten‘ oder bei der Schilderung seines Aufenthaltes in Mailand.¹⁴⁰ Die wichtigste Quelle für Tischbeins ‚Niederländer-Rezeption‘ bilden jedoch vor allem die frühen Kapitel mit den Schilderungen der Aufenthalte in Hamburg, Bremen, Kassel und den Niederlanden. Diese Abschnitte, insbesondere jener zu Tischbeins Reise in die Niederlande, sind daher die Grundlage der weiteren Analyse.¹⁴¹

1.4 Anmerkungen

Abkürzungen

GAM	Gemäldegalerie Alte Meister
LMO	Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg
MHK	Museumslandschaft Hessen Kassel
SAB	Stadtarchiv Braunschweig

- 1 LMO, PT 26, S. 16, vgl. Mittelstädt 1956, S. 70.
- 2 <https://codart.nl/feature/curators-project/the-problem-of-the-golden-age/> (15.11.2019).
- 3 <https://anon.codart.nl/about/> (15.11.2019). Nach einer Vorauswahl durch ein Auswahlgremium folgt die Abstimmung durch die CODART-Mitglieder und abschließend darf sich auch die Öffentlichkeit an der ‚Kanonbildung‘ beteiligen.
- 4 Pfisterer 2003, S. 314. Vgl. hierzu allgemein Kemp 1985 und beispielhaft Kemp 2003.
- 5 Pfisterer 2003, S. 317. Vgl. hierzu bspw. Heckmann 2003.
- 6 Musner 2005, S. 173.
- 7 Espagne/Werner 1985, S. 506.
- 8 Bredekamp 2006, S. 28f.
- 9 Kruse 2010, S. 94.
- 10 Zum ‚pictorial-turn‘ nach Thomas Mitchell vgl. Mitchell 1992. Zum ‚iconic-turn‘ nach Gottfried Boehm vgl. Boehm 1994. Vgl. hierzu ferner die ‚Bild-Anthropologie‘ nach Hans Belting mit der konstitutiven Trias Bild – Medium – Körper, Belting 2001.
- 11 Vgl. Sachs-Hombach 2006, Schulz 2005, Sachs-Hombach 2003.
- 12 Hensel 2011, S. 13. Zu Warburgs Wissenschaft von bzw. in Bildern vgl. Zumbusch 2004.
- 13 Pfisterer 2003, S. 169.
- 14 Freedberg 2006, S. 32.
- 15 Friedländer 1957, vgl. ferner Friedländer 1929, Friedländer 1919.
- 16 Vgl. Pfisterer 2003, S. 169, vgl. ferner Maes 2009, Zelle 2002.
- 17 Bourdieu 1970, S. 60.
- 18 Bourdieu 1982, S. 359.
- 19 Bourdieu 1982.
- 20 Vgl. Lauring 2016.
- 21 Sitt 2013, S. 179f. Einleitend heißt es: „Die Frage nach der Rezeption der niederländischen Malerei des Goldenen Zeitalters zum Ende des 18. Jahrhunderts wird hier vor dem Hintergrund von Georg Forsters zwischen 1791 und 1794 erschienenen *Ansichten vom Niederrhein* untersucht. Diese Periode gehört in den unterschiedlichen Phasen der Wiederentdeckung und Rezeption der niederländischen Malerei zu den kaum bearbeiteten Zeiträumen.“ Ebda.
- 22 Schnaase 1834, Rathgeber 1844.
- 23 Houbraken 1976, Weyerman 1729–1769.
- 24 Heinecken 1768/1769, Gräf 1911.
- 25 Hagedorn 1762.
- 26 Gerson 1983. Im Rahmen des Projektes ist insbesondere das Teilprojekt *Gerson Digital: Germany* (2016–2019) relevant. <https://rkd.nl/nl/projecten-en-publicaties/projecten/136-gerson-digital-germany> (11.01.2019).
- 27 Gerson 1983, S. 311f.
- 28 Kat. Luxembourg 2010, S. 14.
- 29 North 2001, North 2002, vgl. ferner North 2012, North 2006, North 2006a, North 2006b, North 2004, North 2003.
- 30 Korthals Altes 2003, vgl. ferner Korthals Altes 2006, Korthals Altes 2000.
- 31 Ketelsen/Stockhausen 2002, vgl. ferner Ketelsen 2001, Ketelsen 1998, Ketelsen 1997.
- 32 Hoet 1752.
- 33 Zu erwähnen sind hier bspw. der Ausstellungskatalog *Die Meister-Sammlerin Karoline Luise von Baden* sowie der Aufsatzband *Aufgeklärter Kunstdiskurs und höfische Sammelpraxis – Karoline Luise von Baden im europäischen Kontext*. Kat. Karlsruhe 2015, Frank/Zimmermann 2015.

- 34 Zu nennen sind hier neben den Online-Datenbanken der Museen insbesondere die Datenbank des Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD) sowie der Getty Provenance Index. Abrufbar unter: <https://rkd.nl/nl/> und <https://getty.edu/research/tools/provenance/>.
- 35 Zur Definition und Geschichte der kunsthistorischen Archiv- und Quellenforschung vgl. bspw. Pfisterer 2003, S. 15–18.
