

4 Rezeption – Wertschätzung der niederländischen Malerei in Deutschland

Das Kapitel der Niederlande-Reise in Tischbeins Lebenserinnerungen dokumentiert ferner, wie er den reichen Erfahrungsschatz seiner Bildwelten in einen international-komparativen Kontext zu setzen versteht. Er vergleicht die Kunst der Niederlande mit der Kunst Italiens und beschreibt die jeweiligen Voraussetzungen und Charakteristika der Kunstproduktion. Dieser Diskurs bezieht wichtige zeitgenössische Positionen mit ein, die bspw. auf Johann Joachim Winckelmann zurückgehen oder eindeutige Weimarer Prägung tragen, wie im Falle von Johann Heinrich Meyers *Geschichte der Kunst*. Meyer und Tischbein verbindet zudem eine erstaunliche Schicksalsgemeinschaft – zur selben Zeit haben sie sich mit der niederländischen Kunst auseinandergesetzt und gelangten dabei zu interessanten Erkenntnissen, die jedoch erst postum publiziert wurden und somit erst eine nachzeitige Wirkung entfalten konnten. Aus diesem Grund bildet die Schrift Meyers eine wichtige Referenzquelle, sodass sie im Folgenden immer wieder vergleichend herangezogen wird.⁷⁹⁵

Tischbeins Fazit ist mehr als deutlich und fällt zugunsten der niederländischen Malerei aus. Dabei hebt er die zahlreichen Besonderheiten der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ in den Niederlanden hervor. Damit jedoch nicht genug. Tischbein resümiert seine Erfahrungen in einer Auflistung, wie ein idealtypisches niederländisches Kabinett seiner Meinung nach aussehen sollte, und betont den ‚Unterhaltungswert‘ einer solchen Sammlung. Tischbein stellt im Rückblick seiner Lebenserinnerungen eine Art ‚Kanon‘ der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auf und liefert zugleich eine Art ‚Anleitung‘ zum Kunstsammeln. Interessant sind insbesondere die Zusammen-

setzung einer solchen Sammlung sowie die Bewertung der jeweiligen Künstler – ebenso deren Nichtbeachtung. Damit zieht Tischbein eine Bilanz seiner in den Niederlanden gesammelten Erfahrungen. Das von Tischbein favorisierte Kabinett niederländischer Malerei soll dabei nicht nur reine Theorie bleiben, sondern es gilt, dieses durch den Vergleich mit real existierenden Kabinetten exemplarisch zu rekonstruieren und einzuordnen. Abschließend wird zudem die Rolle Tischbeins im zeitgenössischen Diskurs markiert und seine Bedeutung als Gewährsmann für die ‚Niederländer-Rezeption‘ an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert gewürdigt.

4.1 Kunstproduktion in den Niederlanden und in Italien im Vergleich

Im Rahmen des Niederlande-Kapitels betont Tischbein immer wieder die Einzigartigkeit der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ sowie die hervorragenden Leistungen der niederländischen Künstler. Um seine Argumentation zu stützen, stellt er die niederländische Kunst der italienischen Kunst gegenüber und erläutert zum einen die Voraussetzungen der jeweiligen Kunstproduktion, zum anderen die Besonderheiten der Malerei im internationalen Vergleich. Sein Urteil fällt eindeutig zugunsten der niederländischen Kunst aus, wodurch er sich zugleich von zeitgenössischen Autoren selbstbewusst distanziert.

4.1.1 Besonderheiten der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘

Tischbein äußert sich in seinen Manuskripten wiederholt zur Vortrefflichkeit der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘, was er mit konkreten Beispielen belegt. Wichtige Kriterien sind dabei Naturnachahmung, Bildgegenstand und Humor. Darüber hinaus versucht er eine Erklärung für die von ihm erkannten Besonderheiten zu geben und geht auf den Klima-Diskurs sowie den Zeitgeist ein. Die erstaunlichen Leistungen der Niederländer im 17. Jahrhundert erscheinen – ihm und auch anderen – wie ein holländisches Wunder.

Über die Vortrefflichkeit der niederländischen Kunst

In den publizierten Lebenserinnerungen Tischbeins beginnen die Ausführungen mit einem Hinweis darauf, dass Wertschätzung wie Kritik gleichermaßen die niederländische Kunst begleiten. Damit wird die Polarität und das Span-

nungsgefüge der Auseinandersetzung mit der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ aufgezeigt: „Man schätzt die holländischen Maler und ihre Werke, weil sie die Natur so treu nachahmten, und tadelt zugleich, daß sie ihre Kunst oft an geringe Sachen verschwendeten. Wer jedoch nur diese treue Nachahmung der Natur und den Fleiß rühmt, mit welchem sie ihre Bilder ausführten, und wem dies nur das einzige ist, das ihn anzieht, der hat ihre Werke nur oberflächlich betrachtet und den Geist und die Seelenwirkung unbeachtet gelassen.“⁷⁹⁶ Folglich stehen treue Naturnachahmung und alltagsweltliche Gegenstände in der niederländischen Kunst komplementär zueinander und werden beispiellos miteinander vereint.⁷⁹⁷ Wer aber nur auf die Nachahmung blicke und die verwandte Mühe bestaune, der übersehe „den Geist und die Seelenwirkung“ des Dargestellten. Dies erinnert an die Kritik an der Mode der ‚Namen-Käufer‘, denen der Name eines Künstlers wichtiger ist als die Qualität der Werke.

Etwas anders lautet die Formulierung dieser Textpassage im Tischbein’schen Manuskript von 1824. Dort heißt es: „Man schätzt die Werke der Holländischen Maler, weil sie die Natur so treu nachahmten und wegen des Fleißes mit welchem sie ihre Bilder ausführten. [Einschub: Wer aber einzig davon sich angezogen fühlt] der hat ihre Werke nur oberflächlich betrachtet, und hat den Geist und die Seelenwirkung unbeachtet übersehen. Ihre Bilder sind mit einer Ruhe der Seele und einer Fröhlichkeit des Geistes gemacht, daß sie den Anschauenden ermuntern; und doch wurden die Meisten in der Zeit des Krieg’s und Druk’s gemacht. Daraus läßt sich ersehen, wie viel Liebe sie zur Kunst hatten, denn Liebe und Ruhe der Seele allein kann so etwas vollendetes hervorbringen.“⁷⁹⁸ Hier geht Tischbein noch einen Schritt weiter. Er bringt den Aspekt des Humors und des Vergnügens mit ins Spiel, der zu den Kennzeichen der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ gehöre.⁷⁹⁹ Seelenruhe ist allerdings eine erstaunliche Haltung angesichts der verheerenden kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Niederlanden und Spanien im Achtzigjährigen Krieg (1568–1648).⁸⁰⁰

Um seine These von den zentralen Eigenschaften „Ruhe der Seele“ und „Fröhlichkeit des Geistes“ in der niederländischen Kunst zu untermauern, führt Tischbein – sowohl in den Manuskripten von 1811 und 1824 als auch in der späteren Publikation – ein Beispiel an: „[W]as kann Charakteristischer sein als ein bild von Johan Steen. Das war ein Mann der die Menschen bis auf den Grund ihrer seele kande, und die verschiedenelig Charaktere und nationen in seinen vorstellungn deudlig voneinander unterschied. und das was er damit sagen wolde da zu bedorfte es keine Auslegung, es sprach sich von selbst verständlig aus. [...] Merere Bilder habe ich von ihm gesehen, die alle zeigen das er ein scharfer beobachter und Kener der Menschen war, jedes mahl habe ich sie mit vergnügen gesehen, und desto mer weil sie fast immer lustige gegenstände



73 Jan Steen: *Das Fest des Bohnenkönigs*, 1668, Museumslandschaft Hessen Kassel

sind die lachen erregen. Er sahe der Menschen getreibe von der lustign und komischen seide an.“⁸⁰¹ Der besondere Humor von Jan Steen (1626–1679) ist in Werken wie *Das Fest des Bohnenkönigs* (Abb. 73) unverkennbar, wo er die verschiedenen Facetten eines weit verbreiteten Rituals des 17. Jahrhunderts am Dreikönigstag mit jenen des menschlichen Verhaltens im Rahmen einer verkehrten Welt inszeniert, verbunden mit allerlei komischen Figuren und amüsanten Anspielungen.⁸⁰² Mit derartigen Referenzen räumt Tischbein der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ einen wichtigen Platz im Kunstgeschehen ein, da sie weit über die reine Maltechnik und Oberflächenbehandlung hinaus geht, auf welche er die Kunstproduktion der Niederländer keinesfalls reduziert wissen möchte.⁸⁰³ Ähnlich äußert sich Johann Heinrich Meyer in seiner *Geschichte der Kunst* über Gerard ter Borch (1617–1681) und Gabriel Metsu (1629–1667): „Ihre Bilder reden für sich selbst, sind wahre Spiegel des Lebens, der Sitten ihrer Zeit und zuweilen, jedoch bei Metsu öfter als bei Terborch, mit solch kernhaftem Geist, solcher naiven Poesie erfunden, daß ein Zusammenreffen von Geistesgehalt und Vollkommenheit des Technischen stattfindet, worüber jeder, er mache auch noch so große Forderungen an das Kunstwerk, in Erstaunen gerät.“⁸⁰⁴

Tischbein geht ferner auf die Kunstfertigkeit der Niederländer ein, dem eher Langweilig-Alltäglichen Seele einzuhauchen: „Man muß auch den Geschmack der Holländer bewundern, wie sie aus einer armseligen sterilen Gegend ein angenehmes Bild haben machen können, das Anmuth und Seele hat. Oft ist der Ort nichts als ein flaches Sandufer und ein Strich See und Himmel. Aber da haben sie eine Abwechslung von Licht und Schatten und Farben hineingebracht, daß es reizend anzuschauen ist. Sie wußten es aus zu schmücken mit dem Schatten der Wolken, die über das Wasser laufen, und hie und da schweben, und dazu laßen sie durch die Wolken einen Sonnenstreif herunterschiesßen, der einen Fleck der See beleuchtet, und auch auf den gelben Sand fällt, was einen auffallenden Effect macht. Und um die Ferne auf dem Wasser recht weit scheinend zu machen, so setzten sie Schiffe auf die verschiedenen Flächen; einige nahe, andere im Mittelgrund und noch andere hinten, einige im Schatten, und andere ins Licht, wo ihre weissen Segel in der Beleuchtung glänzten – gaben den Segeln auch verschiedene Farben als graue, rothe, weisse, gelbe und auch geflekte; und so wurden aus diesen einfachen Gegenden angenehme Bilder.“⁸⁰⁵ Diese Textpassage findet sich im Manuskript von 1824, aber noch nicht in jenem von 1811. Die Schilderung Tischbeins – fast in der Art einer Bildbeschreibung – läßt einen unweigerlich an Werke von Willem van de Velde d. J. denken, wie bspw. die *Küstenszene* (vgl. Abb. 16) in der Kasseler Gemäldegalerie.⁸⁰⁶ Tischbein spricht von der niederländischen Landschaft als einer „sterilen Gegend“, die an sich wenig als Bildgegenstand hergebe, woraus die niederländischen Künstler jedoch dank einer gekonnten Inszenierung von Licht und Schatten ein anmutiges und ansprechendes Motiv geschaffen haben.⁸⁰⁷ Auf diese Weise gelang es den Malern des 17. Jahrhunderts, der Gattung der Landschaftsmalerei eine derart prominente Stellung zu verschaffen, dass sie in den niederländischen Sammlungen die Historienmalerei von ihrem Platz verdrängte und zum favorisierten Sujet der Niederländer wurde.⁸⁰⁸

Hierfür findet sich in Tischbeins Lebenserinnerungen eine Fülle von Beispielen, die sich jedoch von der vorherigen Schilderung entfernen und stattdessen von malerischen Szenen am stillen Gewässer handeln: „Und was haben sie angenehme Wassergegenden mit Gebüsch und Bäumen an einem Dorfe gemacht, die einen zu ihrer Anmuth einladen! Wer steht nicht gerne still, und siehet ein ruhiges Oertchen, wo sich Enten in einem stillstehenden Wasser baden und in seinem Spiegel doppelt erscheinen! Solche vortreffliche Maler waren die Holländer.“⁸⁰⁹ So lautet die Formulierung im Manuskript von 1824 mit einem überschwänglichen Fazit Tischbeins. In den diversen Fragmenten werden zudem einige Künstler, die repräsentativ für dieses Sujet stehen sollen, genannt: „Pulenburg der liebliche idyllen dichter. Vertangen.



74 Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Jakob segnet Ephraim und Manasse*, 1656, Museumslandschaft Hessen Kassel

Kulenburg.⁸¹⁰ Die angeführten Künstler sind Cornelis van Poelenburch (1594/1595–1667), Daniel Vertangen (um 1600–1681) und Abraham van Cuylenborch (1620–1658). Zu denken wäre ferner an Adriaen van de Velde mit Werken wie *Rinder und Schafe am Waldwasser* (vgl. Abb. 18).

Weiterhin erzählt Tischbein Konkretes über die kargen Gegebenheiten der Arbeitsbedingungen der niederländischen Künstler: „Oft denke ich mit Verwunderung daran, wie und wo sie ihre Bilder gemahlt haben. da sie doch gewis nur kleine Zimer mit niedrigen fenstern hatten, wo sie ihr Model gehörig beleichten konden, und auch raum [Ergänzung am Seitenrand: und licht] brauchten um in der gehorigen entfernung vom Model zu arbeiten. und doch haben sie das schatten und licht so gut verstanden. und auch den Efekt. in Rembrand seine hintergründe ist eine Luft Perspektif die in das unendliche gehet.“⁸¹¹ Tischbein ist voller Bewunderung, dass die Künstler unter derartigen Arbeitsbedingungen große künstlerische Leistungen erbringen konnten. Als Künstler weiß er dies besonders zu würdigen. Wie so häufig führt Tischbein Rembrandt Harmensz. van Rijn als Beispiel an – in diesem Fall für die virtuose Behandlung von Licht und Schatten sowie der Perspektive.⁸¹² Verwiesen werden kann hier bspw. auf Werke wie *Jakob segnet Ephraim und Manasse* (Abb. 74) oder auch die kleine *Winterlandschaft*, in denen die Variationsbreite von Rembrandts Hintergründen exemplarisch deutlich wird.⁸¹³ Einen vagen Einblick in eine Ateliersituation des 17. Jahrhunderts, wie Tischbein sie vermutet, gewährt dagegen ein kleinformatiges Gemälde von Adriaen van Ostade (1610–1658) im Amsterdamer Rijksmuseum (Abb. 75).



75 Adriaen van Ostade:
Maleratelier, um 1670–1675,
 Rijksmuseum Amsterdam

Über das Klima, den Zeitgeist und das holländische Wunder

Weiter heißt es in den Tischbein'schen Manuskripten von 1811 und 1824: „Es liegt also nicht im Klima; wie Einige meinen, die warme Sonne schaffe nur den feurigen Geist; nein, es liegt am Geist der Zeit! Damals war alles geistig belebt in Holland; seine Helden schlugen mit wenig Volk zahlreiche Feinde; seine Admiräle waren die Beherrscher der Meere [...] und bei allen diesen kriegerischen Zeiten war der Geist in so hoher Kraft, daß Werke der Kunst geliefert wurden, die in Erstaunen setzen, von denen man jetzt erröthen muß; ja die Kunst war so ausgebreitet, daß Söhne von Tagelöhnern große Künstler wurden und aus allen Ständen wachten große Männer auf zu Helden und Staatsmännern, Künstlern und Kaufleuten. Was für große Unternehmungen haben sie damals ausgeführt, und was für weise Gesetze gegeben!“⁸¹⁴ Tischbein kommt hier auf den „feurigen Geist“ zurück, den er am Beispiel von Rubens zuvor bereits thematisiert hatte, und versucht eine Erklärung zu geben.⁸¹⁵

Mit der ‚Klima-These‘ rekurriert Tischbein auf die Schriften von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768).⁸¹⁶ In dessen *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist im Kapitel *Vom Ursprunge der Kunst* zu lesen: „E. Bildung der Schönheit unter einem wärmeren Himmel. § 11. Wer auch niemals diese

Länder gesehen hat, kann aus der zunehmenden Feinheit der Einwohner, je wärmer das Klima ist, von selbst auf die geistreiche Bildung derselben schließen; die Neapolitaner sind feiner und schlauer noch, als die Römer, und die Sizilianer mehr als jene; die Griechen aber übertreffen selbst die Sizilianer. [...] Endlich gilt hier, was Cicero sagt, daß die Köpfe desto feiner sind, je reiner und dünner die Luft ist: denn es scheint sich mit den Menschen wie mit den Blumen zu verhalten, die, je trockener der Boden, und je wärmer der Himmel ist, desto stärkeren Geruch haben.“⁸¹⁷ Oder einige Seiten später: „§ 16. Eben so sinnlich und begreiflich, als der Einfluß des Himmels in die Bildung ist, ist zum zweyten der Einfluß desselben in die Art zu denken, in welche die äußeren Umstände, sonderlich die Erziehung, Verfassung und Regierung eines Volkes, mitwirken. § 17. Die Art zu denken sowohl der Morgenländer und mitägigen Völker, als der Griechen, offenbart sich auch in den Werken der Kunst. Bey jenen sind die figürlichen Ausdrücke so warm und feurig, als das Klima, welches sie bewohnen, und der Flug ihrer Gedanken übersteiget vielmals die Grenzen der Möglichkeit.“⁸¹⁸ Winckelmann stellt hier eine folgenschwere und vielzitierte Verbindung zwischen der Kunstproduktion und den klimatischen Bedingungen her. Seiner Meinung nach bedingen die Herkunft, das dortige Klima sowie dessen Wirkung auf das menschliche Gemüt das künstlerische Schaffensvermögen der Menschen.⁸¹⁹

Auch Johann Gottfried Herder (1744–1803) widmet sich im späten 18. Jahrhundert der Frage: „Was ist Klima und welche Wirkung hat's auf die Bildung des Menschen an Körper und Seele?“⁸²⁰ Seine intensive Auseinandersetzung mit der Klimafrage führt ihn zu der schlichten, aber wichtigen Erkenntnis, dass sie nicht so einfach zu beantworten sei, da sie von vielen verschiedenen Faktoren abhängt, die in der bisherigen Auseinandersetzung nicht angemessen berücksichtigt wurden. „Endlich die Höhe oder Tiefe eines Erdstrichs, die Beschaffenheit desselben und seiner Produkte, die Speisen und Getränke, die der Mensch genießt, die Lebensweise, der er folgt, die Arbeit, die er verrichtet, Kleidung, gewohnte Stellungen sogar, Vergnügen und Künste, nebst einem Heer anderer Umstände, die in ihrer lebendigen Verbindung viel wirken: alle sie gehören zum Gemälde des vielverändernden Klima.“⁸²¹ Wir haben es hier folglich mit einem komplexen Zusammenspiel verschiedener und sich wandelnder Kräfte zu tun. Die angestregten Überlegungen bringen Herder zu dem interessanten Schluss: „Das Klima zwingt nicht, sondern es neigt; es gibt die unmerkliche Disposition, die man bei eingewurzelten Völkern im ganzen Gemälde der Sitten und Lebensweise zwar bemerken, aber sehr schwer, insonderheit abgetrennt, zeichnen kann. Vielleicht findet sich einmal ein eigner Reisender, der ohne Vorurteile und Übertreibungen für den *Geist des Klima* reist. Unsere Pflicht ist jetzt, viel mehr die lebendigen Kräfte zu

bemerken, für die jedes Klima geschaffen ist und die schon durch ihr Dasein es mannigfaltig modifizieren und ändern.“⁸²² In seinen Schlussbemerkungen verkürzt Herder dies zu der These, dass das Klima ein „Chaos von Ursachen“ und keine unveränderliche, feste Größe sei, verküpft mit der Aufforderung, die Klimatheorie neu zu denken.⁸²³

Tischbein widerspricht dem populären klimatheoretischen Ansatz nach Winckelmann im Falle der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ eindeutig – seiner Meinung nach könne das Klima nicht die einzige Voraussetzung für die Entstehung großer Kunst sein. Näher dürfte ihm Herders Vorstellung einer aktiven Gestaltung der Kultur durch den Menschen statt einer passiven Formung durch das Klima gestanden haben. Tischbein selbst bringt den „Geist der Zeit“ als Erklärungsfaktor für die niederländischen Besonderheiten ins Spiel: „[N]ein, es liegt am Geist der Zeit! Damals war alles geistig belebt in Holland.“⁸²⁴ Doch was war der Geist der Zeit? Ein unbekannter Verfasser gibt darauf im Jahr 1814 – also zur Zeit von Tischbeins Niederschrift seiner Lebenserinnerungen – folgende Antwort: „Der Geist der Zeit, von dem dormalen alle Zungen, vielleicht ohne sich einen richtigen Begriff davon gebildet zu haben, sprechen, ist aber wahrhaftig nichts in abstracto Bestehendes, sondern blos das Product der Volksbegriffe und der durch Erfahrung, Erziehung und Aufklärung gebildeten Volksstimmung.“⁸²⁵ Auch Friedrich Saacke schildert den in den Niederlanden vorherrschenden Zeitgeist in seinem Reisebericht von 1844: „Doch ein wundersam Ding, der Zeitgeist! Wer definirt, wer begreift ihn? Er macht kühne Soldaten zu Kaisern, Kaiser zu Bettlern, mittelmäßige Reimschmiede zu Halbgöttern.“⁸²⁶ Die Schilderung einer derart verkehrten Welt ist auch in Tischbeins Manuskript zu finden: „[D]amals malten Knaben, die kaum zu essen hatten, schon Meisterstücke, wie man von Einigen sagt, Leute ohne alle Erziehung und Bildung, Torfräger, Schmiede, Müller, Bäcker, Schuster und Schneider. Die Kunst liegt also im Menschen, und es kommt nur darauf an, daß sie gemakt wird.“⁸²⁷ Tischbein gibt hierfür konkrete Beispiele an: „Adriaen Brouwer war der Sohn eines Torfrägers, van der Werff, der später seiner Kunst wegen zum Ritter erhoben wurde, eines Schneiders Sohn; der Spritzenmeister van der Heyden, was hat der für schöne Bilder geliefert!“⁸²⁸

Verallgemeinernd lässt sich zum ‚Geist der Zeit‘ bzw. ‚Zeitgeist‘ festhalten: „Der zusammengesetzte Ausdruck Zeitgeist ist seit der Mitte des 18. Jhs. anstelle von *Geist der Zeit* gebräuchlich. Zuerst erscheint er bei Herder im Sinne von ‚Meinungen, in denen die Menschen in einem bestimmten Zeitabschnitt übereinstimmen‘, dann auch verschiedentlich beim frühen Goethe, z. B. *dem Zeitgeist ein Opfer bringen*. Um 1800 wird Zeitgeist auch gleichbedeutend mit *Nationalgeist*, *Volksgeist* verwendet. Zu Beginn des 19. Jhs. ist der Ausdruck offensichtlich ziemlich häufig verwendet worden, so daß ihn Voss

1814 als vages Modewort kritisiert.⁸²⁹ Dass der Begriff ‚Zeitgeist‘ eine gewisse Vagheit impliziert, kann nicht abgestritten werden, dennoch hatten die Leser – damals wie heute – eine ungefähre Vorstellung von seiner Bedeutung. Jedenfalls scheint es nach Tischbein im ‚Goldenen Zeitalter‘ einen Zusammenhang zwischen dem Zeitgeist, der allgemeinen Verbreitung der Kunst und dem Hervortreten talentierter Künstler aus verschiedenen Gesellschaftsschichten gegeben zu haben. In diesem Sinne heißt es bei Tischbein: „[J]a die Kunst war so ausgebreitet, daß Söhne von Tagelöhnern große Künstler wurden und aus allen Ständen wachten große Männer auf zu Helden und Staatsmännern, Künstlern und Kaufleuten.“⁸³⁰

Und noch ein weiterer Aspekt kommt hinzu. Trotz oder gerade wegen des Krieges „war der Geist in so hoher Kraft, daß Werke der Kunst geliefert wurden, die in Erstaunen setzen, von denen man jetzt erröthen muß“.⁸³¹ Dieses allgemeine Erstaunen beschäftigt Tischbein und so gibt er in seinen Lebenserinnerungen eine Anekdote wieder, die ihm zugetragen worden war: „Ein Keiser von der Turkey, welcher viel von den großen Thaten und Siegen der Holländer gehört hatte, verlangte, man solle ihm eine Land-Charte bringen, und auf derselben den Fleck Landes zeigen, wo dieses Volk wohnte, welches so viele wundervwürdige Thaten verrichtete. Man brachte ihm die Charte von Europa – also dieses ganze Stück bewohnt dieses Volk? fragte er. Nein antwortete man ihm, und zeigte darauf: dies Ländchen hier ist es. Wie! Rief er aus – Ein Pünktchen, welches ich mit dem Finger bedecke, und hier wohnen die Gebieter von Europa, und allen Meeren!“⁸³² Auf diese Besonderheit – die mitunter als ‚holländisches Wunder‘ bezeichnet wurde – geht Johan Huizinga (1872–1945) in seiner vielzitierten Studie *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert* ein. So stellt er die berechnete Frage: „Wie ist es möglich gewesen, [...] daß ein so kleines und ziemlich abgelegenes Gebiet, wie Holland im Europa des siebzehnten Jahrhunderts es war, als Staat, als Handelsmacht und als Quelle der Kultur so sehr im Vordergrund hat stehen können, wie die junge Republik es getan hat?“⁸³³ Dieses Phänomen scheint seit jeher von allgemeinem Interesse gewesen zu sein und so ergänzt Bernd Roeck die von Huizinga gestellte Frage in seinem Nachwort mit dem Hinweis: „Das ‚holländische Wunder‘ hatte schon die Zeitgenossen beschäftigt; Huizingas Rede davon geht übrigens auf eine oft zitierte Formulierung des englischen Botschafters im Haag, Sir William Temple (1628–1699), zurück: Die Vereinigten Provinzen seien ‚die Furcht einiger, der Neid anderer und das Wunder aller ihrer Nachbarn‘.“⁸³⁴

76 Peter Paul Rubens:
Der Triumph des Siegers,
um 1614, Museumsland-
schaft Hessen Kassel



4.1.2 Die Kunst des Nordens vs. die Kunst des Südens

Tischbein kontrastiert darüber hinaus die Kunst des Nordens mit der Kunst des Südens. Eine Gegenüberstellung von niederländischer und italienischer Kunstproduktion findet sich gleichfalls in der *Geschichte der Kunst* von Johann Heinrich Meyer. Dass Kunst sich verändert, weiterentwickelt und neue Wege sucht, ist für das 19. Jahrhundert eine wichtige Thematik. Für Tischbein hat die niederländische Kunst jedoch weitaus mehr erreicht als jene Italiens. In Anbetracht der Tatsache, dass er 20 Jahre seines Lebens in Italien verbracht hat und mit der italienischen Kunst bestens vertraut war, ist diese Einschätzung erstaunlich und spricht für sein autonomes Urteil. Darüber hinaus ist Tischbein mit seiner Wiederentdeckung von Künstlern wie Rembrandt oder Frans Hals seinen Zeitgenossen voraus.

Anekdoten über die Arbeitsweise der Künstler

Die Konfrontation der niederländischen mit der italienischen Kunst klingt bei Tischbein folgendermaßen: „Die Hollander hattn auch viele mahler, die Moralische [Einschub: und Sitten] Bilder machten. Einen feurigen Geist in der Erfindung und Ausarbeitung, kan man ihnen nicht absprechen. und man sie keiner Nation nach sezen, nein man kan keinen Italiener an feurigem Geist dem Rubens gleichstellen. und kein flüchtigere arbeiten dem Franz Hals. seine Portrate scheinen mit drey strichen gemacht zu sein. und doch glaubt man lebende Persohnen vor sich stehen zu sehen.“⁸³⁵ Den „feurigen Geist in der Erfindung und Ausarbeitung“ des Peter Paul Rubens (1577–1640) findet man pars pro toto in seinem Gemälde *Der Triumph des Siegers* (Abb. 76) – eine Allegorie auf die Auseinandersetzung zwischen den Sieben Vereinigten Provinzen



77 Frans Hals: *Der Mann mit dem Schlapphut*, um 1660, Museumslandschaft Hessen Kassel

und den Spanischen Niederlanden, zwischen Holland und Flandern, also zwischen Norden und Süden.⁸³⁶ In Tischbeins Charakterisierung sind Holland und Flandern zugleich durch zwei repräsentative Künstler – Frans Hals und Peter Paul Rubens – vertreten. Weiter heißt es im Manuskript von 1824, aber noch nicht in jenem von 1811: „Lanfranco und Luca fa presto würden sich haben eilen müssen, wen sie mit Jenen um die Wette gearbeitet hätten. L. Giordano malte zwar in einer Nacht ein Altarbild, es ist aber auch danach!“⁸³⁷ Wichtig ist hier Tischbeins Bemerkung, dass eine solche Virtuosität kein italienischer Künstler erreichen könne – und auch kein Künstler anderer Nationalität.

Als herausragenden Repräsentanten der schnellen und zugleich bravourösen Malweise niederländischer und insbesondere holländischer Künstler führt Tischbein den Genre- und Portraitmaler Frans Hals (1582/1583–1666) an. Er benennt, wie bereits zitiert, dessen skizzenhafte Malweise, die ihn als Künstler besonders beeindruckt: „Seine Portraits scheinen mit drey Strichen gemacht zu seyn und doch glaubt man lebende Personen vor sich stehen zu sehen.“⁸³⁸ Zu denken wäre an den *Peeckelhaering* oder den *Mann mit dem Schlapphut* (Abb. 77) – zwei Werke, die sich in der Sammlung von Landgraf

Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel befunden haben und die charakteristische von Tischbein beschriebene Malweise von Frans Hals zeigen.⁸³⁹ Für dessen legendäres Maltempo wird an dieser Stelle im Manuskript von 1824 sowie in der postumen Publikation die wunderbare Anekdote von der Begegnung von Anthonis van Dyck mit Frans Hals angeführt: „Als van Dyck wieder aus Italien nach seinem Vaterland kam hörte er von dem schnellen Arbeiten des F. Hals. Er wollte ihn kennen lernen, um sich davon zu überzeugen und als er durch Harlem reiste, ging er zu ihm, und gab sich einen andern Namen: er sei ein reisender Cavalier und wünsche geschwinde sein Portrait zu haben; denn er müsse sogleich weiter reisen. F. Hals setzte sogleich eine Leinwand auf die Staffeley, und fing auf Begehren des fremden Cavaliers das Portrait an, der es so schnell als möglich verlangte, weil er keine Zeit habe. Nachdem Hals einige Zeit gearbeitet hatte, sagte er Mein Herr, Sie sind fertig, und stand auf. Der Cavalier sah das Portrait mit Verwunderung an und sagte: daß glaubte ich nicht, daß Ihr es in so kurzer Zeit machen konntet; nun habe ich doch noch einige Zeit übrig, und ich habe sonst auch malen können; ich will versuchen Euer Portrait zu machen. – Jener gab ihm Leinwand und Palette, setzte sich auf Verlangen des fremden Cavaliers; dieser fing an zu malen, und nach einiger Zeit sagte er; Mein Herr, Sie sind fertig. Hals stand auf, und sah das Portrait, umarmte den Fremden und sagte: Ihr seid Van Dyck oder der Teufel!“⁸⁴⁰ Tischbein ergänzt dies um die Bemerkung: „Als eine alte Sage habe ich diese Geschichte oft in Holland erzählen hören.“⁸⁴¹ Diese Anekdote, die erneut mit der Gegenüberstellung von einem holländischen und einem flämischen Künstler, von Nord und Süd, spielt, übernimmt Tischbein in leicht veränderter Form von Arnold Houbraken.⁸⁴²

Mit diesen niederländischen Virtuosen können nach Tischbein die italienischen Künstler nicht mithalten. Er lästert: Giovanni Lanfranco (1582–1647) sei zu langsam und Luca Giordano (1632–1705) „malte zwar in einer Nacht ein Altarbild, es ist aber auch danach!“⁸⁴³ In der Sammlung der Kasseler Landgrafen kann man sich von Tischbeins Urteil ein Bild machen. Am Beispiel der Malweise von Giordanos Werk *Die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas zum Apostelamt* (Abb. 78) wird Tischbeins Argumentation sichtbar – auch wenn die referierte Arbeitszeit in den Bereich der Legendenbildung fällt.⁸⁴⁴ Auf dieses besondere Kennzeichen von Luca Giordano gehen jedoch auch andere zeitgenössische Autoren ein. Johann Heinrich Meyer schreibt in seiner *Geschichte der Kunst*: „Luca Giordano, wegen der außergewöhnlichen Schnelligkeit, womit er arbeitete, fa presto genannt [...]. Giordano [war] zwar ein guter Kolorist, aber äußerst flüchtig in seiner Behandlung, auch besitzt weder er noch Baciccio die heitere Anmut in Erfindung und in Stellung der Farben, welche wir an des Cortona Werken zu lieben gefunden.“⁸⁴⁵



78 Luca Giordano: *Die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas zum Apostelamt*, um 1685, Museumslandschaft Hessen Kassel

Künstleranekdoten, die ein lebendiges Bild von den Eigenarten der Künstler vermitteln, erfreuten sich größter Beliebtheit, weshalb sie Eingang in die Kunsthistoriographie, in Reiseberichte sowie in Lebenserinnerungen fanden. Von einer sprichwörtlich langsamen Arbeitsweise erzählt bspw. Meyer in einer Anekdote über den Maler Gerard Dou (1613–1675): „Sein Kolorit hat auch nicht weniger Kraft und Blüte, allein die Ausführung ist bei weitem fleißiger, unübertrefflich, ja unglaublich sorgfältig. In Beziehung hierauf erzählt man, daß Dou einst an dem Besenstiel in der Hand einer Magd, welche kehrt, eine ganze Woche soll gearbeitet haben.“⁸⁴⁶

