

Inspiration Herkules? Kasseler Landschaftskompositionen zwischen 1770 und 1830

Martina Sitt

In der Landschaftsdarstellung treffe man auf Bilder, die an Bilder erinnern, die wieder nur an Bilder und nie an die Natur erinnern. So könnte man Carl Gustav Carus' (1789–1869) Klage über den Zustand der Landschaftsmalerei zusammenfassen, veröffentlicht 1831 in den „Neun Briefen über die Landschaftsmalerei“.¹ Gilt die monierte Ferne zum Objekt auch für die Landschaftsansichten des Kasseler Bergparks? Sind das Blicke auf die Natur oder Blicke auf Bilder nach Erwartungen der Betrachter oder Auftraggeber sowie nach Texten, inspiriert von der Natur? Inwiefern lässt sich diese Frage gerade auch in Hinsicht auf die Darstellung des Herkules in den hier untersuchten Kompositionen beantworten? An die analysierten Einzelfälle knüpfen sich grundsätzliche Anmerkungen zu den Kategorien Beobachtung, Konstruktion und Theorie der Landschaft an der Kunstakademie Kassel.

Die ausgewählten Landschaftsgemälde, Landschaftszeichnungen und Kupferstiche stammen von Künstlern der Kasseler Kunstakademie nach der Gründung 1777 und reichen bis zu den Zeitgenossen von Carus aus den späten 1820er-Jahren. Ausführlich betrachtet werden hier Arbeiten der Akademiedirektoren Tischbein d. Ä. und Wilhelm Böttner sowie der Hofkupferstecher und einiger weiterer ehemaliger Studenten, Italienstipendiaten der Landgrafen und Lehrer. Von Caroline Tischbein (1783–1843) stammt eine Zeichnung der Löwenburg mit Herkules, die im Zuge der Recherchen zu Absolventinnen der Kunstakademie zwischen 1777–1810 in den Blick kam.²

Die Arbeiten werden z. T. erstmals genauer in ihren ‚Blickvorlieben‘ analysiert und vorgestellt.

Die Auswahl basiert also auf den vergleichbaren Rahmenbedingungen (Kunstakademie, Anstellung bei Hofe etc.), unter denen die Künstler sich mit der Umgebung Kassels auseinandersetzten. Die Erwartungen ihrer Auftraggeber vermag eine Bemerkung Friedrich Schminckes zu vermitteln, der 1767 eine Menge an Ansichten und Details höchst genau zu beschreiben vermag, aber just zu Herkules nur resümiert: *Es lässt sich dieses kunstreiche Werk weit besser ansehen und in Kupfer vorstellen als mit der Feder beschreiben, und findet bei dem Anschauen ein jeder, dass dasselbe alle davon gemachten Begriffe übersteige.*³ Hinsichtlich der Theorie wurde gerade zu jener Zeit der akademische und außerakademische Diskurs über das, was Landschaftsmalerei ausmachen sollte, was sie zeigen und wie sie gestaltet werden sollte, sehr intensiv geführt. Im September 1777 reagierte Johann Heinrich Merck (1741–1791), ‚Chefkritiker‘ des viel gelesenen Teutschen Merkur, auf Christian Ludwig Hagedorns 1762 veröffentlichte Schrift „Beobachtungen über die Malerei“, besonders „Die Landschaft überhaupt“.⁴ Merck hatte 1762 an der Dresdener Kunstakademie seine eigenen Studien unter Hagedorn aufgenommen, die er dann abbrechen musste. Mit dem Kreis der Kasseler Künstler war er von mehreren Aufenthalten in der Stadt gut vertraut.⁵