- 36 Ich danke Rainer Stamm, Michael Reinbold und Sebastian Dohe für die großzügige Unterstützung und die Bereitstellung der Tischbein-Archivalien aus dem Bestand des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Ferner gilt mein Dank den Mitarbeitern des Stadtarchives Braunschweig für die Einsicht in die Archivalien aus dem Nachlass von Carl Georg Wilhelm Schiller. Und nicht zuletzt möchte ich Justus Lange für den Einblick in die Sammlung und Geschichte der Gemäldegalerie Alte Meister der Museumslandschaft Hessen Kassel während meines wissenschaftlichen Volontariates (2016–2018) danken, wovon die vorliegende Arbeit zusätzlich profitieren konnte.
- 37 Mildenberg 1986, Friedrich/Heinrich/Holm 2001, Heinz 2005. Insbesondere Hermann Mildenberg hat Johann Heinrich Wilhelm Tischbein zahlreiche Aufsätze und Publikationen gewidmet und damit einen wesentlichen Beitrag zur Tischbein-Forschung geleistet.
- 38 Schiller 1861, Brieger 1922, Mittelstädt 1956. Das relevante Quellenmaterial, sowohl verschiedene Manuskripte zu den Lebenserinnerungen als auch fragmentarische Autographen, befindet sich zu einem Großteil im Tischbein-Nachlass im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Dieser umfasst 2.132 Inventarnummern, wobei eine Inventarnummer i. d. R. aus 1 bis 2 fol. besteht, einzelne große Konvolute können bis zu 177 fol. enthalten. Teil des Nachlasses sind außerdem Briefe und Zeichnungen. LMO, PT 1–PT 2.132. Darüber hinaus enthält der Nachlass des ersten Herausgebers Carl Georg Wilhelm Schiller im Stadtarchiv Braunschweig weiteres wertvolles Quellenmaterial, das die verschiedenen Überarbeitungsstufen dokumentiert. Der Nachlass von Schiller ist nicht einzeln inventarisiert, weshalb er nur als Konvolut zitiert werden kann, ggf. mit erläuternden Anmerkungen versehen. SAB, H III 1 Nr. 22. Zu Carl Georg Wilhelm Schiller vgl. Kat. Braunschweig 2007.
- 39 Auf diese Problematik wies erstmals Martina Sitt hin. Für einen Vortrag in der Kurhessischen Gesellschaft in Kassel im Januar 2012 recherchierte sie zu den inhomogenen Partien des 1861 publizierten Textes der Lebenserinnerungen Tischbeins. Das führte im Ergebnis zum Wiederauffinden von Teilen der Editionsgeschichte in Braunschweig und der originalen Texte im Museumsarchiv von Oldenburg. Ich danke Martina Sitt für die Hinweise darauf sowie für die Ermöglichung der Forschungsaufenthalte in Braunschweig, Oldenburg und Eutin.
- 40 Rehm 2016. Der Inhalt des Aufsatzes wird im Folgenden verkürzt wiedergegeben.
- 41 LMO, PT 26.
- 42 Vgl. Alten 1872, S. 209.
- 43 Vgl. SAB, H III 1 Nr. 22, Gutachten von Graf Vollrath zu Solms-Rödelheim.
- 44 In den zahlreichen Briefen geht es immer wieder um die Niederschrift der Autobiographie sowie deren Problematik. Tischbeins Freunde werden nicht müde, ihn zur Fortführung des Projektes zu ermuntern. Vgl. SAB, H III 1 Nr. 22, Briefabschriften angefertigt von Jacob Ludwig Römer.
- 45 LMO, PT 833. Dieses Manuskript ist mit eigenhändigen Korrekturen und Ergänzungen Tischbeins versehen, weshalb es als autorisierte Fassung angesehen werden kann.
- 46 LMO, PT 838.
- 47 Vgl. SAB, H III 1 Nr. 22.
- 48 Vgl. SAB, H III 1 Nr. 22.
- 49 Schiller 1861, S. V–XL.
- 50 Brieger 1922. Die Anmerkungen enthalten knappe Hinweise zu den von Tischbein genannten Personen, Bemerkungen zu erwähnten Gemälden, mitunter angestellte Vermutungen des Herausgebers, Briefzitate von, an und über Tischbein sowie zeitgenössische Anekdoten. Brieger begründet die Kürze damit, dass dieser Teil „im Interesse der allgemeinen Lesbarkeit des Buches so knapp wie möglich gehalten wurde“. Ebda., S. 8.
- 51 Mittelstädt 1956. Die Anmerkungen dienen vor allem der Identifikation der genannten Künstler und folgen größtenteils demselben Schema. Sie lauten bspw.: „Potter – Paulus Potter, 1625–1654; holländischer Tier- und Landschaftsmaler. Die Entwicklung des reinen Tierbildes ist Potters Verdienst.“ Ebda., S. 388.
- 52 Seither hat es bspw. in der von Amazon vertriebenen und von CreateSpace Independent Publishing Platform verlegten Reihe *Holzinger Edition* einen Neudruck gegeben, der laut Impressum 2014 bereits in der dritten Auflage erschienen ist. Dort heißt es: „Vollständiger, durchgesehener Neusatz bearbeitet

und eingerichtet von Michael Holzinger.“ Als Textgrundlage wird die Publikation von Kuno Mittelstädt aus dem Jahr 1956 angeführt. Die postulierte Vollständigkeit bezieht sich allerdings nur auf den Text, die von Mittelstädt ergänzten Elemente wie Anmerkungen, Nachwort, Abbildungen mit Verzeichnis sowie ein Namensverzeichnis wurden nicht übernommen. Folglich handelt es sich um einen reduzierten Neudruck, ohne jegliche kritische Einordnung oder Erläuterung. Holzinger 2014. Vgl. Rehm 2016, S. 179.

