

viel mehr beibringen können. Für die aus Wien emigrierten Nazarener wäre Laxenburg wichtig, und zwar die 1798–1801 erbaute Franzensburg, in die allmählich immer mehr Spolien und Glasmalereien des Mittelalters eingefügt wurden. 1806 führte die Kaiserin Maria Theresia hier sogar die altdeutsche Tracht ein. Angeregt war dies natürlich durch das Pariser „Musée des Monuments Français“, das Alexandre Lenoir von 1791 bis 1816 betreute, und in dem auch mittelalterliche Grabmäler, wie die im „Elysée“ versammelt zu sehen waren. All dies hätte man in den nicht benutzten Büchern von Francis Haskell nachlesen können.

Und die Künstler waren natürlich auch viel mehr mit dem Mittelalter beschäftigt, als man dem Buch entnehmen kann. Denn im 18. Jahrhundert haben ja nicht nur Tiepolo in Würzburg, sondern unzählige Freskantens auf Deckengemälden von Kirchen Kaiser und Heilige des Mittelalters mit ihren Viten dargestellt. Dabei ging es allerdings noch nicht um ein zeitgemäßes Kostüm, aber immerhin hatte schon 1806 Ingres Napoleon im Stil Jan van Eycks porträtiert, weil zu dieser Zeit der Genter Altar nach Paris verbracht worden war. „Die Entdeckung des Mittelalters“ hatte also längst stattgefunden, als die epigonalen Nazarener sich ans Werk machten.

Die eigenen Verdienste streicht Sabine Fastert gern heraus, und an Kollegenschelte fehlt es nicht. Man sei „in keinster Weise dem nazarenischen Kunstschaffen gerecht geworden,“ (S. 320) heißt es, „habe Zusammenhänge völlig übersehen“ (S. 325) oder habe „eindimensional argumentiert“ (S. 154).

Da die Lektorin des Bandes mit Namen genannt ist (S. 4), sei ihr gesagt, daß sie bei dem Voltairezitat auf S. 24 ein „nicht“ hätte einfügen müssen, weil nur so die Stelle korrekt übersetzt worden wäre. Man wundert sich auch, daß die Namen der Historiker Gervinus und Srbik durchgehend falsch geschrieben sind, und „Rankes berühmte Bemerkung“ (S. 261) stammt leider von Treitschke.

DONAT DE CHAPEAUROUGE

Wuppertal

Cézanne – Manet – Schuch. Drei Wege zur autonomen Kunst; herausgegeben von Brigitte Buberl [Ausstellungskatalog, Dortmund: Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 30. Mai – 30. Juli 2000]; München: Hirmer 2000; 224 S., 60 Farb- und zahlreiche SW-Abb.; ISBN 3-7774-8640-X; DM 78,-

Die Wahl des Ausstellungstitels spiegelt nicht nur den Mut der Dortmunder Ausstellungsmacher unter Federführung von Brigitte Buberl wider, sondern kennzeichnet ebenso treffend wie zugkräftig die Idee, die dem Projekt zugrunde liegt: Neben die Werke der gemeinhin bekannten und zweifellos zu den wesentlichen Anregern der modernen Kunst zählenden französischen ‚Monolithen‘ wurden die Bilder eines Malers deutscher Zunge gehängt – Bilder des nach einer Anerkennungswelle kurz nach der Jahrhundertwende erst vor wenigen Jahren durch eine umfassendere Ausstel-

lung¹ wieder gewürdigten Österreichers Karl Schuch (1846–1903). Und der vermeintliche Außenseiter – soviel vorweg – hat den Vergleich ehrenvoll bestanden.

Der seit 1882 in Paris lebende Schuch verlieh seiner Wertschätzung gegenüber Manet – bei offenbar nicht unkritischer Distanz zum französischen Impressionismus – mehrfach Ausdruck. Wenn außerdem Cézanne zum Vergleich herangezogen wurde, so geschah dies auf der Grundlage offensichtlicher und lange bekannter Parallelen in den künstlerischen Ausdrucksmitteln. So fühlte sich Hans Rosenhagen 1905 angesichts eines Schuch-Stillebens an „Cézannische Kraft“ erinnert². Wobei auch die Ausstellung keinen Nachweis dafür erbrachte, daß der in Wien geborene Maler jemals ein Bild des Franzosen gesehen hat.