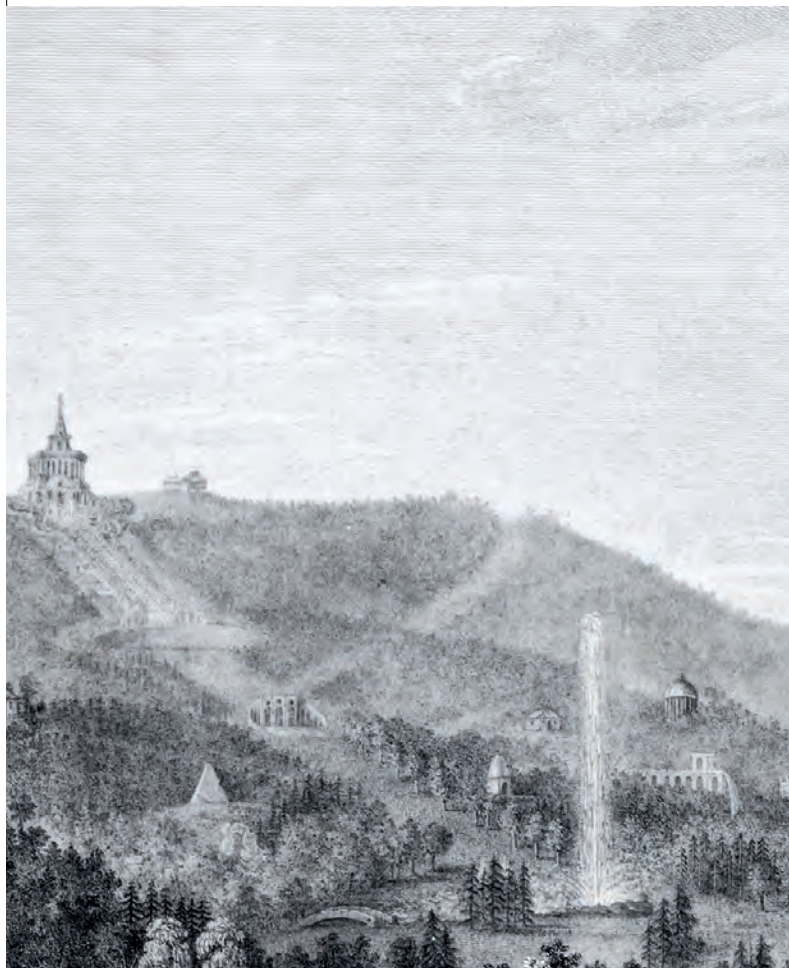
Merck, der 1782 zum Ehrenmitglied der Kasseler Kunstakademie ernannt wurde, setzte sich kritisch mit den Rahmenbedingungen auseinander, die es erst ermöglichten, aus einem Natureindruck eine Landschaftskomposition herzustellen: *Eben darum, weil es so leicht scheint, ein Ding zu komponieren, das (wie Hagedorn sagt) einer Landschaft so ähnlich sieht wie der Affe dem Menschen, will Merck mit Wenigem zeigen, wie schwer das Ding wäre, das so leicht aussieht.*⁶ Dazu gehöre ein poetisches Gefühl, denn man müsse etwas merkwürdig finden, d. h. das andere, wo alle nur



1 Gotthelf Wilhelm Weise (1751–1811), Blick über den Lac auf Schloss Wilhelmshöhe, die Gebäude des Bergparks und das Herkulesbauwerk, nach Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789), 1789

Gras sähen und es geradezu mit Füßen träten, das Geringste eben für wichtig erachten. Hinzu komme das Wissen um Schlagschatten und Streiflichter, um Zerstreuung und Bündelung von Licht. Als dritten Punkt führt Merck an, nicht den Zuschauer mit Effekten zu blenden, sondern statt Dekoration *die Wahrheit des Details* anzubieten.⁷ Hierzu sei es erforderlich, eine Szene oder auch nur ein Detail nicht nur einmal, sondern immer wieder und zu unter-

schiedlichen Tages-, ja sogar Jahreszeiten in Augenschein zu nehmen, um zu klären, was an diesem zufällig oder dauerhaft eigen ist. Dieses vermittele auch ein Einsehen in die Grenzen der Kunst dessen, was darstellbar sei und was nicht. Das führe zu einem guten Gefühl für das „Contour der Dinge“ ggf. auch ohne „Clairobscur“ (Hell-Dunkel-Kontrast).⁸ Schließlich gelte es auch nachzuvollziehen, dass die Natur überall sanfte Übergänge biete, also *da keine*



2 Detail aus Abb. 1

*Grenzen und Linie zu ziehen, wo die Natur sie nicht abgeschnitten habe. Denn die Erhaltung des Moments der Beleuchtung, was die Aussicht oder den Gegenstand zu dem mache, was er sei, sei mehr wert (...) als die lügenhafte, deutliche Composition.*⁹

I. Die Akademiedirektoren und ihre Blicke auf den Herkules

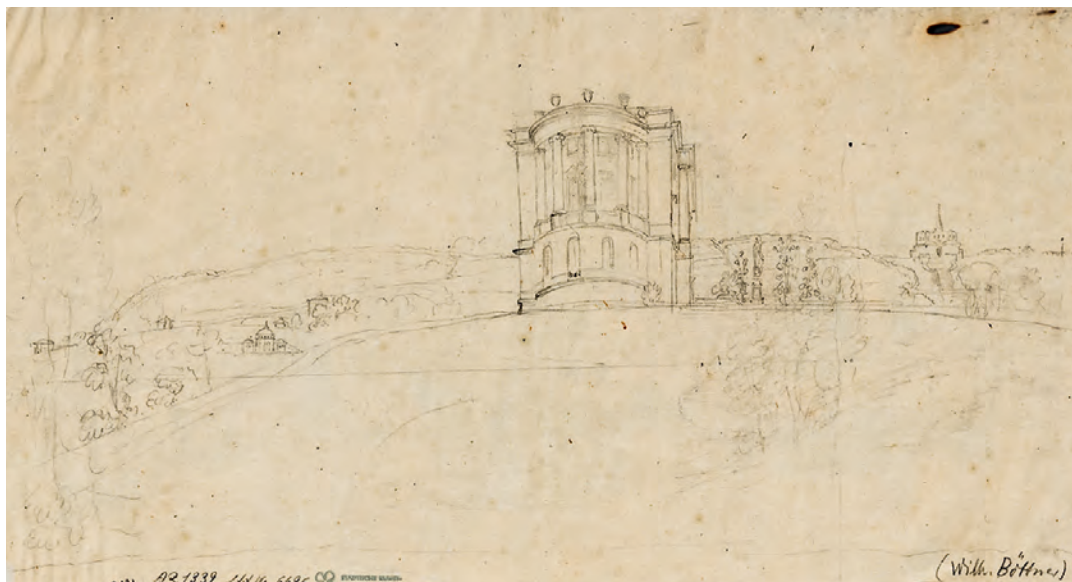
Blickt man auf den Kasseler Hof zu jener Zeit, so ist der bekannteste Künstler der Hofmaler und ab 1777 erste Akademiedirektor Johann Heinrich Tischbein d. Ä., der