- 53 LMO, PT 26.
- 54 Schiller 1861, S. XXXVII.
- 55 LMO, PT 26, S. 22–31, Schiller 1861, S. 91–122.
- 56 Schiller 1861, S. 91–122, Brieger 1922, S. 78–98, Mittelstädt 1956, S. 78–104.
- 57 LMO, Nachlass Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, PT. SAB, Nachlass Carl Georg Wilhelm Schiller, H III 1 Nr. 22.
- 58 Jedes geplante Vorwort der Lebenserinnerungen enthält einen entsprechenden Hinweis auf die orthographische Problematik. Zu nennen sind neben den drei Editionen von 1861, 1922 und 1956 bspw. das Vorwort von Carl Christian Ludwig Starklof oder das Gutachten des Grafen Vollrath zu Solms-Rödelheim.
- 59 LMO, PT 26.
- 60 Vgl. Groppe 1990, S. 21.
- 61 Vgl. Burdorf/Fasbender/Moennighoff 2007, S. 59. Auch im Rahmen der Künstlerbiographik ist mitunter eine „Tendenz zur überindividuellen Typisierung und Stilisierung“ zu beobachten. Vgl. Unsel'd/Zimmermann 2013, S. XIII.
- 62 Tischbein schreibt bspw. gleich auf der ersten Seite des Manuskriptes von 1811: „Seit der Zeit hatte ich auch einen Vorzug, wan wir Kinder bei unsern Gros Eldern waren. und sassen um den Grosen tisch von Schiefer. Jeder bekam eine Grifel zum zeichnen. und der tisch worde abgetheilt in fiehr ecke, jedes Kinde bekam sein Bezirk darin zu zeichnen. und ich den Grösten, den sie nandn mich den Mahler. und diessen größern theil theilten sie mir selber zu. war diesses nun alles in ordng, so sassen wir und zeihneten.“ LMO, PT 26, S. 1, vgl. Mittelstädt 1956, S. 22, 39. Zur Jugend des Künstlers sowie zur Entdeckung des Talentes im Rahmen von Künstlerbiographik und -anekdote vgl. Kris/Kurz 1995, S. 37–63, Krems 2003, S. 14–22.
- 63 Einen Überblick über verschiedene Diskurse und Theorien der kulturwissenschaftlichen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung bieten Gudehus/Eichenberg/Welzer 2016, Oesterle 2005, Fleckner 1995.
- 64 Halbwachs 1991, vgl. Halbwachs 1985.
- 65 Halbwachs 1985, S. 121.
- 66 Halbwachs 1991, S. 157.
- 67 Halbwachs 1991, S. 142.
- 68 Halbwachs 1985, S. 57.
- 69 Assmann 2005, S. 78.
- 70 Besonders hervorzuheben sind in diesem Kontext folgende Veröffentlichungen von Aleida Assmann: Assmann 2013, Assmann 2006, Assmann 1999, Assmann/Harth 1991.
- 71 Vgl. Assmann 2002.
- 72 Vgl. Assmann 1999, S. 251–254.
- 73 Friedländer 1956, S. 73, 96.
- 74 Friedländer 1957, S. 105, 14.
- 75 Tischbein notiert im Rahmen des Niederlande-Kapitels: „Bey dem suchte ich keine Gelegenheit vorbey gehen zu lassen wo Gemahlte zu sehen waren.“ LMO, PT 26, S. 23, vgl. Mittelstädt 1956, S. 80.
- 76 Alten 1872, S. 55. Brief von Tischbein an Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, Neapel 18.12.1792. Der Kontakt zwischen Tischbein und der Herzogin basiert auf gegenseitigen Besuchen während der parallel in Italien verbrachten Zeit. Die Herzogin befand sich 1788–1790 auf einer Italien-Reise mit längeren Aufenthalten in Rom und Neapel. Tischbein wurde in dieser Zeit Direktor der Kunstakademie in Neapel. Gleichzeitig entstand u. a. das *Bildnis der Herzogin in Pompeji*, heute im Goethe-Nationalmuseum in Weimar. Zur Bedeutung der Herzogin Anna Amalia, ihrer Kunstförderung sowie ihres Musenhofes vgl. Berger 2001.
- 77 Zum Diskurs über das vergleichende Sehen vgl. Bader/Gaier/Wolf 2010.
- 78 Über seine persönliche Sehschule während seiner Lehrjahre in Hamburg schreibt Tischbein: „Besonders aber seine vielen Bücher mit kupferstiche waren vor mich eine wahre Schule, und der nutzen

- welchen ich davon hatte war groß, den es war keine Zeit in den Büchern zu lehren, ab die kupferstiche durch zu sehen konnte man in einem Abend viele. weren ich sie besahe, erzählte er mir die Geschichte, von dem vorgestellten und ich erfürh den inhalt des buches, und auch einen kurz auszugs der begebenheiten. Es waren historische Bücher, romische, Bielische, [Einschub: aus] alden Zeiden, Mittelalder, neuere gebebenheiten, Reisebeschreibung, [Einschub: Nahturgeschichte] von Indien, Relions gebräuche der verschiednen Fölker, Fabeln u. d. g. Auch ich bekam eine anschauende über sich der ganzen Weld, und was sich [Einschub: zum theil] darauf zugetragen hatt.“ LMO, PT 26, S. 15.