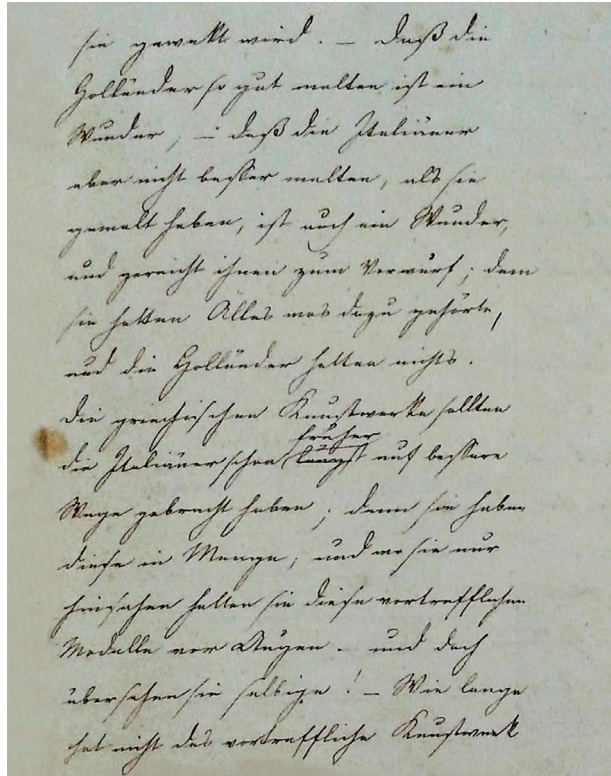
Charakteristika der Kunstentwicklung

Dass Kunst sich verändert, weiterentwickelt und neue Wege sucht, ist für das 19. Jahrhundert eine wichtige Thematik. Mit der Ansicht, dass dies eher zyklisch und nicht in Form einer stetigen Höherentwicklung geschieht, steht Tischbein in seiner Zeit nicht allein: „Allein, wie es denn gehet – der menschliche Geist blühet nur eine Weile in Ländern und zeigt sich groß. Dann sinkt er wieder und schläft ein. So große Maler sie damals in Menge hatten, so rar ist jetzo das Land an Künstlern. Man glaubt nicht mehr, daß es dieselben wären, es ist so vergangen und heruntergesunken, daß man nicht einmal mehr weiß, wie die Alten malten. Ihre feurigen klaren durchsichtigen Farben kennt man nicht mehr.“⁸⁴⁷ Mit der skizzierten Abfolge von Wachstum, Blüte und Verfall folgt Tischbein dem Winckelmann’schen Gedankengut, das von verschiedenen Autoren der Zeit aufgegriffen wurde. Johann Heinrich Meyer schreibt in

seiner *Geschichte der Kunst* im Kapitel über die italienische Kunst: „Dieses ist die Geschichte der neuern Kunst durch die kurze Zeit, da sie auf dem Gipfel sich befand und in den größten Meistern am herrlichsten blühte. Von nun an werden wir ihr Absteigen zu betrachten haben, werden sie bald auf Irrwegen antreffen und dann wieder Verbesserer des Geschmacks auftreten sehen.“⁸⁴⁸ In Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* heißt es in der Vorrede einleitend: „Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedene Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums, so viel wie möglich ist, beweisen.“⁸⁴⁹ Winckelmann entwirft hier ein organisches bzw. zyklisches Entwicklungsmodell der Kunst mit verschiedenen Stilstufen – bestehend aus einem archaischen Stil, einem sublimer Stil, einem schönen Stil sowie einem Stil der Nachahmer. Die entwicklungsgeschichtliche Darstellung fasst Regine Prange zusammen: „Dieses Schema wird auch auf die neuere Zeit übertragen. Das 15. Jahrhundert entspreche dem älteren Stil, Michelangelo und Raffael dem hohen, Guido Reni dem schönen, die Caracci dem Stil der Nachahmer. Die Stilstufen verdeutlichen durch die ihnen beigegebene naturgeschichtliche Metaphorik des Keimens, Blühens und Vergehens, dass die griechische Kunst des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts bzw. die Malerei des 16. Jahrhunderts Gipfelleistungen der Kunstgeschichte im Sinn einer ‚vollendeten Natur‘ seien.“⁸⁵⁰ Eine solche Gipfelleistung sieht Tischbein auch in der Kunstproduktion der Niederlande. Versucht man die Winckelmann’schen Stilstufen auf die niederländische Kunst – die flämische sowie die holländische Kunst – zu übertragen und den Künstlern zuzuordnen, die von Tischbein in seinen Lebenserinnerungen genannt werden, so ergibt sich folgendes Bild: Für den Beginn der Entwicklung und den älteren Stil kann stellvertretend die Malerfamilie Brueghel mit Jan Brueghel d. Ä. genannt werden. Der sublime und höhere Stil kann von den Großmeistern der niederländischen Kunst wie Peter Paul Rubens oder Rembrandt Harmensz. van Rijn – ersterer stellvertretend für Flandern und letzterer für Holland – repräsentiert werden. Beim schönen Stil ist an die Leidener ‚Feinmaler‘, bspw. an Gerard Dou oder Gabriel Metsu, zu denken – evtl. auch an die ‚Italianisanten‘. Für den Stil der Nachahmer und den Übergang des ‚Goldenen Zeitalters‘ in das 18. Jahrhundert können Adriaen van der Werff oder Jan van Huysum angeführt werden. Bei van der Werff oder van Huysum kann allerdings nicht von einem Niedergang die Rede sein, da sie äußerst erfolgreich waren, mit ihnen setzt jedoch eine Veränderung ein. Darüber hinaus lässt sich das Entwicklungsmodell auch auf einzelne Gattungen wie die Landschaftsmalerei übertragen, wofür entsprechend Jan Brueghel d. Ä., Cornelis van Poelenburch, Nicolaes Berchem und Karel Dujardin angeführt werden können.

Seine Überlegungen führen Tischbein zu dem ebenso erstaunlichen wie kritischen Ergebnis (Abb. 79): „Daß die Holländer so gut malten ist ein Wunder, – daß die Italiener aber nicht besser malten, als sie gemalt haben, ist auch ein Wunder, und gereicht ihnen zum Vorwurf; denn sie hatten Alles was dazu gehört, und die Holländer hatten nichts. Die griechischen Kunstwerke sollten die Italiener schon früher auf bessere Wege gebracht haben; denn sie haben diese in Menge, und wo sie nur hinsahen hatten sie diese vortrefflichen Modelle vor Augen. Und doch übersahen sie selbige!“⁸⁵¹ In Anbetracht der Tatsache, dass Tischbein 20 Jahre seines Lebens in Italien verbracht hatte und mit der italienischen Kunst bestens vertraut war, ist eine derartige Einschätzung mehr als erstaunlich und spricht für eine durch vergleichende Anschauung erworbene Autonomie des Urteils sowie eine selbstbewusste Distanz zu den Milieus, in denen er verkehrte.⁸⁵² In seiner Kontrastierung von niederländischer und italienischer Kunst offenbart sich einmal mehr Tischbeins eigenständige Denkweise. Und eine schärfere Kritik an den italienischen Künstlern wäre aus seiner Feder kaum möglich gewesen. Dass Tischbein die Vorbildfunktion griechischer Kunstwerke in Italien anführt, zeigt, wie sehr das Gedankengut und die Schriften von Johann Joachim Winckelmann zum Allgemeingut seiner Zeitgenossen geworden waren. In der Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) formulierte Winckelmann erstmals seine Theorie über die „edle Einfalt und stille Größe“ der antiken griechischen Kunst sowie deren Vorbildfunktion.⁸⁵³

Auch die Auftraggebersituation in Italien und den Niederlanden wird in diesem Kontext thematisiert. In Bezug auf Italien schreibt Tischbein: „[U]nd was für vorzüge hatten sie, das ihre werke zur Relion gehören. ihre Bilder worden in Tempel und Kirche aufgestellt. dem ganzen Volk zur schau, die da vor nieder knieden und als ein heiligtum anbehteten. [Ergänzung an Seitenrand: das sollte ihren geist empflamt haben] Welch erhebung für den Künstler. sie worden gebehten um ihr werk und gut bezahlt. und man verschafte ihnen alle Gelegen heit, die zu ihrer Arbeit nöhtig waren. Was hatten hiergegen die armen Holländer? Wo nach sie sich hätten bilden konen. nichts als die Natur. und was für auf munterung, nach dem ein so unbemittelter Mensch ein Bild ferdig hatte, er es herum tragen musste ehe er einen liebhaber fand, der ihm ein weniges dafür gab.“⁸⁵⁴ Im Gegensatz zu Italien nahm in den nördlichen Niederlanden die Kirche als traditionell wichtiger Auftraggeber der Künstler nur noch eine untergeordnete Rolle ein. Nach den Bilderstürmen dominierte eine schlichte Ausstattung der Kirchen, ohne Gemälde. Mit dem Mäzenatentum gingen auch die Auftragsarbeiten zurück, ohne je ganz zu verschwinden. Dies ist nur einer der Faktoren, weshalb die niederländischen Künstler überwiegend für einen anonymen Kunstmarkt arbeiteten, auf dem



79 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (nicht eigenhändig): *Manuskript der Lebenserinnerungen*, Ausschnitt, 1824, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

sie miteinander konkurrierten.⁸⁵⁵ Tischbeins Formulierung, dass ein Künstler seine Werke „herum tragen musste ehe er einen Liebhaber fand, der ihm ein wenig dafür gab“, scheint ein wenig überspitzt zu sein, trifft jedoch im Kern die Situation auf dem niederländischen Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts.

Und noch ein weiteres Mal übt Tischbein deutliche Kritik an den italienischen Künstlern und der italienischen Kunstproduktion: „[D]ie Italiener haben Sachen gemahlt, wo das Menschliche Gemüth vor zu rückschäudert. Kaum mag man es mit Worten nennen, was einem auf dem Bild immer vor Augen stehet. und die sind in ihren Kirchen aufgehängt.“⁸⁵⁶ Und so weiter. Nach ausgiebiger Kritik an den Italienern und deren Kunstproduktion kommt Tischbein zu dem Ergebnis: „Es ist sehr angenehm mit auswahl eine Sammlung holländischer Bilder zu haben, ein Kabinet vol davon zu haben ist sehr unterhaltend. Den sie haben aus der natur ser viele erfreuliche gegenstände heraus gehoben. und auch aus dem Geschäftigen leben und treiben der Menschen.“⁸⁵⁷ Vor der Folie der Kritik erscheint diese lobende Wertschätzung und Anerkennung umso prägnanter.



80 Correggio: *Die Heilige Nacht*, um 1527–1530, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Aber natürlich gibt es nicht nur negative Äußerungen dieser Art aus der Feder Tischbeins. Die positiven Äußerungen datieren allerdings erst einige Jahre nach der Niederlande-Reise. Das erste Mal, das Tischbein sich in den Lebenserinnerungen positiv zur italienischen Kunst äußert, erfolgt im Rahmen der Schilderung einer Reise, die ihn im Jahr 1777 von Kassel aus nach Berlin führt. Er schreibt: „Meinen Weg nam ich über Gotha, wo ich verschiedene Gute alde Bilder sahe aus der Zeit des L. Cranack. Dan über Weimar nach Leipzig und Dresten. Hir sahe ich nun zum ersten Mahl Gute italienische Bilder, die mich in verwunderung setzten, besonders die von Coreggio. das Bild die Geburt Christi die sogenand Notte de Coreggio welches für das schönste Bild in der Welt gehalten wart, ist auch wohl war, den kein anderer Mahler hatt es ihm streitig gemacht. wen er es nicht selbst gethan hatt mit seiner eigenen Arbeit dem heiligen Georg. Die Geburt wo das licht vom Christkind allein komt, und das der es in die welt bringt ist ein schöner Gedanken. und da es in der mitte zusammen gehalten ist, so macht es ein volkommenes Ganzes. aber in dem Bild von S. georg sind eizelne theile die wol vor zu ziehet sind. als der Arm des Georgs ist mir so unübertreflig vorgekomen und hatt meine bewunderung so in erstaunen gesez, was [Einschub: nie] mir ein ander Kunstwerck gethan hatt, und so auf mich würckte wie diesser arm.“⁸⁵⁸ In der Dresdener Gemäldegalerie sieht Tischbein *Die Heilige Nacht* (Abb. 80) – *La Notte* – von

Correggio (1489–1534). Seine Beschreibung verweist auf Besonderheiten wie den Kunstgriff, das Gemälde ausschließlich durch das von der Figur des Jesuskindes ausstrahlende Licht zu beleuchten. Das Werk Correggios hatte damals bereits Berühmtheit erlangt und galt Mitte des 18. Jahrhunderts als bekanntestes Werk der Dresdener Sammlung.⁸⁵⁹ In seinem Aufsatz *Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der königlich-kurfürstlichen Gemäldegalerie* urteilt Matthias Dämmig: „Mit ihren Sammlungsschwerpunkten traf die Galerie den Zeitgeschmack der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wobei die Gemälde Correggios eine herausragende Stellung einnahmen. [...] Neben Correggio fanden die Niederländer mit ihren Kabinettstücken oder die modernen Maler wie Anton Raphael Mengs oder Christian Wilhelm Ernst Dietrich die größte Aufmerksamkeit ihrer Besucher.“⁸⁶⁰ Dämmig verweist ferner darauf, dass bspw. der Schriftsteller Johann Gottfried Seume (1763–1810) in Dresden sogar eine Dominanz der niederländischen Malerei erkannt hat und von der italienischen Kunst eher enttäuscht war. So schreibt Seume: „Diesmal besuchte ich die Galerie und habe sie, ein halbes Dutzend der ersten klassischen Stücke abgerechnet, in den bessern italienischen Schulen bei weitem nicht so reich gefunden, als ich geglaubt hatte: desto reicher an Zahl und Gehalt ist sie aber an den Niederländern.“⁸⁶¹

Niederlande vs. Italien in der *Geschichte der Kunst* von Johann Heinrich Meyer

Wo steht Tischbein mit seiner Ansicht im Diskurs der Zeit? Johann Heinrich Meyer (1760–1832) war Teil der sogenannten ‚Weimarerischen Kunstfreunde‘, ein Freund und Ratgeber Goethes sowie der Mitherausgeber von Winckelmanns Werken.⁸⁶² Doch Meyer ist im Kontext dieser Untersuchung aus anderen Gründen relevant, denn in den Jahren zwischen 1809 und 1815 verfasste er ein Manuskript zur *Geschichte der Kunst*.⁸⁶³ Im Vorwort der späteren Bearbeiter und Herausgeber derselben heißt es bezüglich der Unternehmung, die erst im Jahr 1974 ihr Ende finden sollte: „Unter den von Heinrich Meyer hinterlassenen Papieren, zumeist Kollektaneen seiner verschiedenen Studienreisen, kommt der Niederschrift einer Geschichte der Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, d. h. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, besondere Bedeutung zu. Zwar hatte Heinrich Meyer schon mehrfach kunsthistorische Arbeiten veröffentlicht und damit seine Auffassung dieses Gegenstands dargelegt, aber ein Abriss des gesamten Zeitraums der europäischen Kunst hätte in der damaligen Zeit noch zu den bahnbrechenden Leistungen gehört, wenn er veröffentlicht worden wäre.“⁸⁶⁴ Hier deuten sich Analogien zur Editions-geschichte der Lebenserinnerungen von Tischbein an, sodass beide Manuskripte

gewissermaßen eine Schicksalsgemeinschaft der unveröffentlichten Gedanken und Erinnerungen verbindet. Aber nicht allein das. Das Manuskript zur *Geschichte der Kunst* enthält darüber hinaus ein Kapitel über die *Entwicklung der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert* mit einem Unterkapitel zum Thema *Deutsche und niederländische Kunst im 17. Jahrhundert*.⁸⁶⁵ Somit verfassten sowohl Tischbein als auch Meyer in der Zeit um 1811 ein Niederlande-Kapitel für ihre geplanten, jedoch erst postum veröffentlichten Schriften. Die zeitgleiche Entstehung und Niederschrift der Überlegungen zur niederländischen Kunst macht die Schrift Meyers zu einer wichtigen Referenzquelle, weshalb im Folgenden einige Passagen daraus im Kontext des hier behandelten Gegenstandes Verwendung finden.

Vorausgeschickt sei folgende Bemerkung: Der Kanon der von Meyer im Rahmen des Niederlande-Kapitels referierten Künstler zeigt deutliche Ähnlichkeiten mit demjenigen Tischbeins. So begegnen dem Leser bspw. die Künstler Rubens und Rembrandt, van Dyck und Hals, van Ostade und Brueghel, aber auch van Poelenburch, Potter, Wouwerman, Bakhuizen, Snijders, de Hondecoeter, Teniers, Brouwer, Steen, ter Borch, Metsu, Dou, van Mieris, van Slingelandt, Schalken, Neefs, de Heem, van Huysum, van der Werff und viele mehr in beiden Schriften. Meyer führt zudem immer wieder Bildersäle und Sammlungen insbesondere in Deutschland an, die ihm und sicherlich auch vielen seiner Leser persönlich bekannt waren, um seine Argumentation durch konkrete Beispiele zu untermauern. Besonders prominent ist dabei die Sammlung der Landgrafen von Hessen-Kassel vertreten, bspw. im Zusammenhang mit Rembrandt. Hier notiert Meyer: „Die höchsten Werke von Rembrandt jedoch, welche dem Verfaßer dieser Nachrichten je vorgekommen waren, die Abnehmung vom Kreutz und das Bildniß einer jungen Frau, beyde ehemals zu Cassel“ (vgl. Abb. 49).⁸⁶⁶ Die Bemerkung „ehemals zu Cassel“ bezieht sich auf den beklagenswerten Umstand der napoleonischen Konfiszierungen zum Zeitpunkt der Niederschrift der *Geschichte der Kunst*.⁸⁶⁷

Meyer geht im Rahmen des Niederlande-Kapitels auf die verschiedenen Gattungen der niederländischen Kunstproduktion sowie deren Verortung ein. Über die Landschaftsmalerei schreibt er einleitend: „Um die Zeit, da Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet und Salvatore Rosa die Landschaftsmalerei verherrlichten, wie weiterhin soll gemeldet werden, blühten ebenfalls einige Niederländer, welche man füglich unter die Heroen dieses Fachs mitrechnen darf.“⁸⁶⁸ Hier dient die französische Malerei als Referenzrahmen, wobei der niederländischen Malerei zugleich ein ansehnlicher Platz zugestanden wird. Noch wichtiger in Bezug auf die genuinen Leistungen der niederländischen Künstler scheint Meyer die Genremalerei zu sein: „Das von den Malern der Niederländischen Schule jedoch ganz eigentümlich und zu unsterblichem

Ruhme vollkommen bearbeitete Fach sind Szenen aus dem gewöhnlichen Leben des Bauern- und Bürgerstandes.⁸⁶⁹ Dies korrespondiert mit Tischbeins Sichtweise, der zwar der Besprechung der Landschaftsmalerei viel Raum gewährt, sich jedoch insbesondere für die Werke der Genremalerei interessiert. Dagegen hat die niederländische Historienmalerei nach Meyer kaum eine Existenzberechtigung, „denn so wacker sich auch manche benommen haben, so empfiehlt sich doch die Niederländische Schule nicht vorzüglich von dieser Seite“.⁸⁷⁰ Beachtung findet diese Gattung nur, wenn sie sich am italienischen Vorbild orientiert: „Eine geringe Zahl niederländischer Maler folgten weder dem Rubens noch dem Rembrandt, sondern suchten in einem reinern, den italienischen Meistern nachgeahmten Geschmack zu arbeiten.“⁸⁷¹ Darüber hinaus werden natürlich auch die Gattungen des Portraits sowie des Stilllebens von Meyer thematisiert.

Die Schrift Meyers enthält einige weitere interessante Passagen über die niederländische Kunst selbst sowie in Gegenüberstellung mit der italienischen Kunst – wobei deren Gewichtung anders ausfällt als bei Tischbein. So schreibt Meyer nach einer ausführlichen Würdigung von Rubens: „Unter die gelehrten gründlichen Zeichner wird man zwar den Rubens nicht rechnen dürfen, seinen Formen fehlt die abgewogene reine Schönheit, welche die besten Italiener durch das Studium der Antiken sich angeeignet, nichtsdestoweniger weiß er den Figuren Charakter zu erteilen, und der Ausdruck ist gewöhnlich sehr kräftig, abwechselnd und zweckmäßig.“⁸⁷² Somit hält Rubens nach Meyer dem Vergleich mit den Italienern trotz seiner Virtuosität nicht uneingeschränkt stand. Und auf der folgenden Seite heißt es weiter: „Wir gedenken indes keineswegs mit denen zu streiten, die etwa behaupten möchten, Tizian habe mehr Wahl, mehr Geschmack, eine höhergebildete Kunst besessen als Rubens; diesen Vorzug oder wenigstens einen Teil dessen, hat er seinem Zeitalter und seinem Vaterlande zu verdanken.“⁸⁷³ Dies erinnert an die zuvor zitierten Gedanken Winckelmanns. Und zwei Seiten später kommt Meyer erneut auf den Vergleich mit Tizian (1488/1490–1576) zurück: „Antoon van Dyck, des Rubens vornehmster Schüler, 1599 geboren, welcher als Meister ebenfalls vornehmlich Bildnisse gemalt. Seine besten Werke dieser Art sind denjenigen des Tizian und Paolo Veronese beinahe gleich zu schätzen, so vollkommen ist das Kolorit, so belebt die Darstellung.“⁸⁷⁴ Das Wort „beinahe“ verrät, welchem Künstler er hier den Vorrang gibt, und so erklärt Meyer: „Mit Tizian verglichen hat [van Dyck] weniger Größe des Sinns, des Geschmacks und der Form, er versteht nicht so, die Natur mit Lust und Kraft zu belauschen, den Moment ihr abzufangen.“⁸⁷⁵ Sein Fazit lautet: „Wenn wir also dem Tizian, als Bildnismaler betrachtet, unsern Künstler einen Schritt müssen nachtreten lassen, wird er ungefähr mit Paolo Veronese, Tintoretto und



81 Peter Paul Rubens:
Bildnis des Nicolas de Respaigne, vor 1620, Museumslandschaft Hessen Kassel



82 Anthonis van Dyck:
Bildnis eines Spaniers, um 1627–1631, Museumslandschaft Hessen Kassel



83 Tizian: *Bildnis eines Feldherrn*, um 1550, Museumslandschaft Hessen Kassel

Bassano auf einer Linie stehen.⁸⁷⁶ Demzufolge kann man zu dem Schluss gelangen, dass für Meyer die Kunst Italiens bei den angeführten Beispielen immer wieder jene der Niederlande übertrifft. Wollte man exemplarisch Werke für Meyers Kontrastierung von Rubens und van Dyck mit Tizian anführen, so wäre an verschiedene ganzfigurige Portraits wie das *Bildnis des Nicolas de Respaigne* (Abb. 81), das *Bildnis eines Spaniers* (Abb. 82) und das *Bildnis eines Feldherrn* (Abb. 83) zu denken.⁸⁷⁷ Und auch im Falle Rembrandts kommt Meyer nicht ohne eine Italien-Präferenz aus und notiert: „Dem Geschmack des Rubens gewissermaßen entgegensetzen sind die bewundernswürdige[n] Produkte des Paul [?] Rembrandt van Ryn. Dieser Mann hatte sich eine eigene Bahn in der Kunst gebrochen und ist auf derselben nie wieder erreicht, viel weniger überholt worden; wenn man ihn zu vergleichen sucht, so könnte solches am füglichsten mit den oben angeführten und in Italien einige Dutzennien früher aufgetretenen von uns sogenannten Naturalisten, dem Michelangelo da Caravaggio und Spagnoletto, geschehen. Denn auch Rembrandt bemühte sich weder um schöne Formen noch edle Charaktere, ja, er scheint sogar am Niedrignatürlichen oft Gefallen gefunden zu haben.“⁸⁷⁸ Meyer nutzt also immer wieder die italienische Kunst als Folie und Referenz zur Beurteilung und Einordnung der niederländischen Kunst, wobei er den Eindruck vermittelt, dass die Künstler der Niederlande stets nicht vollständig mit der italienischen Kunstproduktion – zumindest der großen italienischen Meister –

mitzuhalten vermögen. Hier nimmt er folglich nicht dieselbe Position ein wie Tischbein.

Von Bedeutung ist die Schlussbemerkung Meyers, mit der er die „Nachrichten von den ruhmwürdigen Bemühungen der Niederländer um die Kunst“ beendet – nebenbei bemerkt eine der wenigen resümierenden Passagen am Ende eines Kapitels. „Vielleicht wurde noch mancher große Künstler übergangen, aber es war auch die Absicht, bloß der allervortrefflichsten Meister in jedem Fach zu gedenken. [...] Nur die aufs Allgemeine sich beziehende Anmerkung sei uns noch vergönnt, daß nämlich die Malereien der Niederländer, so beliebt sie sind, doch kaum so hoch geachtet werden, als ihr wahrer Gehalt es verdient; dieser, wenn wir ihn genau prüfen, deutet auf eine fast unbegreifliche Kultur und durch alle Stände verbreiteten Kunstsinn, sie gewähren uns den Rückblick in eine Zeit, welche die Welt kaum je herrlicher sah und die schwerlich irgendwo so glänzend wider erscheinen dürfte.“⁸⁷⁹ Hier entsteht wiederum der Eindruck, die niederländische Kunst werde allgemein unterschätzt und sie erhalte nicht die ihr zustehende Würdigung seitens der Zeitgenossen Meyers, sodass hierfür erst wieder ein Bewusstsein geschaffen werden müsse. Die Bemerkung erinnert zudem an Huizingas spätere These des ‚holländischen Wunders‘. Und weiter heißt es bei Meyer in der Streitfrage Niederlande gegen Italien: „Unsere Absicht ist es nicht, Lobreden zu halten, sonst könnte man den Niederländern zu Gunsten noch sagen, ihre Kunst scheine, mit der Kunst in Italien verglichen, sogar noch etwas Vorzüglicheres zu haben, weil sie durchaus eigentümlich ist, dahingegen die Italiener aus der Nachahmung der Antiken Vorteile zogen und also bei ihnen (das Kolorit der Venezianer abgerechnet) Überlieferung stattfand.“⁸⁸⁰ Dies ist ein bemerkenswertes Fazit des Niederlande-Kapitels – von Meyer vorsichtig im Konjunktiv formuliert, als traute er sich nicht, derart vehement für die niederländische Kunst Partei zu ergreifen, wie dies Tischbein in seinem Manuskript unzweifelhaft getan hat.

Ob Tischbein mit dem zwischen 1809 und 1815 von Meyer verfassten Manuskript oder den darin verarbeiteten Gedanken vertraut war, kann nicht nachgewiesen werden. Es ist jedoch belegt, dass Meyer und Tischbein miteinander bekannt waren – aus der Zeit in Italien im Umkreis Goethes – und in späteren Jahren miteinander korrespondierten. In der Briefedition von Friedrich von Alten (1872) findet sich im Kapitel *Weimar und Tischbein* nur eine kurze Erwähnung Meyers: „Ein anderes Gedicht, dessen Verfasser gleichfalls Goethe, schickte Meyer: [...] Alte Freundschaft zu erneuern, schrieb dies seinem Freund Tischbein. (Ohne Datum). H. Meyer.“⁸⁸¹ Der Oldenburger Tischbein-Nachlass verzeichnet im Findbuch einen Brief vom 27. Juli 1822 von Meyer aus Weimar an Tischbein.⁸⁸² Und in der Kasseler Graphischen Sammlung

existiert ein vorausgehender Brief vom 7. Juli 1822 von Tischbein aus Eutin an Meyer, der mit „Ihr alter freund W. Tischbein“ unterzeichnet ist.⁸⁸³

Johann Wolfgang von Goethe muss mit dem noch unveröffentlichten Meyer'schen Manuskript zur *Geschichte der Kunst* vertraut gewesen sein, da er in einem Brief vom 17. Mai 1815 folgende Zeilen schreibt: „Seine eigene Kunstgeschichte, von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, ist auch schon vom Anfang bis zu Ende entworfen und in einzelnen Teilen meisterhaft ausgeführt. Das Verdienst solcher Männer wie Rubens, Rembrandt p. hat noch niemand mit so viel Wahrheit und Energie ausgesprochen. Man glaubt, sich in einem Bildersaale ihrer Werke zu befinden: Licht- und Schattenwirkung und Farbengebung dieser trefflichen Künstler spricht uns aus den schwarzen Buchstaben an.“⁸⁸⁴ Schade, dass Goethe nicht dieselben Worte für Tischbeins Manuskript finden konnte, der ebenfalls voller Kenntnis und Enthusiasmus über die niederländische Kunst schrieb – ohne dabei den Anspruch einer Kunstgeschichtsschreibung zu erheben. Allerdings teilten beide Manuskripte – von Tischbein wie von Meyer – dasselbe Schicksal. Sie wurden zu Lebzeiten der Verfasser nicht mehr veröffentlicht und konnten erst postum rezipiert werden, als die klugen Gedanken, Einschätzungen und Bemerkungen längst an der ursprünglichen Brisanz der Aussagen und deren Bedeutung für die Gegenwart verloren hatten und ihnen andere Autoren und Schriften zuvorgekommen waren. Beide Schriften mit den herausragenden Kapiteln über die niederländische Kunst hätten es vermocht, einen wichtigen Beitrag zur ‚Niederländer-Rezeption‘ in Deutschland an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zu leisten, wenn sie denn veröffentlicht worden wären. Dank der teils schwierigen und langwierigen Editionsgeschichte der Publikationen können diese erst heute zu den zeitgenössischen Entwicklungen und Publikationen in Beziehung gesetzt werden und offenbaren ihre eigentliche Bedeutung sowie den daraus ableitbaren Erkenntnisgewinn.

Die Anerkennung der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ im 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert gibt es sowohl in Deutschland als auch in Frankreich eine Debatte um die Bewertung sowie die Rezeption der niederländischen Kunst, die im Laufe des Jahrhunderts an Intensität zunehmen sollte.⁸⁸⁵ An dieser Stelle kann und soll dieser breitgefächerte und vielzitierte Diskurs nur in groben Zügen angedeutet werden. Für die Rezeption der niederländischen Kunst in Deutschland können für das 19. Jahrhundert Carl Schnaase mit seiner Publikation *Niederländische Briefe* (1834), Georg Rathgeber mit den *Annalen der niederländischen Malerei* (1844) sowie Franz Kugler mit dem *Handbuch der*

Kunstgeschichte (1848) exemplarisch angeführt werden, die bereits verschiedentlich zitiert wurden.⁸⁸⁶

Zum Vergleich und um einen Ausblick zu geben, soll abschließend ein kurzer Blick auf den französischen Diskurs im 19. Jahrhundert geworfen werden, denn dieser wurde in Deutschland aufmerksam beobachtet und spielte eine wichtige Rolle im Kontext der internationalen ‚Niederländer-Rezeption‘. Hier wäre bspw. an Théophile Gautier oder Eugène Delacroix zu denken und insbesondere an die Schriften *Les Musées de la Hollande* (1858–1860) von Théophile Thoré-Bürger sowie *Die Alten Meister (Les Maîtres d'autrefois)* (1876) von Eugène Fromentin.⁸⁸⁷ In den Schriften ist wiederholt eine Kontrastierung der niederländischen und der italienischen Kunst zu finden – wie sie bei Tischbein und Meyer bereits untersucht wurde. So bedient sich der Feuilletonist Théophile Gautier (1811–1872) bei der Thematisierung der Farbigkeit sowie der Wirkung von Licht und Schatten einer Gegenüberstellung von Rembrandt und Veronese, wobei Gautier der niederländischen Kunst in diesem Kulturvergleich eine höhere Stellung zukommen lässt als bislang üblich und die niederländische Kunst als ebenbürtig darstellt.⁸⁸⁸

Auch Eugène Delacroix (1798–1863) referiert die altbekannte Gegenüberstellung der beiden Nationen und setzt Rembrandt Harmensz. van Rijn als wichtigste und repräsentativste Künstlerfigur der Niederlande für seine Argumentation ein.⁸⁸⁹ In einem Tagebucheintrag des Jahres 1847 heißt es: „Ich gebe es zu: die niederländische Schule hat ein gewisses Verdienst. Ich bin so großzügig wie jedermann, es anzuerkennen. Aber bewahren wir unser Unterscheidungsvermögen! Hüten wir uns Rembrandt und die anderen ohne richtigen Grund zu bewundern; wir dürfen sie nicht mit dem göttlichen Raffael und der italienischen Schule vergleichen, das wäre Blasphemie!“⁸⁹⁰ Dies ist ein mehr als deutliches Urteil, das keinen Widerspruch zu dulden scheint. Einige Jahre später kommt er in einem Brief auf die Thematik Rembrandt vs. Raffael zurück. Zunächst schreibt er, „vielleicht kommt man zu dem Schluss, dass Rembrandt ein viel größerer Maler ist als Raffael“, wobei er sogleich relativierend ergänzt, dass „Rembrandt [...] nicht ganz Raffaels Erhabenheit“ erreichen würde.⁸⁹¹ Trotz oder gerade dank derartiger Aussagen ist Delacroix eine wichtige Figur im Kontext der ‚Niederländer-Rezeption‘, worauf Martina Sitt verweist: „Delacroix fand hinreißende Worte für die Besonderheit dieser Malerei und war damit geradezu typisch für die aufkommende neue Rembrandt-Begeisterung unter den französischen Intellektuellen ab den 1830er-Jahren in Frankreich – die sich von der Verehrung des späten 18. Jahrhunderts signifikant unterscheidet –, er war damit auch gut zwei Jahrzehnte der Rembrandt-Verehrung in Deutschland voraus.“⁸⁹²



84 Paulus Potter: *Der Stier*, 1647, Mauritshuis Den Haag

Viele niederländische Künstler wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts nach und nach wiederentdeckt. Allerdings wundert man sich heute mitunter darüber, wie spät diese Wiederentdeckung teils erfolgt war. Den Anfang macht Paulus Potter – Martina Sitt spricht in diesem Kontext vom ‚Potter-Phänomen‘ – mit einem wachsenden Interesse auf dem Kunstmarkt nach der Ausstellung des aus den Niederlanden entwendeten berühmten *Stiers* (Abb. 84) in Paris ab 1795, der 1815 als Nationalsymbol in sein Heimatland zurückgeholt wurde.⁸⁹³ Gleichmaßen wurde Rembrandt, dessen Kunst nie vollständig aus dem Blick verloren wurde, erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer geheimnisvollen Künstlerfigur, der vermehrt Aufmerksamkeit galt. Die Künstler Jan Vermeer und Frans Hals feierten ihre Rückkehr in das allgemeine Interesse in den 1860er-Jahren.⁸⁹⁴ Damit zusammen hing jedoch eine stetige Auf- und Abbewegung, welche die Künstler erneut aus dem Blick geraten ließ, wobei hier zwischen dem Interesse der Sammler und jenem der Kritiker und Kunsthistoriker zu unterscheiden ist. Diese Entwicklung ist signifikant für die verschiedenen Ebenen der ‚Niederländer-Rezeption‘ im 19. Jahrhundert.