sich aber kaum mit Landschaftsmalerei um ihrer selbst willen auseinandergesetzt zu haben scheint. Kurz nachdem Landgraf Friedrich 1760 die Herrschaft übernahm, entstanden zwar Arbeiten wie der großformatige Zyklus zur „Reiherbeize“ von 1764 auf Schloss Wabern, der sich heute in Schloss Fasanerie befindet.¹⁰ Doch dort ist der Nahbereich mit der Vegetation rund um die Figuren abwechslungsreich gestaltet, aber der Mittelgrund nur mit breitem Pinsel hingestrichen. Schloss Wabern, für das der Zyklus geschaffen wurde, ist nur in den Grundzügen der Anlage wiedergegeben. In weiteren Gemälden der 1760er-Jahre zu Kassel – etwa jene heute in Schloss Fasanerie¹¹ – ist der Herkules allenfalls als Randerscheinung auszumachen.

Für die Verbreitung einer von Tischbeins wenigen Ansichten der gesamten Anlage des Bergparks ist der Hofkupferstecher Gotthelf Wilhelm Weise (1751–1811) verantwortlich.¹² Kupferstiche gewährten den Vorteil, *mit den Schönheiten der Natur näher bekannt [zu werden] (...) und oft besser, als es der beste Reisebeschreiber zu schildern im Stande ist.*¹³ So betonte Joseph Heller (1798–1849) in der Einführung in seinen Überblicksband der Kupferstecher 1823, dass die „Ursprungskunstwerke“ oft schon weit zerstreut seien, ohne dass man einen Blick darauf erhaschen könne. Die Kupferstiche sorgten hingegen für ihre weitverbreitete Kenntnis.¹⁴ Weise, der 1777 zum Hofkupferstecher bestellt wurde,¹⁵ war auch seit 1778 Lehrer an der Kunstakademie und hat mehrere Ansichten Tischbeins mit ausgesprochen großer Gestaltungsvielfalt gestochen: 1788 bearbeitete er dessen „Blick über den Lac auf Schloss Wilhelmshöhe, die Gebäude des Bergparks und das Herkulesbauwerk“. (Abb. 1 und 2 Detail) Tischbeins Komposition verfolgt eine bestimmte Absicht: Indem der Herkules am linken Bildrand zur Ortsangabe dient, werden überblicksartig aus den nur resümierend wiedergegebenen Bäumen auch weitere markante Bauten herausgegriffen: Das eine



3 Wilhelm Böttner (1752–1805), Blick auf den Weißensteinflügel über Felsengruppe und Park, verso mit Herkules



4 Wilhelm Böttner, Blick auf Herkules, Weißensteinflügel und chinesischen Pavillon

oder andere Gebäude, ein Tempel, eine Pyramide, aber auch ein Torhaus heben sich vor der mit zahllosen kleinen welligen Strichen gestalteten Baumwelt ab. Das Schloss ist weitestmöglich gestreckt auf dem Plateau positioniert. Vom Herkules links vor dem weiten, mit kurzen Strichen gestalteten Himmel bis hin zu dem Zaun und dem Felsenstein rechts unten am Bildrand, ‚fließt‘ geradezu eine harmonische Landschaftsszenerie den Berg hinab, durch die man allenfalls geruhsam flaniert. Weise hat in seinem Stich den Vordergrund stark verschattet und die Höhenstaffelung durch eine dramatisierte Wolkenformation über dem Bergkamm betont. Er hat zwischen 1782 und 1789 (Tischbeins Sterbejahr) eine ganze Reihe von Ansichten auch selbst entworfen und gestochen.¹⁶