- 79 Auf die Problematik, sich im späten 18. Jahrhundert überhaupt ein umfassendes Bildwissen von der niederländischen Kunst anzueignen, weist Martina Sitt hin. Bezogen auf Tischbeins Zeitgenossen Georg Forster und dessen Reisebericht schreibt sie: „Zur Zeit von Forsters Besuch in den Niederlanden war es keineswegs einfach, sich andernorts ein differenziertes Verständnis des Kunstschaffens niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts anzueignen. Es war Forster kaum möglich, sich im Vorfeld seiner Reise das erforderliche Bildwissen zu erwerben.“ Und einige Seiten später heißt es in Bezug auf das Thema Bildgedächtnis: „Forster war hier ein großer Optimist, was das Bildgedächtnis anging: ‚Ein Blick hingegen, eine einzige Berührung durch die Sinnesorgane; und das Bild ist auf immer seiner Phantasie unauslöschlich eingepägt.‘“ Sitt 2013, S. 180, 184.
- 80 Assmann 2013, S. 17. Für die Unterscheidung von individuellem und kollektivem Gedächtnis sowie kulturellem Gedächtnis vgl. Assmann 2013, S. 16–19, 24–27.
- 81 Assmann 1999, S. 15.
- 82 Burke 1991, S. 292.
- 83 Dies lässt sich mit Max J. Friedländer auf die Kunst übertragen: „Die Kunstwerke stehen uns vor Augen, gleichsam als konservierter ‚Geist der Zeiten.‘“ Friedländer 1957, S. 94.
- 84 Vgl. Pomian 1988.
- 85 Ein Reisetagebuch oder andere zeitgenössische Notizen von der Reise in die Niederlande in den Jahren 1772/1773 konnten bislang nicht nachgewiesen werden, wohingegen Notizen und Manuskripte aus der Zeit nach 1810 zahlreich im Tischbein-Nachlass vertreten sind. LMO, PT.
- 86 LMO, PT 26.
- 87 Burdorf/Fasbender/Moennighoff 2007, S. 57. Laut der dort referierten Definition unterscheiden sich die Begriffe ‚Autobiographie‘ und ‚Memoiren‘ vor allem durch ihren Kontext. „Während die A. [Autobiographie] die Genese des Individuums betont, hebt der Begriff ‚Memoiren‘ die Einordnung des beschriebenen Lebens in seine politischen und historischen Kontexte hervor; doch sind die Übergänge fließend.“ Ebda., S. 58. Zur Autobiographie vgl. jüngst Erben/Zervosen 2018.
- 88 Vgl. Rehm 2016. Das Manuskript von 1811 endet mit dem Jahr 1779, jenes von 1824 mit 1781, jenes von 1829–1834 mit 1799. LMO, PT 26, PT 833, PT 838. Dazwischen liegen Aufenthalte in Kassel, Hamburg, Bremen, Amsterdam, Hannover, Berlin, Rom, Zürich, Mailand etc. Die wichtigsten Stationen werden von Mittelstädt im Inhaltsverzeichnis genannt. Mittelstädt 1956. Hinzu kommen unzählige weitere Orte, die Tischbein auf seinen ausgedehnten Reisen besucht und in den Lebenserinnerungen festhält.
- 89 Goethe 1811–1814, vgl. Bolln 2008, S. 248f.
- 90 Vgl. LMO, PT, insbesondere PT 26.
- 91 Zu den wichtigsten Autobiographien der Zeit um 1800 zählen zum einen die empfindsamen und der inneren Entwicklung gewidmeten *Confessions* von Jean-Jacques Rousseau, zum anderen die historisierende und als Bildungsgeschichte instrumentalisierte Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* von Johann Wolfgang von Goethe. Zur Geschichte der Autobiographie vgl. Holdenried 2000, Wuthenow 1974, Misch 1969. Zum autobiographischen Schreiben im 18. und frühen 19. Jahrhundert vgl. Stüsel 1993, Groppe 1990.
- 92 Burdorf/Fasbender/Moennighoff 2007, S. 58.
- 93 Groppe 1990, S. 1. Groppe kritisiert die Fokussierung der literaturwissenschaftlichen Forschung auf ein einziges allgemeingültiges Erzählmodell – die Autobiographie von Johann Wolfgang von Goethe – und versucht diesem weitere zeitgenössische Modelle zur Seite zu stellen. Sie warnt explizit vor einer Überschätzung der Bedeutung der Autobiographie Goethes sowie einer daraus resultierenden einseitigen Gattungsrezeption. Zudem benennt Groppe die Problematik, dass „die autobiographisch schreibenden Nachkommen [...] als Plagiatureure denunziert“ werden. Ein Phänomen, das auch bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Tischbein’schen Autobiographie zu beobachten ist, die nie ohne ein Abhängigkeitsverhältnis zu Goethe auskommt.