Die Bewertung der Malerei des ‚Goldenen Zeitalters‘ aus der Feder von Eugène Fromentin (1820–1876), der 100 Jahre nach Tischbein die Niederlande bereist (1875) und die dort gesammelten Eindrücke in der vielbeachteten

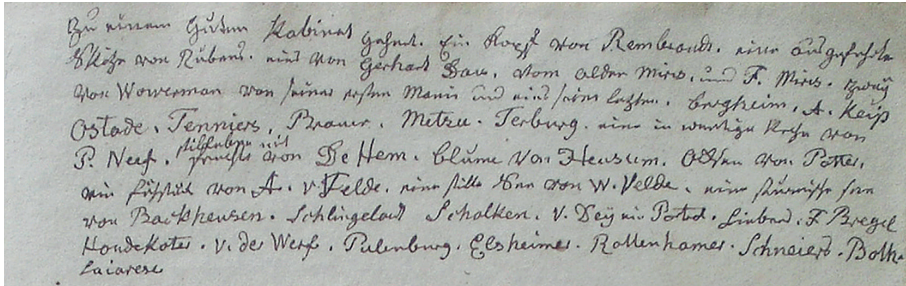
Publikation *Die Alten Meister* (1876) verarbeitet hat, ist charakteristisch für das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts: „Die holländische Malerei, das merkte man sehr rasch, konnte nur das Porträt von Holland sein, sein äußeres, treues, genaues, vollständiges Bild ohne jede Beschönigung. Das Porträt der Menschen und der Orte, der bürgerlichen Sitten, der Plätze, der Strassen, des flachen Landes, des Meeres und des Himmels, das musste, auf seine einfachen Elemente zurückgeführt, das Programm sein, das die holländische Schule aufstellte. Und das war es vom ersten Tag an bis zu ihrem Niedergang.“⁸⁹⁵

4.2 Ein ideales Kabinett niederländischer Malerei

Wie hat nun ein ideales Kabinett niederländischer Malerei auszusehen? Als ‚Kabinett‘ werden gemeinhin kleine Räume bezeichnet, die mit Kunstwerken geschmückt sind. Sie sind gleichermaßen privat wie repräsentativ, denn sie dienen sowohl dem Studium der Kunst sowie dem Kunstgenuss als auch dem Empfang von Gästen, die an diesem Vergnügen teilhaben dürfen. Mit der Raumgröße korrespondiert die Größe der Kunstgegenstände – in der Regel sind dies Gemälde kleineren Formates, die daher auch ‚Kabinettbilder‘ genannt werden. Darüber hinaus ist das kleine Format für die niederländische Kunstproduktion charakteristisch. Auch die Kunstsammlung selbst, die in einem Kabinett untergebracht ist, kann als Kabinett bezeichnet werden. So ist im 18. Jahrhundert wiederholt vom berühmten Kabinett des Delfter Sammlers Valerius Röver die Rede. Und auch Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel besaß nicht alleine eine umfangreiche Gemäldegalerie in einem eigens dafür angelegten Galeriebau, sondern darüber hinaus ein mit ausgewählten Gemälden – seinen Lieblingswerken – bestücktes privates Kabinett.⁸⁹⁶ Vor diesem Hintergrund gilt es im Folgenden das fiktive Tischbein’sche Niederländer-Kabinett versuchsweise zu rekonstruieren und zu realen Sammlungen des späten 18. Jahrhunderts in Beziehung zu setzen.

Ausgangspunkt Tischbein-Archivalien

„Zu einem Guten Kabinet gehört. Ein Kopf von Rembrand, eine ausgeführte Skize von Rubens, eins von Gerhart Dau, vom alden Miris, und F. Miris, zwey von Wowerman von seiner ersten Manir und eins von seiner letzten, Bergheim, A. Keip Ostade, Tenniers, Brauer, Metsu, Terburg, eine in wentige Kirche von P. Neef, stilleben mit fruchte von De Heem, Blume von Heusum, Ochsen von Potter, ein fühstück von A. v. Velde, eine stille See von W. Velde, eine



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

stürmische see von Backheusen, Schlingeland Schalken, v. Dey ein Portret, Liebens, F Bregel, Hondekoter, v. der Werf, Pulenburg, Elsheimer, Rottenhammer, Schneiers, Both, Laiarese.⁸⁹⁷ Derart lautet Tischbeins Beschreibung eines typischen Kabinettes niederländischer Kunst in seinen Lebenserinnerungen.

Während im Manuskript von 1811 noch von „einem Guten Kabinet“ die Rede war, heißt es im Manuskript von 1824 bereits „zu einem guten Holländischen Cabinet gehört [...]“. Ansonsten zeigen sich Unterschiede in den verschiedenen Manuskriptversionen lediglich hinsichtlich der Schreibweise der Künstlernamen, woraus sich jedoch keine anderen Zuschreibungen ableiten ließen. Einzig im Manuskript von 1811 (Abb. 85) gibt es zwei erwähnenswerte Veränderungen gegenüber der späteren Publikation. Bei Lievens ist noch nicht die Konkretisierung „ein Kopf von Lievens“ zu finden und bei Brueghel stand ursprünglich ein „F“ vor dem Namen, was später verschwand.⁸⁹⁸ Auch das Manuskript von 1824 verbleibt bei demselben Wortlaut – mit Ausnahme des Verzichtes auf Elsheimer.⁸⁹⁹ Aus diesem Vergleich wird deutlich, dass die Definition des Tischbein’schen Kabinettes bereits früh fixiert war und keine nennenswerten Änderungen erfuhr – weder von Tischbein selbst noch von seinen frühen biographischen Mitstreitern. Lediglich Carl Christian Ludwig Starklof unterlief bei der Überarbeitung ein Fehler, denn er verkürzte – vermutlich aus Unkenntnis – Tischbeins Formulierung „ein Viehstück von A. v. Velde, eine stille See von W. Velde“ zu „ein Viehstück von Wilhelm van der Velde“, was natürlich keinen Sinn macht, da Adriaen van de Velde der Tiermaler und Willem van de Velde d. J. der Seemaler ist.⁹⁰⁰ Die Übernahme des Tischbein’schen Wortlautes gilt auch für die Manuskriptbearbeitungen von Jacob Ludwig Römer und Carl Georg Wilhelm Schiller.⁹⁰¹ Die das Kabinett abschließende Bemerkung „und andere“ taucht hingegen erst in der Publikation auf und kann in den Autographen nicht nachgewiesen werden.

4.2.1 Tischbeins Vorstellung eines ‚guten Kabinettes‘

Wer sind die Künstler, die Tischbein für ein ‚gutes Kabinett‘ niederländischer Malerei als unerlässlich erachtet? Und mit welchen Werken könnten diese Künstler in einem Kabinett des späten 18. Jahrhunderts beispielhaft vertreten sein? Exemplarisch angeführte Werke für die genannten Künstler und Sujets sollen einen Eindruck von der Gestalt der von Tischbein intendierten idealen Sammlung vermitteln. Die wichtigsten zeitgenössischen Referenzsammlungen bilden dabei die niederländische Sammlung von Valerius Röver (1686–1739) sowie die beiden deutschen Sammlungen von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel (1682–1760) und Markgräfin Karoline Luise von Baden (1723–1783). Diese Auswahl ist dadurch begründet, dass das Röver'sche Kabinett als eines der bedeutendsten Kabinette seiner Zeit galt und von Landgraf Wilhelm VIII. im Jahr 1750 angekauft und damit in die Kasseler Sammlung integriert wurde. Die Kasseler Sammlung erhält ihre Relevanz einerseits durch ihren Sammelschwerpunkt auf der niederländischen Kunst – sowohl der flämischen als auch der holländischen Malerei –, wie seitens des Sammlungsgründers intendiert, der die Niederländer-Sammlung erst später um eine Italiener-Sammlung zu ergänzen gedachte. Andererseits ist sie von Bedeutung, da Tischbein sie mehrfach besucht hat, sodass er mit den Künstlern und Werken der Sammlung vertraut war. Nachzuweisen ist dies in Tischbeins Lebenserinnerungen sowie in verschiedenen Autographen.⁹⁰² Die Sammlung von Markgräfin Karoline Luise wird zum Vergleich herangezogen, da sie als historisches Korrektiv dienen soll. Sie wurde jüngst umfangreich erforscht, sodass die dort gewonnenen Erkenntnisse hier in einem neuen Kontext verortet werden können.⁹⁰³ Der Schwerpunkt der Karlsruher Sammlung liegt, analog zur Kasseler Sammlung, auf der niederländischen Kunst, auch wenn sie nicht deren Umfang erreicht. Darüber hinaus handelt es sich hierbei um ein zeitgenössisches, aber – soweit überliefert – Tischbein unbekanntes Beispiel, weshalb es sich zur vergleichenden Kontextualisierung empfiehlt.⁹⁰⁴

Die Künstler des Kabinettes – eine exemplarische Rekonstruktion

Am Anfang von Tischbeins Kabinett steht einer der bekanntesten Künstler des ‚Goldenen Zeitalters‘: **Rembrandt Harmensz. van Rijn** (1606–1669). Tischbein nennt den Künstler nicht allgemein, sodass verschiedene Werke des holländischen Künstlers – dessen Œuvre diverse Gattungen und Sujets umfasst – denkbar wären, sondern explizit „Ein Kopf von Rembrandt“. Folglich strebt Tischbein kein großformatiges Historiengemälde für das Kabinett an, sondern eines der kleinen ‚Tronien‘, vielleicht sogar ein Selbstportrait Rembrandts. Zu



86 Rembrandt Harmensz. van Rijn:
Selbstportrait mit Barett und rotem Mantel,
um 1645, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



87 Peter Paul Rubens (Kopie): *Die Enthauptung des Täufers Johannes*, nach 1609, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

denken wäre bspw. an das *Brustbild eines Greises mit goldener Kette* oder das *Selbstportrait mit Barett und rotem Mantel* (Abb. 86).⁹⁰⁵ Dass Rembrandt eine derart prominente Stellung in Tischbeins Kabinett einnimmt, verwundert kaum, denn er zählt zu den wenigen Künstlern, auf die Tischbein im Rahmen seiner Lebenserinnerungen immer wieder zu sprechen kommt. Er thematisiert Rembrandt zuallererst in dem bereits analysierten kennerschaftlichen Gesellschaftsspiel in der Gegenüberstellung mit Philips Wouwerman.⁹⁰⁶ Darüber hinaus erwähnt er kurz die *Nachtwache*, als „vortreflich gemahlt“, während er die *Anatomie des Dr. Tulp* als „ein vorzüglich Bild“ ausführlicher schildert.⁹⁰⁷ Ferner geht er auf einige Besonderheiten von Rembrandts Malweise ein, die er „mit einem feurigen und kräftigen Colorit“ und „mit einem markigsten Pinsel hingesezt“ umschreibt. Er bewundert dessen Behandlung von Licht, Schatten und Perspektive sowie die Hintergründe, die er als „magisch“ beschreibt. Zudem meint er die Modelle Rembrandts in der „Judenstraße zu Amsterdam“ leibhaftig gesehen zu haben.⁹⁰⁸

Auf Rembrandt folgt der wohl bekannteste flämische Künstler des 17. Jahrhunderts: **Peter Paul Rubens** (1577–1640). Hier wünscht sich Tischbein kein Gemälde, sondern „eine ausgeführte Skize von Rubens“.⁹⁰⁹ Was Tischbein bei diesem Künstler bewundert, ist ein „feurige[r] Geist in der Erfindung und Ausarbeitung“.⁹¹⁰ Beispielhaft angeführt werden kann hier die



88 Gerard Dou: *Die Spitzenklöpplerin*, 1663, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



89 Frans van Mieris d. Ä.: *Junge mit Vogelkäfig in einem Fenster*, 1665, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Ölskizze *Die Enthauptung des Täufers Johannes* (Abb. 87), die von Karoline Luise von Baden 1762 als ein Werk von Rubens angekauft wurde, heute jedoch als Kopie nach Rubens gilt.⁹¹¹

Den dritten Platz des Kabinettes belegt der Leidener ‚Feinmaler‘ **Gerard Dou** (1613–1675), mit der Bemerkung „eins von Gerhart Dau“. Was Tischbein an den allseits beliebten Genrestücken zu schätzen weiß, lässt er offen und erwähnt den Künstler abgesehen von dieser kurzen Bemerkung nicht weiter. Laut Johann Heinrich Meyer zählt Dou „unter die ruhmvollsten Häupter der Niederländischen Schule“, sodass seine Platzierung gleich zu Beginn der Kabinettliste nicht verwundert.⁹¹² Dou ist ein Schüler von Rembrandt und darüber hinaus der Begründer der Leidener Schule der ‚Feinmaler‘. Die hohe Wertschätzung seiner Werke gilt bereits zu seinen Lebzeiten und setzt sich im 18. Jahrhundert fort. Bei Dou wäre an ein kleinformatiges Werk wie *Die Spitzenklöpplerin* (Abb. 88) für das Kabinett zu denken.⁹¹³

Es folgen je ein Werk „vom alden Miris“ sowie von „F. Miris“ – gemeint sind **Frans van Mieris d. Ä.** (1635–1681) und **Frans van Mieris d. J.** (1689–1763). Mit diesen beiden Künstlern schlägt Tischbein die Brücke vom 17. zum 18. Jahrhundert. Frans van Mieris d. Ä. zählt wie Gerard Dou, dessen Schüler er ist, zu den Leidener ‚Feinmalern‘. Typisch für sein Œuvre sind Darstellungen aus dem häuslichen und geselligen Leben wie *Junge mit Vogelkäfig*



90 Frans van Mieris d. J.: *Der Bäcker*, 1721, Museumslandschaft Hessen Kassel



91 Philips Wouwerman: *Der Pferdestall am verfallenen Haus*, 1650–1660, Museumslandschaft Hessen Kassel

in einem Fenster (Abb. 89).⁹¹⁴ Die Beliebtheit von Mieris spiegelt sich in Bemerkungen wie jener von Johann Heinrich Meyer: „[S]o ist doch kaum eine der größeren Sammlungen, welche nicht eines oder mehrere Stücke von ihm aufzuweisen hätte.“⁹¹⁵ Frans van Mieris d. J. war sein Enkel, der der Tradition seines Großvaters folgte mit Werken wie *Der Bäcker* (Abb. 90).⁹¹⁶

Auf Platz sechs des Tischbein'schen Kabinettes befindet sich der bekannte Pferdemaier **Philips Wouwerman** (1619–1668). Von diesem Künstler sollen sogar drei Werke in die Sammlung aufgenommen werden – „zwey von Wouwerman von seiner ersten Manir und eins von seiner letzten“. Dieser Wunsch Tischbeins korrespondiert mit seiner ausführlichen Besprechung und Würdigung von Wouwerman im Rahmen des Niederlande-Kapitels.⁹¹⁷ Dass Wouwerman in ein niederländisches Kabinett schlichtweg zu gehören scheint, bestätigen zeitgenössische Sammlungen wie jene von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, der insgesamt 25 Werke des Künstlers für seine Sammlung erwarb, wovon sechs Werke ursprünglich aus dem Kabinett von Valerius Röver in Delft stammen. Hierzu zählt das Gemälde *Der Pferdestall am verfallenen Haus* (Abb. 91).⁹¹⁸

Als Nächstes nennt Tischbein „Bergheim“. **Nicolaes Berchem** (1621–1683) ist zu den sogenannten ‚Italianisanten‘ zu zählen und wird von Tischbein andernorts in einem entsprechenden Kontext erwähnt.⁹¹⁹ Zu denken



92 Nicolaes Berchem: *Furt im Gebirge*, um 1655–1660, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



93 Aelbert Cuyp: *Flusslandschaft mit melkender Frau*, um 1646, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

wäre hier an ein Kabinettstück wie die *Furt im Gebirge* (Abb. 92), das sich zusammen mit drei weiteren Werken Berchems im Kabinett von Karoline Luise von Baden befand.⁹²⁰ Berchem war zu jener Zeit einer der bekanntesten Künstler des ‚Goldenen Zeitalters‘ und galt als einer der besten ‚Italianisanten‘ – niederländische Landschafts- und Genremaler, die sich in Farbigkeit und Lichtwirkung an Italien orientieren. Seine Landschaften mit vielfältiger Staffage waren bei den Sammlern äußerst beliebt.

In der Künstlerliste folgt „A. Keip“, womit **Aelbert Cuyp** (1620–1691) gemeint ist. Auch er hat sich auf Landschaften mit verschiedenartiger Staffage wie bspw. bei der *Flusslandschaft mit melkender Frau* (Abb. 93) spezialisiert.⁹²¹ An dieser Stelle nennt Tischbein einen eher unbekannteren Vertreter der niederländischen Landschaftsmalerei, der meist hinter seinen bekannteren Zeitgenossen – Jan van Goyen oder Jacob van Ruisdael – zurücksteht.⁹²²

„Ostade“ bezieht sich auf den Haarlemer Genremaler **Adriaen van Ostade** (1610–1658). Bekannt ist er vor allem für seine kleinformatischen humoristischen Genredarstellungen. Johann Heinrich Meyer schreibt über ihn in seiner *Geschichte der Kunst*, dass er „Gegenstände gemeiner Natur, Tabakraucher, Bauerngelage pp., mit unübertroffener Kunst dazustellen wußte“.⁹²³ Landgraf Wilhelm VIII. erwarb drei Werke von Ostade für sein Kabinett, worunter sich das *Fröhliche Landvolk* (Abb. 94) befand.⁹²⁴



94 Adriaen van Ostade: *Fröhliches Landvolk*, 1648, Museumslandschaft Hessen Kassel



95 David Teniers d. J.: *Baderstube*, um 1640, Museumslandschaft Hessen Kassel

Den zehnten Platz belegt „Tenniers“ – **David Teniers d. J.** (1610–1690). Der flämische Genremaler, der sich insbesondere dem Bauerngenre verschrieben hat, wird von Tischbein ohne weitere Spezifizierung in das Kabinett aufgenommen. Er war umfangreich in der Sammlung von Landgraf Wilhelm VIII. vertreten, der Mitte des 18. Jahrhunderts 22 Werke von Teniers erworben hatte.⁹²⁵ Darunter befindet sich die *Baderstube* (Abb. 95), die eine für Teniers typische Genreszene in einem Innenraum zeigt.

In derselben Kategorie – der Genre- und Bauernmalerei – ist mit „Braucher“ der Künstler **Adriaen Brouwer** (1605/1606–1638) zu verorten. Zu denken wäre an ein Genrestück wie *Kartenspielende Bauern* (Abb. 96). Ein Werk, das im Inventar der landgräflichen Sammlung in Kassel von 1749ff als Adriaen Brouwer eingetragen ist, heute jedoch als ein Werk von David Teniers d. J. gilt, der in der Tradition Brouwers arbeitete.⁹²⁶

Anschließend werden die Künstler „Metsu“ und „Terburg“ genannt, also die holländischen Genremaler **Gabriel Metsu** (1629–1667) und **Gerard ter Borch** (1617–1681). Im Gegensatz zu Brouwer malen sie vorwiegend Sittenbilder mit Interieurszenen aus dem bürgerlichen Leben. Unter den Werken Metsus meint Tischbein auf der Auktion der Sammlung von Jan Maurits Quinkhard „den schönsten Metsu“ gesehen zu haben.⁹²⁷ Auch der Kasseler Landgraf besaß vier Werke von Gabriel Metsu: *Die Cisterspielerin* (Abb. 97),



96 David Teniers d. J. (verworfenen Zuschreibung: Adriaen Brouwer): *Kartenspielende Bauern*, 1633, Museumslandschaft Hessen Kassel



97 Gabriel Metsu: *Die Cisterspielerin*, nach 1660, Museumslandschaft Hessen Kassel

Das Almosen, *Die Wild- und Geflügelhändlerin* sowie *Das Austernfrühstück*.⁹²⁸ Von ter Borch, auf den Tischbein nicht näher eingeht, kann korrespondierend dazu das Werk *Die Lautenspielerin* (Abb. 98) angeführt werden.⁹²⁹

Bei den nun folgenden Künstlern nennt Tischbein nicht nur den Namen des Künstlers, sondern auch das von ihm bevorzugte oder sie kennzeichnende Sujet, mit dem der jeweilige Künstler im Kabinett vertreten sein soll. Den Anfang macht „eine in wertige Kirche von P. Neef“. Der flämische Künstler **Pieter Neefs d. Ä.** (1578–1656/1661) ist bekannt für seine Kircheninterieurs, wobei er vielfach mit seinem Sohn Pieter Neefs d. J. (1620–1675/1685) zusammenarbeitete und die Figurenstaffage gerne Frans Francken d. J. (1581–1642) überließ. Auch dieser Künstler kann mit mehreren Werken wie *Das Innere der Antwerpener Kathedrale bei Tageslicht* (Abb. 99) in einem Kabinett des 18. Jahrhunderts nachgewiesen werden.⁹³⁰

Es folgen „stilleben mit fruchte von De Heem“ sowie „Blume von Heusum“ – mit den berühmtesten Blumen- und Früchtemalern des 17. und 18. Jahrhunderts **Jan Davidsz. de Heem** (1606–1684) und **Jan van Huysum** (1682–1749).⁹³¹ Dass de Heem in einem Kabinett niederländischer Meister nicht fehlen darf, das bestätigen auch die Sammlung des Landgrafen Wilhelm VIII. mit einem *Prunkstilleben* (Abb. 100) sowie die Sammlung der Markgräfin Karoline Luise mit einem *Frühstücksstilleben mit Austern und Orange*.⁹³²



98 Gerard ter Borch: *Die Lautenspielerin*, nach 1660, Museumslandschaft Hessen Kassel



99 Pieter Neefs d. Ä.: *Das Innere der Antwerpener Kathedrale bei Tageslicht*, nach 1630, Museumslandschaft Hessen Kassel

Wie das *Prunkstillleben* von de Heem, so gelangte auch ein *Blumenstillleben* (Abb. 101) von van Huysum durch den Ankauf des Kabinettes von Valerius Röver in die Kasseler Sammlung.⁹³³ Dieser Ankauf wurde von Wilhelm VIII. in einem Brief an Baron von Häckel thematisiert in Zusammenhang mit Werken, die Gerhard Morell zur Ansicht mitgebracht hatte, darunter „den bekannten schönen van Huysum, welchen der Graf von Bückeburg gehabt“, der „Justament den (Compagnon) zu dem, was mit dem delffter Cabinet bekommen, abgiebt“, sodass er ihn erwerben müsse.⁹³⁴

Als Nächstes kommen zwei Künstler mit der Gattung der Tierstücke – „Ochsen von Potter“ sowie „ein Fühstück von A. v. Velde“. Tischbein erinnert sich seiner Begegnung mit Werken von **Paulus Potter** (1625–1654) in den Niederlanden mit den Worten: „Dan machte ich auch eine reise durch Holland, um die verschieden Städte zusehen. und die Bilder im Haag. Da sah ich den berühmte Ochsen von Potter. es ist werklig alles was man nathürliges sehen kann.“⁹³⁵ Tischbein bezieht sich hier auf den *Stier* aus dem Jahr 1647, heute im Mauritshuis in Den Haag (vgl. Abb. 84). Auch Gerhard Morell äußert sich zu Potter im Rahmen des Kopenhagener Kabinettes: „Potter starb jung 1654 im 29 Jahr, hat aber vor der kurtzen Zeit viel Arbeit nachgelassen die mit erstaunende Preise bezahlet werden, weil Er einer der ersten Vieh-Maler ist.“⁹³⁶ Das von Tischbein gewünschte Sujet zeigt bspw. das Werk *Vier Kühe auf einer*



100 Jan Davidsz. de Heem (Werkstatt): *Prunkstillleben*, um 1650, Museumslandschaft Hessen Kassel



101 Jan van Huysum: *Blumenstillleben in einer Terrakottavase auf einer Balustrade vor einer Landschaft*, 1726, Wallace Collection London

Weide (Abb. 102).⁹³⁷ Von **Adriaen van de Velde** (1636–1672), der in der Tradition von Paulus Potter steht, kann für ein Kabinett das Gemälde *Reisende erkundigen sich bei einem Landmann nach dem Weg* (Abb. 103) angeführt werden.⁹³⁸ Über ihn heißt es bei Johann Heinrich Meyer, er male „Landschaften, mit Vieh staffiert und beides in sehr großer Vollkommenheit“.⁹³⁹

Weiter geht es mit den beiden populärsten Vertretern des Seestücks. Und zwar nennt Tischbein für das Kabinett „eine stille See von W. Velde“ sowie „eine stürmische see von Backheusen“. Auf den Künstler **Willem van de Velde d. J.** (1633–1707) geht Tischbein in seinen Lebenserinnerungen ausführlich ein und beschreibt, wie gezeigt, eine umfangreiche Sammlung mit Werken van de Veldes.⁹⁴⁰ Für sein Œuvre repräsentativ wäre das Gemälde *Stille See* (Abb. 104).⁹⁴¹ **Ludolf Bakhuizen** (1630–1708) war zeitgleich tätig, verlagerte seine Darstellungen jedoch auf bewegte bis teils dramatische Seestücke, wie *Bewegte See mit Schiffen* (Abb. 105).⁹⁴² Tischbein würdigt andernorts diese Besonderheit Bakhuizens im Gegensatz zu van de Velde, worauf auch Gerhard Morell eingeht: „[...] das Ober-Haupt aller See-Mahler, nur streitet mit ihm in stillen Wasser Willem v. d. Velden.“⁹⁴³ Bei Johann Heinrich Meyer heißt es analog dazu über Bakhuizen, er habe „in Seestücken und Stürmen alle seine Vorgänger übertroffen und [sei] von keinem Nachfolger je wieder erreicht worden“.⁹⁴⁴



102 Paulus Potter: *Vier Kühe auf einer Weide*, 1644, Museumslandschaft Hessen Kassel



103 Adriaen van de Velde: *Reisende erkundigen sich bei einem Landmann nach dem Weg*, 1662, Museumslandschaft Hessen Kassel

Auf Platz 21 und 22 des Kabinettes folgen „Schlingeland“ und „Schalken“ – **Pieter Cornelisz. van Slingelandt** (1640–1691) und **Godefridus Schalken** (1643–1706). Mit diesen Künstlern greift Tischbein erneut Vertreter der Leidener ‚Feinmaler‘ auf, allerdings einer späteren Generation, die beide Schüler von Gerard Dou waren. Tischbein nennt van Slingelandt an anderer Stelle im Kontext der ‚Italianisanten‘, was sich stilistisch nicht bestätigen lässt. Für Pieter Cornelisz. van Slingelandt kann bspw. das Gemälde *Nähende Mutter mit zwei Knaben an der Wiege* (Abb. 106) genannt werden, das zusammen mit einem Gegenstück unter diesem Künstlernamen für die Sammlung von Karoline Luise von Baden angekauft wurde, heute jedoch Adriaen van Gaesbeeck (1621–1650) zugeschrieben wird.⁹⁴⁵ Als Besonderheit von Godefridus Schalken nennt Tischbein andernorts dessen Gemälde „in nacht bey licht“, also ‚Nachtstücke‘, was einen konkreteren Anhaltspunkt für das Kabinettbild liefert.⁹⁴⁶ Dementsprechend kann beispielhaft das Gemälde *Die büßende Magdalena, einen Totenkopf haltend* (Abb. 107) angeführt werden.⁹⁴⁷ In diesem Sinne ist bei Meyer über Schalken zu lesen: „Derselbe war gewohnt, Figuren des gemeinen Lebens, von Lampen- oder Kerzenlicht beleuchtet, abzubilden, doch hat er sich unedler Gegenstände enthalten, ja oft in seine Darstellungen historische Bedeutung gelegt. Er hat bei sehr fleißiger Ausführung eine ganz außerordentliche Wahrheit des von künstlichem oder Lampenlicht herrüh-



104 Willem van de Velde d. J.: *Stille See*, 1653, Museumslandschaft Hessen Kassel



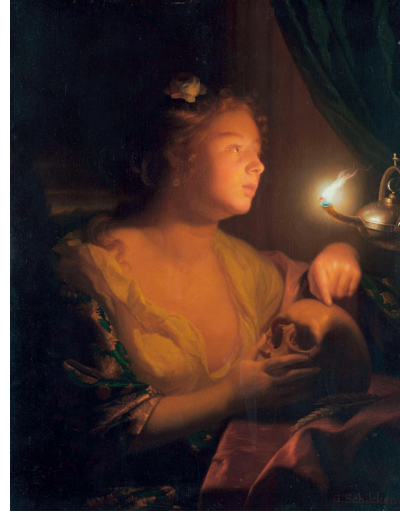
105 Ludolf Bakhuizen (?): *Bewegte See mit Schiffen*, um 1689, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

renden Scheins und Widerscheins zur Anschauung zu bringen gewußt und ist der allervorzüglichste Künstler in diesem Fach. Die Geschichte von den klugen und törichten Jungfrauen, ehemals in der Galerie zu Kassel befindlich, wurde für eins seiner besten Werke gehalten.“⁹⁴⁸

Die Gattung des Portraits soll durch „v. Dey ein Portret“ sowie „Liebens“ bzw. „ein Kopf von Liebens“ vertreten sein. Den Portraitmaler **Anthonis van Dyck** (1599–1641), der zum berühmten flämischen Dreigestirn – Rubens, van Dyck, Jordaens – gehört, thematisiert Tischbein mehrfach kurz im Rahmen des Niederlande-Kapitels, wozu auch die Anekdote von der Begegnung van Dycks mit Frans Hals zählt, und nennt „mahlerische Portratte“.⁹⁴⁹ Tischbein schreibt ferner, „eine Skizze von van Dyck [...] war seinen ausgeführten Bildern vorzuziehen“, was gewisse Parallelen mit der Nennung von Rubens erkennen lässt, wo es heißt, „eine ausgeführte Skizze von Rubens“.⁹⁵⁰ Landgraf Wilhelm VIII. gewährte van Dyck mit neun Werken einen prominenten Platz in seiner Sammlung.⁹⁵¹ Die Skizzenhaftigkeit der Malweise von van Dyck zeigt sich in dem *Bildnis einer Frau mit Rose* (Abb. 108) aus der Zeit um 1617, welches für das Kabinett genannt werden soll. Auch Karoline Luise von Baden soll kurzzeitig ein Werk von van Dyck besessen, dieses jedoch wieder veräußert haben.⁹⁵² Als Kabinettstück von **Jan Lievens** (1607–1674) wäre die *Büste eines Mannes mit Kappe* (Abb. 109) denkbar.⁹⁵³



106 Adriaen van Gaesbeeck (verworfenene Zuschreibung: Pieter Cornelisz. van Slingelandt): *Nähende Mutter mit zwei Knaben an der Wiege*, nach 1640, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



107 Godefridus Schalken: *Die büßende Magdalena, einen Totenkopf haltend*, um 1700, Museumslandschaft Hessen Kassel

Auch „F Bregel“ darf in einem niederländischen Kabinett nicht fehlen. Aus der großen flämischen Künstlerfamilie Brueghel hat Tischbein **Jan Brueghel d. Ä.** (1568–1625), auch ‚Fluwelen Brueghel‘ genannt, im Auge. Landgraf Wilhelm VIII. favorisierte gleichfalls eindeutig Jan Brueghel d. Ä. vor anderen Vertretern der Malerfamilie Brueghel mit Werken wie die *Feldwache in einer Waldlichtung* (Abb. 110).⁹⁵⁴

Mit „Hondekoter“ folgt erneut ein Tiermaler, nämlich **Melchior de Hondecoeter** (1636–1695). Dieser ist für seine Jagdstücke sowie die Darstellung lebender Tiere bekannt, was Zeitgenossen Tischbeins wie Gerhard Morell betonten: „Niemand hat und wird ihm in Lebendigen Feder-Vieh-Mahlen übertreffen“.⁹⁵⁵ Beliebte waren ferner die von ihm dargestellten Kampfszenen, wie *Der Krieg im Hühnerhof* (Abb. 111).⁹⁵⁶

Auch ein Gemälde von „v. der Werff“ ist Teil des Kabinettes. Zu diesem Künstler bemerkt Tischbein, dass er „seiner Kunst wegen zum Ritter erhoben worden“, ohne weiter auf sein Schaffen einzugehen.⁹⁵⁷ **Adriaen van der Werff** (1659–1722) war an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert tätig und schuf unter anderem Werke in Grisaille-Malerei wie die *Allegorie der Liebe* (Abb. 112).⁹⁵⁸ Johann Heinrich Meyer beurteilt sein Werk folgendermaßen: „Äußerster Fleiß und zarte Glätte in der Ausführung haben seinen Bildern außerordentlichen



108 Anthonis van Dyck: *Bildnis einer Frau mit Rose*, um 1617, Museumslandschaft Hessen Kassel



109 Jan Lievens (zugeschrieben): *Büste eines Mannes mit Kappe*, um 1630, Museumslandschaft Hessen Kassel

Beifall verschafft. In der Form haben seine Figuren viel Zierliches, und wenige Niederländer zeichneten reiner und drapierten mit besserem Geschmack.⁹⁵⁹

Der Künstler „Pulenburg“ ist ebenfalls im Tischbein'schen Kabinett vertreten. Andernorts heißt es auf ihn bezugnehmend: „Wer sieht nicht gern ein ruhiges Örtchen, wo sich Enten in einem stillstehenden Wasser baden und in seinem Spiegel doppelt erscheinen! Man denke an Poelenburg, den lieblichen Idyllendichter“.⁹⁶⁰ **Cornelis van Poelenburch** (1594/1595–1667) ist insbesondere für seine italianisierenden Landschaften bekannt, die gerne mit mythologischer Staffage versehen sind, welche zudem als eigentliches Sujet dienen konnten, wie in *Amor führt einen Kinderreigen an* (Abb. 113).⁹⁶¹