Tischbeins Nachfolger, Wilhelm Böttner (1752–1805), wird eine Zeichnung zugewiesen, die den Schlossbau in den Mittelpunkt rückt und im Vordergrund einen breiten Weg eine schöne geschwungene Kurve machen lässt. Die üppige Vegetation und der felsige Hang in der Mitte werden hier sehr detailliert gestaltet. Der Anblick des Schlosses wird beidseitig von Bäumen gerahmt. Das untere Drittel des querformatigen Blattes ist mit einer geraden Linie durchzogen, die nur für die rahmenden Bäume unterbrochen wurde. Diese Linie wird im Abstand von 2 cm nach unten nochmals wiederholt. Der Grund für diese Unterteilung ist nur zu vermuten, insofern es sich um eine vorbereitende Zeichnung handeln könnte. Interessanterweise ist bei der gezeichneten Sicht von Böttner der Herkules vor lauter Bäumen ‚aus dem Blick geraten‘, wogegen eine Skizze auf der Rückseite des Blattes vom selben Betrachterstandpunkt aus gesehen den Herkules als imposantes Bauwerk integriert. (Abb. 3 und 4) Böttner, der Wilhelm I., der soeben die Kurwürde erhalten hatte, 1803 in ein Oval bannt (Abb. 5), hat dort linkerhand den Herkules als Abkürzung am hohen, dunklen Horizont vor einem letzten Sonnenstrahl aus Westen aufscheinen lassen und nutzt



5 Wilhelm Böttner, Wilhelm I. (Detail), 1803, Öl auf Leinwand, 1804 als Kupferstich von Weise reproduziert

somit die Achse und abfallende Linie von Herkules und Schloss, um alle Insignien der Herrschaft über die Region zu verdeutlichen. Dieses Oval mit der signifikanten Achse wurde unverzüglich im kurhessischen Staats- und Adresskalender von 1804 als Kupferstich von Weise reproduziert.



6 Wilhelm Böttner, Die Huldigung der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm I., 1803–1805, Öl auf Leinwand



7 Johann Erdmann Hummel (1769–1852), Wilhelmshöhe, Herkules im Hintergrund, Skizzenbuch, 1798–1800

Bei Böttners Gemälde von 1805 „Die Huldigung der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm I.“, heute Schloss Fasanerie (Abb. 6), bestreitet die Achse von Herkules und Schloss die gesamte Mittelpartie des Bildes. Als Auftrag der dankbaren Generäle und Kompaniechefs der kurhessischen Armee gestaltet Böttner diese Huldigung ‚unter‘ dieser Ortsansicht, wobei auch die Löwenburg linkerhand zwischen den Säulen durchschimmert, ikonographisch ‚zwischen‘ Fama und Minerva.

Aus der Schule Böttners sei hier noch Johann Erdmann Hummel (1769–1852) mit einem Gemälde zur Wilhelmshöhe angeführt (Abb. 8), das die Achse von einem vergleichbaren Blickpunkt aus einfängt und für das die unmittelbare Vorarbeit dazu aus seinem Skizzenbuch von ca. 1799 ersichtlich ist. Hummel erhielt seit seinem 11. Lebensjahr Zeichenunterricht an der Kasseler Kunstakademie und wurde ab 1782 bis 1790 als Schüler in der Malklasse Böttners geführt. Er erhielt eines der begehrten



8 Johann Erdmann Hummel, Schloss Wilhelmshöhe mit dem Habichtswald, um 1800

dreijährigen Italien-Stipendien und ging 1792 nach Rom. Erst 1799 reiste er zurück und hielt offenbar sofort den Blick auf den Herkules, das Schloss und die Löwenburg aus nordöstlicher Richtung in seinem Skizzenbuch fest. Der Herkules thront rechts oberhalb des Schlosses und ist damit das eigentlich imposante Bauwerk in dieser Gesamtanlage. (Abb. 8) In dem ausgeführten Gemälde kombinierte er dann eine sehr detailreich und nahsichtig ausgeführte Partie linkerhand mit einem in der Horizontlinie abgesenkten Blick auf den Herkules, der sich als mächtiges Bau-

werk in der Ferne erhebt. Dagegen setzte er im Mittelgrund und rechts der Bildmitte das imposante Schloss mit der Fontäne und hob die Löwenburg leicht hervor. Interessanterweise kommt in beiden Darstellungen – der Skizze und dem ausgeführten Gemälde – dem Herkulesbauwerk eine herausragende Rolle zu; allerdings betont die Skizze dies eindrucksvoller und ausschließlicher, während in dem Gemälde der üppig belaubte Baum den Herkules noch überfängt.