- 94 Vgl. Schiller 1861, S. XXX. Vgl. hierzu ferner Brief von Georg Heinrich Ludwig Nicolovius an Tischbein, 25.07.1818. SAB, H III 1 Nr. 22, Briefabschriften angefertigt von Jacob Ludwig Römer.
- 95 LMO, PT 26, S. 1.
- 96 Vgl. hierzu Kat. Kassel 2005, S. 222f. Vergleichend kann ein Selbstbildnis seines Onkels, des ‚Kasseler Tischbein‘, herangezogen werden, der sich gleichfalls im Alter von 60 Jahren portraitiert. Johann Heinrich Tischbein d. Ä.: *Selbstbildnis im Alter*, 1782, Öl auf Leinwand, 86,0 x 71,0 cm, MHK, GAM, GK 711. Ebda., S. 168f.
- 97 Zur Definition von Collage und Montage vgl. Hage 1981, S. 5–30.
- 98 Vgl. LMO, Nachlass von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, PT.
- 99 Zur Definition von Collage („von frz. coller = leimen, kleben“) vgl. Burdorf/Fasbender/Moennighoff 2007, S. 127. Im Nachlass Tischbeins finden sich dafür verschiedene Beispiele. LMO, PT 1277, PT 1680, PT 743. Vgl. hierzu ferner Mildnerberger 2006.
- 100 Alten 1872, S. 272.
- 101 Einige überlieferte Briefabschriften dokumentieren, dass Tischbein die Lebenserinnerungen durch Abbildungen ergänzen wollte. So schrieb er: „An meiner Lebensgeschichte habe ich auch gearbeitet, und habe nun noch mein Portrait, als ich 6 Jahr alt war, das will ich dazu setzen, und das, als ich 20 Jahr alt war, und das als ich 60 war.“ Brief, 24.07.1814, vgl. ferner Brief, 03.01.1814. SAB, H III 1 Nr. 22, Briefabschriften angefertigt von Jacob Ludwig Römer.
- 102 Alten 1872, S. 65. Zum Homer-Werk vgl. Heyne/Tischbein 1801, Körner 2006.
- 103 Sind die ersten Kapitel, die Tischbeins Lehr- und Wanderjahre bis 1779 umfassen, noch weitestgehend als zusammenhängendes Manuskript überliefert, so existieren für die späteren Aufenthalte in Italien und der Schweiz von 1779 bis 1799 fast ausschließlich Fragmente in unzähligen Variationen. Tischbeins Lebensjahre nach seiner Rückkehr aus Italien 1799 werden in den Manuskripten bereits nicht mehr berücksichtigt.
- 104 Die Zeitzeugenschaft bzw. die Momentaufnahme sind das besondere Charakteristikum solcher Anekdoten und erlauben im besten Falle eine Verallgemeinerung und Kontextualisierung der Aussage. Vgl. hierzu Unselde/Zimmermann 2013, S. X.
- 105 Hiermit ist keine faktische Richtigkeit gemeint, sondern vielmehr eine innere Wahrheit. Die Anekdote dient vor allem „als didaktische[s] Instrument zur Veranschaulichung der individuellen Persönlichkeit“, mithin der Typisierung. Sie kann dabei verschiedene Funktionen erfüllen: Unterhaltung, Erbauung, Belehrung, Kritik, wobei diese Funktionen sowie Formen und Inhalte historischen Wandlungen unterliegen. Unselde/Zimmermann 2013 S. IX–XI.
- 106 In diesem Zusammenhang ist die Studie *Die Legende des Künstlers* zu beachten. Kris/Kurz 1995. Hier ist sogar von der Anekdote „als ‚Urzelle‘ der Biographik“ die Rede. Ebda., S. 33. Zur Anekdote allgemein vgl. Krems 2003, Hilzinger 1997, Weber 1993. Trotz aller Hinweise auf die Problematik und Ambivalenz des Begriffs ‚Anekdote‘ definiert Hilzinger diese anhand von drei Merkmalen: „Die Anekdote erzählt eine wahre, noch unbekannte, merkwürdige Begebenheit.“ Hilzinger 1997, S. 17.
- 107 Hilzinger 1997, S. 233f. Das Überleben der Gattung Anekdote sichert ihr nicht zuletzt deren Verwendung im Kontext von Memoiren und Biographien dank ihrer charakterisierenden Funktion. Ein Indiz für die Verbreitung von Anekdoten im späten 18. Jahrhundert ist deren Vorkommen im Bereich ‚Miscellen‘ in zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften, bspw. im *Teutschen Merkur*, wo insbesondere Künstleranekdoten eine zentrale Rolle spielen. Vgl. Hilzinger 1997, S. 112–118. Dort finden sich u. a. Beiträge wie *Über den Werth der Anekdoten*. Kayser 1784. Die Entwicklung reicht bis zur Herausgabe ganzer Anekdotensammlungen wie bspw. *Das große deutsche Anekdotenlexikon* (1843/1844). Vgl. Weber 1993, S. 23–32.
- 108 Zu zeitgenössischen Reiseberichten vgl. bspw. Chales de Beaulieu 2000.