Sieben Gemälden von Manet und elf von Cézanne standen 28 von Schuch gegenüber, dazu mehrere Zeichnungen. Neben den Werken dieser drei Maler waren vier Bilder Courbets, des gemeinsamen Ahnherren, und drei von Karl Hagemeister, dem mehrjährigen Weggefährten und Biographen Schuchs, zu sehen. Eine hervorragende Ergänzung ist durch die Einbeziehung von Werken der frühen Stilleben-Photographie gelungen, von denen allerdings nicht alle im Katalog verzeichneten Aufnahmen auch abgebildet wurden. Ansonsten sind alle Gemälde, teilweise auch Detailaufnahmen, jeweils allein auf einer Seite stehend, in guter farblicher Qualität wiedergegeben. Zahlreiche Schwarzweißabbildungen illustrieren die Textbeiträge, und zusätzlich ergänzen mehrere historische Photographien – zumeist Pariser Stadtansichten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – im biographischen Anhang das reiche Bildmaterial.

In ihrem einführenden Beitrag (S. 9–25) erläutert BRIGITTE BUBERL sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede in den Auffassungen der drei Künstler. Dabei kommt sie zu dem Ergebnis, daß Schuch von den drei Meistern derjenige gewesen sei, „der den Sprung in die Abstraktion am konsequentesten gesucht hat“ (S. 23). Diese bemerkenswerte Einschätzung beruht auf einem eigentümlichen Grundzug der Schuchschen Farbauffassung, nämlich der Kultivierung einer außerordentlich fein nuancierten Tonigkeit, welche geeignet sei – wie der Maler nach der Überlieferung Hagemeysters in einem Brief geschrieben haben soll – „den Dingen das Materielle“ zu nehmen „und nur die ätherische Essenz der Erscheinung“ festzuhalten³. Der Maler bekannte sich damit eindeutig zur altmeisterlichen Tradition – gewiß auch zur Malerei Venedigs, wo er mehrere Lebensjahre verbrachte, mehr wohl aber doch zur niederländischen bzw. holländischen Kunst, deren Werke er zielgerichtet und sogar noch nach seiner Übersiedlung nach Paris studierte. Wenn Brigitte Buberl eingangs die Frage stellt, warum Schuch erst 1882 nach Paris ging, so kann hierin eine mögliche

1 Carl Schuch 1846–1903, Ausstellungskatalog, Hrsg. GOTTFRIED BOEHM, ROLAND DORN und FRANZ A. MORAT; Mannheim (Städtische Kunsthalle) / München (Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1986. Die Publikation ist in der Auswahlbibliographie des Kataloges enthalten, das Alphabet der Kurztitel auf S. 219 ist nur etwas durcheinander geraten.

2 HANS ROSENHAGEN: Die Neuerwerbungen der Königlichen National-Galerie, in: *Der Tag*, 8. März 1905, Nr. 113, Ausgabe A. – Zitat nach: STEFAN PUCKS, *Der Mann, „der die Moderne auf’s Stilleben anwandte“* ..., im besprochenen Katalog, S. 145, Anm. 8.

3 KARL HAGEMEISTER: *Karl Schuch. Sein Leben und seine Werke*; Berlin 1913, S. 35f.

Antwort liegen. Der von der Autorin gebrauchte Konjunktiv in der Aussage, daß das „immer wieder betonte Hell-Dunkel [...] aus seiner Bewunderung der holländischen Malerei abgeleitet werden könnte“, scheint angesichts der Bildsprache entbehrlich.

Auch KIRSTEN MENNEKEN (Der Einfluß Gustave Courbets auf das Werk von Carl Schuch, S. 45–56) weist auf die gemeinsame Grundlage der Niederländer des 17. Jahrhunderts für die Kunst des Leibl-Kreises einerseits und Courbet andererseits hin (S. 47), zieht aber den in der formulierten Absolutheit falschen Schluß, daß „letztlich [...] die Schule von Barbizon und Gustave Courbet“ für die Aufmerksamkeit verantwortlich gewesen seien, welche die niederländische Stilleben- und Landschaftsmalerei in Deutschland „nun auch“ gefunden hätte. Dies läßt die kontinuierliche Auseinandersetzung insbesondere mit der holländischen Malerei, die hierzulande selbst in der Goethezeit⁴ und dann besonders in der Münchner Landschafts- und Genremalerei während des gesamten 19. Jahrhunderts nachweisbar ist, außer acht. Übrigens war es die internationale Kunstausstellung von München 1869, die mit der zusätzlichen Präsentation historischer Malerei am Königsplatz Courbet die Gelegenheit bot, Frans Hals' „Malle Babbe“ zu kopieren. Es wäre sicherlich zu einseitig, wollte man die Wiederentdeckung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts den französischen Künstlern allein zuschreiben. Bei den Meistern von Barbizon war aber gewiß eine Bestätigung für die Richtigkeit des Altmeisterstudiums zu finden.