9 Johann Heinrich Müntz (1727–1798), Das alte Schloß Weißenstein zur Zeit des Abbruchs der Gebäude im April 1786

II. Die Gesamtanlage des Bergparks vor Abriss des Schlosses Weißenstein

Die gesamte Anlage einschließlich des Herkules im Überblick hatten Maler und Stecher vor allem noch vor dem Abriss des alten Schlosses (ab 1786) festgehalten. Die Ansicht in Aquarell des gebürtigen Elsässer Landschaftsmaler Johann Heinrich Müntz (1727–1798)¹⁷ aus dem April 1786 (Abb. 9) ist so gewählt, dass der Herkules die Bildmitte dominiert; betont durch eine Schneise, die den Wald auf der rechten Seite durchtrennt, wird der Blick auf die weitgehend verdeckte, sprühende Erscheinung der Fontäne rechts hinter der Kapelle gelenkt. Im Vordergrund sind Bauarbeiten zu beobachten.¹⁸ Auf der Rückseite steht auf Französisch: *Man sieht hier viele Arbeiter damit beschäftigt, den Südflügel des Palastes niederzureißen und an seinem Fuß ein tiefes Becken für einen großen Teich auszuheben.*¹⁹ Müntz hatte ein Skizzenbuch speziell mit Ansichten zum Weissen-

stein gefüllt, das Landgraf Wilhelm IX. aus seinem Nachlass erwerben ließ.²⁰

III. Detailansichten aus dem Bergpark mit Herkules

Einzelne Partien der Bergparkanlage wie der Herkules mit den Kaskaden oder mit dem Aquädukt werden ebenso dargestellt. Ein eindrucksvoller Kupferstich von Wolfgang Christoph Mayr (1720–1776),²¹ der von 1752 bis 1776 das Amt des Hofkupferstechers inne hatte,²² basiert auf einer Zeichnung²³ des Baumeisters Johann Georg Fünck, auch Finck (1721–1757).²⁴ (Abb. 10 und 11) Fünck war von 1746 bis 1748 Bauleiter in Schloss Wilhelmsthal. Er betonte in seiner Zeichnung, die erst kürzlich im Kunsthandel auftauchte, weniger den Herkules als den Bau und Unterbau des Oktogons, da architektonische Details im Zentrum seines Interesses gestanden sein dürften.²⁵ Hierfür hatte er einen fiktiven Punkt gewählt, von dem aus er



10 Wolfgang Christoph Mayr (1720–1776), Ansicht des Karlsbergs mit Herkules im Schlosspark Wilhelmshöhe, nach Johann Georg Fünck (1721–1757), 1760 (Detail)



11 Johann Georg Fünck (1721–1757), Kaskaden mit Herkules in Kassel

den Blick auf die breit gelagerte Kaskadenanlage unterhalb des Herkules lenkt. Die Statue des Herkules ist am rechten Bildrand positioniert und schließt nach oben zum Bildrand ab. Der Stecher Mayr hat sich nun bemüht, eine Vielzahl an Schraffurtechniken innerhalb dieses Landschaftsausschnitts anzuwenden. Langgezogene Striche im Himmel dienen zur optischen Erweiterung des Bildraumes, rautierte Strukturen etwa auf der Freifläche links der Kaskaden sollen ebenfalls den Raum erweitern. Hinzugefügt hat der Stecher am rechten Bildrand, fast im Vordergrund, schwach von den großen Baum verdeckt, den dichten Wald, in den zart angedeutet Reiterinnen im Damensattel hineinreiten.

In der Phase des Neuaufbaus des Schlossareals 1794 konzentrierte sich Andreas Range (1762–1835) auf den „Aquädukt im Schlosspark Wilhelmshöhe mit Wasserkastell und Ruinenturm“, vor dem er eine sprühende, filigrane Wasserwand inszeniert (Abb. 12). Im Vordergrund sind einige Personen durch ihre Gestik erkennbar mit der Bewunderung dieses Schauspiels beschäftigt. Range, der 1779 als Schüler der Kunstakademie aufscheint, dürfte ab 1797 dort unbesoldet unterrichtet haben und erhielt erst 1814 an der Akademie die Professur für Malerei.²⁶ Der Schwerpunkt seines malerischen Werkes liegt in der Historienmalerei. Seine Landschaften wirken eher etwas ungelenk, wenngleich er für großflächige Wanddekorationen für die Löwenburg, von der 2013 Teilstücke auf Leinwand als „Rolandtapete“ wieder der Öffentlichkeit vorgestellt werden konnten, neben Ritterszenen auch Parkansichten in großen Umfang herzustellen hatte.²⁷ Sein kleinformatiges Ölgemälde blendet den Herkules, von dichten Bäumen verdeckt, allerdings aus.