Ferner werden die deutschen Künstler „Elsheimer“ und „Rottenhamer“ – **Adam Elsheimer** (1578–1610) und **Hans Rottenhammer d. Ä.** (1564–1625) – genannt, die an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in Deutschland und Italien tätig waren und auch zusammen arbeiteten. Diese beiden Künstler verwundern zunächst im Kontext eines niederländischen Kabinettes. Rottenhammer kann jedoch in der Sammlung von Valerius Röver nachgewiesen werden. Landgraf Wilhelm VIII. besaß verschiedene religiöse Darstellungen von Rottenhammer, wie das Gemälde *Die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer und blumenspendenden Engeln* (Abb. 114), das aus der Sammlung Röver stammt.⁹⁶² Von bzw. nach Elsheimer befand sich ein Werk in der Sammlung



110 Jan Brueghel d. Ä.: *Feldwache in einer Waldlichtung*, 1607, Museumslandschaft Hessen Kassel



111 Melchior de Hondcoeter: *Der Krieg im Hühnerhof*, um 1668, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

von Karoline Luise von Baden, das heute Eglon van der Neer (1635/1636–1703) zugeschrieben wird und *Tobias und der Engel in einer Waldlandschaft* (Abb. 115) zeigt.⁹⁶³

Den Abschluss des Kabinettes – Nummer 31 bis 33 – bilden die Künstler „Schneiers, Both, Laiarese“. **Frans Snijders** (1579–1657), ein flämischer Maler, hatte sich auf Jagdstilleben sowie die Darstellung wilder Tiere spezialisiert, sodass ihn Johann Heinrich Meyer „den vortrefflichsten Maler wilder Tiere im großen edlen Stil“ nennt.⁹⁶⁴ Zu denken wäre bspw. an *Ein Küchenstück* (Abb. 116), das allerdings nicht dem Kabinettformat entspricht.⁹⁶⁵ **Jan Both** (um 1618–1652) war ein holländischer Genre- und Landschaftsmaler und gehörte zu den bereits erwähnten ‚Italianisanten‘. Es heißt über ihn bei Meyer, dass er „die lieblichsten stillen Gegenden durch milden Abendschein im höchsten Grade anmutig zu machen wußte“.⁹⁶⁶ In dieser Tradition schuf er Werke wie die *Berglandschaft im Abendlicht* (Abb. 117), das Teil der Sammlung von Karoline Luise von Baden war.⁹⁶⁷ Der letzte Künstler, den Tischbein in seinem Kabinett anführt, ist **Gerard de Lairese** (1640–1711).⁹⁶⁸ Dieser war nicht nur als Künstler tätig, sondern erlangte auch als Kunsttheoretiker und Künstlerbiograph Bekanntheit.⁹⁶⁹ Lairese favorisierte mythologische und allegorische Motive wie das *Bacchusfest* oder den *Tod des Germanicus* (Abb. 118).⁹⁷⁰ Dementsprechend schreibt Meyer über Lairese: „Seine figurenreichen anmu-



112 Adriaen van der Werff: *Zwei Putten, Junge und Mädchen, mit Liebesfackeln (Allegorie der Liebe)*, um 1696, Museumslandschaft Hessen Kassel



113 Cornelis van Poelenburch: *Amor führt einen Kinderreigen an*, nach 1620, Museumslandschaft Hessen Kassel

tigen Kompositionen aus der Mythologie und Geschichte, auch wohl allegorischen Inhalts, sind den Liebhabern durch viele von ihm eigenhändig radierte Blätter bekannt genug. Seinen Gemälden ist überdem noch der Reiz eines schönen Kolorits, fröhlicher Farben und einer leichten, meisterhaften Behandlung gegeben.⁹⁷¹

Über die Zusammensetzung des Kabinettes

Was lässt sich über den Hintergrund der von Tischbein der Aufnahme in ein Kabinett für würdig befundenen Künstler sagen? 24 Künstler stammen aus Holland, sieben Künstler aus Flandern und zwei Künstler aus Deutschland.⁹⁷² Hier zeigt sich eine klare Dominanz der holländischen Maler, wobei flämische Maler ebenfalls Beachtung finden. Dies korrespondiert mit Tischbeins einleitender Bemerkung, wo er das Kabinett von „einem Guten Cabinet“ (1811) zu „einem guten Holländischen Cabinet“ (1824) konkretisiert. Wir haben es also vorwiegend mit holländischen Künstlern zu tun, die zudem bevorzugt in holländischen Kabinetten zu finden waren. Eine signifikante Verteilung zeigt sich auch hinsichtlich der Lebensdaten bzw. der aktiven Schaffenszeit der Künstler. Drei Künstler waren im 16. Jahrhundert bzw. an Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert tätig, 26 Künstler sind dem 17. Jahrhundert zuzuordnen, und



114 Hans Rottenhammer d. Ä.: *Die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer und blumenspendenden Engeln*, 1605, Museumslandschaft Hessen Kassel



115 Eglogon van der Neer (verworfenen Zuschreibung: nach Adam Elsheimer): *Tobias und der Engel in einer Waldlandschaft*, um 1690, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

vier Künstler arbeiteten im 18. Jahrhundert bzw. an Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert.⁹⁷³ Somit zeigt Tischbeins Kabinett ein typisches wie repräsentatives Bild der niederländischen Kunst.

Michael North widmet sich in einer seiner zahlreichen Studien zum Kunstmarktgeschehen explizit der Frage: „Which Paintings and Painters Set the Standards of Eighteenth-Century Art Collecting?“⁹⁷⁴ North analysiert hierfür die Auktionen in deutschen Städten im 18. Jahrhundert und kommt so zu einer Liste der zwölf gefragtesten Maler entsprechend der Anzahl an Gemälden in den verschiedenen Sammlungen. Zieht man diese Liste der beliebtesten und meistgesammelten niederländischen Künstler vergleichend heran, so können auch hier mehr Übereinstimmungen als Unterschiede konstatiert werden. Korrespondierend werden von Tischbein und North die Künstler Rubens, Rembrandt, Teniers d. J., Berchem, van Dyck, de Heem und Brouwer angeführt. Folgende Künstler sind jedoch nicht in Tischbeins idealem Kabinett vertreten: Aert van der Neer, Cornelis de Heem, Caspar Netscher sowie Johann Melchior Roos und Johann Heinrich Roos.

Betrachtet man die genannten Künstler näher in Bezug auf die im Kabinett vertretenen Gattungen und Sujets, so zeigt sich folgendes Bild: Tischbein scheint eine Vorliebe für die niederländische Genremalerei gehabt zu haben bzw. diese für ein niederländisches Kabinett als wichtigste Gattung



116 Frans Snijders (Werkstatt): *Ein Küchensstück*, 1630–1640, Museumslandschaft Hessen Kassel



117 Jan Both: *Berglandschaft im Abendlicht*, 1640–1650, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

zu erachten, denn er führt zehn Künstler – von insgesamt 33 Künstlern des Kabinettes – mit dieser Spezialisierung an. Davon können vier Künstler der Leidener ‚Feinmalerei‘ zugeordnet werden: Gerard Dou, Frans van Mieris d. Ä., Pieter Cornelisz. van Slingelandt und Godefridus Schalken. Weitere Vertreter des Genres sind Frans van Mieris d. J., Gabriel Metsu und Gerard ter Borch.⁹⁷⁵ Darüber hinaus ist auch das Bauerngenre mit drei Künstlern vertreten: Adriaen van Ostade, David Teniers d. J. und Adriaen Brouwer. Den zweiten Schwerpunkt des Kabinettes bildet die Landschaftsmalerei mit sieben Künstlern. Wobei sich hier bei vier Künstlern eine Überschneidung mit den ‚Italianisanten‘ ergibt – mit Nicolaes Berchem, Aelbert Cuyp, Cornelis van Poelenburch und Jan Both. Ein Landschaftsmaler, der nicht dieser Spezialisierung folgt, ist Jan Brueghel d. Ä.⁹⁷⁶ Zudem werden für die Seestücke mit Willem van de Velde d. J. und Ludolf Bakhuizen zwei repräsentative Künstler genannt. Darüber hinaus ist das Tierstück vertreten, wofür fünf Maler – Philips Wouwerman, Paulus Potter, Adriaen van de Velde, Melchior de Hondecoeter und Frans Snijders – angeführt werden können. Weitere fünf Künstler sind im weitesten Sinne der Historienmalerei mit mythologischen und biblischen Szenen zuzuordnen. Dies sind Peter Paul Rubens, Adriaen van der Werff, Adam Elsheimer, Hans Rottenhammer d. Ä. und Gerard de Lairese.⁹⁷⁷ Für die Portraitmalerei nennt Tischbein drei Maler: Rembrandt Harmensz. van Rijn, Anthonis van Dyck und



118 Gerard de Lairesse: *Der Tod des Germanicus*, nach 1670, Museumslandschaft Hessen Kassel

Jan Lievens.⁹⁷⁸ Die Gattung des Stillebens ist mit zwei Künstlern ebenfalls vertreten, und zwar mit Jan Davidsz. de Heem und Jan van Huysum.⁹⁷⁹ Den Abschluss bildet das Architekturstück mit einem Interieur von Pieter Neefs d. Ä., um auch diese Besonderheit der niederländischen Kunst in das Kabinett mit aufzunehmen.⁹⁸⁰

Tischbein nennt die Künstler im Rahmen seiner Kabinettliste einzeln nacheinander und nimmt nur gelegentlich eine Gruppierung vor, sodass die Vertreter einer Gattung nicht zwangsweise nacheinander aufgeführt werden, sondern diese sich teils über die gesamte Liste erstrecken können. Bei dem jeweiligen Anteil der einzelnen Gattungen in Tischbeins idealem niederländischen Kabinett ergibt sich folgende Verteilung: 30 % Genre, 21 % Landschaften, 15 % Tiere, 15 % Historien, 9 % Portraits, 6 % Stilleben und 4 % Andere.

Wirft man zudem einen Blick auf die Bildgrößen der beispielhaft angeführten Werke, die nach möglichst repräsentativen Gesichtspunkten in Bezug auf das Œuvre des Künstlers sowie die Referenzsammlungen ausgewählt wurden, so fällt eine Dominanz kleinerer und mittlerer Bildformate auf. Mit einer Bildgröße von unter 50 cm können 16 Werke genannt werden und weitere 16 Werke mit Maßen zwischen 50 und 100 cm. Dagegen weisen nur drei Werke eine Bildgröße über 100 cm auf, die ebenso gut durch kleinere Werke ausgetauscht werden könnten. Hier ist eine klare Kabinettstruktur erkennbar, denn dem privaten Sammeln entsprachen kleine Formate.⁹⁸¹

Interessant ist außerdem, welchen Künstlern Tischbein in seiner Vorstellung eines idealen Kabinettes niederländischer Kunst keine Beachtung schenkt. Einige Künstler erwähnt Tischbein zwar in seinen Lebenserinnerungen, ohne ihnen jedoch abschließend Eingang in den ‚Kanon‘ eines typischen niederländischen Kabinettes zu gewähren. Dies sind bspw. der flämische Land-

schaftsmaler Paul Bril (1553/1554–1626), Karel Dujardin (1626–1678) mit italianisierenden Landschaften, der für seine nordischen Landschaften bekannte Allaert van Everdingen (1621–1675), der Haarlemer Portraitmaler Frans Hals (1582/1583–1666), der Amsterdamer Portraitmaler Bartholomeus van der Helst (1613–1670), Jan van der Heyden (1637–1712) mit niederländischen Stadtansichten, der Landschafts- und Schlachtenmaler Jan van Huchtenburg (1647–1733), der Landschaftsmaler Alexander Keirincx (1600–1652), Hendrik Kobell (1751–1779), ein Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts, der von Italien geprägte Maler Pieter van Laer (1599–1642/1654), Johannes Lingelbach (1622–1674) mit italianisierenden Szenen, der flämische Maler Adam Frans van der Meulen (1632–1690), der Antwerpener Landschaftsmaler Joos de Momper (1564–1635), Willem Romeyn (um 1624–um 1693) mit italianisierenden Architekturen und Landschaften, die bekannte Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664–1750), der Maler humorvoller Genreszenen Jan Steen (1626–1679), der Amsterdamer Maler Daniel Vertangen (um 1600–1681), der Genre- und Tiermaler Jan Weenix (1640/1641–1719) und Thomas Wijck (1616/1624–1677) mit italianisierenden Genrestücken. Auffällig ist, dass Tischbein zahlreiche Landschaftsmaler thematisiert, wobei insbesondere die ‚Italianisanten‘ eine wichtige Rolle zu spielen scheinen.

Gleichzeitig sind in Tischbeins Kabinettliste Künstler aufgeführt, die andernorts in seinen Lebenserinnerungen keine weitere Erwähnung finden. Dies gilt bspw. für Gerard Dou, Frans van Mieris, Aelbert Cuyp, David Teniers d. J., Gerard ter Borch, Pieter Neefs, Jan Davidsz. de Heem, Jan Lievens, Adam Elsheimer, Hans Rottenhammer oder Gerard de Lairese. Diese Künstlernamen sollen offensichtlich für sich sprechen und scheinen keiner weiteren Spezifizierung zu bedürfen.

Darüber hinaus gibt es weithin bekannte niederländische Künstler, die weder im Rahmen des idealen Kabinettes noch im Kapitel der Niederlandereise von Tischbein thematisiert werden.⁹⁸² Dies wären bspw. die holländischen Künstler Jan van Goyen (1596–1656), Jacob van Ruisdael (1628/1629–1682) und Johannes Vermeer (1632–1675).⁹⁸³ Oder flämische Künstler wie Jacob Jordaens (1593–1678). Dass Tischbein zwar die flämischen Künstler Rubens und van Dyck erwähnt, aber gleichzeitig Jordaens im Rahmen des Niederlande-Kapitels übergeht, verwundert aufgrund von dessen Bekanntheit. Tischbein konnte Werke von Jordaens durchaus auf seiner Reise durch Holland gesehen haben und auch in der Sammlung von Landgraf Wilhelm VIII. befanden sich verschiedene Werke dieses Künstlers, wie noch zu zeigen ist.⁹⁸⁴ Zu Tischbeins Verteidigung ließe sich der entsprechende Passus über Jordaens in Johann Heinrich Meyers Manuskript zu seiner *Geschichte der Kunst* anführen, das zeitgleich zu Tischbeins erstem Manuskript entstanden ist. Bei Meyer, der keine

allzu lobenden Worte für diesen Künstler findet – ganz in Gegensatz zu den anderen von ihm thematisierten niederländischen Künstlern –, heißt es: „Unter Rubens Schülern und Nachahmern, die geschichtliche Gegenstände behandelten stehen Jacob Jordaens, 1594 zu Antwerpen geboren, und der bereits mit Ruhm erwähnte van Dyck billig obenan. [...] Jordaens hat weniger edlen, ja zuweilen gemeinen Geschmack in den Formen und in der Erfindung, aber viel Naives und Gemütliches im Ausdruck, sein Kolorit ist gut, jedoch fallen die Schattenfarben gewöhnlich zu sehr ins Rotbraune. Jordaens starb zu Antwerpen 1678.“⁹⁸⁵ Jedenfalls muss Tischbein, wenn vielleicht auch erst in späteren Jahren, an diesem flämischen Meister Gefallen gefunden haben, denn es sind bspw. Zeichnungen von Tischbein nach Werken von Jordaens bekannt.⁹⁸⁶

4.2.2 Tischbeins fiktives Kabinett im Vergleich mit realen Kabinetten des 18. Jahrhunderts

Liest man Tischbeins Künstlerliste, die der Definition eines idealen niederländischen Kabinettes gleichkommt, so entsteht der Eindruck, Tischbein gäbe dem Leser eine Art ‚Anleitung‘ zum Sammeln niederländischer Kunst an die Hand.⁹⁸⁷ Diese Liste fand Eingang in das Niederlande-Kapitel der Lebenserinnerungen Tischbeins vor einem Erfahrungshintergrund, der hier nochmals kurz zusammengefasst in Erinnerung gerufen wird: Zum einen basiert die Liste natürlich auf den Erlebnissen der Niederlande-Reise 1772/1773 mit den dort besuchten Sammlungen und Auktionen, einer intensiven Kunstbetrachtung, verbunden mit Gesprächen über die niederländische Kunst mit Kennern und Sammlern. Als Referenzrahmen dienen zusätzlich die bereits früh gesammelten Erfahrungen während der Lehrjahre in Hamburg im Hause des Kunsthändlers Johann Dietrich Lilly sowie der besuchten Hamburger Sammlungen und Kunstauktionen. Zum anderen gründet sie sich auf der Kenntnis bedeutender deutscher Niederländer-Sammlungen wie jener von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, die Tischbein zu Zeiten von dessen Nachfolger Landgraf Friedrich II. sowie während der Tätigkeit seines Bruders Johann Heinrich Tischbein d. J. als Gemäldeinspektor der Kasseler Sammlungen kennen und schätzen lernt. Und zu guter Letzt fließt in dieses fiktive Sammlungskonzept Tischbeins gesamte Lebenserfahrung mit ein, da er zeit seines Lebens der niederländischen Kunst mit Begeisterung und Wertschätzung begegnet.

Vergleicht man die Zusammensetzung von Tischbeins idealem Niederländer-Kabinett entsprechend der vertretenen Gattungen mit anderen Kabinetten des 18. Jahrhunderts in Hamburg oder Frankfurt, so fallen sowohl einige Übereinstimmungen als auch Unterschiede auf:

Das Kabinett von Balthasar Denner (1685–1749) in Hamburg zeigt im Jahr 1749 folgende Zusammensetzung: 45 % Landschaften, 22 % Portraits, 13 % Stilleben, 9 % Genre, 9 % Historien, 2 % Tiere.⁹⁸⁸ Der Schwerpunkt des Denner'schen Kabinettes liegt ganz klar auf der Landschaftsmalerei, die fast die Hälfte des Sammlungsbestandes ausmacht, während diese Gattung bei Tischbein erst an zweiter Stelle rangiert und nur ein Fünftel des Bestandes umfasst. Auch die Portraits sind bei Denner wesentlich prominenter vertreten, ebenso die Stilleben – beide Gattungen sind im Vergleich zu Tischbeins Kabinett doppelt so zahlreich zu finden. Dagegen sind die Genrestücke sowie die Tierstücke bei Tischbein überproportional hoch anzusiedeln. Etwas anders präsentiert sich die Hamburger Sammlung von Joachim Hinrich Thielcke (1718–1781) im Jahr 1782 mit 27 % Landschaften, 24 % Portraits, 23 % Genre, 17 % Historien, 5 % Stilleben, 2 % Tiere, 2 % Andere. Auch hier rangiert die Landschaftsmalerei an erster Stelle, dicht gefolgt von der Portraitmalerei. Im Gegensatz zur Denner'schen Sammlung nimmt die Genremalerei in der Sammlung Thielcke jedoch einen wichtigen Platz ein und umfasst nahezu ein Viertel des Sammlungsbestandes.⁹⁸⁹ Die Dominanz der Landschaftsmalerei in den Kabinetten niederländischer Kunst ist aus den holländischen Sammlungen des 17. Jahrhunderts bekannt, wo die Landschaften im Laufe des Jahrhunderts langsam die zuvor dominierenden Historien abgelöst hatten. Für diese Entwicklung können die Delfter und Amsterdamer Inventare angeführt werden, welche von John Michael Montias und Michael North analysiert wurden.⁹⁹⁰ In den Amsterdamer Sammlungen sank demnach die Historienmalerei von 47 % um 1620 auf 12 % um 1690 und die Landschaftsmalerei stieg im selben Zeitraum von 20 % auf 36 % an. Gleichzeitig gab es einen Zuwachs der Genremalerei von 4 % auf 12 %.⁹⁹¹

Ähnlich verhält es sich im Vergleich des Tischbein'schen Kabinettes mit der Sammlung von Baron Heinrich Jacob von Häckel (1682–1760) in Frankfurt. Hier sind die Gattungen wie folgt vertreten: 26 % Genre, 23 % Landschaften, 15 % Portraits, 14 % Historien, 9 % Tiere, 9 % Stilleben, 4 % Andere.⁹⁹² In der Sammlung Häckel dominiert die Genremalerei den Sammlungsbestand korrespondierend zu Tischbein, gefolgt von der Landschaftsmalerei auf dem zweiten Platz. Die Historienmalerei nimmt ebenfalls denselben Platz in der Gattungshierarchie ein, wobei Portraits und Tierstücke in der Rangfolge vertauscht sind – bei Tischbein dominieren die Tierstücke, bei Häckel die Portraits. Den Abschluss bildet in beiden Sammlungen die Gattung des Stillebens. Somit zeigt die Sammlung Häckel die engste Verwandtschaft im Sammlungsprofil mit Tischbeins idealem Niederländer-Kabinett.⁹⁹³ Die Sammlung galt als qualitativ wertvollste Sammlung Frankfurts in jener Zeit, sodass deren Versteigerung im Jahr 1764 durchaus eine kleine Sensation darstellte.⁹⁹⁴

Tischbeins eigene Gemäldesammlung und die Oldenburger Gemäldegalerie

Darüber hinaus kann Tischbeins eigene Gemäldesammlung vergleichend herangezogen werden, die er im Jahr 1804 an Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg (1755–1829) – seinen späteren Dienstherrn – verkaufen sollte und die sich in Teilen bis heute in der Gemäldegalerie des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg erhalten hat. Die Sammlung war von Tischbein in seinen Jahren als Direktor der Kunstakademie von Neapel zusammengetragen worden. Bei seinem überstürzten Aufbruch im Jahr 1799 nach dem Einmarsch der französischen Truppen musste er sie bis auf wenige Werke in Italien zurücklassen. Nachdem er sich 1801 in Hamburg niedergelassen hatte, gelang es ihm zwei Jahre später, die Sammlung nachzuholen und sie schließlich an den Herzog von Oldenburg zu verkaufen. Auf diese hatte bereits Karl August Böttiger im Jahr 1800 im *Neuen Teutschen Merkur* aufmerksam gemacht. Eine Auflistung der eindrucksvollsten Gemälde der Sammlung beschließt Böttiger mit den Worten: „Mehrere von diesen Bildern gehören zu den berühmtesten und vortrefflichsten des Meisters, der sie gemalt hat.“⁹⁹⁵

Die Zusammensetzung der Tischbein'schen Sammlung wurde 1871 von Friedrich von Alten – zugleich der Herausgeber von Tischbeins Korrespondenz – publiziert: Beginnend mit italienischen Werken (Nr. 1–30), folgen zunächst die französische (Nr. 31–35) und anschließend die deutsche Schule (Nr. 36–46), um mit der umfangreichsten Gruppe, der niederländischen Schule (Nr. 47–85), zu schließen.⁹⁹⁶ Der Vergleich von Tischbeins eigener Sammlung, basierend auf dem Verzeichnis von Altens und den dort dokumentierten Zuschreibungen, mit dem von Tischbein formulierten idealen Kabinett offenbart, dass er diesem selbst nicht vollständig gerecht werden konnte und wollte. Einerseits waren Tischbeins finanzielle Ressourcen begrenzt, sodass ein derartiger Anspruch nicht zu verwirklichen gewesen wäre. Andererseits strebte Tischbein offensichtlich ein umfassenderes Sammlungsprofil an, das sich nicht allein auf die niederländische Kunst beschränken sollte. Dass sie zahlenmäßig dennoch den Schwerpunkt seiner eigenen Sammlung bildet, ist signifikant. Korrespondierend finden sich in beiden Auflistungen folgende Künstlernamen: Rembrandt, Rubens, Wouwerman, van Ostade, Teniers, Schalcken, van Dyck, Lievens, Brueghel, van Poelenburch sowie Rottenhammer, wobei ihnen teils der Zusatz „à la“ beigegeben ist. Weitere Übereinstimmungen ließen sich anführen, wenn sein Wunsch bezüglich Künstler und Sujet – „eine stille See von W. Velde, eine stürmische see von Backheusen“ – durch einen anderen prominenten Vertreter der Gattung – hier des Seestücks wie Jan Porcellis – ersetzt würde.



119 Frans Snijders:
Stilleben, 1614, Wallraf-
Richartz-Museum Köln

Zu Tischbein als Sammler Alter Meister verfasste Jörg Deuter 2001 eine Publikation, worin er überblicksartig eine Auswahl von rund dreißig Künstlern und Werken präsentiert und das weite Spektrum von Tischbeins Sammelinteresse betont, das von etwa 1500 bis 1800 reicht.⁹⁹⁷ Deuter hebt unter anderem Tischbeins zeituntypische Vorlieben für niederländische Künstler hervor, bspw. seine Vorliebe für Rembrandt. Diese zeigt sich auch in späteren Jahren, in denen Tischbein Herzog Peter Friedrich Ludwig weiterhin in Kunstangelegenheiten beriet und Kunstankäufe nach Oldenburg vermittelte. „So weitete sich sein Interesse auf die eben erst in der Wiederentdeckung befindlichen Alt-Niederländer aus. Joos van Cleves *Madonna mit Kirschen* erwarb er 1807 – als vermutetes Werk eines Cranach-Schülers – womit er in direkte ‚Konkurrenz‘ zu den Wiederentdeckern dieser Epoche, den Brüdern Boisserée, tritt, die immerhin der dreißig Jahre jüngeren Romantiker-Generation angehören.“⁹⁹⁸ Hierüber gelangt Deuter zu dem Fazit: „Tischbein ist, am geschmacklichen Horizont seiner Zeit gemessen, ein bedeutender Sammler gewesen, nicht, weil er bedeutende Mittel zur Verfügung hatte, sondern, weil er diesen Horizont deutlich durchbrach und erweiterte.“⁹⁹⁹

Die Kunstankäufe Tischbeins für die Sammlung des Herzogs von Oldenburg – zugleich eine Fortführung seiner eigenen Sammeltätigkeit – sind zudem im gegenseitigen Briefwechsel dokumentiert. So kaufte Tischbein bspw. im Jahr 1823 ein *Stilleben* von Frans Snijders (Abb. 119) für Oldenburg an.¹⁰⁰⁰ Über seine Erwerbung berichtet er dem Herzog begeistert: „Für Eure Durchlaucht habe ich auch ein Bild gekauft, den berühmten Schwan von Sneyers; neben dem Schwan liegt ein wunderschön gezeichneter und gemalter Adler. Obgleich er tod ist, so sieht man doch, daß er in seinen starken



120 Gerbrand van den Eeckhout: *Der Engel im Haus des Tobias*, um 1648–1650, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

Krallen Jupiters schleudernten Donnerkeil trug. Daneben liegt ein Pfau, dem Juno die Argus-Augen in dem Schweif gesetzte, die zwischen Gold wie Saphir glänzen. Es sind 24 Vögel auf dem Bilde. Ich habe es für einen sehr geringen Preis erhalten, es kostet nicht einmal 200 Rtl.“¹⁰⁰¹ Der Herzog reagiert entsprechend und dankt Tischbein für die Erwerbung.

Die Geschichte der Oldenburger Gemäldegalerie sowie die dazugehörige Tischbein'sche Sammlung wurden jüngst in einem Forschungsprojekt am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg erforscht und umfassend publiziert, sodass hier auf die Ergebnisse verwiesen werden kann.¹⁰⁰² Sebastian Dohe charakterisiert die Sammlung Tischbeins folgendermaßen: „Einen wesentlichen Teil bildeten Werke italienischer Meister und spiegelten Tischbeins Biographie wider, insbesondere durch mehrere neapolitanische Gemälde, die er Salvator Rosa zuschrieb. Weder die Annahme, er habe einen Raffael besessen noch die Zuschreibung zweier Werke an Domenichino setzten sich durch und auch eine angebliche Handzeichnung von Michelangelo galt später als ‚wohl nicht ächt‘. Dagegen hatte er Werke von Guido Reni und Mattia Petri sicher erkannt. Einige wenige französische Gemälde, unter anderem angeblich von Nicolas Poussin und mehrere deutsche, darunter zwei vermeintliche Werke Holbeins, zwei von Lucas Cranach und eines von C. W. E. Dietrich ergänzten den Bestand. Den größten Teil der Sammlung Tischbein bildeten 38 niederländische Gemälde. Darunter waren nicht nur Werke von bekannten Meistern wie Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, Rembrandt oder Jan Victors, sondern auch Gemälde eher unpopulärer Schulen wie vier Werke in der Art des Manieristen Johannes Rottenhammer.“¹⁰⁰³ Obwohl Tischbeins

Zuschreibungen der Werke teils zu korrigieren waren, offenbaren sie zugleich Tischbeins Sammelintentionen und spiegeln sein Bildwissen. Dies lässt sich am Beispiel der Ölskizze *Der Engel im Haus des Tobias* (Abb. 120) nachvollziehen, das von Tischbein als ein Werk Rembrandts angekauft und mit dieser Zuschreibung an den Herzog von Oldenburg verkauft wurde, heute jedoch als ein Werk des Rembrandt-Schülers Gerbrand van den Eeckhout (1621–1674) gilt und vermutlich nach einer Vorlage des Lehrmeisters entstanden ist.¹⁰⁰⁴ Auch wenn sich hier Tischbeins Zuschreibung nicht vollständig verifizieren lässt, so hat er die Ölskizze doch korrekt dem Rembrandt-Kreis zugeordnet.

Die Gemäldegalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel

Die exemplarische Rekonstruktion von Tischbeins idealem Kabinett niederländischer Malerei hat gezeigt, wie zahlreich die angeführten Künstler in der von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel begründeten Gemäldegalerie im 18. Jahrhundert vertreten waren. Aufgrund der Bedeutung sowie der Größe der Kasseler Sammlung – das historische Gemäldeinventar von 1749ff verzeichnet 869 Werke – verwundert dies allerdings nicht. Umgekehrt wäre zu vermuten, dass Tischbein sich bei seiner Definition eines Niederländer-Kabinettes nicht nur von den Erfahrungen und Eindrücken seiner frühen Niederlande-Reise prägen ließ, sondern auch von der hervorragenden Kasseler Gemäldegalerie.

Neben ausgewählten Künstlern und Werken wurde zuvor bereits das Kontaktnetzwerk des hessischen Landgrafen hinsichtlich der wichtigsten Akteure sowie deren Interaktion beschrieben.¹⁰⁰⁵ Doch was lässt sich darüber hinaus über die Bedeutung der Kasseler Gemäldesammlung sagen? Und wie lässt sich das Sammelverhalten von Wilhelm VIII. einordnen? Hierzu gab es in den vergangenen Jahren bereits verschiedene Überlegungen, deren Ergebnisse exemplarisch angeführt werden sollen.