- 109 Die Aufzeichnungen zum Aufenthalt in Neapel sind nur in Fragmenten erhalten und nicht als zusammenhängendes Manuskript, was die Frage zum geplanten Umfang der Autobiographie aufwirft. Zu Tischbeins Jahren in Eutin gibt es keinerlei Aufzeichnungen, die einen Bezug zu den Lebenserinnerungen erkennen lassen. Die entsprechenden Passagen in der Publikation von Schiller wurden aus Textfragmenten und Notizen zusammengestellt und von den späteren Herausgebern zum Teil wieder entfernt. Vgl. Mittelstädt 1956, Brieger 1922, Schiller 1861.
- 110 Pascal 1965, S. 213.
- 111 Bspw. in den Reiseberichten von Johann Gottfried Seume (1763–1810). Vgl. Hilzinger 1997, S. 104.
- 112 Burdorf/Fasbender/Moennighoff 2007, S. 640. Zu Reiseberichten allgemein vgl. Brenner 1990, Brenner 1989, Maczak 1982. Zu Reiseberichten um 1800 vgl. Jäger 1992, Griep 1991, Krasnobaev/Robel/Zeman 1987. Zu Niederlande-Reisen vgl. Chales de Beaulieu 2000.

- 113 Wie Tischbein in seinen Lebenserinnerungen berichtet, interessieren ihn hierbei vor allem die Abbildungen bzw. die ergänzenden mündlichen Erläuterungen. Vgl. LMO, PT 26, S. 15.
- 114 Zur ersten Künstlergeneration zählen: Johann Valentin (1715–1768), Hofmaler in Laubach und Hildburghausen; Johann Anton (1720–1784), Maler in Hamburg; Johann Heinrich d. Ä. (1722–1789), Hofmaler und Akademiedirektor in Kassel; Johann Jacob (1724–1791), Maler in Hamburg und Lübeck; Anton Wilhelm (1730–1804), Hofmaler in Hanau. Zur zweiten Künstlergeneration gehören: Johann Heinrich d. J. (1742–1808), Galerieinspektor in Kassel; Johann Heinrich Wilhelm (1751–1829), Akademiedirektor in Neapel und Hofmaler in Eutin; Heinrich Jacob (1760–1804), Maler in Frankfurt/Main; Ludwig Philipp (1744–1806), Maler in Kassel und Architekt in St. Petersburg; Johann Friedrich August (1750–1812), Hofmaler in Arolsen und Akademiedirektor in Leipzig; Georg Heinrich (geb. 1756), Kupferstecher in Bremen; Wilhelmine Caroline Amalie (1757–1838), Miniaturmalerin; Sophie Margarethe Antonie (1761–1826), Malerin; Magdalena Margaretha (1763–1836), Blumenmalerin; August Albrecht Christian (1768–1848), Maler und Lithograph in Rostock; Heinrich Wilhelm (1777–1856), Zeichenlehrer und Maler in Hanau. In der dritten Künstlergeneration sind zu nennen: Caroline (1783–1843), Zeichnerin; Carl Wilhelm (1797–1855), Universitäts-Zeichenlehrer in Bonn und Hofmaler in Brückeberg; Wilhelm Eduard (1794–1819), Zeichenlehrer; Margarethe Christiane (geb. 1797), Malerin; Elenore Amalie Louise (geb. 1800), Malerin und Zeichnerin; August Anton (1805–1855), Maler in Triest; Paul Ludwig Philipp Wilhelm (1820–1874), Zeichenlehrer und Maler in Rostock. Hinzu kommen weitere Künstler, die der Tischbein-Familie entstammen, aber einen anderen Namen tragen, oder angeheiratet sind. Kat. Kassel 2005, S. 224f. Zur Familie Tischbein vgl. Heinz 2005a, Kemp 2005.
- 115 Zur Biographie von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein vgl. Kat. Weimar 2006, S. 103–106, Kat. Kassel 2005, S. 227f, Mildenerger 1986, S. 251–254, Mittelstädt 1956.
- 116 Zu Johann Heinrich Tischbein d. Ä. vgl. Rehm 2018a sowie die dort angegebene weiterführende Literatur.
- 117 Vgl. Rehm 2019, Kat. Kassel 2003, S. 333, Kat. Amsterdam 1987, S. 11, Staring 1978, S. 11–19, Stoll 1923, S. 11–30.
- 118 Vgl. Kat. Amsterdam 1987, Staring 1978.
- 119 Über die verschiedenen Niederlande-Aufenthalte von Johann Friedrich August Tischbein erfahren wir in den ebenfalls postum erschienen Lebenserinnerungen seiner Tochter Caroline (1783–1843), später Caroline Wilken. Stoll 1923. Zu Caroline Wilken vgl. Sitt 2016, S. 28f. Der erste deutsche Maler, der seine Niederlande-Reise und seinen Aufenthalt in Antwerpen im Jahr 1520 ausführlich in einem Reisetagebuch dokumentiert, ist Albrecht Dürer (1471–1528). Zu Dürers Niederlande-Reise vgl. Panofsky 1977, S. 264–322.
- 120 LMO, PT 26, S. 3, Mittelstädt 1956, S. 49f. Interessant ist hierzu folgende Bemerkung von Bahlmann: „So ist denn auch der Ton, in dem Wilhelm von seinem Onkel spricht, stets ein sehr kühler, meist hat es mit der bloßen Erwähnung sein Bewenden, was um so mehr absticht, als seine Aufzeichnungen mit einer schönen Begeisterung und wahrer, herzerquickender Freude niedergeschrieben sind, die das Buch noch heute zu einer höchst anmutigen Lektüre machen.“ Bahlmann 1911, S. 8. Tischbein bezieht sich hier auf die reale Menagerie des Landgrafen und nicht auf das berühmte Gemälde: Johann Melchior Roos: *Die Menagerie des Landgrafen Carl, 1722–1728*, Öl auf Leinwand, 340 x 665 cm, MHK, GAM, GK 1114.