Eben diese Ansicht wird von dem gebürtigen Heidelberger Landschafts- und Dekorationsmaler Georg Anton Primavesi (1774–1855) aufgegriffen, wobei er in seiner Aquatinta in Braun auf Papier demonstriert, dass man den



12 Andreas Range (1762–1835), Aquädukt im Schlosspark Wilhelmshöhe mit Wasserkehl und Ruinenturm, 1794

Herkules im Hintergrund – mit etwas Geschick – durchaus in den Prospekt integrieren kann. (Abb. 13) Primavesi hatte sich als Zeichner sowie Radierer einen Ruf gemacht. Ab 1822 war er als Hoftheatermaler in Kassel angestellt. Seine Vorliebe galt jedoch der Landschaftsmalerei,²⁸ was ihn auch zu zahlreichen Reisen animierte.²⁹ Primavesi verfüge, so Nagler 1839, über *die glückliche Gabe, die Erschei-*

*nungen des Lichts und des Schattens zum effektvollen Bilde zu fesseln. Ersteres ist von großer Wahrheit in allen Brechungen, die Schatten kräftig und durchsichtig.*³⁰ Rechts der Bildmitte fordert hier die schäumende Gischt des Wassers, das aus dem Aquädukt hervor in die Tiefe stürzt, den Blick des Betrachters zum Innehalten auf. Damit tut dieser etwas, das ihm zahlreiche Figuren, vom vorderen Bildrand bis



13 Georg Anton Primavesi (1774–1855), Ansicht des Aquädukts mit dem Herkules im Hintergrund, 1822–1855

zum Becken des Aquädukts in abnehmender Größe und Deutlichkeit nach hinten gestaffelt, ‚vorführen‘. Mit Gesten des Zeigens, des Erstaunens verstärken sie die Empfindung, hier etwas ganz Außerordentliches erleben zu dürfen: So einen Wassersturz gibt es nur hier, auch wenn er in dieser Wasserfülle überinszeniert ist. Links der Bildmitte erhebt sich der Herkules, ganz undeutlich, nur ein Schimmer einer Figur, in direkter Linie über dem Mann am vorderen Bildrand angeordnet, der erklärend nach hinten verweist. Hier ist der Herkules das Symbol für eine Ortsge-wissheit, für die Einzigartigkeit dieses Anblicks.

IV. Der Herkules in den

Kasseler Landschaftskompositionen um 1800

Der eingangs erwähnte Merck hielt sich mehrfach selbst in Kassel auf, am längsten vermutlich im Jahr 1781 (von Ende Februar bis Mitte Mai).³¹ Dort besuchte er die am 5. März beginnende Ausstellung der Kunstakademie und verewigte die Dialoge zwischen den Besuchern aller Stände, die er dort hörte, in dem satirischen Text „Über die letzte Gemälde-Ausstellung in xx“, den er im Herbst desselben Jahres anonym im Teutschen Merkur veröffentlichte.³² Pforr hatte für die Ausstellung das Bild einer Reitschule eingereicht, das ein Besucher lobt, doch Merck kanzelt ihn ab, es sei von einem *jungen Menschen, der nie etwas zu Stande bringen wird*.³³ Merck kommt dann auf seine Grundsätze zur Landschaftskunst zurück, als er bei einem Maler die *große Harmonie des Kolorits, die sanften Übergänge* lobt, die aber von einem ignoranten Publikum übersehen würden.³⁴ Mercks Forderung nach einer Beherrschung der Technik für die Zerstreung und Bündelung von Licht haben die Maler bei diesen Ansichten nicht entsprochen. Obwohl der Herkules im Westen sich häufig in den Abendstunden vor dramatisch aufgetürmten Wolken zeigt, hinterfangen von einer rötlichen Abendsonne, bevorzugten alle Maler ein diffuses, möglichst gleichmäßiges Morgenlicht.

Der Dialog der Satire Mercks dreht sich sodann im zweiten Teil um die Frage, wer eigentlich über ein gelungenes Bild zu urteilen befähigt sei. Auch hier schon reflektierte man den *merkwürdige[n] Unterschied zwischen den Gesetzen der Landschaftsdarstellung und dem, was wir landschaftlich schön und genießbar finden. Mit dem, was wir zunächst die herrlichsten Aussichten nennen, erklärt der Maler, nichts anfangen zu können; es ist schon das unendlich Viele, während ihm nur Begrenztes dienen kann, da nur Begrenztes ein Bild gibt. [...] wir [die Betrachter] können Anblicke genießen, welche noch lange nicht zu einem Bilde hinreichen*, wie es 1863 dann Jacob Burckhardt formulierte.³⁵ Den Her-

kules in einen Landschaftsprospekt zu integrieren, der als *landschaftlich schön und genießbar* empfunden werden soll, bereitete den Künstlern häufig Mühe. So mächtig die Kupferfigur aus der Nähe betrachtet wirkt, ist sie doch aus der Ferne nicht mehr als ein Strich und erscheint eher wie eine Art Obelisk. Als Ortsabbreviatur und als Synonym für großartige Bautätigkeit wird der Herkules zwar eingesetzt. Das Herausragen des Objekts aus der hohen Horizontlinie wird von den Künstlern der Frühromantik aber eher als unorganisch empfunden und deshalb etwa bei Hummel mit einem Baum am vorderen Bildrand geradezu ‚eingeebnet‘ oder bei Primavesi auf annähernd ‚gleiche Höhe‘ gebracht wie der eigentlich wesentlich niedrige Aquädukt. Bei einer Landschaftsansicht, wie sie der Bergpark mit dem Herkules-Denkmal auf der Kammlinie bietet, streiten die verschiedenen theoretischen Ansätze der Landschaftskunst. Letztendlich lassen viele Künstler angesichts der grandiosen Vedute des Bergparks den vom künstlerischen Standpunkt eher problematischen Herkules zurückstehen und entscheiden sich meist im Vorder- und Mittelgrund für die geforderte *Wahrheit des Details*.