Erich Herzog charakterisiert in seiner Publikation zur Kasseler Gemäldegalerie den Sammler und seine Sammelinteressen. Er verortet ihn unter den bekanntesten und erfolgreichsten Sammlern des 18. Jahrhunderts, der von ausgezeichneten Beratern in seinen Bemühungen unterstützt wurde. Hierbei betont er insbesondere die Zielstrebigkeit und Schnelligkeit des Sammlungs-aufbaus. Herzog geht bei seiner Einordnung nicht nur auf den Kunstgeschmack der Zeit ein – mit Vorlieben für Künstler wie Philips Wouwerman, Godefridus Schalken, Caspar Netscher oder Adriaen van der Werff –, sondern benennt auch die Sammlungslücken – mit Künstlern wie Jan Vermeer, Pieter de Hooch oder Aelbert Cuyp.¹⁰⁰⁶

Eine interessante Analogiebildung zum ‚Goldenen Zeitalter‘ der Niederlande liefert Bernhard Schnackenburg, der das 18. Jahrhundert als „das goldene Jahrhundert Kassels“ bezeichnet. Dies begründet er mit der herausragenden Sammeltätigkeit dreier bedeutender Landgrafen – Carl, Wilhelm VIII. und Friedrich II. –, worin er diejenige Wilhelms einordnet. Er unterstreicht hier die Bedeutung der Werke in Bezug auf den Rang des Künstlers sowie die Qualität der Gemälde, wohingegen er den Bildgegenstand als zweitrangig betrachtet. Interessanterweise begründet Schnackenburg die Gemäldeauswahl und die Präferenz der niederländischen Kunst nicht vor dem Hintergrund bestimmter Geschmacksvorlieben des Sammlers, sondern betont die für Kassel äußerst günstigen Ankaufsbedingung durch die langjährigen und guten Kontakte Wilhelms in den Niederlanden sowie die enge Verbindung zum Haus Oranien-Nassau. Was die Geschmacksvorlieben anbelangt, vertritt Schnackenburg folglich eine etwas andere Position als zuvor Herzog.¹⁰⁰⁷

Everhard Korthals Altes beschreibt wiederum das Kunstverständnis des Landgrafen und seine Sammelpraxis – analog zu Erich Herzog – über die zeittypischen Vorlieben Wilhelms, kombiniert mit einem Interesse für kleine Formate. Er nennt hierfür bspw. Kabinettstücke von Gerard ter Borch, Gerard Dou, Gabriel Metsu, Frans van Mieris, Caspar Netscher, Cornelis van Poelenburch, Godefridus Schalken oder Philips Wouwerman. Darüber hinaus thematisiert er die für jene Zeit ungewöhnlich hohe Anzahl an Werken Rembrandts in der Kasseler Sammlung. Wilhelm VIII. besaß 34 Rembrandt-Gemälde, die heute jedoch teils anderen Künstlern aus Rembrandts Umkreis zugeschrieben werden. Ein besonderes Interesse lag dabei auf den Portraits und Tronien, wobei auch Historien und Landschaften zu den Erwerbungen zählten, die zusammengenommen alle Schaffensphasen Rembrandts umfassen und einen repräsentativen wie beeindruckenden Querschnitt des Œuvres zeigen. Sie zählen bis heute zu den Highlights der Gemäldegalerie.¹⁰⁰⁸

Justus Lange hat sich erneut dem Geschmack von Landgraf Wilhelm VIII. gewidmet und dessen Vorlieben eingehender analysiert.¹⁰⁰⁹ Bezogen auf das Gemäldeinventar von 1749ff mit 869 verzeichneten Werken kommt er zu folgendem Ergebnis hinsichtlich der Anzahl und des Verhältnisses der vertretenen Maler: Die niederländischen Künstler bilden mit rund 500 Werken den überragenden Schwerpunkt der Sammlung. Die italienischen Künstler sind mit 180 Gemälden und die deutschen Künstler mit 121 Gemälden vertreten, ergänzt von 30 französischen, zwei spanischen sowie 40 nicht zugewiesenen Werken. Aber auch innerhalb der niederländischen Kunst zeigt sich – wie nicht anders zu erwarten – eine Präferenz für bestimmte Künstler. Die holländischen Maler werden mit 34 Gemälden von Rembrandt Harmensz. van Rijn und 25 Werken von Philips Wouwerman angeführt, gefolgt von 12 Gemälden von

Adriaen van der Werff, 10 von Godefridus Schalken, je 9 von Caspar Netscher, Cornelis van Poelenburch und Coenraet Roepel, 8 von Paulus Potter, je 6 von Bartholomeus Breenbergh und Adriaen van Ostade sowie 5 von Frans Hals. Ein Künstler-Ranking gibt es gleichermaßen für die flämische Malerei. Peter Paul Rubens ist mit 31 Gemälden vertreten, Anthonis van Dyck mit 21, David Teniers d. J. mit 18, Jan Brueghel d. Ä. mit 12 und Jacob Jordaens mit 10.¹⁰¹⁰

Zur Vervollständigung des Bildes muss schließlich auch auf den Bestand an italienischer Kunst in der Kasseler Sammlung hingewiesen werden, da dieser Wilhelms Kennerschaft in Bezug auf die niederländische Kunst nicht etwa zu mindern, sondern zu bestätigen vermag. Wilhelm VIII. urteilt selbst über seine Italiener-Sammlung: „Ich erhalte allmählich den nötigen Stoff zu einer Galerie von italienischen stücken, und Ich glaube, daß mir soviel nicht mehr daran fehlet, wann nur das Gebäude dazu auch da wäre.“¹⁰¹¹ Dass der hessische Landgraf neben niederländischen Gemälden auch wiederholt Werke italienischer Künstler erworben hat, dokumentiert das landgräfliche Gemäldeinventar, auch wenn die Konvolute kleiner ausfallen. Zu nennen wären hier 16 Gemälde unter dem Namen Bassano, 10 Werke von Guido Reni, je 8 von Raffael, Tizian, Caravaggio und Annibale Carracci, 2 von Leonardo da Vinci. Diese Zuschreibungen ließen sich jedoch in den meisten Fällen nicht aufrechterhalten – sie hielten der Stilkritik nicht stand –, und so gelten die Gemälde heute meist als Kopien oder Werke anderer Künstler. Dies zeigt, dass Wilhelm VIII. beim Ankauf italienischer Kunstwerke nicht dieselbe Expertise zugesprochen werden kann wie beim Erwerb niederländischer Gemälde und er sich häufiger irrte bzw. seine Ratgeber auf diesem Gebiet nicht versiert genug waren. Außerdem verdeutlicht es den hohen Bedarf an italienischen Werken auf dem Kunstmarkt des 18. Jahrhunderts, der vermehrt zu falschen Zuschreibungen und Kopien verleitete bzw. den bewussten Ankauf von Kopien erforderlich machte, um eine repräsentative italienische Galerie errichten zu können. Mit diesen einschränkenden Bemerkungen korrespondiert auf verblüffende Weise, dass ein von Wilhelm VIII. geplantes eigenes Gebäude für eine Italiener-Sammlung – neben dem Galeriebau für die Niederländer-Sammlung – nie realisiert wurde. Der Ausbruch des Siebenjährigen Krieges sollte dies verhindern.¹⁰¹²

Tischbein lernte den Sammlungsgründer Wilhelm VIII. nicht mehr kennen, als er 1765/1766 erstmals für kurze Zeit im Hause seines Onkels Johann Heinrich Tischbein d. Ä. in Kassel weilte, jedoch war ihm die Gemäldesammlung des Landgrafen vertraut und er sollte sie insbesondere in späteren Jahren wiederholt besuchen.¹⁰¹³ Dies geschah unter der Regentschaft von Wilhelms Sohn und Nachfolger Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel.¹⁰¹⁴ Dass Johann Heinrich Tischbein d. J. – der ältere Bruder von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein sowie der Neffe des Kasseler Hofmalers Johann Heinrich

Tischbein d. Ä. – das Amt des Galerieinspektors innehatte, dürfte zusätzlich von Vorteil gewesen sein. Wiederholt wies Tischbein seinen Bruder auf Kunstwerke hin und soll mitunter sogar Kunstankäufe nach Kassel vermittelt haben.¹⁰¹⁵

Friedrich II., der ab 1760 regierender Landgraf war, verlagerte die Sammeltätigkeit von Gemälden auf Antiken, sodass die Gemäldesammlung keine nennenswerten Zuwächse in jenen Jahren erhielt. Zu den Leistungen Friedrichs II. zählen insbesondere die Gründung der ‚Académie de Peinture et de Sculpture‘ 1777 sowie des ‚Museum Fridericianum‘ 1779. Jedoch machte Friedrich II. die Gemäldesammlung ab 1775 öffentlich zugänglich, die seit 1752 in einem eigens von Wilhelm VIII. erbauten Galeriegebäude untergebracht war.¹⁰¹⁶ Hiermit war eine entscheidende Wende eingeleitet. Die landgräfliche Sammlung war keine reine Privatsammlung mehr, mit eingeschränkter Zugänglichkeit, sondern die Allgemeinheit konnte nun daran teilhaben.¹⁰¹⁷ Unter seiner Regentschaft erschien 1783 ein erster gedruckter Katalog als *Verzeichniß der Hochfürstlich-Heßischen Gemählde-Sammlung in Cassel* mit 803 Werken von Simon Causid.¹⁰¹⁸ Der Charakter der Kasseler Sammlung mit einem Sammelschwerpunkt auf der holländischen und flämischen Kunst wird hier deutlich – 506 niederländische, 96 italienische, 25 französische sowie deutsche Werke werden dort verzeichnet. Bei diesem Katalog handelt es sich um eine handliche und schlicht gestaltete Publikation, die den Galeriebesuch begleiten sollte.¹⁰¹⁹ Das Vorwort widmet sich neben der obligatorischen Huldigung des Landgrafen insbesondere der Galerie selbst, deren Funktion sowie deren Publikum, wobei ein pädagogischer Anspruch im Sinne der Aufklärung unverkennbar ist. Nach Causid sei die Sammlung „nicht nur eine Quelle des Vergnügens“, sondern habe auch einen Einfluss auf die „Bildung und Ausbreitung des guten und schönen Geschmacks“ und entspreche einem „aufgeklärten Kunstgefühl“. ¹⁰²⁰ Der Katalog dient folglich als Leitfaden der Kunstaneignung und einer damit verbunden Schule des Sehens sowie des Geschmacks – sowohl für Künstler als auch für Kunstinteressierte. Der Katalog konnte von den Zeitgenossen beim Galerieinspektor erworben werden. Dies war ab 1775 Johann Heinrich Tischbein d. J.¹⁰²¹ Der Galerieinspektor hatte die Aufgabe, die Bestände zu pflegen sowie die Besucher durch die Gemäldesammlung zu führen, die in verschiedenen Gebäuden untergebracht war.¹⁰²² Die Kasseler Sammlung gewann immer mehr an Popularität, sodass sie auch viele Reisende anzog, die ihren Ruhm wiederum in Briefen und Reiseberichten verbreiteten.¹⁰²³

Die überragende Qualität der Kasseler Sammlung spiegelt sich unter anderem in dem Umstand, dass von Dominique-Vivant Denon (1747–1825) 299 Werke für das Musée Napoléon im Louvre zu Beginn des Jahres 1807 als Beutegut nach Paris abtransportiert worden waren.¹⁰²⁴ Rund die Hälfte der Werke wurde zunächst zusammen mit Kunstwerken aus anderen fürstlichen

Sammlungen gezeigt, wobei das Kasseler Konvolut den größten Gemäldeteil der gesamten Ausstellung stellte. Anschließend wurden rund 100 dieser erlesenen Werke in die Sammlung des ‚Musée Napoleon‘ aufgenommen. Dort sowie durch begleitende Publikationen und Reproduktionsgraphiken erreichten die Kasseler Gemälde ein internationales Publikum sowie eine gesteigerte öffentliche Wahrnehmung.¹⁰²⁵ Neben den Konfiszierungen durch Denon waren in Kassel zahlreiche weitere Verluste zu beklagen.¹⁰²⁶ Der größte Teil des nach Paris entführten ursprünglichen Kasseler Bestandes wurde 1815 zurückgegeben. Dennoch gingen laut der Angaben des damaligen Galerieinspektors Ernst Friedrich Ferdinand Robert insgesamt 382 Werke unwiederbringlich verloren – darunter einige Hauptwerke von Rembrandt Harmensz. van Rijn, Peter Paul Rubens, David Teniers d. J., Paulus Potter oder Claude Lorrain.¹⁰²⁷ Zugleich erhielten die Kasseler Werke sowie die Sammlung gewissermaßen eine Adelung durch die napoleonische Konfiszierung und die spätere Rückgabe. Sie wurden Teil einer nationalen Identitätsbildung. Dank der Raubzüge war ein neues Bewusstsein für das eigene kulturelle Erbe geschaffen worden.¹⁰²⁸ Dementsprechend waren die ursprünglichen Besitzer der napoleonischen Kriegsbeute im Nachhinein nicht ausschließlich unglücklich über dieses Intermezzo – abgesehen von den schmerzlichen dauerhaften Verlusten –, weil dieses ihren Sammlungen einen besonderen Qualitätsstempel verlieh. Da von den Konfiszierungen zahlreiche Werke der niederländischen Kunst betroffen waren, wirkte sich diese gesteigerte Aufmerksamkeit gleichzeitig positiv auf deren Rezeption in ganz Deutschland aus.

Wunschlisten, Lieblingswerke und das Vergnügen am Sammeln niederländischer Kunst

Das Kabinett von Karoline Luise von Baden war bereits wiederholt Thema der Ausführungen und zeigt verschiedene Gemeinsamkeiten mit Tischbeins ‚Niederländer-Rezeption‘. Eine interessante Quelle aus dem Umfeld der Markgräfin gewährt einen genaueren Einblick in ihre Präferenzen. Max Tillmann verweist in seinem Aufsatz *Karoline Luise von Baden und die Niederländerbegeisterung im Frankreich des 18. Jahrhunderts* auf eine von der Markgräfin eigenhändig verfasste Liste mit 31 Künstlernamen aus der Zeit um 1760, die er als eine ‚Wunschliste‘ für die Sammlung interpretiert. Es handelt sich hierbei um den Entwurf einer idealen Sammlungskonzeption. Darüber hinaus spiegelt die Auflistung die persönlichen Interessen, aber auch das Bildwissen sowie die Kennerschaft der Sammlerin.¹⁰²⁹ Mit der Einordnung der Liste als einer idealen Sammlungskonzeption steht sie Tischbeins Auflistung eines guten Kabinettes sehr nahe. Auch der Umfang mit 31 bzw. 33 Künstlern ist fast identisch.

Die Liste von Karoline Luise von Baden besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil nennt folgende Künstler: Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, Rembrandt, Caspar Netscher, Frans und Willem van Mieris, Adriaen van der Werff, Gerard Dou, Eglon van der Neer, Aert van der Neer, Gerard ter Borch, Adriaen van Ostade, David Teniers d. J., Adriaen Brouwer, Jan van Huysum, Jan Davidsz. de Heem, ##, Rachel Ruysch, Gabriel Metsu, Philips Wouwerman, Hamilton, Abraham Mignon, Nicolaes Berchem. Der zweite Teil umfasst die Künstler: Johann Heinrich Roos, Paulus Potter, Adriaan van de Velde, Cornelis Saftleven, Hans Rottenhammer, Brueghel, Jan Weenix, Paul Bril.¹⁰³⁰ Von den 31 dort genannten Malern finden sich 19 Maler auch auf Tischbeins Wunschliste – eine Übereinstimmung von zwei Dritteln der Künstler ist erstaunlich.¹⁰³¹ Lediglich elf Künstler – Netscher, W. van Mieris, E. van der Neer, A. van der Neer, Ruysch, de Hamilton, Mignon, Roos, Saftleven, Weenix und Bril – stimmen nicht mit Tischbeins idealem Kabinett überein.¹⁰³² Zu den von Tischbein favorisierten Künstlern, an denen Karoline Luise laut ihrer Wunschliste wiederum kein explizites Interesse hatte, zählen: Cuypp, Neefs, W. van de Velde, Bakhuizen, van Slingelandt, Schalken, Lievens, de Hondecoeter, van Poelenburch, Elsheimer, Sniijders, Both und de Lairese. Dies stimmt jedoch nicht mit ihrer späteren tatsächlichen Sammeltätigkeit überein, denn ihre Sammlung umfasste durchaus Werke von Schalken, van Slingelandt, de Hondecoeter, van Poelenburch oder Both.¹⁰³³

Betrachtet man die Zusammensetzung der Sammlungskonzeption genauer, so ergibt sich folgendes Bild: „Abgesehen von drei deutschen Künstlern – Abraham Mignon, Johann Heinrich Roos und Hans Rottenhammer – werden ausschließlich niederländische Meister genannt. Die Großmeister Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck und Rembrandt Harmensz. van Rijn stehen an der Spitze. Die folgenden Künstlernamen notierte Karoline Luise nach Bildgattungen und stilistischen Merkmalen geordnet. An zweiter Stelle steht die feinemalerische Schule mit Netscher, Frans und Willem van Mieris, Adriaen van der Werff und Gerard Dou, eng gefolgt von den thematisch nahestehenden Spezialisten für das gehobene Interieur mit Eglon Henrik van der Neer, Gerard ter Borch und Gabriel Metsu. Karoline Luise hatte Interesse an den Vertretern des Bauern-Genres, darunter Adriaen Brouwer, Adriaen van Ostade und David Teniers d. J. Als Repräsentanten des Stilllebens notierte sie sich Jan Davidsz. de Heem, Jan van Huysum, Rachel Ruysch und Abraham Mignon. Für die holländische Landschaftsmalerei nannte Karoline Luise Aert van der Neer und Cornelis Saftleven, wobei sie Paul Bril und vor allem Nicolaes Berchem als Spezialisten für die italianisierende Landschaft interessierten. Jan Weenix, Paulus Potter, Philips Wouwerman und Adriaen van de Velde stehen für das Tierbild oder Szenen mit Hirten, Reitern und Soldaten in Land-

1758		Specification des Muséum de Peinture n ^o 2	N ^o
1	wouwerman	für Kopf und Hande jagt v. 11 Oct.	843
2	wouwerman	Reiter der Waldenjagt Lermie	38
3	wouwerman	Kerkhof	571
4	wouw.	Falkenjagd	872
5	Rembrandt	Christus mit Hooffe	552
6	wouw.	Bataille von 11 Oct.	740
7	Rubens	Pan & Syrinx v. Helleson	114
8	Older	mit einem Hund	55
9	Metsu	Indien... (für ein Bild)	354
In anfang n^o 3.			
10	V. d. Huden	Die Vaerkey van Amsterdam	568
11	Schlingeland	Kirche in de wig.	579
12	Schlingeland	Köcke	580
13	Braviwer	Ein Mann auf einem Pferd	12
14	Braviwer	mit Dito Kind auf Bayern	13
15	Doins	Olde Vrouw by een Toorn	594
16	wouwerman	pepperte partie	574
17	Draugel	Gefilde der D. v. d. D.	725
18	Teniers	mit Aufsehung von Affen	53
19	Micris	für Bordel	47
20	Miano	mit einem Bild und einem v. Stack.	398
In anfang n^o 4.			
21	V. d. Weyt	Lottgen in einem Vogel... (für ein Bild)	207
22	Rembrandt	für porträt mit einem v. Trib.	856
23	Wittfeven	mit einem Gefilde	52
24	Eschaymer	Die Geißelung Christi auf Bayern	75
25	weyt	die Maasjes	504
26	Teniers	für eine Mann und Weib	59

Die Spezif. von dem ersten anfang ist desfalls nicht zu tun.
Vielmehr ist ein Bild zu geben.
Die zweiten sind die mit dem ersten angeführten sind
dieselben sind aber für andere Gattungen von Bildern zu thun
die jetzt gel. ist.

121 Unbekannt: Transportliste von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, Teil 2, 1758, Museumslandschaft Hessen Kassel

schaft.¹⁰³⁴ Diese Zusammenfassung von Max Tillmann erinnert stark an die Zusammensetzung von Tischbeins niederländischem Kabinett, jedoch bleiben 8 Künstler ohne Zuordnung. Daraus ergäbe sich folgendes Sammlungsprofil: 35 % Genre, je 13 % Landschaft, Stillleben und Tiere sowie 26 % Andere – sofern keine Künstler den Gattungen Historie und Portrait zugeordnet werden. Damit läge der Anteil der Genremalerei im Wunschkabinett der Markgräfin sogar noch ein wenig höher als in jenem von Tischbein.

Vergleicht man die erstellte Wunschliste mit dem schließlich verwirklichten Malereikabinett von Karoline Luise von Baden gemäß dem ‚Melling-Inventar‘, das 1784 nach dem Tod der Markgräfin erstellt wurde, sowie mit der Rekonstruktion ihres Malereikabinettes, so finden sich dort 24 der 31

genannten Künstler wieder.¹⁰³⁵ Während die Wunschliste 19 Übereinstimmungen mit Tischbeins idealem Kabinett aufwies, können für das tatsächlich realisierte Kabinett von Karoline Luise sogar 22 Übereinstimmungen angeführt werden.¹⁰³⁶

Wie bereits im Kontext der Niederländer-Sammlerin Markgräfin Karoline Luise von Baden zitiert, so ist auch von Landgraf Wilhelm III. von Hessen-Kassel eine Wunschliste überliefert, die in diesem Zusammenhang von Interesse ist und zum Vergleich herangezogen werden soll. Hierbei handelt es sich um eine zweiteilige Liste mit 41 Gemälden – den ‚Lieblingswerken‘ des Landgrafen –, die ihn im Jahr 1758 in sein Exil nach Rinteln begleiten sollten, als Kassel erneut im Siebenjährigen Krieg von französischen Truppen besetzt wurde (Abb. 121).¹⁰³⁷ Diese Transportliste verrät viel über die Vorlieben des Landgrafen, auch wenn zu bedenken ist, dass für den Transport nur kleinformatige Werke der Sammlung geeignet waren. Unter den 41 gelisteten Werken befanden sich 36 Gemälde von niederländischen Künstlern – darunter 30 holländische und 6 flämische Maler. Prominent vertreten war Philips Wouwerman mit neun Werken, gefolgt von Gerard Dou mit fünf Gemälden, je drei von Adriaen van Ostade und Adriaen van der Werff und je zwei von Adriaen Brouwer, Frans van Mieris, Rembrandt Harmensz. van Rijn, David Teniers d. J. und Pieter Cornelisz. van Slingelandt. Hinzu kommen ferner mit jeweils nur einem Werk Peter Paul Rubens, Pieter Brueghel d. Ä., Herman Saftleven, Gabriel Metsu, Jan van der Heyden und der eher unbekannte flämische Künstler Pieter Gijssels (1621–1690).¹⁰³⁸ Neben den zahlreichen niederländischen Malern waren nur vier italienische Künstler – Carracci, Maratti, Raffael und Tizian – sowie mit Elsheimer ein deutscher Künstler Teil des Exilkabinettes.¹⁰³⁹

Zu den ausgewählten Werken zählt bspw. das berühmte Gemälde *Pan und Syrinx* von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä., das um 1617 in eindrucksvoller Zusammenarbeit entstanden ist (Abb. 122). Leider befinden sich von dieser erlesenen Auswahl von 41 Gemälden heute nur noch 14 Werke in der Kasseler Gemäldegalerie.¹⁰⁴⁰ Neben dem Gemälde von Rubens und Brueghel sind dies von Philips Wouwerman die Werke *Der große Pferdestall*, *Vier Reiter beim Hufschmied*, *Bauer beim Entladen eines Pferdekarrens*, *Die Hirschjagd*, *Gefecht zwischen Fußsoldaten und Reitern* und *Kampf zwischen Europäern und Orientalen*. Hinzu kommen *Das Rheintal bei Erbach im Rheingau* von Herman Saftleven, *Bauern in einer Sommerlaube* von Adriaen van Ostade, die *Kartenspielenden Bauern* und das Gegenstück *Zechende Bauern* von David Teniers d. J., die damals Adriaen Brouwer zugeschrieben waren, ferner die Raffael-Kopie *Die Heilige Familie mit dem Lamm* und das heute Agostino Massucci zugeschriebene Gemälde *Die heilige Familie mit dem kleinen Johannes dem Täufer*.¹⁰⁴¹



122 Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä.: *Pan und Syrinx*, um 1617, Museumslandschaft Hessen Kassel

Vergleicht man die Künstler dieser Liste mit jenen, die Tischbein für ein ideales Kabinett niederländischer Malerei anführt, so fallen einige Übereinstimmungen auf. Lässt man die vier italienischen Künstler in Wilhelms Exilkabinett außen vor, so stimmen zwölf niederländische und ein deutscher Künstler mit Tischbeins niederländischem Wunschkabinett überein. Dies sind: Wouwerman, Dou, van Ostade, van der Werff, van Slingelandt, Brouwer, Teniers, van Mieris, Rembrandt, Rubens, Brueghel, Metsu sowie Elsheimer. Nur Saftleven, van der Heyden und Gijsels finden sich nicht im Tischbein'schen Kabinett wieder. Mit beiden Listen korrespondierend waren bereits Gabriel Metsu mit der *Cisterspielerin* (vgl. Abb. 97) und von Adriaen Brouwer bzw. David Teniers d. J. die *Kartenspielenden Bauern* (vgl. Abb. 96) Teil der exemplarischen Rekonstruktion.

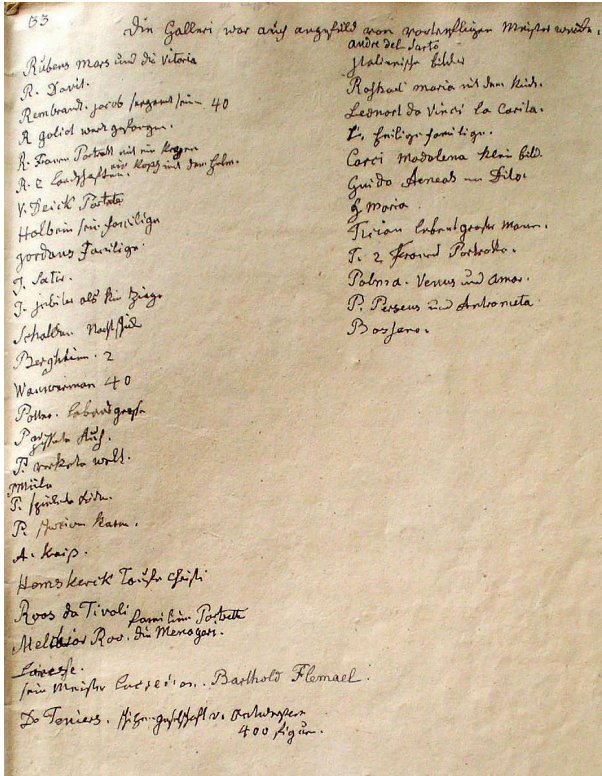
Auch Tischbein hat selbstverständlich seine ‚Lieblingskünstler‘ und ‚Lieblingswerke‘ in der Kasseler Sammlung und benennt diese im Manuskript seiner Lebenserinnerungen: „Hir war ein kleines Bild von Rubens Pan und Sirings, wo Pregel den hinder grunt gemahlt hatte. das Schilf mit den Blumen und das rohr war wundersn würdig schön gemahlt. Ein klein Bild von Rembrand. wie die drey Marien zum Grab Christi komen. und ein Engel siz auf den abgewelzten stein. das weisse gewandt mit der Klarheit und himlische

licht was ihn um floss, war wie hin gezaubert, es war eine wunders würdige Maja und Efeckt in dem Bild. Ein Bild von Schlingeland, wo eine Mutter siz und nehet, und neben ihr stehet eine Wiege, wo das darin liegende Kind eben erwacht, und die Mutter ansiehet, gehert mit unter die besten Bilder diesses Kabinetts. Ein Bild von Wauwerman, eine Blinderung, es brend eine Stad und Kirche, die Pfaffen werden heraus geführt und mis handelt, ein Soltad hatt eine Pfaffe bey den ohren und führt ihn zu dem befehlhabendn oficir. und viele figure, wo man alle greuel einer blinterung siehet. eine frau liegt über dem leihnam ihres Gatten und ein Soldat blaut ihr den rücken. es ist aus seiner ersten Manir, und ist das volkomenste was ich gesehen. es ist zum erstaunen was der Mensch kann. die Gesichter sind nicht viel grosser als eine grose Erbse, und sahe man hindruch ein vergroserungs Glass. so glaubte man einen Kopf von Rubens zu sehen, mit eben so seinem feuer und Geist.“¹⁰⁴² Tischbein bespricht hier zunächst einige Werke ausführlicher. Zuallererst das Gemälde *Pan und Syrinx* (vgl. Abb. 122) von Rubens und Brueghel, das bereits Teil des Exilkabinetts von Wilhelm VIII. war. Das erwähnte Rembrandt-Gemälde *Der auferstandene Christus erscheint Maria Magdalena* befindet sich heute in der Royal Collection im Buckingham Palace in London.¹⁰⁴³ Bei dem Bild von Slingelandt scheint es sich um ein Werk aus der Sammlung Röver zu handeln, das im landgräflichen Inventar als „Kindje in de Wiege“ sowie im Röver’schen Inventar als „een extra konstig cabinet stukje van Slingeland, verbeeldende een kindje in de wieg leggende te kijken na de moder, die daar bij zit te najen“ bezeichnet ist und zu den Gemäldeverlusten zählt. Gleiches gilt für den „Kerkroof“ von Wouwerman, der ebenfalls aus der Sammlung Röver stammt und sich nicht mehr in der Kasseler Sammlung befindet.¹⁰⁴⁴

Es folgt eine Aufzählung von weiteren Kasseler Werken – zitiert aus den publizierten Lebenserinnerungen: „Die Galerie war außerdem noch angefüllt mit vortrefflichen Meisterwerken, von Rubens: ‚Mars und Viktoria‘, ‚David‘; von Rembrandt: ‚Jakob segnet seine Söhne‘, ‚Goliath wird gefangen‘, ‚Frauenporträt mit einem Kragen‘, zwei Landschaften; von Giordano: ‚Ein Familienstück‘, ‚Ein Satyr‘, ‚Jupiter als Kind, von der Ziege gesäugt‘; von Schalcken: ‚Ein Nachtstück‘; ein Wouwerman; von Potter Bilder in Lebensgröße: ‚Die pissende Kuh‘, ‚Die verkehrte Welt‘, ‚Eine Mühle‘, ‚Spielende Kinder‘; ein A. Cuypp; von Heemskerck: ‚Die Taufe Christi‘; von Rosa da Tivoli: Familienporträts; von Melchior Roos: ‚Die Menagerie‘; ein Lairesse; von Teniers: ‚Schützengesellschaft von Antwerpen‘ (400 Figuren).“¹⁰⁴⁵ Mit dieser Auflistung gesehener Werke dokumentiert Tischbein zugleich den ehemaligen Gemäldebestand mit verschiedenen Verlusten aus napoleonischer Zeit. *Der Triumph des Siegers* von Rubens (vgl. Abb. 76), der Mars und Victoria zeigt, gehört noch heute zu den Hauptwerken der Sammlung, wohingegen der im Inventar

verzeichnete „König David auf der Harpfe spielend nebst 5. Engel“, ebenfalls von Rubens, verloren ist.¹⁰⁴⁶ Eindeutig identifiziert werden kann ferner das bedeutende Werk *Jakob segnet Ephraim und Manasse* von Rembrandt Harmensz. van Rijn (vgl. Abb. 74). Bei den Rembrandt'schen Landschaften kann auf die *Winterlandschaft* sowie die *Flusslandschaft mit Windmühle* verwiesen werden.¹⁰⁴⁷ Mit „Giordano“ dürfte nicht etwa der italienische Künstler Luca Giordano gemeint sein, sondern aufgrund der genannten Sujets der flämische Künstler Jacob Jordaens mit den Gemälden *Der Künstler mit der Familie seines Schwiegervaters Adam van Noort*, *Der Satyr beim Bauern* und *Die Kindheit des Jupiter*.¹⁰⁴⁸ Das Nachtstück von Schalken könnte auf *Die büßende Magdalena, einen Totenkopf haltend* (vgl. Abb. 107) hinweisen. Die Formulierung „ein Wouwerman“ verwundert hingegen angesichts der zahlreichen Gemälde dieses Künstlers in Kassel, wobei Tischbein zuvor bereits den *Kirchenraub* näher beschrieben hat. Die von Paulus Potter zitierten Werke gehören zu den Verlusten, können aber im Falle der *Pihseden Koe*, der *Fabeln*, die eine verkehrte Welt zeigen, sowie der *Waatermool* im Inventar nachgewiesen und zugleich der Sammlung Röver zugewiesen werden.¹⁰⁴⁹ *Die Taufe Christi*, im Inventar von 1749ff als „Hemskerken Martin. Die Taufe Christi von Johannes in einer Landschaft“ verzeichnet, wird heute Jacob de Backer zugeschrieben.¹⁰⁵⁰ *Die Menagerie des Landgrafen Carl*, das im Format größte Werk der Kasseler Gemäldegalerie, dürfte Tischbein, der selbst Tiere der Menagerie gemalt hat, wie er schreibt, besonders interessiert haben.¹⁰⁵¹ Schließlich erwähnt er *Die Schützengilde Oude Vietboog in Antwerpen*, im Inventar als „Ein Aufzug der Schützen-Compagnie in Antwerpen“ bezeichnet, die sich heute in der Eremitage in St. Petersburg befindet.¹⁰⁵²

Im Originalmanuskript der Lebenserinnerungen von 1811 bricht der Fließtext nach der Beschreibung der Werke von Rubens, Slingelandt und Wouwerman ab und auf der folgenden Seite findet sich die zuvor nach Mittelstädt zitierte Auflistung als einseitige Liste in zwei Spalten – eine mit niederländischen, eine mit italienischen Werken (Abb. 123). Dort ist zu lesen: „Die Galleri war auch angefüld von vortrefligen Meister wercke. / Rubens Mars und die Vitoria / R. Davit. / Rebrand. jacob segnet seine 40 / R. Goliat ward gefangen. / R. Frauen Portratt mit ein Krage / [Einschub: ein Kopf mit dem Helm.] / R. 2 Landschaften. / V. Deick Portate / Holbein sein familige / Jordans Familie / J. Satir. / J. Jubiter als kin Ziege / Schalcken. Nachtstük / Berghtim. 2 / Wauwerman 40 / Potter. Lebensgrosse / P pissete Kuh. / P. verkete welt. / P Müle / P. spielete kinde. / P. # karen. / A. Keip. / Hemskerck Taufe Christi / Roos da Tivoli familien Portrette / Melchior Roo. die Menageri / Lairesse. / sein Meister #. Barthold Flemael / D. Teniers. schizengesellschaft v. Antwerpen 400 figur.“¹⁰⁵³ Das frühe Manuskript entspricht inhaltlich weitestgehend der



123 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein:
Originalmanuskript der
Lebenserinnerungen, Aus-
schnitt, 1811, Landes-
museum für Kunst und
Kulturgeschichte Oldenburg

Publikation, jedoch offenbaren sich auch einige erwähnenswerte Abweichungen. In der publizierten Auflistung fehlen bspw. Portraits von van Dyck, ein Familienbildnis von Holbein sowie der Künstler Nicolaes Berchem. Die Manuskript-Liste bestätigt zudem die zuvor geäußerte Vermutung, dass es sich um Jacob Jordaens handeln muss, dessen Name in den publizierten Lebenserinnerungen zu „Giordano“ verfälscht worden ist. Außerdem ist im Manuskript nicht nur von „ein[em] Wouwerman“ die Rede, sondern hinter dem Künstlernamen befindet sich die Zahl 40, ebenso hinter Rembrandt. Auch wenn diese Zahlen etwas zu optimistisch ausfallen, so kennzeichnet Tischbein hier zwei der größten Konvolute innerhalb der Kasseler Sammlung.

Vergleicht man nun wiederum die Künstler des Tischbein'schen idealen Niederländer-Kabinettes mit jenen der Gemäldeliste der Kasseler Sammlung, so stimmen acht bzw. zehn Künstler – Rembrandt, Rubens, Wouwerman, Cuyp, Teniers, Potter, Schalken, Brueghel, de Lairese sowie van Dyck und Berchem – überein. Neu hinzu kommen Jacob Jordaens, Maarten van Heemskerck sowie der deutsche Künstler Johann Melchior Roos. Statt mit

Rembrandt, Rubens und Dou beginnt Tischbeins Beschreibung der Highlights der Kasseler Sammlung mit Rubens, van Slingelandt und Wouwerman bzw. mit Rubens, Rembrandt und Jordaens. Welche niederländischen Künstler von Tischbein besonders geschätzt werden, wird hier deutlich. Will man abschließend auch noch das Röver'sche Kabinett, das seit 1750 Teil der Kasseler Sammlung war, mit dem Tischbein'schen Kabinett in Beziehung setzen, so finden sich auch hier zahlreiche Übereinstimmungen mit Künstlern wie Rembrandt, Rubens, Dou, van Mieris, Wouwerman, van Ostade, de Heem, van Huysum, Potter, van de Velde, van Slingelandt, Schalken, van Dyck, Lievens, Brueghel, van der Werff, Snyders und Lairese. Mit diesem letzten Verweis schließt der – vielleicht etwas zu sehr strapazierte, aber für eine adäquate Einordnung wichtige – Vergleich von Sammlungen und Künstlerlisten, der einen weiteren wesentlichen Aspekt des Sammelns leicht vergessen lässt, jenen des ‚Unterhaltungswertes‘ von Kunstsammlungen.