- 121 LMO, PT 26, S. 17, vgl. Mittelstädt 1956, S. 69.
- 122 Der Kontakt zu Johann Dietrich Lilly kommt über eine Verwandtschaftsbeziehung zustande. Lilly ist der Schwiegervater von Tischbeins Onkel Johann Jacob Tischbein, in dessen Haus er seine Ausbildung in Hamburg zunächst beginnt, bevor er in das Haus Lillys wechselt.
- 123 Tischbein berichtet über das Arrangement mit Lilly: „Und wen sie wollen so komen sie zu mir. und bleiben bey mir, da kön sie viel lernen, und mer als bey meinem Schwager. den ich habe viele der besten Bilder, die kom sie alle copirn. und dan habe ich viele Orginal Zeihnungen und Kupferstiche. Mein Haus ist voll und das stehet ihn zu dinst. und die Kunst verstehe ich auch, ich weis es auch zu sagen wie es sein soll. und ich habe just so jemand nöhtig wie sie sind, den ich habe viele Bilder aus zu bessern. sas ich Ihn auch lernen, und will ihn die wohe ein thaler taschn Geld geben. Komen sie mit mir ich besuche meinen Vetter auf dem gorde. ich ging mit, und er erzalhte es dan. Der fand es gut, und sagte, ich möchte das er auch zu weiln zu mir komt, und mir bilder aus bessert. Wer konde froher sein als ich. ich sahe den himel offen, in ein Haus zu komen wo so viele Kunst sachen in wahren.“ LMO, PT 26, S. 6, vgl. Mittelstädt 1956, S. 55.

- 124 LMO, PT 26, S. 9, vgl. Mittelstädt 1956, S. 56f. Einen besonderen Eindruck bei Tischbein hinterlässt ein Gemälde von van Dyck: „[U]nder andern guten Gemahlden besass er auch ein Grosses Bild von v. Deick auf holz gemahlt ein familgen stück, darauf waren die Gros Eldern, Vater und Muter, und ihre Kinder. Ein vortreflig bild, worauf Köpfe von allen Alder, besonders waren die Kinder schön.“ Ebda.
- 125 LMO, PT 26, S. 9, vgl. Mittelstädt 1956, S. 56f.
- 126 Über die besuchten Sammlungen schreibt Tischbein bspw.: „So worde ich nicht allein mit denen Sachen bekand, die im Haus waren, sondern mit den Mersten ist Hamburg. Da er ein Gemahlte Händler war, kante er alle liebhaber und Samlungen. und brachte mich dahin sie zu sehen. So lernte ich viel in der Samlung des Stats Rath Stengelín, wo [Einschub: rin] ich ein Halb jahr durch mich auf hild zu Cupiren. Wouwerman, Berschem, und mehrere machte ich noch das die liebhaber sehr damit zufrieden wahren. und es solln welge noch für originale verkauft sein worden.“ LMO, PT 26, S. 9, vgl. Mittelstädt 1956, S. 57, 62f, 66f.
- 127 Tischbein schreibt: „Ich versäumte nie in die Aucionen zu gehen, wo Gemahlte zum Verkauf wahren. Die gewenlig einige tagen vorher zum besehen auf gestelt sind. Da trengte ich mich zu denen welche vor einem Bild standen um es zu beorthelen. ich belauschte ihre Meinungen, wo das vorzügigte gelobt und das schwache gedatelt wurde.“ LMO, PT 26, S. 16, vgl. Mittelstädt 1956, S. 67.
- 128 LMO, PT 26, S. 16, vgl. Mittelstädt 1956, S. 70.
- 129 Die Bedeutung Wilmans dokumentiert Tischbein in seinen Lebenserinnerungen ausführlich: „Mein schuz Engel machte mich mit einem Mann bekand das ein Glück für mich war. und einfluss auf mein ganzen leben macht. es war der Hautbtmann Wilmanns, nach her Commantand von der Stad. ein Mann von vortrefligem Karakter. er war ein Freund der Kunst, und zeihnete auch recht artig. Der besuchte mich often im Wirtshaus und besahe was ich machte. Nach dem er verschiedene mahle zu mir gekomen war, und mich genauer kante, sagte er zu mir, mein lieber junger mann, sehen sie mich als ihren wahren und aufrichtigen freund an. und befolgen sie einen Rath von mir. Das Geschäft und die schöne Kunst welche sie treiben erfordert eine andere Art zu leben als sie jezo thun. [...] Er fing an Ehrgeiz bei mir rege zu machen, und mich und meine Kunst zu schätzen. [...] ich mahlte den viele Portreten und auch einige familien bilder, und verdiende mir zimlig Geld, was mir mein lieber W. zu samlen lernde. [...]“ LMO, PT 26, S. 20–22, PT 833, o. S.
- 130 LMO, PT 26, S. 18, vgl. Mittelstädt 1956, S. 72.