- • •
- 1 Carl Gustav Carus, Neun Briefe über Landschaftsmalerei, Leipzig 1831, S. 135.
- 2 Abgebildet in: Aufgedeckt. Malerinnen im Umfeld Tischbeins und der Kasseler Kunstakademie 1777–1830, hg. von Martina SITT, Hamburg 2016, S. 9. Der Nachlass Wilken findet sich in der Graphischen Sammlung der MHK unter GS 28130.
- 3 Friedrich Christoph Schmincke, Versuch einer genauen und umständlichen Beschreibung der Hochfürstlich-Hessischen Residenz- und Hauptstadt Cassel, Kassel 1767, S. 418.
- 4 URL <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/browse/teutmerk/31777.html> [abgerufen zuletzt 24.6.2016].
- 5 Johann Heinrich MERCK, Briefwechsel, Göttingen 2007, Bd. I, S. 84 zu Mercks Netzwerk in Kassel. Siehe auch allgemeiner: Netzwerk der Aufklärung. – Neue Lektüren zu Johann Heinrich Merck, hg. von Ulrike LEUSCHNER, Matthias LUSERKE, Berlin 2003. Zum Aufenthalt in Kassel April 1767, Februar – Mai 1781, Juli 1781 siehe unter anderem MERCK Briefwechsel Bd. 3, S. 517.
- 6 Johann Heinrich MERCK, Ueber die Landschaft-Mahlerey, an den Herausgeber des T. M., Merck, J. H., Weimar 1777, S. 273–280, hier S. 275.
- 7 Ebd., S. 276.
- 8 Ebd., S. 277.
- 9 Ebd.
- 10 1990 dokumentiert von Eberhard LUTZE mit Aufnahmen von Erich GUTBERLET.
- 11 J. H. Tischbein d. Ä., Ansicht des Schlosses Weißenstein von Süden, Öl auf Leinwand, 110 x 140 cm, 1786, Inv. SM 1.1.524, abgebildet in: Ulrich Schmidt (Hg.), Der Schlosspark Wilhelmshöhe in Ansichten der Romantik, Katalog zur Ausstellung im Ballhaus, Kassel 1993, Abb. 29, S. 84 und Nr. 15, S. 114.
- 12 Georg Caspar NAGLER, Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Bd. 8, München 1839, S. 497, weist zwei Kupferstiche mit einer Ansicht von Schloss Weissenstein von W.C. Mayr fälschlicherweise dem jüngeren Tischbein als Zeichner zu. Dieser hatte allerdings für seine Sammlung von ihm gezeichneten, „geätzten Blättern nach verschiedenen Manieren“ [man zählt inzwischen rund 350 Blatt] meistens nur Landschaftsmotive als Hintergrundfolie für bewegte Tierszenen verwendet.
- 13 Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, oder Lexicon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher, Formschneider und Lithographen [...], hg. von Joseph HELLER, Bamberg 1823, Paragraph 1 Allgemeiner Nutzen der Kupferstiche, S. 1.
- 14 Ebd. S. 2 (Er nennt in seinen Ausgaben bis 1850 allerdings keinen der Kasseler Stecher, auch nicht J. H. Tischbein d. J.).
- 15 Es mag spekuliert werden, ob der Nürnberger Kupferstecher Johann Georg Mayr, der sich am 25.5.1776 in Kassel in das Künstleralbum des Tischbein-Schülers F. A. Rachau mit einer lavierten Federzeichnung „Philosophen in antikisierender Landschaft“ eintrug, auf der Durchreise doch auf eine Anstellung hoffte. 1778 ist er jedoch in St. Petersburg als Hofkupferstecher installiert. Siehe Lotte KURRAS, Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, (1944) Nachdruck Wiesbaden 1994, Nr. 116, S. 32.