Tischbein äußert sich verschiedentlich darüber, wie angenehm und unterhaltend ein niederländisches Kabinett sein kann. Im ersten Manuskript von 1811 schreibt er: „Es ist sehr angenehm mit aus wahl eine Samlung holländischer Bilder zu haben, ein Kabinet vol davon zu haben ist sehr unterhaltend.“¹⁰⁵⁴ Und im Manuskript von 1824 werden diese Überlegungen weiter ausgeführt: „Es ist sehr angenehm eine ausgewählte Sammlung Holländischer Bilder zu besitzen – Ein Cabinet davon ist sehr unterhaltend: denn sie haben aus der Natur sehr viele erfreuliche Gegenstände herausgehoben, und auch aus dem geschäftigen Leben und Treiben der Menschen. Es sind einige Maler gewesen, die man selten nennen hört; hingegen hört man die öfter nennen, welche eine vorzügliche Geschicklichkeit im Pinsel hatten, womit sie die Liebhaber anzogen.“¹⁰⁵⁵ Daraus wird schließlich in der publizierten Version der Lebenserinnerungen: „Wie unterhaltend ist dagegen eine holländische Bildersammlung schon der vielen erfreulichen Gegenstände wegen, die aus der Natur, aus dem geschäftigen Leben der Menschen und ihrem Treiben herausgehoben sind.“¹⁰⁵⁶ Mit den angesprochenen erfreulichen Bildgegenständen betont Tischbein erneut die Bedeutung der Genremalerei, die auch im Rahmen seines idealen Kabinettes niederländischer Malerei, wie gezeigt, eine zentrale Rolle einnimmt. Dies erscheint insofern signifikant, als immer wieder gerne darauf verwiesen wird, dass die Niederländer mit der Genremalerei im Speziellen und der Malerei des ‚Goldenen Zeitalters‘ im Allgemeinen ein Portrait ihrer selbst sowie ihres Landes geschaffen haben.¹⁰⁵⁷ Das zum Ausdruck gebrachte Interesse an der Unterhaltung, dem Angenehmen, dem Vergnügen und der Freude als signifikantem Bestandteil der Kunstbetrachtung ist bereits aus dem 17. Jahrhundert bekannt – unter dem Motto ‚docere et delectare‘ bzw. ‚tot lering en vermaak‘.¹⁰⁵⁸ So wird auch in allen Tischbein'schen

Formulierungsvarianten der ‚Unterhaltungswert‘ einer Sammlung niederländischer Kunst übereinstimmend betont. Den Geist der Aufklärung, der zugleich in einer solchen Formulierung steckt, hat keiner treffender ausgedrückt als Christoph Martin Wieland (1733–1813), der 20 Jahre ältere Zeitgenosse Tischbeins: „Ergetzen ist der Musen erste Pflicht, doch spielend geben sie den besten Unterricht.“¹⁰⁵⁹

4.3 Anmerkungen

Abkürzungen

- GAM Gemäldegalerie Alte Meister
 LMO Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg
 MHK Museumslandschaft Hessen Kassel
 SAB Stadtarchiv Braunschweig
 SKK Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

- 795 Holtzhauer/Schlichting 1974. Der Schicksalsgemeinschaft sowie dem Verhältnis der Manuskripte von Tischbein und Meyer zueinander ist zudem ein eigenes Kapitel dieser Arbeit gewidmet. Vgl. Kapitel 4.1.2.
- 796 Mittelstädt 1956, S. 95. In den Manuskripten von 1811 und 1824 weichen die Formulierungen hiervon ab. Die Publikation zeigt eine neue Zusammenstellung der Tischbein’schen Gedanken und gibt den Text in veränderter Form wieder.
- 797 Hiermit ist eine wichtige Besonderheit der niederländischen Malerei benannt, die bspw. auch als ‚Alleinstellungsmerkmal‘ bezeichnet wird. Die Rede ist vom holländischen Realismus, der sich für die alltäglichen Dinge interessiert, womit jedoch keine exakte Wiedergabe der Wirklichkeit gemeint ist. Vgl. Kat. Hamburg 2017, S. 37.
- 798 LMO, PT 833, o. S. Im Manuskript von 1811 heißt es an dieser Stelle: „Man schätz die holländische Mahler ihre werke, weil sie die nathur so treu nach ahmten, und ihren fleis mit dem sie ihre bilder ausführten, wem dieses nur das eizige ist das ihn anzieht, der hatt ihre werke nur überflächlich betrachtet. und hatt den Geist und die Seelen würkung unbeachtet über sehen.“ Ebd., PT 26, S. 26. Tischbein notiert ferner auf einer Archivalie: „[H]olländische Mahler werke in zeit des Krieges und des druckes mit einer ruhe und fröhligkeit des geistes gemacht, wo einen das anschauen erheitert. mit ruhe der seele und munterkeit des geistes [...]“ Ebd., PT 1277.
- 799 Zum Aspekt des Vergnügens in der niederländischen Kunst vgl. Kat. Hamburg 2004, Kat. Amsterdam/Washington 1996, Etzlstorfer 1993, Alpers 1975.
- 800 Die Entwicklungen können derart skizziert werden: „1567 drang der Herzog von Alba mit einem spanischen Heer in die Niederlande ein. Ab 1568 brach ein achtzigjähriger Krieg zwischen Spanien und den Niederlanden aus. Wilhelm von Oranien und seine Brüder versuchten, die Spanier aus den Niederlanden zu verdrängen. Erst seinem Sohn Moritz von Oranien gelang es 1598, die Spanier aus den Vereinigten Provinzen (den nördlichen Niederlanden) zu vertreiben. Die Eroberung der südlichen Niederlande misslang. Vor dem Abschluss des Westfälischen Friedens anerkannten – in einem Vertrag vom 30. Januar 1648 – Spanien und der Kaiser die Unabhängigkeit der Niederlande. Die südlichen Niederlande verblieben als Spanische bzw. Habsburgische Niederlande für die nächsten 149 Jahre zuerst bei Spanien und danach bei Österreich.“ Stahl 2004, S. 73, vgl. ferner North 2008. Hier insbesondere die Kapitel *Der Aufstand der Niederlande* und *Das Goldene Zeitalter der Niederlande*, S. 22–36, 37–65.
- 801 LMO, PT 26, S. 27, vgl. Mittelstädt 1956, S. 95. Als Beispiel führt Tischbein verschiedene Darstellungen von Bauernhochzeiten an. Vgl. hierzu ferner Dohe 2018, S. 79.

- 802 Das Werk wurde 1750 von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel zusammen mit dem Kabinett von Valerius Röver angekauft. Zur Provenienz vgl. Lange/Kuss/Rehm 2017, S. 20f. Zu Jan Steen vgl. Kat. Amsterdam/Washington 1996. Zum Brauchtum und Motiv *Fest des Bohnenkönigs* vgl. Fugger 2007. Vgl. hierzu ferner Stefanie Rehm: *Verkehrte Welt am Dreikönigstag. Zum Motiv Fest des Bohnenkönigs in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, Magisterarbeit Hamburg 2011, betreut von Charlotte Schoell-Glass.
- 803 Auch Max J. Friedländer stellt am Beispiel von Jan Steen Humor und Maltechnik einander gegenüber: „Wie das Sachinteresse strömte die Fabulierlust in die Malkunst ein. Jan Steen war nicht ungestraft ein witziger Menschenkenner und erfindungsreicher Komödiendichter. An ursprünglichem Talent keinem Zeitgenossen und Landsmanne nachstehend, hat er als Maler die gleichmäßige Meisterschaft nicht erreicht oder wenigstens nicht festzuhalten vermocht, mit der ein taktvoll sich beschränkender Maler wie G. Terborch gestaltete. Überlaut und überdeutlich erzählend, belustigend und unterhaltend, opferte Steen oft die Gewissenhaftigkeit der Ausführung.“ Friedländer 1957, S. 23.
- 804 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 247.
- 805 LMO, PT 833, o. S., vgl. PT 26, PT 1951, Mittelstädt 1956, S. 96.
- 806 Das Werk wurde 1752 von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel für die Kasseler Sammlung erworben. MHK, GAM, GK 421.
- 807 Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Publikation *Wolkenbilder – Die Entdeckung des Himmels*, Kat. Hamburg/Berlin 2004. Zur Bewertung der Landschaftsmalerei im 18. Jahrhundert in verschiedenen Quellentexten vgl. Busch 1997.
- 808 Für diese Entwicklung können die Delfter und Amsterdamer Inventare angeführt werden, welche von John Michael Montias und Michael North analysiert wurden. War die Historienmalerei in Delfter Inventaren um 1620 noch mit 44 % vertreten, sank sie um 1650 auf 26 % und schließlich um 1690 auf 16 %. Im Gegensatz dazu stieg die Landschaftsmalerei von 24 % um 1620 auf 41 % um 1790 an. Ähnliches lässt sich für die Amsterdamer Inventare konstatieren. In den Amsterdamer Sammlungen sank die Historienmalerei von 47 % um 1620 auf 12 % um 1690 und die Landschaftsmalerei stieg im selben Zeitraum von 20 % auf 36 % an. North 2006a, S. 291, vgl. ferner Michalsky 2011, S. 199–215, Montias 1991, Montias 1987, Chong 1987.
- 809 LMO, PT 833, o. S.
- 810 LMO, PT 1951/24 verso, vgl. Mittelstädt 1956, S. 96f. Korrespondierend lässt sich hier die Bewertung von Cornelis van Poelenburch aus der Feder von Johann Heinrich Meyer anführen: „[...] dessen Gemälde, meistens von kleinem Umfang, liebliche Einsamkeiten darstellen, von schön bewachsenen Ruinen eingefasst, und man bleibt unentschieden, ob der warme liebliche Ton der Landschaft oder die gut gezeichneten und zart ausgeführten Figuren mehr Bewunderung verdienen.“ Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 239f.
- 811 LMO, PT 26, S. 28, vgl. Mittelstädt 1956, S. 99.
- 812 Auf diesen Aspekt geht auch Johann Heinrich Meyer in seiner *Geschichte der Kunst* ein: „Kein Maler hat Licht und Schatten so bizarr und zu so unerwartet großen Wirkungen anzuwenden verstanden wie Rembrandt und keiner besser als er die Gegenstände voneinander abzulösen, die sie umgebende Luft anzudeuten. [...]“ Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 237.
- 813 Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Winterlandschaft*, 1646, Öl auf Eichenholz, 16,6 x 23,4 cm, MHK, GAM, GK 214. Beide Werke wurden vermutlich 1752 (evtl. von Gerard Hoet d. J. in den Haag) für Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel erworben. MHK, GAM, GK 241, GK 249.
- 814 LMO, PT 833, o. S. In ähnlicher Formulierung findet sich diese Textpassage auch bereits im Manuskript von 1811: „Es liegt also nicht am klima wie einige meinen. die warme Sonne schaffe nur den feurigen geist. Nein es liegt am Geist der Zeit. Damals war alles mit geist belebt in Holland. ihre Helden schlugen mit wenig volk zahlreiche frund. und bey alle diese kriegerischen Zeiten war der geist in so hoher Kraft, das werke der Kunst geliefert worden die in erstaunen sezen. ja die Kunst war so ausgebreiden das die Sohne von taglohner grosse Künstler worden. und zu allen Ständen wachten grose Männer aus der gering Volks menge auf, zu helden, und Stads männer und Künstlern und Kaufleide. was für grose Unernehmungen haben sie damals ausgeführt, was für weisse geseze u. d. g.“ Ebda., PT 26, S. 27.
- 815 Über die Blüte der niederländischen Kunst und die Impulsfunktion, die von Künstlern wie Rubens ausging, äußert sich bspw. auch Johann Heinrich Meyer in seiner *Geschichte der Kunst*: „Zur Zeit, da Rubens blühte (das ist zu Anfang des 17. Jahrhunderts), sonder Zweifel durch die Mannigfaltigkeit

- seiner Werke vielseitig aufgeregt, erhielt die Niederländische Malerschule ihre Ausbildung, und man bemerkt ein außerordentlich tätiges Regen in allen von ihr angebauten Fächern [...].“ Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 236.
- 816 Zu den Schriften von Johann Joachim Winckelmann siehe Meyer/Schulze 1809–1815, vgl. ferner Haupt 2014, Roettgen 2013.
- 817 Meyer/Schulze 1809–1815, Bd. 3, S. 53f.
- 818 Meyer/Schulze 1809–1815, Bd. 3, S. 58.
- 819 Vgl. hierzu ferner den Aufsatz *Klima- und Kulturtheorien der Aufklärung*, Fink 1998.
- 820 Herder 1784–1791, 2. Teil, 7. Buch, VII.3.
- 821 Herder 1784–1791, 2. Teil, 7. Buch, VII.3.
- 822 Herder 1784–1791, 2. Teil, 7. Buch, VII.3.
- 823 Herder 1784–1791, 2. Teil, 7. Buch, VII.5. Zu Herders Einordnung und Bedeutung im Kontext der Klimatheorie vgl. bspw. Müller 2005, Fink 1987.
- 824 LMO, PT 833, o. S. Auch Georg Forster bringt das Kriterium des „aufgeklärten Geistes, der sich für ihn sowohl bei den niederländischen Malern als auch bei den Käufern oder allgemein den Rezipienten zeigt“, ins Spiel, worauf Martina Sitt hinweist. Weiter heißt es: „Den ‚aufgeklärten Geist der Niederländer‘ beobachtet Forster bei den Zeitgenossen vor Ort – auf der Straße, im Hafen, im Theater. Er charakterisiert ihn, indem er seine Einschätzung der Lebensumstände zu seiner Zeit wiedergibt. Forster schildert dieses Land als eines der Zentren der Wissenschaften, der aufblühenden Universitäten, der beachtlichen Naturalienkabinette und der Kunstsammlungen, als ein Land, in dem die wissenschaftliche Aufklärung große Fortschritte gemacht habe.“ Sitt 2013, S. 188.
- 825 Anonym 1814, S. 28. Weiter heißt es: „Wer daher so glücklich ist, die Begriffe und Stimmung des Volks zu leiten, ist Herr über den Geist der Zeit; und wer sie auf einen gewissen Normal-Punkt zu führen, und zu fixieren versteht, kann ihn unveränderlich machen, und dadurch ein wahres unveränderliches Volksthum erschaffen.“ Ebda.
- 826 Saacke 1844, S. 18.
- 827 LMO, PT 833, o. S. Ebenso im Manuskript von 1811, ebda., PT 26, S. 27f. Zur sozialen Herkunft der niederländischen Maler im 17. Jahrhundert, wozu Maler, Kunsthändler, Stecher, Glasmacher, Gold- und Silberschmiede, Juweliere, Handwerker, Gastwirte und Kaufleute zählen, vgl. North 2001, S. 61.
- 828 Mittelstädt 1956, S. 98. Dieser Part ist zu Teilen auch im Manuskript von 1824 zu finden: „Adrian Brauer war der Sohn eines Torfrägers, Van der Werf war ein Schneiders Sohn, doch seiner Kunst wegen zum Ritter erhoben worden.“ LMO, PT 833, o. S.
- 829 Strauß/Haß/Harras 1989, S. 729.
- 830 LMO, PT 833, o. S.
- 831 LMO, PT 833, o. S.
- 832 LMO, PT 833, o. S.
- 833 Huizinga 2007, S. 10. Einige Seiten später kommt Huizinga nochmals darauf zurück und bringt Tischbeins Punkte des Zeitgeistes und des Erstaunens zusammen: „Wieder meldet sich sogleich jenes noch ungeschwächte Erstaunen: wie hat ein so kleines Gebiet – das nicht einmal eine von alters her gegebene geographische Einheit bildet, da doch seine Weide und seine Heide, sein Wasser und sein Ackerland so verschieden voneinander waren, – wie hat es sich in einer einzigen Zeitspanne zu einem Staat erheben und zugleich eine Nation, die erst im Rahmen dieses neuen Staates zu vollem Wachstum kam, hervorbringen und dabei noch eine Kulturform entfalten können, deren stark markierte Eigenheit über einen großen Teil Europas ausgestrahlt und die einen sehr gewichtigen Typus des Zeitgeistes dargestellt hat?“ Ebda., S. 16.
- 834 Huizinga 2007, S. 197.
- 835 LMO, PT 26, S. 27, vgl. PT 833, o. S., Mittelstädt 1956, S. 95. Auf das Kriterium der Lebendigkeit geht Tischbein auch an anderer Stelle ein: „Ich wurde von einem Vorsteher des armen Männer- und-Weiber-Haus geführt, wo ich ihm sein Portrait malen musste. den jeder Vorsteher mus sich da mahlen lassen. Hir sahe ich auch vortreflige Bilder besonders eins von vander Helste besonders war ein Kopf darauf der zu leben schin, die Lippe war zum anfassen nathürlig. Sie haben grose Portrait mahler gehabt, worunder auch der Franz Hals gehort.“ LMO, PT 26, S. 24, vgl. Mittelstädt 1956, S. 89f.
- 836 Das Werk wurde 1749 von der St. Georgs-Schützengilde in Antwerpen durch die Vermittlung von Gerard Hoet d. J. in Den Haag für Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel erworben. MHK,

- GAM, GK 91. Auch Johann Heinrich Meyer betont in einem ausführlichen Eintrag in seiner *Geschichte der Kunst* die Bedeutung von Rubens. Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 235.
- 837 LMO, PT 833, o. S., vgl. Mittelstädt 1956, S. 95.
- 838 LMO, PT 833, o. S., vgl. Mittelstädt 1956, S. 95.
- 839 Die Werke wurden vor 1749 bzw. um 1755 von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel erworben. MHK, GAM, GK 216, GK 219.
- 840 LMO, PT 833, o. S., vgl. ebda., PT 1951/24, Mittelstädt 1956, S. 95f.
- 841 LMO, PT 833, o. S.
- 842 Vgl. hierzu Houbraken 1880, S. 46, Krems 2003, S. 108. Eine weitere Anekdote ließe sich hier ergänzen: „Sowohl Samuel van Hoogstraten als auch Arnold Houbraken berichten von einem Wettbewerb zwischen François van Knibbergen, Jan Porcellis und Jan van Goyen, in dem es darum ging, wer von ihnen in einem Tag das beste Bild malen konnte.“ Kat. Hamburg 2017, S. 37.
- 843 LMO, PT 833, o. S., vgl. ebda., PT 1951/24, Mittelstädt 1956, S. 95.
- 844 Das Werk wurde 1752 von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel erworben. Zwei Mariendarstellungen – *Die Geburt Mariae* und *Der Tempelgang Mariae* – gelten heute als Werkstattarbeiten und wurden bereits vor 1749 angekauft. MHK, GAM, GK 858, GK 903, GK 904.
- 845 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 278.
- 846 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 248.
- 847 LMO, PT 833, o. S. Ebenso im Manuskript von 1811, vgl. ebda., PT 26, S. 27f. In der Publikation heißt es: „Allein wie es denn geht, der menschliche Geist blüht nur eine Weile in Ländern und zeigt sich groß, dann sinkt er wieder und schläft ein wie eine Zikade, die des Morgens, eben aus der Erde geboren, sich schnell in die Höhe schwingt und auf dem Gipfel der Bäume singt!“ Mittelstädt 1956, S. 97.
- 848 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 209.
- 849 Senff 1964, Vorrede, S. 7. Folgende Einordnung kann hierzu ergänzt werden: „Auf der Grundlage breit angelegter philosophischer Betrachtungen konzipierte Winckelmann eine Geschichte der Kunst, deren Gegenstand der künstlerische Stil ist, der sich gesetzmäßig in einem komplexen Geflecht von politischen, religiösen, sozialen und klimatischen Bedingungen entwickelt.“ Brassat/Kohle 2003, S. 29.
- 850 Prange 2004, S. 33.
- 851 LMO, PT 833, o. S. Ebenso im Manuskript von 1811, ebda., PT 26, S. 27f. Weiter heißt es: „Wie lange hat nicht das vortreffliche Kunstwerk den Sturz von der schönen Gruppe Menelaos wie er den Leichnam, des Patrocklos aus dem Gefechte trägt der jetzt sogenannte Pasquino wie man erzählt einem Schuster vor seiner Türe gedient, das Sohlenleder darauf zu klopfen, ehe er erkannt würde, daß er etwas Besseres werth sey.“ Ebda.
- 852 Zum Themenkomplex Tischbein und Italien vgl. Heinz 2005, Friedrich/Heinrich/Holm 2001, Mildenberger 1986.
- 853 Winckelmann zielte auf eine Festigung seiner Argumentation und des Vorbildcharakters der überlieferten griechischen Kunstwerke, ohne sich dessen bewusst zu sein, dass sein Anschauungsmaterial aus römischen Kopien statt griechischen Originalen bestand. Vgl. Prange 2004, S. 33.
- 854 LMO, PT 26, S. 28, vgl. Mittelstädt 1956, S. 98f. Diese Textpassage kann nicht im Manuskript von 1824 zugeordnet werden.
- 855 Auf dem sich zunehmend etablierenden Kunstmarkt standen den Malern jedoch verschiedene Vertriebswege zur Verfügung – sei es als direktes Zahlungsmittel, über die Verkaufsausstellungen der St. Lucas-Gilde, Lotterien oder Auktionen. Es entstand zudem der Beruf des Kunsthändlers, der auf verschiedenen Ebenen und Wegen geschickt agierte. Vgl. hierzu insbesondere North 2001, S. 79–99.
- 856 LMO, PT 26, S. 28, vgl. Mittelstädt 1956, S. 100. Am Seitenrand ergänzt Tischbein noch ein Beispiel: „[I]n der Petters Kirche in Rom haben sie ein Bild von Poussin in Mosaick gesez damit es unvergänglig seie, wo man menschen ausgereckt ausspard, dan ihnen mit stäbe auf den Bauch schlagt und die die Gedarme auf dem leib haspelt.“ Ebda.
- 857 LMO, PT 26, S. 28, vgl. PT 833, o. S., Mittelstädt 1956, S. 100. Hier ließe sich folgende Überlegung bzw. Anekdote nach Constantijn Huygens (1596–1687) ergänzen, die der Orientierung an der Natur den Vorrang gibt und die italienische Kunst in ihre Schranken verweist, zumindest aus niederländischer Perspektive: „Obwohl Huygens diese schon früh zu schätzen wusste, kritisierte er Rembrandt und dessen Freund Lievens für ihre jugendliche Überheblichkeit, denn sie empfanden die

- für aufstrebende Maler obligatorische Italienreise als reinste Zeitvergeudung. Die Anekdote ist bezeichnet für die Art von Malerei, auf welche die beiden jungen Künstler ihren Ruhm zu gründen gedachten – nicht auf Nachahmung italienischer Vorbilder, sondern auf natürliches Talent und kompromissloses Studium der Natur.“ Kat. Hamburg 2017, S. 107.
- 858 LMO, PT 26, S. 39, vgl. Mittelstädt 1956, S. 112f.
- 859 Dementsprechend ist das Werk Correggios, das im Jahr 1746 in die Sammlung gelangt war, mit „il quadro nominato per tutta L'Europa La famosa notte di Correggio“ im Dresdener Inventar vermerkt. Den Rang als bekanntestes Werk der Sammlung sollte ihm allerdings um 1800 Raffaels *Sixtinische Madonna* streitig machen. Kat. Dresden 2005, S. 88. Zur *Notte* vgl. Steinhardt-Hirsch 2008.
- 860 Dämmig 2009, S. 82.
- 861 Seume 1962, S. 656.
- 862 „Johann Heinrich Meyer (1760–1832) war eine Schlüsselfigur für den kunstrelevanten Wissenstransfer zwischen Weimar und den anderen Zentren des Klassizismus im deutschsprachigen Raum. Fast ein halbes Jahrhundert war er Johann Wolfgang Goethes wichtigster Ratgeber in Fragen der bildenden Kunst. Selbstlos stellte er sein Wissen und Können in dessen Dienst. [...] Er war nicht nur die tragende Kraft der sogenannten Weimarer Kunstfreunde und ihrer kunstpolitischen Bemühungen wie den Weimarer Preisaufgaben, sondern wirkte auch als Lehrer und späterer Direktor der Weimarer Zeichenschule mit pädagogischem Impetus auf sein Publikum ein.“ Derart beginnt die Einleitung der Herausgeber des Tagungsbandes, der auf die Tagung 20.–22.09.2012 der Klassik Stiftung Weimar sowie das gleichnamige DFG-Forschungsprojekt *Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar* zurückgeht. Rosenbaum/Rößler/Tausch 2013, S. 7. Zu Johann Heinrich Meyer vgl. ferner Klauß 2001. Zur Verortung der kunstgeschichtlichen Entwürfe vgl. Roettgen 2013. Zur Herausgabe der Werke Winckelmanns vgl. Meyer/Schulze 1809–1815.
- 863 Holtzhauer/Schlichting 1974. Zur Datierung des Manuskriptes 1809ff vgl. ebda., S. 8.
- 864 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 7. Weiter heißt es: „Hinzu kommt, daß die vier Bände, in die das von Schreibern ins reine gebrachte Manuskript aufgeteilt ist – ohne Rücksicht auf inhaltliche Zusammenhänge, rein dem Umfang nach – kein Fragment, sondern eine völlig in sich abgeschlossene Druckvorlage darstellen. Dem Manuskript fehlt allerdings der gelehrte Apparat der Anmerkungen und das Künstler- und Sachverzeichnis, durch die Meyers ‚Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen‘ aus den Jahren 1824 und 1825 ebenso wie die von Fernow begonnene und dann von ihm gemeinsam mit Schulz fortgesetzte Ausgabe der Werke Winckelmanns aus den Jahren 1809–1820 sich auszeichnen.“ Ebda.
- 865 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 233–294, insbesondere S. 233–254.
- 866 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 237. Und über Cornelis van Slingelandt schreibt Meyer: „Drei etwas größere Gemälde dieses Meisters befanden sich ehemals in der zahlreichen und auserlesenen Sammlung von Gemälden aus der Niederländischen Schule im Residenzschloß zu Kassel.“ Ebda., S. 249.
- 867 Dominique-Vivant Denon (1747–1825) hatte im Jahr 1807 insgesamt 299 Werke und damit alle Hauptwerke der Kasseler Gemäldesammlung ausgewählt und beschlagnahmt. Die Werke wurden nach Paris abtransportiert und im Musée Napoléon ausgestellt. Im Jahr 1815 konnte ein Teil der nach Paris entführten Gemälde nach Kassel zurückkehren, zahlreiche Werke gingen jedoch in jener Zeit für die Kasseler Sammlungen verloren. Meyer erwähnt Rembrandts Werke *Die Kreuzabnahme*, die sich heute in der Eremitage in St. Petersburg befindet, sowie *Saskia van Uylenburgh im Profil in reichem Kostüm*, seit 1815 wieder in Kassel.
- 868 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 240. Als Vertreter der Landschaftsmalerei werden bspw. Jan Both, Herman van Swanevelt, Bartholomeus Breenbergh, Allaert van Everdingen und Jacob van Ruisdael angeführt.
- 869 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 245. Als Vertreter der Genremalerei werden bspw. David Teniers d. J., Adriaen van Ostade, Adriaen Brouwer, Jan Steen, aber auch Gerard ter Borch, Gabriel Metsu, Gerard Dou und Frans van Mieris d. Ä. angeführt.
- 870 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 251.
- 871 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 252. Im Folgenden werden die Künstler Gerard van Honthorst, Bertholet Flémalle, Gerard de Lairese und Adriaen van der Werff genannt.
- 872 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 235. Die Bedeutung des Künstlers Peter Paul Rubens wird in einem umfangreichen ihm gewidmeten Eintrag deutlich. Dieser beginnt mit Rubens' Charakterisierung als „eines Mannes, der an natürlichen Gaben zur Kunst mit den ersten Meistern um den Vorzug

- streiten kann. Er wird als das Haupt der Niederländischen Malerschule betrachtet, hat fast in allen Fächern der Kunst mit vortrefflichem Erfolg gearbeitet, bei ungemeiner Gewandtheit ungemeine Tätigkeit besessen, woher es denn gekommen, daß eine große Menge Werke von seiner Hand nicht nur die öffentlichen Sammlungen der meisten europäischen Länder zieren, sondern auch sogar in Privatkabinetten gefunden werden, und obschon die Behandlung zuweilen nur flüchtig und skizzenhaft ist, so haben sie doch ohne Ausnahme auf das Verdienst geistreicher belebter Darstellung Anspruch. Häufig kann die Erfindung für gut, nicht selten gar für vortrefflich gelten.“ Ebd.
- 873 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 236.
- 874 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 238.
- 875 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 238. Meyer fügt ein Beispiel an und vermerkt dazu: „Es ist eine der allerschönsten Arbeiten des van Dyck, und an Wahrheit und Wärme gleichen die Tinten des Fleisches allerdings dem Kolorit des Tizian, aber das Ganze hat doch nicht die hohe Natürlichkeit, das Gemüt, die wir in den guten Werken Tizians erblicken.“ Ebd., S. 239.
- 876 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 239. Meyer ergänzt die folgende Bemerkung: „Wir zweifeln zwar nicht, viele seiner Verehrer werden ihn den genannten Venezianern noch vorziehen.“ Ebd.
- 877 Alle drei Werke befanden sich Mitte des 18. Jahrhunderts in der Sammlung von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel. Das Werk von Rubens wurde 1751, jenes von van Dyck vor 1749 über Gerard Hoet d. J. und jenes von Tizian 1756 ebenfalls über Hoet in Paris erworben. MHK, GAM, GK 92, GK 121, GK 488. Zu den ganzfigurigen Portraits in der Kasseler Gemäldegalerie vgl. Lange 2018.
- 878 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 236f. An dieser Stelle ergänzt Meyer ein ‚Aber‘: „Im Kolorit aber, in zarter Abwechslung der Töne desselben und vornehmlich in allen Künsten der Beleuchtung und der Haltung hat er sehr große Vorzüge vor jenen.“ Ebd., S. 237.
- 879 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 255.
- 880 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 255.
- 881 Alten 1872, S. 101.
- 882 Brief von Johann Heinrich Meyer an Tischbein, Weimar 27.07.1822, LMO, PT 1822.
- 883 Brief von Tischbein an Johann Heinrich Meyer, Eutin 07.07.1822, MHK, Graphische Sammlung, GS 22908. Der Brief beinhaltet eine Erinnerung an das unschöne Ende von Tischbeins Zeit in Neapel, berichtet von einem unbeantworteten Brief an Goethe sowie von aktuellen künstlerischen Arbeiten Tischbeins. Anlass für die Korrespondenz mit Meyer war offensichtlich die ausbleibende Antwort Goethes, die Tischbein über diesen Umweg zu erhalten hoffte.
- 884 Goethe zitiert nach Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 11f. Ein erstes Zusammentreffen zwischen Goethe und Meyer fand 1786 in Rom statt. Zum Verhältnis von Meyer und Goethe vgl. Klauß 2001.
- 885 Vgl. hierzu die Publikation *The Golden Age Reloaded*, Kat. Luxembourg 2010.
- 886 Schnaase 1834, Rathgeber 1844, Kugler 1848. Tischbeins Lebenserinnerungen wurden erst 1861 – also rund zwanzig Jahre nach diesen wegweisenden Veröffentlichungen – herausgegeben. Die Vorlage dazu entstand jedoch bereits 1811 bzw. 1824 mit den beiden zentralen Manuskripten, sodass Tischbeins Überlegungen den angeführten Publikationen um einige Jahre vorausgingen.
- 887 Thoré-Bürger 1858–1860, Fromentin 1998.
- 888 Und mehr noch: „In einem Zeitungsartikel von 1849 pointierte Gautier sein Urteil über die flämischen und niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts als: ‚treue Beobachter, starke Realisten, die unter ihrem Hell-Dunkel die Geheimnisse des Lichts besitzen [...]‘.“ Deckers 2010, S. 68.
- 889 Diese besondere Behandlung von Rembrandt gilt bspw. auch für Théophile Thoré und *Les Musées de la Hollande*: „Von Rembrandt und dessen Nachtwache ausgehend, erschließt Thoré dem Leser Museum für Museum und die Bilder und ihre Künstler nach Schulen, Gattungen und malerischer Zusammengehörigkeit. Aber es sind vor allem die kleinen Besonderheiten, die Thorés Betrachtungen ungewöhnlich und neuartig machen: Er beschreibt eben nicht nur Erzählung und Handlung, sondern ebenso Kostüm, Interieur oder Landschaft. Er gibt Bildmaße an, macht Angaben zum Zustand der Bilder und befasst sich vor allem auch mit malerischen Werten wie Licht, Farbe und Farbauftrag.“ König 2010, S. 82f.
- 890 Delacroix 1990, S. 88.
- 891 Delacroix 1990, S. 210.
- 892 Sitt 2010a, S. 75.
- 893 Sitt 2010, S. 37.
- 894 Zur Wiederentdeckung von Frans Hals vgl. Jowell 1989. Die Wiederentdeckung Vermeers geht auf Thoré-Bürger zurück. Vgl. hierzu Heppner 1938.