- 131 Zu seinen Radierungen notiert Tischbein: „Herrn S. Dunse bezeihete mir besonders viele hoffigkeiten und ich war ofte bey ihm, und sahe in seiner Gesellschaft seine Orginal Zeihnungen wo von er eine schön Samlung hatte. Besonders von Rembrand, derer ich auch einige Radirt habe. und habe die Blätter nach jahren in Rembrandischen Kupfersich samlungen als seldene Orginale gefonden. Selden sind sie auch den ich spielte mit den Platten, und nach dem einige abdrücke davon gemacht waren, worden die Platten verlohren. ich machte auch welche auf meiner erfindung in Rembrands manir. das Kenner irre darüber worden.“ LMO, PT 26, S. 19, vgl. Mittelstädt 1956, S. 74.
- 132 LMO, PT 26, S. 22, vgl. Mittelstädt 1956, S. 76f. Tischbein verschweigt dabei nicht die Problematik des Reisens und des Transportes: „Jeden tag ging ich auf die Borse an den ord wo die angekommenen Schiffer stehen, und erkundigte mich immer vergebens nach meinem Schiffer dem ich in Bremen meine Küsten übergeben hatte. und er sagte mir, das er zug leich mit mir hoffte in Amsterdam anzukomen aber er blieb aus. ich warde darüber sehr verlegen. Bis endlig horde ich das Schiff sei bey der Einfahrt des Dexels um geschlagen, und leck geworden. Nun muste ich mit in die geduld fassen. so lange zu warden bis das Schiff hergestelt sey von Dexell bis hirher fahren zu könen, nach 14 Wochen kam es endlig an, und als ich meine Küste öffnete, waren sie nass geworden und durch die lange Zeit vieles verfault. Und ich muste noch die Kosten des ausgebessertes Schiff die Waria bezahlen. Diesse verlängerte ausbleiben meiner Sachen, veruhrsachte über die Reise nach England anders zu denken als vor her.“ LMO, PT 26, S. 23, vgl. Mittelstädt 1956, S. 80.
- 133 LMO, PT 26, S. 23, vgl. Mittelstädt 1956, S. 80.
- 134 LMO, PT 26, S. 30, vgl. Mittelstädt 1956, S. 83.
- 135 Vgl. Mittelstädt 1956, S. 105f. Im Manuskript von 1811 notiert Tischbein: „D 2 September 1773 habe ich mit meinem Bruder in Cassel angefangen zusammen zu arbeiden.“ LMO, PT 26, S. 32.
- 136 Dementsprechend erwähnt Tischbein die Gemälde „auf dem schloss welche in der landgraffen Zimern hingen, und das Kabit genand worde. da gingen wir öfters hin um die Bilder zu sehen. das war eine ausserlehsene Samlung Bilder von Hollandsicher Meister. merentheils kleine stücke lauter ausserlehsene Meister stücke. Landgraf Wilhelm als er Gowerner in Holland war, hatte er sie selbst da

- gekauft, und er war ein groser Kenner.“ LMO, PT 26, S. 32, vgl. Mittelstädt 1956, S. 105f. Ferner schreibt er: „Aus der Galleri und auch aus dem Kabinet copirte ich verschiedene Bilder, den ganz vortrefligen Kopf von Rembrandt mit dem Helm auf dem Kopf. Und Kopfe von v. Dey. und neben dem Portret mahlen, mahlde ich für den landgrafen die thiere aus der Menageri, worunder einige selden und schöne waren.“ Ebda., S. 35, vgl. Mittelstädt 1956, S. 107.
- 137 Mittelstädt 1956, S. 107. Im Manuskript von 1811 trägt die Auflistung die Überschrift: „Die Galleri war auch angefüld von vortrefligen Meister wercken“, mit einer langen Liste niederländischer und einer kurzen Liste italienischer Künstler und Werke. Der zweite Teil der Auflistung ist schlicht mit „Italienische Bilder“ überschrieben. LMO, PT 26, S. 33.
- 138 LMO, PT 26, S. 39, vgl. Mittelstädt 1956, S. 112.
- 139 So bspw. auf der Reise nach Italien und beim Besuch der Galerie in München bzw. Schleißheim: „Beide, van Dyck und Rubens, groß, und doch einer über den anderen! Rubens' feuriger, glühender Geist war aber wie die leuchtende Sonne, die alles erhellt und belebt. Mit warmem Blute schien der gemalte Mensch dazustehen.“ Mittelstädt 1956, S. 125. Wiederholt hebt Tischbein die Werke der Künstler Rubens, Rembrandt und van Dyck hervor. Ebda., S. 72, 107. Und ferner: „Hier sah ich auch einige Bilder von Teniers, die ich für Arbeiten des Veronese gehalten hätte; aber er hat zwischen die historischen Figuren, die man zuversichtlich für Veroneses Arbeit halten möchte, in seiner Manier einen holländischen Bauer hingestellt, um zu überzeugen, daß das Gemälde von ihm sei: es ist, als hätte er seinen Namen da hingeschrieben.“ Ebda., S. 125.
- 140 Zu den ‚Italianisanten‘ vgl. Mittelstädt 1956, S. 134, 143–145. Zu Tischbeins Aufenthalt in Mailand vgl. ebda., S. 207–230.
- 141 LMO, PT 26, S. 3–31 bzw. S. 22–31, vgl. Mittelstädt 1956, S. 48–104 bzw. S. 78–104.