- 16 Paul SCHMALING, *Künstlerlexikon Hessen-Kassel 1777 – 2000*. Mit den Malerkolonien Willingshausen und Kleinsassen, Kassel 2001, S. 583, meint, gerade von dieser Sicht auf das neue Schloss gen Westen geschaut mindestens drei radierte Fassungen zu kennen: Wilhelmshöhe: Vue du nouveau Château de Weisenstein du côté du Nord, von G. W. Weise n. J. H. Tischb. sen., 1787; Vue de nouveau Château de Weisenstein du côté du Couchant, von Weise n. J. H. Tischb. sen., 1788; Vue du nouveau Château de Weisenstein du côté du Midi, von G. W. Weise n. J. H. Tischb. sen., 1789. (zu Weise auch S. 616).
- 17 Teresa WATTS, *The life and work of Johann Heinrich Muntz*, Diss., Univ., Toronto 1986. Siehe zu ihm zeitgenössisch: Anonym: *Lebende Künstler aus Caßel*, in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, 54. Bd., 2. Stück, Leipzig, 1795. - Teresa S. BADENOGH: *Wilhelmshöhe: a unique record of a changing landscape by J. H. Muentz (1786–1796)*, in: *Journal of garden history*, (1986) H. 1, Bd. 6, S. 50–61, London [u. a.]: Taylor & Francis, 1986.
- 18 Weitere Darstellungen des Kasseler Bergparks von Müntz sind im Bildindex Foto Marburg dokumentiert: URL <http://www.bildindex.de/#|home> [zuletzt abgerufen 12.6.2016].
- 19 HEIDELBACH 1957, S. 206.
- 20 MERCK (wie Anm. 5), Bd. 3, Brief 453, S. 571, Brief 972, S. 574.
- 21 Auch benannt de Mayer, Meier o. Meyr; er soll 1774 geädelt worden sein. Als Sterbedatum konnte der 21.3.1776 in Kassel ermittelt werden. Siehe SCHMALING, *Künstlerlexikon* (wie Anm. 20), S. 386f. Über Mayrs Leben sind kaum Einzelheiten bekannt; seine überregional nachweisbare Tätigkeit wird in den meisten Kupferstichsammlungen für den Zeitraum 1760–1776 angesetzt. Doch Mayr hatte zunächst offensichtlich zeitweise auch in Nürnberg als Kunsthändler gearbeitet, bevor er 1750 wohl erstmals an dem Kasseler Hof kam. 1754 hatte er unter dem Titel „Casselische Nebenstunden“ eine Sammlung mit 17 Radierungen, die August Dahlstein (1720–nach 1767) geätzt hatte, in Kassel verlegt.
- 22 Am 11.6. 1752 wird in Kassel sein Sohn, Johann Friedrich Mayr / (von) Mayer geboren; später Kupferstecher und Verleger in Nürnberg, dort gestorben 1813, siehe Manfred H. GRIEB (Hg.), *Nürnberger Künstlerlexikon: Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte...*, München 2007, S. 993.
- 23 J. G. Fünck, Federzeichnung, braune Tusche, mit Bleigriffel ergänzt, koloriert in blau und rot, 38,4 x 49,6 cm. Li. u. handschriftlich mit Feder: Dessin par J.G. Fünck. Architect. Nachlass Friedrich Bleibaum, Verkauf 3-2015 im Kunsthaus Desmossieurs, Düsseldorf. Handschriftlich beschriftet: „Prospekt des sog. Carls-Berges in Kassel, mit seinen Grotte und Wasserfällen. Diente vermutlich als Vorlage für den Kupferstich von Fünck und Mayr“.
- 24 Vgl. auch SCHMALING, *Künstlerlexikon* (wie Anm. 16), S. 197.
- 25 Dies zeigt sich auch an der Architekturzeichnung „Ansicht des Oktogons von Osten“, von Mayr gestochen, der ausschließlich die Konstruktion erkennen lässt; vgl. Einleitung in diesem Buch.
- 26 Wolfgang RIEDL, *Johann Christian Ruhl (1764–1842)*, Diss. Göttingen 1993, S. 99, weist auf die beständig prekäre finanzielle Lage Ranges vor 1800 hin, der diese unsichere Situation mit Ruhl und Ludwig Heyd teilte. Zur Bestellung 1814: HStAM Bestand 53f, Nr. 691.
- 27 URL http://www.museum-kassel.de/index_navi.php?parent=11190 [zuletzt abgerufen 12.6.2016].
- 28 So tritt er auch als Lehrer in Erscheinung; es wird als Schüler Fritz Bamberger (1814–1878) genannt.
- 29 NAGLER, *Künstler-Lexicon* (wie Anm. 12), Bd. 12, München 1842, S. 73.
- 30 Ebd.
- 31 Siehe u. a. MERCK (wie Anm. 5), Bd. 3, S. 517. Erneut 1789 im Juli; zuvor unter anderem April 1767.
- 32 Siehe bes. S. 167–178.
- 33 Ebd., S. 169.
- 34 Tatsächlich kann man zahlreiche der zitierten Personen identifizieren, etwa den Kastraten, bei dem es sich um den aus Siena stammenden Giuseppe Morelli, (1736–1809) handelt, der 1757 nach Kassel kommt.
- 35 Jacob BURCKHARDT, *Ästhetik der bildenden Kunst*, 1863, Blatt 23.