- 895 Fromentin 1998, S. 108.
- 896 Vgl. Schnackenburg 2004, S. 24.
- 897 LMO, PT 26, S. 29, vgl. Mittelstädt 1956, S. 101.
- 898 LMO, PT 26, S. 29, PT 833, o. S., Mittelstädt 1956, S. 101.
- 899 Im Manuskript von 1824 steht: „Zu einem guten Holländischen Cabinet gehört: Ein Kopf von Rembrandt, eine ausgeführte Skizze von Rubens, ein Bild von Gerhard Douw, ein alter Miris und Franz Miris; zwey von Wouwermann, eins von seiner ersten, und eins von seiner letzten Manier. Berghem, A. Keip, Ostade, Teniers, Brauer, Metsu, Terburg eine inwendige Kirche von P. Neef, ein Still Leben mit Früchten von De Hem, Blumen von Huysum, Ochsen von Potter, ein Viehstück von Van der Velde, eine stille See von W. Velde, eine stürmische See von Backhuysen – Slingelandt, Schalken, von Van Dyck ein Portrait, ein Kopf von Liebens, F. Bruegel, Hondekooter, Van der Werf, Poelenburg, Rottenhammer, Schneiers, Both, Layeresse.“ LMO, PT 833, o. S.
- 900 LMO, PT 838, S. 25.
- 901 Vgl. SAB, H III 1 Nr. 22.
- 902 Vgl. Kapitel 3.2.2 und 4.2.2.
- 903 Kat. Karlsruhe 2015, Frank/Zimmermann 2015.
- 904 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass es sich im Folgenden um eine exemplarische Rekonstruktion handelt, die sich auf den Sammlungsbestand des späten 18. Jahrhunderts bezieht. Die Rekonstruktion kann aufgrund der Quellenlage im Falle von Verlusten und veränderten Zuschreibungen keine Vollständigkeit beanspruchen. Dies gilt insbesondere für die in den Anmerkungen angeführten Werke eines Künstlers in den genannten Sammlungen.
- 905 Rembrandt Harmensz. van Rijn (zugeschrieben bzw. Rembrandt-Umkreis): *Brustbild eines Greises mit goldener Kette*, 1632, Öl auf Eichenholz, 59,3 x 49,3 cm, MHK, GAM, GK 233. Das *Brustbild* befand sich ehemals in der Sammlung von Valerius Röver in Delft und gelangte im Zuge des Ankaufes der Sammlung Röver 1750 durch Landgraf Wilhelm VIII. nach Kassel. Vgl. Kat. Kassel 2006, Kat. Nr. 15, S. 137–141. Das *Selbstportrait* wurde von Jean-Henri Eberts für Karoline Luise von Baden im Jahr 1761 angekauft. SKK, 238. Vgl. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 37.
- 906 LMO, PT 26, S. 29f, vgl. Mittelstädt 1956, S. 87f. Vgl. Kapitel 2.2.
- 907 LMO, PT 26, S. 24, vgl. Mittelstädt 1956, S. 89. Tischbein verweist auf folgende Werke: Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Die Nachtwache*, 1642, Öl auf Leinwand, 363 x 437 cm, Rijksmuseum Amsterdam. Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Die Anatomie des Dr. Tulp*, 1632, Öl auf Leinwand, 169,5 x 216,5 cm, Mauritshuis Den Haag. Tischbein schreibt hierzu: „Es ist noch auch noch ein großes Bild von Rembrand da, das eine Bürger nachtwache vor stellt, mit vielen figuren, auch vorzüglich gemahlt, [...] aber ein vorzüglich Bild von Rembrand ist auf der Academi Kamer zu sehen. Es stellen Doctores vor die einen leihnam siziren. an diessem Bild kan man erkennen was R. vermochte. Die Köpfe scheinen zu leben, und wirklich erhaben und rund da zustehen. man siehet die aufmerksamkeit mit der sie dem zuhören der Redet, und einer siehet verwundert auf den ord wo der eine schneiden und erklärt.“ Ebda. Auch Gerhard Morell geht in seinen Schriften auf Rembrandts *Anatomie* ein: „Doch hat Er auch sehr klar und annehmlich bisweilen gemahlet, welches das nie genug zu preisende Stück auf der Anatomie Kammer in Amsterdam beweist, welches keinen Künstler der Welt im Coloriren und Mahlen weicht, man könnte Ihm billig den Holländischen Caravaggio nennen, weil Er etwas muß von Ihm gesehen haben, welcher Ihm auf die Gedancken gebracht, so schwarz zu mahlen, um besonder zu sein [...]“ Morell zitiert nach North 2012, S. 124.
- 908 LMO, PT 833, o. S., vgl. Mittelstädt 1956, S. 89, 93.
- 909 Erwähnt sei an dieser Stelle der Aufsatz *Die Ölskizzen bei Rubens. Bedeutung und Funktion*, Widauer 2004. Hier ist von Hunderten von Ölskizzen in Rubens' Œuvre die Rede. Widauer verweist zudem darauf, dass es zahlreiche Sammler gab, die gerade die Ölskizzen als Sammelobjekte zu schätzen wussten, da sie am unmittelbarsten die Erfindungsgabe des Künstlers zeigen. Auch Rubens selbst hat Ölskizzen gesammelt, und zwar von venezianischen Künstlern. Ebda., S. 123f. Vgl. hierzu ferner Kat. Madrid/Rotterdam 2018.
- 910 LMO, PT 26, S. 27, vgl. Mittelstädt 1956, S. 95. Dort heißt es: „Die Hollander hattn auch viele mahler, die Moralsche [Einschub: und Sitten] Bilder machten. Einen feurigen Geist in der Erfindung und Ausarbeitung, kan man ihnen nicht absprechen. und man sie keiner Nation nach sezen, nein man kan keinen Italiener an feurigem Geist dem Rubens gleichstellen.“ Ebda.
- 911 SKK, 180. Kat. Karlsruhe 2015, S. 324, Malereikabinett 73. Zur Provenienz des Werkes heißt es: „Erworben im Juni oder Juli 1762 von D. Hayoit zum Preis von 600 Gulden als Werk von Peter Paul

- Rubens, vermittelt durch Hermann Woldemar Graf von Schmettau und Gottlieb Heinrich Treuer.“ Ebd. In der Sammlung von Landgraf Wilhelm VIII. befanden sich verschiedene Werke von Peter Paul Rubens bzw. aus seinem Umkreis: *Der trunkene Herkules* (Werkstatt, GK 84), *Venus, Amor Bacchus und Ceres* (GK 85), *Jupiter und Kallisto* (GK 86), *Die Flucht nach Ägypten* (GK 87), *Meleager und Atalante* (Werkstatt, GK 88), *Bildnis eines jungen Mannes* (GK 89), *Das Mädchen mit dem Spiegel* (Umkreis, GK 90), *Der Triumph des Siegers* (GK 91), *Nicolas de Respaigne* (GK 92), *Diana und ihre Nymphen beim Aufbruch zur Jagd* (Werkstatt, GK 93), *Der trunkene Silen* (Werkstatt, GK 94), *Maria mit Jesus und Johannes, von reuigen Sündern und Heiligen verehrt* (GK 119), *Die bußfertige Maria Magdalena und ihre Schwester Martha* (Kopie, GK 1117). MHK, GAM, GK 84–GK 94, GK 119, GK 1117.
- 912 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 248.
- 913 *Die Spitzenklöpplerin* (267) von Gerard Dou wurde von Karoline Luise von Baden für ihr Kabinett im Jahr 1766 über Jean-Henri Eberts erworben. Weitere zwei Werke des Künstlers befanden sich ebenfalls in ihrer Sammlung. Mit dem Gemälde *Köchin am Fenster* (266), erworben 1769 durch Eberts, konnte die Markgräfin ein Werk von Dou ergattern, das bei früheren niederländischen Auktionen bereits Höchstpreise erzielt hatte. Das dritte Werk Dous trägt den Titel *Die bißende Maria Magdalena in der Einöde* (268). SKK, 266–268. Kat. Karlsruhe 2015, S. 264f, Malereikabinett 110, 117, 134. Auch in der Sammlung von Valerius Röver befand sich ein Werk von Gerard Dou, welches mit dem Ankauf des Röver'schen Kabinettes im Jahr 1750 in die Sammlung von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel gelangte, während der napoleonischen Besatzung konfisziert wurde, anschließend auf den französischen Kunstmarkt gelangte und sich heute im Musée Fabre in Montpellier befindet. Vgl. <https://rkd.nl/nl/explore/images/18320> (11.01.2019). In den Kasseler Sammlungen befindet sich hingegen heute noch das Pendantpaar *Brustbild eines alten Mannes mit Federbaret und Halsberge* (GK 257) und *Brustbild einer alten Frau mit Pelzkragen* (GK 258) von Gerard Dou, von Wilhelm VIII. bereits vor 1749 angekauft. MHK, GAM, GK 257, GK 258.
- 914 Das Werk *Junge mit Vogelkäfig im Fenster* (273) wurde 1765 in Amsterdam für 115 Fl. von Pieter Fouquet für Karoline Luise von Baden angekauft, vermittelt durch Gottlieb Heinrich Treuer und Johann Goll van Frankenstein d. Ä. Weitere Werke von Frans van Mieris d. Ä. sowie eines von seinem Sohn Willem van Mieris befanden sich ebenfalls in der Sammlung der Markgräfin. Vgl. https://karoline-luise.la-bw.de/stichwortliste_kuenstler.php#M (20.11.2018). Genannt werden können für Frans Mieris d. Ä. bspw. *Bildnis eines jungen Mannes* (272), *Bildnis eines Herrn mit rotem Mantel* (275), *Thisbe gibt sich an der Leiche des Pyramus den Tod* (274). SKK, 272–275. Kat. Karlsruhe 2015, S. 344f, 357f, Malereikabinett 106, 140–142.
- 915 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 248.
- 916 Das Werk *Der Bäcker* (GK 311) befand sich ehemals in der Sammlung von Valerius Röver und gelangte im Zuge des Ankaufes der Sammlung 1750 durch Landgraf Wilhelm VIII. nach Kassel, zusammen mit einem weiteren Werk von Frans van Mieris d. J. mit dem Titel *Die Kastanien- und Bücklingsverkäuferin* (GK 312). Darüber hinaus war *Der Käseladen* (GK 310) von Willem van Mieris Teil dieses Ankaufes. MHK, GAM, GK 310–GK 312.
- 917 LMO, PT 26, S. 29f, vgl. Mittelstädt 1956, S. 87f. Vgl. Kapitel 2.2.
- 918 Folgende Werke von Philips Wouwerman gelangten aus der Sammlung Röver in die Kasseler Sammlung und sind dort heute noch zu finden: *Der Pferdestall am verfallenen Haus* (GK 344), *Bauer beim Entladen eines Pferdekarrens* (GK 349), *Die Kornernte* (GK 355), *Der Marktbauer mit dem alten Schimmel* (GK 356). Alle Werke sind auf die 1650er-Jahre datiert. MHK, GAM, GK 344, GK 349, GK 355, GK 356. Zwei Werke der ursprünglich sechs Werke, die im landgräflichen Gemäldeinventar von 1749ff unter den Nummern 571 bis 576 verzeichnet sind, gingen in napoleonischer Zeit verloren, ihr Verbleib ist unbekannt. Für die Sammlung von Karoline Luise von Baden kann ebenfalls ein Werk von Philips Wouwerman nachgewiesen werden, welches heute Pieter Wouwerman (1623–1682) zugeschrieben wird und als Kopie nach Philips Wouwerman gilt. Es trägt den Titel *Der Zusammenstoß* (232) und wurde 1759 über Jean-Henri Eberts aus der Sammlung Bötticher aus Leipzig erworben. SKK, 323. Kat. Karlsruhe 2015, S. 287, Malereikabinett 8.
- 919 In den publizierten Lebenserinnerungen heißt es: „Sie kamen nach Rom, die Historienmalerei zu studieren, wählten aber die Landschaftsmalerei; ich selbst schwankte oft, was ich ergreifen sollte. So wurden Willem Romeyn, Both, Berghem ergriffen, Schäferhütten, an große Ruinen gebaut, zu malen; so entstand durch Potter, de Laar, Dujardin, Momper und Slingeland eine Art Bilder, welche man Genre nannte, Bilder aus dem gemeinen Leben.“ Mittelstädt 1956, S. 99.

- 920 Zu den Werken von Nicolaes Berchem in der Sammlung der Markgräfin von Baden zählen: *Winterlandschaft mit Kalkofen* (297), *Schlucht im Bergwald mit alttestamentlicher Staffage* (298), *Furt im Gebirge* (299) und *Furt in südlicher Landschaft* (296). SKK, 296–299. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 27, 28, 67, 129. In der Sammlung von Landgraf Wilhelm VIII. ist im Inventar von 1749ff ein Werk von Nicolaes Berchem verzeichnet (1749/5), welches heute unter die Verluste zu zählen ist. Landgraf Friedrich II. erwarb zudem vor 1766 zwei Werke von Berchem: *Felsige Landschaft mit Viehherde* (GK 196) und *Die Schmiede am Weg* (GK 336). MHK, GAM, GK 196, GK 336.
- 921 Das beispielhaft angeführte Werk befand sich nicht im Kabinett von Karoline Luise von Baden, sondern wurde erst 1986 für Karlsruhe angekauft. Ein Werk dieses Malers kann für die Sammlung der Markgräfin nicht nachgewiesen werden. Auch für die Sammlung von Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel ist kein Werk von Aelbert Cuyp nachzuweisen.
- 922 Auf diesen Umstand verweist Isabel Findeiss: „Aelbert Cuyp – mit diesem Namen wissen die wenigsten Menschen etwas anzufangen. Selbst in den Niederlanden, dem Herkunftsland des Malers aus dem 17. Jahrhundert, wird ‚Aelbert Cuyp‘ eher mit einem Markt bzw. einer Straße in Amsterdam in Verbindung gebracht, als dass jemand wüsste, um wen es sich dabei konkret handelt. [...] Es scheint fast, dass seine Werke, hauptsächlich Variationen der typisch holländischen Landschaft, die er in ein völlig ‚un-holländisches‘ goldenes Sonnenlicht taucht, sowohl in seiner eigenen Zeit, wie auch später, zwischen den Werken seiner ‚großen‘ Zeitgenossen wie Jan van Goyen oder Jacob van Ruisdael völlig untergegangen sind.“ Findeiss 2006, S. 4.
- 923 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 234.
- 924 Zu den Werken von Adriaen van Ostade in der Kasseler Gemäldegalerie zählen: *Fröhliches Landvolk* (GK 275), *Feierabend auf dem Lande* (GK 276) und *Bauern in einer Sommerlaube* (GK 277). Die Werke gelangten über Willem Lormier und Gerard Hoet d. J. um 1750 von den Niederlanden aus nach Kassel. MHK, GAM, GK 275–GK 277. Auch für die Karlsruher Sammlung können sechs Werke von Ostade nachgewiesen werden: *Der Tricktrackspieler* (248), *Der Federnschneider* (246), *Bauernpaar in einer Hütte* (244), *Bauern in der Schenke* (245), *Der Raucher* (247), *Fischer mit Lachsschnitten* (Kopie, 255). SKK, 244–248, 255. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 35, 58, 144–147.
- 925 Zu den Werken von David Teniers d. J. in der Kasseler Gemäldegalerie zählen: *Die Versuchung des Hl. Antonius* (GK 138), *Kartenspielende Bauern* (GK 139), *Zehende Bauern* (GK 140), *Ecce Homo* (GK 141), *Bauer mit Schubkarre* (GK 142), *Bauern beim Kugelspiel* (GK 143), *Der Zahnbrecher* (GK 144), *Einzug einer Fürstin in Brüssel* (GK 145), *Empfang einer Fürstin am Brüsseler Statthalterpalais bei Nacht* (GK 146), *Die Baderstube* (GK 147), *Bauerntanz vor dem Wirtshaus* (GK 148). Der Großteil dieser Werke wurde vor 1749 von Wilhelm VIII. erworben, einzelne von seinem Nachfolger Friedrich II. Weitere 13 Werke sind im Inventar von 1749ff verzeichnet und zählen zu den Verlusten. MHK, GAM, GK 138–GK 148. Auch Karoline Luise von Baden besaß vier Werke von David Teniers d. J.: *Der Dorfarzt* (195), *Hexenszene* (196), *Hexenküche* (197), welche 1761 über Jean-Henri Eberts aus Paris in die Sammlung der Markgräfin gelangten, sowie einen *Bauerntanz*, heute in Privatbesitz. SKK, 195–197. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 36, 38, 39, 70.
- 926 Landgraf Wilhelm VIII. hatte das Werk vor 1749 erworben, als Gegenstück zu *Zehende Bauern*. Im Inventar von 1749ff wird es unter der Nr. 12 als Adriaen Brouwer geführt. MHK, GAM, GK 139, GK 140. Weitere neun Werke werden im Inventar von 1749ff unter diesem Künstlernamen geführt und zählen zu den Verlusten, meist aus napoleonischer Zeit. Auch in der Sammlung von Karoline Luise von Baden befand sich ein Werk von Brouwer, *Der Zahnarzt* (191), welches im Melling-Inventar von 1784 als „Braucher“ verzeichnet ist, heute eventuell als Kopie nach Brouwer gilt. SKK, 191. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 133.
- 927 Hier heißt es: „Der Portrait mahler Quinkart war gestorben. ich sahe die aucion von seiner [Einschub: samlug] original Bilder von alden Meister. den schönsten Metzscher den ich je sahe hatte er. Ein Herr im Kriegs gleidit spielde einer Dame auf der laude vor. das verliebte gesicht und den feurign blick womit er die Dame ansahe war auser ordentlig. und dem wohlgefale mit dem sie zuhörde, wie hin geschmulzen.“ LMO, PT 1951/12, vgl. Mittelstädt 1956, S. 86. Vgl. Kapitel 3.2.1.
- 928 *Die Cisterspielerin* (GK 301) wurde von Wilhelm VIII. 1754 auf der Versteigerung der Sammlung von Jeronimus Tonneman in Den Haag erworben, *Das Almosen* (GK 300) 1736 auf der Versteigerung der Sammlung von Jan van Loon in Delft und *Die Wild- und Geflügelhändlerin* (GK 299) vor 1749 an unbekanntem Ort. MHK, GAM, GK 299–GK 301. Hinzu kommt das *Austernfrühstück* von Metsu, das sich heute in der Eremitage in St. Petersburg befindet. Auch die Markgräfin Karoline Luise von Baden besaß zwei Werke von Metsu in ihrer Sammlung. Das Werk *Junges Paar beim Frühstück* (261)

- wurde möglicherweise 1762 von Jean-Henri Eberts aus der Leidener Sammlung von Johan Pieter Wierman angekauft. Die *Küchenmagd mit einer Schüssel gebratenem Fisch* wurde ebenfalls 1762 erworben und befindet sich heute im Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid. SKK, 261. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 81, 86.
- 929 Das Gemälde *Die Lautenspielerin* (GK 289) wurde vor 1749 von Landgraf Wilhelm VIII. für sein Kabinett erworben. Landgraf Friedrich II. erwarb vor 1766 zudem das Werk *Junge Frau und Offizier beim Musizieren* (GK 288). MHK, GAM, GK 288, GK 289. Für die Sammlung der Markgräfin von Baden kann kein Werk von Gerard ter Borch nachgewiesen werden.
- 930 Zu den Werken von Pieter Neefs d. Ä., die von Wilhelm VIII. für die Kasseler Gemäldegalerie erworben wurden, zählen: *Inneres einer dreischiffigen gotischen Kirche mit Sakraments-Prozession* (GK 66), *Inneres einer gotischen Kirche während der Messe bei künstlichem Licht* (GK 67), *Das Innere der Antwerpener Kathedrale bei Tageslicht* (GK 68), *Innenansicht einer fünf-schiffigen Kathedrale* (GK 72). MHK, GAM, GK 66–GK 68, GK 72. Eines der Werke wurde 1752 über Gerhard Morell erworben (GK 67), ein anderes im selben Jahr über Gerard Hoet d. J. (GK 68).
- 931 In der *Geschichte der Kunst* von Johann Heinrich Meyer heißt es über de Heem: „[...] vortreffliche Blumen, besonders aber Früchte, Pfirsichen, wo man sozusagen die zarten Haare der Schale mit den Augen fühlt, Pflaumen, auf denen noch das zarte tauige Mehl sitzt, Trauben voll Saft und Durchsichtigkeit usw.“ Und über van Huysum ist zu lesen: „Endlich ist durch den 1682 geborenen Jan van Huysum die Blumenmalerei wirklich auf ihren Gipfel gebracht worden; betaute Rosen von ihm [...] sind, soviel wir begreifen, das letzte Ziel menschlichen Vermögens, worüber hinauszugehen unmöglich scheint.“ Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 250.
- 932 Das *Prunkstillleben* von de Heem stammte ursprünglich aus der Sammlung von Valerius Röver, die 1750 von Wilhelm VIII. angekauft wurde. MHK, GAM, GK 438. Karoline Luise von Baden kaufte verschiedene Werke de Heems für ihre Sammlung an: *Girlande von Blumen und Früchten* (361) im Jahr 1762 über Pieter Fouquet, außerdem *Fruchtstillleben mit gefülltem Weinglas* (362) und *Fruchtstückstillleben mit Austern und Orange* (363). SKK, 361–363. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 11, 79.
- 933 Weitere Werke von van Huysum können für die Kasseler Sammlung nachgewiesen werden und gingen vermutlich während der französischen Besetzung verloren. Im landgräflichen Gemäldeinventar von 1749ff sind vier Werke von Jan van Huysum verzeichnet: ein *Fruchtstück* (1749/107) und ein *Blumenstück* (1749/108), der Verbleib beider Werke ist unbekannt, das erwähnte *Blumenstillleben* (1749/613), heute in der Wallace Collection London, und ein weiteres *Fruchtstück* (1749/700), heute in englischem Privatbesitz. MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff. Im Kabinett von Karoline Luise von Baden befanden sich ebenfalls zwei Werke von Jan van Huysum: Das *Blumenstillleben* (380) gelangte 1760 aus der Pariser Sammlung von Jacques-André-Joseph Aved in den Besitz der Markgräfin, das *Früchtestillleben* (379) wurde 1763 aus der Sammlung von Willem Lormier in Den Haag angekauft, vermittelt durch Gottlieb Heinrich Treuer. SKK, 379, 380. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett, 19, 93.
- 934 Herzog 1969, S. 34. Brief von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel an Baron Heinrich Jacob von Häckel, Kassel 20.05.1752. Beide Werke gingen 1806 verloren.
- 935 LMO, PT 26, S. 30, vgl. Mittelstädt 1956, S. 83.
- 936 Morell zitiert nach North 2012, S. 128. Auch Johann Heinrich Meyer äußert sich voller Lob über das Werk von Potter: „Oft sind seine landschaftlichen Gründe vortrefflich, aber seine Figuren von Schafen, besonders aber von Kühen allemal noch vollkommener; es gelangen ihm Gemälde, welche man vollendete ländliche Gedichte nennen könnte und die in ihrer Art nichts weiter zu wünschen übrig lassen.“ Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 242.
- 937 Zwei Werke von Paulus Potter, welche Wilhelm VIII. vor 1749 für sein Kabinett erworben hatte, befinden sich noch heute in Kassel: *Vier Kühe auf einer Weide* (GK 368) und *Ein Landmann mit seiner Herde* (GK 369). MHK, GAM, GK 368, GK 369. Weitere fünf Werke sind unter die Verluste zu zählen, finden jedoch im Gemäldeinventar von 1749ff Erwähnung: *Landschaft mit einem Bauern vor seinem Haus* (1749/530), Verbleib unbekannt, *Landschaft mit Kühen, Schafen und fünf Figuren* (1749/531), 1803 mit Kurfürst Max Joseph von Bayern gegen ein Gemälde von Jusepe de Ribera eingetauscht, heute in der Alten Pinakothek der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, *Der Meierhof* (1749/581), heute in der Eremitage St. Petersburg, *Das Leben eines Jägers* (1749/582), heute ebenfalls St. Petersburg, sowie eine *Mühle* (1749/583), Verbleib unbekannt. Die drei zuletzt genannten Werke stammen aus der Sammlung von Valerius Röver in Delft. MHK, GAM, Archiv. Auch die Markgräfin von Baden hatte zwei Werke von Paulus Potter erworben, welche zwischenzeitlich neue

- Zuschreibungen erfahren haben. Zum einen betrifft dies ein Werk, welches heute Govert Dircksz. Camphuysen zugeschrieben wird und eine *Bauernhütte mit Vieh und Hirten* (288) zeigt. Es wurde 1765/1766 als Gemälde von Paulus Potter über Gottlieb Heinrich Treuer bei Hendrik Verschuring in Den Haag erworben. Zum anderen ist das Gemälde *Rinder und Schafe auf der Weide* (289) nach Adriaen van de Velde zu nennen. Erworben wurde es 1763 ebenfalls als Werk von Paulus Potter über Treuer aus der Sammlung Drogmat in Den Haag. SKK, 288, 289. Kat. Karlsruhe 2015, S. 330, 341, Malereikabinett 84, 107.
- 938 Wilhelm VIII. erwarb vor 1749 zwei Werke von Adriaen van de Velde für sein Kabinett: *Der Strand von Scheveningen* (GK 374) und *Reisende erkundigen sich bei einem Landmann nach dem Weg* (GK 375). MHK, GAM, GK 374, GK 375. Die Markgräfin von Baden besaß drei Werke von Adriaen van de Velde: *Rinder und Schafe am Waldwasser* (291), *Ruhender Hirte bei seiner Herde* (292), erworben in Paris, sowie *Weidende Rinder und Schafe* (290), erworben in Den Haag. SKK, 290–292. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 53, 54, 85.
- 939 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 243.
- 940 LMO, PT 26, S. 24f, vgl. Mittelstädt 1956, S. 81f. Vgl. Kapitel 2.1.
- 941 Wilhelm VIII. kaufte vor 1749 bzw. im Jahr 1752 folgende zwei Werke von Willem van de Velde d. J. für die Kasseler Sammlung an: *Stille See* (GK 420) und *Küstenszene* (GK 421). MHK, GAM, GK 420, GK 421. Karoline Luise von Baden kaufte 1766 das Werk *Drei Schiffe im Gewittersturm* von Willem van de Velde d. J., das sich heute in der National Gallery in London befindet. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 115.
- 942 Werke von Ludolf Bakhuizen können weder für die Sammlung Röver noch für die Sammlung von Landgraf Wilhelm VIII. oder die Sammlung von Markgräfin Karoline Luise nachgewiesen werden. Für das Oldenburger Gemälde von Bakhuizen, das sich dort erst seit 1869 befindet, vgl. Dohe/Falk/Stamm 2017, S. 357.
- 943 Morell zitiert nach North 2012, S. 160. Tischbein schreibt über Bakhuizen: „In andern Samlungen habe ich auch vortreflige Seestücke gesehen, von Backheusen, der war auch ein See mahler aber ganz anders als v. de Velde der nur stille sehen mahlte. Backheusen wehlde Stürmige Sehen zu sein gegenstand, wo die welle hoch und wild über einander schlagen. aber in diesser art ist er auch einzig und hatt seines gleichen nicht. Die wellen sind vortreflig gezeichnet, man siehet den gang und die uhrsache, und die klarheit des Wassers hatt er so nach geahmt, das man glauben solte es were wasser und habe keine Korpur, man köne was hinein werfen, das versinken worde. und durch einige wellen siehet man die Sonne und den tag scheinen. und die schiffe hatt er mit einer bewunderns wurdigen gehschickligkeit gemahlt. und dabey auch nicht das geringste vergessen was zu einem Schiff gehort. auch verstand er wie die schiffe gehen und stehen müssen, je nach dem der wind gehet. Er war ganz mit der schiff fart bekand und unterrichtet. seine arbeiden zu sehen machte mir viel vergnügen und mit bewunderung betrachtete ich sie und erstaunde das der Mann das flüssige Element so tauschent nach machen könde.“ LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 82f.
- 944 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 244.
- 945 Erworben wurde das Gemälde 1762 über Jean-Henri Eberts aus der Versteigerung der Sammlung Gaillard de Gagny in Paris, zusammen mit dem Gegenstück *Stillende Mutter*, beide als Werke von Pieter Cornelisz. van Slingelandt. SKK, 269, 270. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 62, 63. Johann Heinrich Meyer schreibt über van Slingelandt in seiner *Geschichte der Kunst*: „Drei etwas größere Gemälde dieses Meisters befanden sich ehemals in der zahlreichen und auserlesenen Sammlung von Gemälden aus der Niederländischen Schule im Residenzschloß zu Kassel.“ Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 249. In der dazugehörigen Anmerkung ist zu lesen: „Nach S. Causids Katalog von 1783 folgende 3 Bilder: I. *Eine Frau mit zwei Kindern* (verschollen). II. *Eine Frau mit Wiege* (London, Buckingham Palast). III. *Ein klöppelndes Mädchen* (nicht nachweisbar).“ Ebda., S. 372. Die beiden zuerst genannten Werke befanden sich zuvor in der Sammlung Röver und ab 1750 in der Sammlung von Landgraf Wilhelm VIII. Im Gemäldeinventar von 1749ff sind die Werke unter den Nummern 32, 579 und 580 verzeichnet. MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff.
- 946 LMO, PT 26, S. 24, vgl. Mittelstädt 1956, S. 90.
- 947 Landgraf Wilhelm VIII. hatte vor 1749 bzw. 1751 verschiedene Werke von Godefridus Schalken für sein Kabinett erworben: *Die Waffelesserin* (GK 303), *Die büßende Magdalena, einen Totenkopf haltend* (GK 304), *Die büßende Magdalena* (GK 305), *Die schaumgeborene Venus wird von Amor gepflegt* (GK 306), *Venus überreicht Amor einen brennenden Pfeil* (GK 307). Bei den beiden zuletzt genannten Werken handelt es sich um ein Pendantpaar, das von Gerard Hoet d. J. für den Landgrafen erworben

- wurde. Weitere fünf Werke finden sich im Gemäldeinventar von 1749ff (1749/112, 1749/153, 1749/173, 1749/215, 1749/612) und zählen zu den Verlusten. MHK, GAM, GK 303–GK 307, Inventar 1749ff. Markgräfin Karoline Luise besaß ebenfalls zwei Werke von Godefridus Schalken: *Der Rommelpotspieler* (283) und *Nackter Krieger zum Bade entkleidet* (282), welche 1764 und 1666 in ihre Sammlung gelangten. SKK, 282–283. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 104, 111.
- 948 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 249.
- 949 LMO, PT 26, S. 24, vgl. Mittelstädt 1956, S. 84, 86, 89, 95f, 101. Tischbein schreibt bspw., „v Deick mache nur mahlerische Portratte die einen an schauen“. Ebda. Vgl. Kapitel 4.1.2.
- 950 Mittelstädt 1956, S. 86, 101.
- 951 Landgraf Wilhelm VIII. hatte verschiedene Werke von Anthonis van Dyck für sein Kabinett erworben. Folgende Werke befinden sich noch heute in der Gemäldegalerie Alte Meister: *Bildnis des Malers Jan Wildens* (GK 118), *Bildnis einer Frau mit Rose* (GK 120), *Bildnis eines Spaniers* (GK 121), *Sebastian Leerse mit Frau und Sohn* (GK 123), *Doppelbildnis des Malers Frans Snyders und seiner Frau Margaretha de Vos* (GK 125), *Bildnis des Justus van Meerstraeten* (GK 126), *Bildnis der Isabella van Assche, Gemahlin des J. van Meerstraeten* (GK 127), *Bildnis des Joost de Hertoghe* (GK 128), *Bildnis der Anna van Craesbecke, Gemahlin des J. de Hertoghe* (GK 129). Hinzu kommen weitere Werke in der Nachfolge von bzw. Kopie nach van Dyck. Hierzu zählt das *Doppelbildnis der Brüder Lucas und Cornelis de Wael* (GK 122), welches aus der Sammlung von Valerius Röver stammt. Fünf weitere Werke verzeichnet das Gemäldeinventar von 1749ff unter diesem Künstlernamen, die Werke sind jedoch unter die Verluste zu zählen, darunter erneut ein Werk von van Dyck aus der Sammlung Röver. MHK, GAM, GK 118, GK 120–GK 123, GK 125–GK 129, Inventar 1749ff.
- 952 Das Doppelportrait *Suzanna Fourment und ihre Tochter Clara del Monte* (um 1620) wurde 1762 von Jean-Henri Eberts für die Markgräfin erworben, welche es bereits im Jahr 1769 wieder weiterverkauft hat, und zwar über Johann Goll van Frankenstein d. Ä. nach Paris. Vgl. Kat. Karlsruhe 2015, S. 317f. Zu dem Werk heißt es dort: „Zwischen 1749 und 1772, innerhalb von knapp 25 Jahren also, befand sich dieses große und großartige Porträt an folgenden Orten: Antwerpen, Paris, Karlsruhe, Amsterdam, wiederum Paris, schließlich Sankt Petersburg. Das zeigt zum einen die Internationalität, die den Kunstmarkt des 18. Jahrhunderts auszeichnete, zum anderen den mitunter raschen Rhythmus, in dem Gemälde gekauft und verkauft sowie hin- und hertransportiert wurden. [...] Dieses Meisterwerk der Porträtkunst nicht behalten zu haben, ist der aus heutiger Sicht bemerkenswerteste Lapsus der Sammlerin Karoline Luise.“ Ebda., S. 240f. Heute befindet sich das Werk in der National Gallery of Art in Washington. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 61.
- 953 Das Werk befand sich noch nicht zu Zeiten von Wilhelm VIII. in der Sammlung, sondern wurde erst 1891 angekauft. Das Gemäldeinventar von 1749ff verzeichnet hingegen drei Werke von Jan Lievens, welche unter die Verluste zu zählen sind (1749/62, 1749/63, 1749/596). Eines davon, eine *Lieve Vrouw* (1749/596), stammt erneut aus der Sammlung Röver. MHK, GAM, GK 230, Inventar 1749ff. Für die Sammlung von Karoline Luise von Baden ist kein Werk von Jan Lievens bekannt.
- 954 Das Gemälde wurde vor 1749 von Wilhelm VIII. erworben, der auch weitere Werke von bzw. aus dem Umkreis von Jan Brueghel d. Ä. in die Kasseler Sammlung brachte. Bspw. die *Dorflandschaft im Winter* (GK 51) von Jan Brueghel d. Ä. und Joos de Momper gelangte 1752 über Gerard Hoet d. J. nach Kassel. Die Gemälde *Herse mit ihren Dienerinnen erwartet Merkur* (GK 65) von Hendrick van Baalen und Jan Brueghel d. Ä. sowie das heute verlorene Gemälde *Pomona und Vertumnus* von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä. stammen aus dem Kabinett von Röver. MHK, GAM, GK 51, GK 52, GK 65, Inventar 1749ff. Für die Sammlung von Karoline Luise von Baden sind keine Werke der Malerfamilie Brueghel bekannt.
- 955 Morell zitiert nach North 2012, S. 163.
- 956 In der Sammlung von Karoline Luise von Baden waren drei Werke von Melchior de Hondecoeter vertreten: *Der Friede im Hühnerhof* (344) und *Der Krieg im Hühnerhof* (345), welche 1762 von Johann Goll van Frankenstein d. Ä. aus der Sammlung von Johan Pieter Wierman in Amsterdam für die Markgräfin angekauft wurden; außerdem das Werk *Kämpfende Hähne* (346), welches vermutlich 1772 in die Sammlung gelangte. SKK, 344–346. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 74–75, 121. Die Sammlung von Wilhelm VIII. enthielt ebenfalls drei Werke von Hondecoeter: *Das Vogelkonzert* (GK 378), *Kampf zwischen Hahn und Truthahn* (GK 380) und *Der weiße Pfau* (GK 381). MHK, GAM, GK 378, GK 380, GK 381.
- 957 LMO, PT 833, o. S., Mittelstädt 1956, S. 98.

- 958 Wilhelm VIII. erwarb verschiedene Werke von Adriaen van der Werff für seine Sammlung: *Luna (Diana) besucht den schlafenden Endymion* (GK 308), *Zwei Putten, Junge und Mädchen, mit Liebesfackeln* (GK 308a), *Der verliebte Schäfer* (GK 314), *Flora mit Blumen streuenden Putten, eingerahmt von Laubwerk mit Masken* (GK 315), *Vier schwebende Putten, eingerahmt von Laubwerk* (GK 316), *Drei schwebende Putten, eingerahmt von Laubwerk* (GK 317). Die Werke wurden im Jahr 1753 aus dem Besitz von Arnout Gevers in Rotterdam erworben. MHK, GAM, GK 308, GK 308a, GK 314–GK 317. Auch Karoline Luise besaß ein Werk von Adriaen van der Werff, *Die Vertreibung aus dem Paradies* (285), erworben 1761 bei Johann Benjamin Ehrenreich in Frankfurt. SKK, 285. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 57.
- 959 Einschränkung fügt Meyer jedoch hinzu: „Wenn man aber diese rühmlichen Eigenschaften an van der Werffs Bildern zugibt, so kann hingegen auch nicht geleugnet werden, daß sein Fleisch nicht natürlich koloriert, sondern elfenbeinern ist, daß er überhaupt frostige Kälte nicht zu vermeiden, den mühseligen Aufwand von Fleiß nicht hinlänglich zu verbergen weiß.“ Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 253.
- 960 Mittelstädt 1956, S. 96.
- 961 Landgraf Wilhelm VIII. besaß folgende fünf Werke von Cornelis van Poelenburch: *Amor führt einen Kinderreigen an* (GK 191), *Landschaft mit badenden Hirten* (GK 201) sowie die Werkstattarbeit *Venus, Bacchus und Ceres in Wolken* (GK 193), alle drei erworben vor 1749, *Landschaft mit Badenden und Merkur* (GK 194) und *Das Urteil des Paris* (GK 199), beide vermutlich bereits 1722 erworben. Hinzu kommt eine *Versammlung der sämtlichen Götter* unter den Verlusten (1749/35). MHK, GAM, GK 191, GK 193, GK 194, GK 199, GK 201, Inventar 1749ff. Für die Sammlung Röver ist kein van Poelenburch bekannt. Die Markgräfin Karoline Luise besaß ebenfalls drei Werke von Cornelis van Poelenburch: *Italienische Berglandschaft mit Abraham und Isaak auf dem Wege zur Opferstätte* (226) und *Italienische Berglandschaft mit Christus und den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus* (227), erworben 1761 von Johann Benjamin Ehrenreich in Frankfurt. Darüber hinaus das Werk *Der Jäger* (302) von bzw. nach Poelenburch. SKK, 226, 227, 302. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 43, 44, 148.
- 962 Zu den Werken von Hans Rottenhammer d. Ä. in der Sammlung von Wilhelm VIII. zählen: *Ecce homo, Pilatus zeigt dem Volk den geißelten Jesus* (GK 603), *Die Dürre während Phaetons Sonnenfahrt* (GK 604), *Die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer und blumenspendenden Engeln* (GK 605), *Die Anbetung der Hirten* (GK 606), *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (GK 607) und *Die Ausgeißelung des Heiligen Geistes* (GK 608). In der Sammlung Röver befanden sich davon die Werke *Die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer und blumenspendenden Engeln* und *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. MHK, GAM, GK 603–GK 608.
- 963 Das Werk wurde 1763 in Paris über Jean-Henri Eberts für die Sammlung von Karoline Luise erworben. SKK, 277. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 101. In der Kasseler Sammlung ist kein Werk von Adam Elsheimer erhalten. Im historischen Inventar von 1749ff werden jedoch sechs Werke erwähnt: *Die Geißelung Christi, ein Nachtstück* (1749/73), *Die Jael, ein Bruststück ins kleine* (1749/158), *Der verlorene Sohn* (1749/241), *Hermaphroditus und Salmacis, ein Sinnbild auf den Ehestand* (1749/351), *Joseph und Maria mit dem Kind Jesus, wie sie auf der Flucht zu Schiff gehen wollen* (1749/486), *Tobias mit dem Engel in einer Landschaft* (1749/796). MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff.
- 964 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 244.
- 965 Das Werk befand sich ehemals in der Sammlung von Valerius Röver und gelangte 1750 in die Sammlung von Wilhelm VIII. Der hessische Landgraf besaß noch ein weiteres Werk von Frans Sniijders bzw. dessen Werkstatt, *Eine Versammlung von Vögeln (Die Fabel vom Pfau und der Dohle)* (GK 116), welches vor 1749 angekauft worden war. MHK, GAM, GK 115, GK 116. Für die Sammlung von Markgräfin Karoline Luise ist kein Gemälde von Sniijders bekannt.
- 966 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 240.
- 967 Die *Berglandschaft im Abendlicht* (318) wurde vermutlich 1761 in Straßburg angekauft. Ferner war von Jan Both *Der Titusbogen in Rom* (319), heute nach Jan Both, Teil der markgräflichen Sammlung. SKK, 318, 319. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 24, 131. Für die Sammlung Röver oder die Kasseler Sammlung kann kein Werk von Both nachgewiesen werden.
- 968 Es ist interessant, dass Tischbein seine Wunschliste eines niederländischen Kabinettes mit Rembrandt beginnt und mit Laïresse beendet. Dies korrespondiert zugleich mit der niederländischen Kunstentwicklung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die dazu führte, dass Rembrandt seine einst führende Position an Laïresse abtreten musste. Vgl. Kat. Hamburg 2017, S. 107.

- 969 *Het groot schilderboek* von Gerard de Lairese erschien 1707 in den Niederlanden und 1784 in Deutschland. Auf dessen ungewöhnliche Entstehungsgeschichte wird immer wieder hingewiesen. Nachdem Lairese um 1690 erblindet war, hielt er kunsttheoretische Vorträge, die in weithin bekannten Publikationen wie *Het groot schilderboek* oder *Grondlegginge der Teeken-Konst* mündeten und zu wertvollen Handbüchern wurden. Vgl. hierzu Haak 1984, S. 62, Lairese 1784. Es ist nicht ersichtlich, ob Tischbein dieses Werk kannte.
- 970 Das *Bacchusfest* (GK 462) hatte Wilhelm VIII. bereits vor 1749 erworben, während der *Tod des Germanicus* (GK 463) mit dem Ankauf des Röver'schen Kabinettes in die Kasseler Sammlung gelangte. Hinzu kommen zwei Gemäldeverluste: *Apollo mit 6 Musen davon eine demselben die Füße wascht* (1749/470) und *Fundamenten van den Zeetorn ofte Vierboet vant Huyste Britten* (1749/472). MHK, GAM, GK 462, GK 463, Inventar 1749ff. Auch Karoline Luise von Baden besaß mit *Antiochos und Stratonike* (241) ein Werk von Lairese in ihrer Sammlung, welches 1769 über Jean-Henri Eberts in Paris angekauft wurde. SKK, 241. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 120.
- 971 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 252f. Zur Bedeutung von Lairese in deutschen Sammlungen des 18. Jahrhunderts vgl. Lange 2016a. Der Aufsatz schließt mit der hier behandelten Künstlerliste von Tischbein, der Lairese als letzten Künstler namentlich nennt.
- 972 Holländische Künstler: Rembrandt, Dou, van Mieris d. Ä., van Mieris d. J., Wouwerman, Berchem, Cuyp, van Ostade, Metsu, ter Borch, de Heem, van Huysum, Potter, A. van de Velde, W. van de Velde d. J., Bakhuizen, van Slingelandt, Schalken, Lievens, de Hondecoeter, van der Werff, van Poelenburch, Both, de Lairese. Flämische Künstler: Rubens, Teniers d. J., Brouwer, Neefs, van Dyck, Brueghel, Snijders. Deutsche Künstler: Rottenhammer, Elsheimer.
- 973 16. Jahrhundert: Rottenhammer, Elsheimer, Brueghel. 18. Jahrhundert: van Mieris d. J., van Huysum, van der Werff, de Lairese.
- 974 Die Liste beginnt mit Peter Paul Rubens mit 152 Werken, gefolgt von Rembrandt mit 133 Werken und Johann Melchior Roos mit 101 Werken. Es folgen David Teniers d. J. mit 87 Werken, Nicolaes Berchem mit 31 Werken, Johann Heinrich Roos mit 28 Werken, Anthonis van Dyck mit 22 Werken, Jan Davidsz. de Heem mit 18 Werken, Aert van der Neer mit 12 Werken, Cornelis Jansz. de Heem mit 9 Werken, Adriaen Brouwer mit 9 Werken und Caspar Netscher mit 8 Werken. Rubens und Rembrandt führen die Liste der gefragtesten Maler an, daran anschließend sind flämische und holländische Künstler gleichermaßen vertreten. Zwei deutsche Maler sind ebenfalls Teil der Auswahl: Johann Heinrich Roos und Johann Melchior Roos, wobei Letzterer den Übergang zum 18. Jahrhundert markiert. North 2006a, S. 297–299.
- 975 Bspw. nicht vertretene Genremaler: Jan Miense Molenaer, Jan Steen, Caspar Netscher.
- 976 Bspw. nicht vertretene Landschaftsmaler: Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael, Jacob van Ruisdael.
- 977 Bspw. nicht vertretene Historienmaler: Jacob Jordaens, Govert Flinck, Ferdinand Bol.
- 978 Bspw. nicht vertretene Portraitmaler: Frans Hals, Bartholomeus van der Helst, Nicolaes Maes.
- 979 Bspw. nicht vertretene Stilllebenmaler: Pieter Claesz., Willem Kalf, Willem van Aelst.
- 980 Bspw. nicht vertretene Architekturmaler: Gerrit Berckheyde, Jan van der Heyden.
- 981 Vgl. Tillmann 2015, S. 163.
- 982 Die Nichtbeachtung von heute als wichtig erachteten niederländischen Künstlern spiegelt sich gleichfalls in realen Sammlungen, wie jener von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel. So fehlen in dieser umfangreichen Sammlung bspw. Werke von Jan van Goyen und Esaias van de Velde, Pieter Claesz. und Willem Heda oder Pieter Lastman. Vgl. Herzog 1969, S. 40.
- 983 Zu Vermeer kann festgehalten werden, dass seine Gemälde gemäß den Beschreibungen und Wertangaben in Auktionskatalogen durchaus geschätzt waren, auch wenn sich dies nicht unmittelbar in der frühen kunsthistorischen Literatur spiegelt. Vgl. Bas 2006, S. 170. Gerard Hoet d. J. nennt für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bspw. 15 Werke Vermeers in seiner Übersicht, darunter *Een Goudweegstertje* und *Een Melk-uytgietstertje* in einer anonymen Auktion in Amsterdam (1701), *Het vermarde Melkmeysje* in der Sammlung von Jacob van Hoek (1719), *Een Astrologist* in der Sammlung von Hendrik Sorgh (1720), die hohe Preise erzielten. Vgl. Hoet 1752, Bd. 1, S. 62, 221, 242. Für die Bedeutung von van Ruisdael soll auf Goethes Schrift *Ruisdael als Dichter* verwiesen werden sowie auf den Ausstellungskatalog *Jacob van Ruisdael. Die Revolution der Landschaft*. Kat. Hamburg/Haarlem 2002.
- 984 Zu den Erwerbungen unter Wilhelm VIII. zählen: *Der Satyr beim Bauern* (GK 101, GK 102), *Die Kindheit des Jupiter* (GK 103, GK 104), *Der Breiesser* (GK 105), *Der Künstler mit der Familie seines Schwiegervaters Adam van Noort* (GK 107), *Das Bohnenfest* (GK 108), *Der Triumph des Bacchus* (GK 109),

- Moses schlägt Wasser aus dem Felsen (GK 110a) sowie das heute verlorene Gemälde *Zwey Schrift-Gelehrten* (1749/179). Friedrich II. erwarb zudem vor 1775 *Das Auge des Herrn macht das Pferd fett* (GK 106). MHK, GAM, GK 101–GK 105, GK 107–GK 110a.
- 985 Holtzhauer/Schlichting 1974, S. 251.
- 986 Bspw. im Bestand des Kupferstichkabinettes der Hamburger Kunsthalle. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein nach Jacob Jordaens: *Noli me tangere*, Aquarell, Feder und Kreide auf Papier, 250 x 235 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 1938-13.
- 987 Auf den Anleitungskarakter von Tischbeins Kabinettliste verwies Martina Sitt bereits 2010 in ihrem Aufsatz *Die Magie der niederländischen Gemälde des Goldenen Zeitalters. Zu ihrer Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Sitt 2010, S. 27.
- 988 North 2006a, S. 295.
- 989 Die Sammlung Thielcke weist im Kontext der von Michael North untersuchten Hamburger Sammlungen den größten Bestand an Genremalerei auf. Bei allen diesen Sammlungen (Brockes 1747, Denner 1749, Thielcke 1782, Laporterie 1793, Anonym 1793) rangiert jedoch die Landschaftsmalerei an erster Stelle. North 2006a, S. 295.
- 990 War die Historienmalerei in Delfter Inventaren um 1620 noch mit 44 % vertreten, sank diese um 1650 auf 26 % und schließlich um 1690 auf 16 %. Im Gegensatz dazu stieg die Landschaftsmalerei von 24 % um 1620 auf 41 % um 1790 an. Gleichzeitig gab es hier einen Zuwachs der Stilllebenmalerei von 4 % auf 17 %. Ähnliches lässt sich für die Amsterdamer Inventare konstatieren. North 2006a, S. 291.
- 991 Amsterdamer Inventare (1620–1690): 12–47 % Historien, 20–37 % Landschaften, 6–10 % Stillleben, 4–12 % Genre, 10–20 % Portraits, 7–21 % Andere. North 2006a, S. 291.
- 992 North 2006a, S. 293.
- 993 Die Sammlung Häckel sowie die Sammlung Berberich weisen im Kontext der von Michael North untersuchten Frankfurter Sammlungen den größten Bestand an Genremalerei auf. Die Sammlung von Franz Ludwig von Berberich setzt sich 1784 wie folgt zusammen: 28 % Genre, 28 % Portraits, 26 % Landschaften, 13 % Stillleben, 13 % Historien, 7 % Tiere, 3 % Andere. Bei den anderen untersuchten Sammlungen (Bernus 1780, Kaller & Michael 1790, Prehn 1829) rangiert jedoch die Landschaftsmalerei mit 35–44 % an erster Stelle, vergleichbar mit der Situation in Hamburg. North 2006a, S. 291.
- 994 Der Auktionskatalog mit dem Titel *Catalogue d'un fameux cabinet de tableaux des meilleurs maîtres* (1762) umfasst 502 Einträge, darunter befinden sich bspw. zehn Werke von Rubens und sieben von Rembrandt. Besonders prominent vertreten waren die zeitgenössischen Frankfurter Maler Christian Georg Schütz d. Ä. mit 43 Werken, Justus Juncker mit 36 Werken, Johann Georg Trautmann mit 13 Werken, Johann Conrad Seekatz mit 11 Werken und Friedrich Wilhelm Hirt mit 8 Werken. Sie bilden einen charakteristischen Sammelschwerpunkt. Vgl. Maisak 2005, S. 41, Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 72.
- 995 Böttiger 1800, S. 70.
- 996 Alten 1871, S. 9–15. Die als *Verzeichniss der Gemälde des Herrn Directors Tischbein. 1804* betitelte Auflistung gliedert sich in vier Spalten mit den Rubriken ‚Schule‘, ‚Maler‘, ‚Gegenstand‘ sowie ‚Bemerkungen 1870‘. Zu den dort verzeichneten Künstlern zählen in der dortigen Zuschreibung und Schreibweise: von einem unbekanntem Meister, Böhm?, Rembrandt, Lievens (Govert Flink), F. Boll, J. de Witt, G. de Witt, Leon Bramer, Fr. Hals, Rubens, Rubens u. Breughel, van Dyck, von einem unbekanntem Meister, Poelemburg, Sen. Teniers, Goltzius, Casp. Crayer, de Voss, Th. Wyk, Grasbeck, v. d. Poll, Hoppema, Everdingen, à la? Wouwermanms, à la? Valns, à la Berghem, Carré, Parcellis, Kastellis, à la Rottenhammer, v. d. Does, Ostade?, Al. Hondius, à la Schalken. Ebda.
- 997 Deuter 2001. Deuter führt folgende Künstler an: Paolo Veronese (Werkstatt), Guido Reni, Francesco Albani (Werkstatt), Bartholomeo Schedoni, Padovanino, Giuseppe de Ribera (Werkstatt)/Luca Giordano, Francesco Rosa, Quentin Massys, Joos van Cleve (Werkstatt), Bartholomeus Spranger, Gerrit Pietersz. Sweenlinck, Cornelis Jonson van Ceulen, Leonaert Bramer, Anthonis van Dyck, Aert van der Neer, Gerbrand van den Eeckhout, Jacob de Wet, Thomas Wijck, Bertholet Flémalle, Johannes Glauber/Gerard de Laiesse, Pieter van Bloemen, Lucas Cranach d. Ä., Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Philippe Jacques de Loutherbourg, Charles Meynier.
- 998 Deuter 2001, S. 10.
- 999 Deuter 2001, S. 11.
- 1000 Vgl. Dohe/Falk/Stamm 2017, S. 246–248, Nr. 143. Zur Provenienzzgeschichte des Gemäldes ebda., S. 246.

- 1001 Dohe 2018, S. 124. Brief von Tischbein an Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg, Eutin 08.05.1823.
- 1002 Dohe/Falk/Stamm 2017.
- 1003 Dohe 2017, S. 11, vgl. ferner S. 9–12, Dohe/Falk/Stamm 2017, S. 219f, Nr. 121, S. 238, Nr. 136, S. 316f, Nr. 196.
- 1004 Dohe/Falk/Stamm 2017, S. 316f, Nr. 196. Tischbein hat die Ölskizze zudem in einer Zeichnung festgehalten sowie eine Radierung nach seiner Zeichnung angefertigt. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein nach Gerbrand van den Eeckhout: *Der Engel im Haus des Tobias*, um 1804–1820, Gouache auf Papier, 162 x 222 mm, LMO, 15.165. <https://rkd.nl/explore/images/291610> (11.01.2019). Johann Heinrich Wilhelm Tischbein nach Gerbrand van den Eeckhout: *Der Engel im Haus des Tobias*, nach 1808, Radierung, 164 x 225 mm, British Museum London, 1851,0412.60. <https://rkd.nl/explore/images/291578> (11.01.2019).
- 1005 Vgl. Kapitel 3.2.2.
- 1006 Herzog 1969, S. 39f.
- 1007 Vgl. Schnackenburg 2000. Es wurde jedoch nicht nur niederländische Kunst gesammelt, sondern es wurden auch niederländische Künstler beschäftigt, wie der Portraitmaler Philip van Dijk (1683–1753) oder zuvor bereits Jan van Nickelen (1655/1656–1721).
- 1008 Korthals Altes 2006. Zu Rembrandt in Kassel vgl. Weber 2017. Ferner erwähnt Korthals Altes den Erwerb von Zeichnungen und Druckgraphiken. Zu den Erwerbungen für die Kasseler Graphische Sammlung vgl. Brakensiek 2003.
- 1009 Lange 2016, S. 134, Lange 2011, S. 90.
- 1010 Vgl. Lange 2016, S. 134. MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff.
- 1011 Herzog 1969, S. 35.
- 1012 Vgl. Lange 2016, S. 139f, Herzog 1969, S. 40, Both/Vogel 1964, S. 131. MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff.
- 1013 Aufenthalte von Tischbein in Kassel sind für die Jahre 1765/1766, 1773/1774, 1776/1777, 1779 sowie 1799 bekannt. So heißt es bspw.: „Ich lebte nun wieder einige Zeit in der Galerie, wo mein Bruder wohnte, und arbeitete mit ihm. Meine Reise nach England und Frankreich hatte ich aufgegeben, und ich wünschte mir, für einen Hof wie Gotha, Weimar usw. wirken zu können.“ Mittelstädt 1956, S. 111.
- 1014 Für Tischbein war die Kunstpolitik von Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel von weitreichender Bedeutung. Dieser rief nach der Gründung der Kasseler Kunstakademie 1777 ein Reisestipendium ins Leben, das Tischbein als erstem Stipendiaten im Jahr 1779 eine Italien-Reise ermöglichte, die für seinen weiteren Lebensweg prägend sein sollte. Tischbein notiert hierzu: „In nähmlicher Zeit erhielt ich einen Brief aus Cassel, wo mir angetragen worde, von der Academi als Pensionist auf drey Jahre zum studirn nach Italien zu reisen. Der landgraf hatte die Academi so eingerichtet, das er alle 3 jahre eine aus der Academ reisen lassen wolte um sich in der Kunst zu verkommen ver volk komenen. Da ich nun der Erste war der bey der ersten anlegung imer in der Academi gezeihnet hatte, so worde ich gewehlt, und im Nahmen aller Mitglieder gefragt ob ich es annehmen wolte. Diesses kam mir zur gelegenen Zeit, alle meine freund wünschte mir Glück und hiltten es für ein Glück, in das land der Kunst wo in Grosen Werken der menschliche Geist so schön geblüht. [...] Ich entschloss mich also zu diesser Reise, und nahm mir für die Mahlerey nun recht aus dem Grund zu studirn.“ Zurück in Kassel schreibt er: „[W]orde durch mein Oncle dem H. landgraf vorgestellt. dem ich zu gefallen schien. den er sagte mir meine Reiseruthe vor. zu erst gerade nach Rom zu gehen, und zu studirn, dan nach her die andern Städte Italiens zu sehen. befahl dem Minister der neben ihm stand, mir Empfehluns briefe, mit zu geben. und sagte zu mein oncle, der soll ihre stelle über die Acadimi haben, wen er wieder komt. und nun nahm ich abschied von der frau landgrafin. und trat meine reise an.“ LMO, PT 26, S. 41f.
- 1015 Tischbein berichtet in seinen Lebenserinnerungen: „Ich hatte ser viele Portrete gemahlt, und mir auch etwas verdient. und verlangte nun meinen Bruder wieder zu sehen. der under der Zeit Insepcter der Gemahlden Galeri geworden war. Er war ein groser liebhaber von Gemahldte, und ihn eine freude zu machen, so brachte ich ihm einige vor alden guten Meisters mit. besonders einige jagt bilder, als ein groses stück von Schneuers mit lebensgrösse Schwane und Enden durch Hunde aus dem schilf gegat werden. Es war so nathürlich und teuschent, das da es an der Wand hing, oft fremte hunde heran kamen, an der wand in die höhe sprangen und belden. auch eins von Feijt, dote Rephüner Wachteln und andere Vogeln. und 2 grose bilder von G. Lairese. das prachtige mahl

- welches Cleopatra mit der Perle an Andonius gab. das andere als Cesar zur Cleopatra komt, und sie dot findet, um sie her um sassen ihre Zofen weinent. Mein Bruder war ein solcher eifriger Liebhaber von Gemahlte das er die zeit nicht mit geduld abwarden konde, bis die gemahlde ankomen. den da ich in meinem Wagen voraus angekomen war, und die Küsten mit einem Fuhrmann nachkomen liess, so hatte ich ihm von den Bilder erzehlt. nun worde er so ungeduldig sie zu sehen, das er so gleich Zange Hamer und Brecheisen in die Hand nahm, um gleich bereit zu sein die Küste aufzumachen. und sahe beständig aus dem fenster, ob der wagen kome. entlig sahe er die küste tragn, so lief er bin auf die strasse in gegen. und da sie geoffnet ware und er die Bilder sahe, so war kein Glückiger als er in der weld.“ LMO, PT 26, S. 38, vgl. Mittelstädt 1956, S. 111f.
- 1016 Zum Galeriebau mit einem Rekonstruktionsversuch der Gemäldehängung vgl. Lange 2016, Lange/Trümper 2012.
- 1017 Vgl. Herzog 1969, S. 40.
- 1018 Causid 1783. Vorbild für den Causid'schen Katalog war der Mechel'sche Katalog der Wiener Gemälde-sammlung, der damals große Beachtung fand.
- 1019 Der Katalog gliedert sich in einen kurzen Vorbericht, einen umfangreichen Katalogteil mit 242 Seiten sowie ein Register der Künstlernamen. Die Katalogeinträge beinhalten den Namen des Künstlers, eine unterschiedlich ausführliche Beschreibung des jeweiligen Gemäldes sowie formale Angaben.
- 1020 Causid 1783, S. X3.
- 1021 Zuvor wurde die Gemälde-sammlung von Johann Georg von Freese betreut. Neben der reinen Sammlungsbetreuung konnte der Galerieinspektor durch die Anfertigung von Reproduktions-graphiken zur Bekanntheit der von ihm betreuten Sammlung beitragen, wie dies bei Johann Heinrich Tischbein d. J. der Fall war. Während von Tischbein keine Gemälde bekannt sind, gibt es eine Reihe von Radierungen von ihm, zu denken wäre bspw. an Werke wie: Johann Heinrich Tischbein d. J. nach Rembrandt Harmensz. van Rijn (?): *Büste eines Mannes mit Kappe*, um 1790, Radierung, 8,5 x 6,7 cm, MHK, Graphische Sammlung. Vgl. Kat. Kassel 2006, S. 195.
- 1022 Die Sammlung erstreckte sich über verschiedene Gebäude, sie befand sich in einer Galerie im Bellevue-Schloss, in verschiedenen Zimmern im Herrschaftlichen Palais, in der Mahler- und Bildhauer-Academie sowie im Residenzschloss. Vgl. Golenia 2015, S. 288–290. Zum allgemeinen Prozedere zählte der Eintrag des Sammlungsbesuchers in ein Besucherbuch. Dieses trägt den Titel *Verzeichnis der Kenner und Liebhaber der Kunst, welche die fürstliche Galerie besucht haben, seit dem 31. May 1775*. Es wurde von 1775 bis 1806 geführt und umfasst 279 Seiten sowie rund 8.500 Namen, darunter befinden sich zahlreiche Maler. Vgl. Vogel 1956, S. 149. Für das *Kunsthau* sowie das *Museum Fridericianum* gibt es bereits eine Untersuchung des historischen Besucherbuches, jedoch noch nicht für die Gemälde-sammlung. Linnebach 2014.
- 1023 Kat. Kassel 2004, S. 11. Über den Ruhm der Kasseler Gemälde-sammlung äußern sich im späten 18. Jahrhundert viele Zeitgenossen wie bspw. Johann Heinrich Merck oder Friedrich Christoph Schmincke. Vgl. Merck 1780, Schmincke 1767, S. 296–301. Die Galerie mit ihren Meisterwerken ist wiederholt Gegenstand von Reiseberichten.
- 1024 Zum Vergleich seien die Verlustzahlen weiterer großer Sammlungen genannt. Sanssouci: 55, Schwerin: 209, Braunschweig: 278, Wien: 399. Vgl. Savoy 2011, S. 137. Den Abtransport von Gemälden aus der Kasseler Galerie veranschaulicht eine Zeichnung. Benjamin Zix: *Ausleerung der Galerie durch Dominique-Vivant Denon*, 1807, Pinsel und Feder auf Papier, 257 x 216 mm, Bibliothèque nationale de France Paris. Vgl. Lange 2016, S. 141, Golenia 2015, S. 312.
- 1025 Vgl. Golenia 2015, S. 299.
- 1026 Laut Erich Herzog verblieben lediglich 260 Gemälde in Kassel. Herzog 1969, S. 51.
- 1027 Schnackenburg 2000, S. 83.
- 1028 Vgl. Savoy 2011, S. 383. Zu den Folgen der napoleonischen Konfiszierungen vgl. Savoy 2011, Kat. Kassel 2008.
- 1029 Vgl. Tillmann 2015. Tillmann erkennt darin unter anderem das intensive Studium der Kunstliteratur von Descamps und Dézallier d'Argenville.
- 1030 Tillmann 2015, S. 163, mit Abbildung.
- 1031 Übereinstimmend werden genannt: Rubens, van Dyck, Rembrandt, van Mieris, van der Werff, Dou, ter Borch, van Ostade, Teniers, Brouwer, van Huysum, de Heem, Metsu, Wouwerman, Berchem, Potter, van de Velde, Rottenhammer und Brueghel.
- 1032 Wobei die Künstler Ruysch, Weenix und Bril von Tischbein an anderer Stelle in den Lebenserinnerungen Erwähnung finden.

- 1033 Vgl. Kat. Karlsruhe 2015.
- 1034 Tillmann 2015, S. 163.
- 1035 Keine Entsprechung finden: ter Borch, Wouwerman, de Hamilton, Rottenhammer, Brueghel und Bril. Vgl. Kat. Karlsruhe 2015.
- 1036 Keine Entsprechung finden: van Mieris d. J., Wouwerman, Cuyp, ter Borch, Neefs, Bakhuizen, Lievens, Brueghel, Elsheimer, Rottenhammer, Snijders. Vgl. Kat. Karlsruhe 2015.
- 1037 MHK, GAM, Archiv, Karton 27. Vgl. Schnackenburg 2004, S. 22.
- 1038 Das Gemälde von Pieter Gijssels, eine *Dorfansicht*, zählt zu den Kasseler Gemäldeverlusten (1749/597). MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff.
- 1039 Vgl. Lange 2011, S. 95, Schnackenburg 2004, S. 22. Alle Werke stammen aus dem Kabinett im Residenzschloss.
- 1040 Vgl. Schnackenburg 2004, S. 23. Zur Provenienzzgeschichte von *Pan und Syrinx* vgl. ferner Lange/Kuss/Rehm 2017, S. 32f.
- 1041 MHK, GAM, GK 343, GK 347, GK 349, GK 350, GK 354, GK 361, GK 408, GK 277, GK 139, GK 140, GK 539, GK 549.
- 1042 LMO, PT 26, S. 32, vgl. Mittelstädt 1956, S. 106f.
- 1043 Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Der auferstandene Christus erscheint Maria Magdalena*, 1638, Öl auf Eichenholz, 61,0 x 49,5 cm, Buckingham Palace London, Royal Collection, RCIN 404816. <https://rkd.nl/explore/images/47566> (11.01.2019). Vgl. Kat. Kassel 2006, S. 142–148.
- 1044 MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff, 1749/579, 1749/571. Das Röver'sche Inventar ist bei Moes 1913 publiziert.
- 1045 Mittelstädt 1956, S. 107.
- 1046 MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff, 1749/664.
- 1047 MHK, GAM, GK 249, GK 214, GK 242.
- 1048 MHK, GAM, GK 107, GK 101, GK 103.
- 1049 MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff, 1749/581, 1749/582, 1749/583.
- 1050 MHK, GAM, GK 28.
- 1051 MHK, GAM, GK 1114. Tischbein schreibt: „Auch malte ich für den Landgrafen Tiere aus der Menagerie, worunter einige seltene und schöne waren, ein Elefant, Löwe, ein Leopard und eine Leopardin, diese bekam in selbiger Zeit zwei Junge; sie hatte schon einmal geworfen, was selten in Europa ist.“ Mittelstädt 1956, S. 107, vgl. LMO, PT 26, S. 35. Die Tiere der Menagerie wurden auch von Johann Heinrich Tischbein d. J. festgehalten und graphisch reproduziert. Sie erschienen unter der Rubrik ‚Wilde Thiere‘ als *Sammlung von Einhundert und siebenzig Kupferstichen* (nach 1808). Johann Heinrich Tischbein d. J.: *Ein Leopard mit 2 Jungen, welche in der Menagerie zu Cassel am 10. August 1774 geworfen sind*, 1783/1808, Radierung, 110 x 176 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 1963-750-127.
- 1052 MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff, 1749/536.
- 1053 LMO, PT 26, S. 33. In der zweiten Spalte hat Tischbein notiert: „[Einschub: Andre del Sarto] / Italienische Bilder / Raffhael Maria mit dem Kind. / Leonart da Vinci la Carita. / L. Heilige familige. / Carci Madalena klein bild. / Guido Aeneas un Dito. / G. Maria / Tician lebent groser Mann. / T. 2 Frauens Portratte. / Palma. Venus und Amor. / P. Perseus und Antrometa / Bossano.“ Ebda.
- 1054 LMO, PT 26, S. 28.
- 1055 LMO, PT 833, o. S.
- 1056 Mittelstädt 1956, S. 100.
- 1057 Vgl. Alpers 1985, S. 21.
- 1058 Ausgangspunkt ist das humanistische Konzept ‚docere et delectare‘ des Horaz, das bereits im 17. Jahrhundert als ‚tot lering en vermaak‘ ein Gemeinplatz war. Dementsprechend heben die niederländischen Kunsttheoretiker von Karel van Mander bis Gerard de Lairese diese beiden Eigenschaften der neuen Bildgattung Genremalerei hervor. Vgl. hierzu die Positionen von Svetlana Alpers und Eddy de Jongh, bspw. Alpers 1985, Jongh 1978, vgl. hierzu auch Trnek 1992, S. VII.
- 1059 Christoph Martin Wieland: Idris und Zenide (1767), Kapitel 3, 1. Gesang, 6. Vers. Wieland 1986, Bd. 5, S. 13–155. Der Vers lautet: „Verbirg ihm stets die unwillkommenen Züge / Der strafenden Satir‘ in schlaue Tändelei: / Man lese dich, man suche nichts dabey / Als wie man angenehm sich um die Zeit betrüge, / Und finde, still beschämt, daß deine Schilderey / Nicht halb so viel als die Erfindung lüge. / Ergetzen ist der Musen erste Pflicht, / Doch spielend geben sie den besten Unterricht.“ Ebda.