Eine weitere Formulierung Kerstin Mennekens erscheint diskussionswürdig, zumindest kann hier leicht ein Widerspruch zu Brigitte Buberls auch durch Aussagen des Künstlers gestützte Bewertung der tonigen Malweise als Weg zur Überwindung der Materialität der Dinge und damit zur Abstraktion assoziiert werden. Kerstin Menneken erkennt richtig, daß dem Maler die Farbmodulation wichtiger als der Gegenstand war (S. 56), obwohl er aber „trotzdem“ seinem Verfahren treu geblieben sei, die Farbflächen aus abgestimmten Tonwerten zu entwickeln. Dieses „trotzdem“ kann leicht mißverstanden werden, denn der Maler gelangte nicht *trotz* Tonigkeit zur Auflösung des Konturs und zu einem farblichen Ganzen, sondern *weil* mit nuanciertesten Valeurs ein atmosphärisch außerordentlich wirksamer Klang unabhängig vom Gegenstand erreicht werden konnte. Im Ergebnis – Vernachlässigung der Gegenstandsbedeutung – kann eine Kongruenz zu Cézanne konstatiert werden, auch wenn im Weg ein grundlegender Unterschied besteht.

Die für Schuch charakteristische Tonigkeit und die schon beim flüchtigen Blick auf die Gemälde offenbar werdende Nähe zur altmeisterlichen Malerei des 17. Jahrhunderts hat zu einer uneinheitlichen Bewertung des Künstlers geführt. Vor dem Hintergrund der historisierenden Gründerzeit-Kunst mit der weit verbreiteten Neigung, historische Vorbilder formal nachzuahmen, war es sicherlich nicht einfach, den bekenntnishaften, theoretisch fundierten und zukunftsweisenden Charakter von Schuchs Malweise zu erkennen. Der Beitrag von STEFAN PUCKS zur Wiederentdeckung des sich seit 1876 an keiner öffentlichen Ausstellung mehr beteiligenden Malers

4 Vgl. zuletzt: Rembrandt und Goethe. Zeichnungen aus Weimar, Ausstellungskatalog; Amsterdam (Rembrandthuis) 1999 / Weimar (Schloßmuseum) 2000.

spiegelt dieses Phänomen für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg wider (S. 145–151). Den ersten Ankäufen von Bildern des Künstlers für Museen durch Tschudi (1904), Lichtwark (1905) und jener der Jahrhundertausstellung folgenden Ankaufswelle standen einzelne kritische Stimmen gegenüber, die den bei den französischen Impressionisten ja so leicht zu findenden „artistischen Reiz, das Freie, Lichte, Kühne“ (Fritz Stahl) bei Schuch vermißten.

Erschwerend für die spätere Würdigung Schuchs kam hinzu, daß es nach der auch in Deutschland hart erkämpften Anerkennung der neuen französischen Kunst des Impressionismus und der wiederholten nationalistischen Vereinnahmung „deutscher Kunstgesinnung“ bis heute kaum opportun erscheint, einem deutschen bzw. deutschsprachigen Künstler einen Anteil an der Entwicklung zur Kunstmoderne im ausgehenden 19. Jahrhundert zuzubilligen, zumal durch die während des Dritten Reiches erfolgte Favorisierung deutscher und österreichischer Malerei des 19. Jahrhunderts eine nochmalige Diskreditierung eintrat. Seit Meier Graefes „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ ist die künstlerische Moderne beinahe ausschließlich in Frankreich beheimatet, und eine diesbezügliche Würdigung eines Nichtfranzosen scheint allenfalls statthaft, wenn der Nachweis grundlegender Anregungen durch die französische Kunst geführt wird. Die vielbeachteten Ausstellungen zu Blechen⁵ und Menzel⁶ haben offenbar der Überwindung dieses Vorbehalts noch nicht zum Durchbruch verhelfen können.

Hier soll keinesfalls der fragwürdigen These vom deutschen Sonderweg in der Kunst das Wort geredet werden. Schuchs Weg war ein individueller, aber kein Sonderweg. Er bewegte sich auf den gleichen Grundlagen wie Manet – nämlich dem Natur- und dem Altmeisterstudium. Wie für diesen und Courbet war beispielsweise Frans Hals ein Anreger auch für Schuch. Allerdings gelangte der Weggefährte Leibls zu anderen Ergebnissen, und diese müssen denen eines Cézanne oder Manet nicht nachstehen. Wenn aber mit dem Unterton der Enttäuschung festgestellt wurde, daß neben den „beiden großen Namen“ und der durch sie verkörperten „vertrauten Qualität“ schließlich doch nur der „schwerlich mithaltende“ Schuch der Hauptdarsteller der Ausstellung gewesen sei⁷, so scheint dies zu bestätigen, daß auch heute noch klischeebehaftete Sehgewohnheiten und Urteile sogar beim vermeintlich fachkundigen Publikum den unbefangenen Blick auf die Werke verstellen.

Desto verdienstvoller erweist sich das Dortmunder „Experiment“ des Augenscheins, wobei zuzugeben ist, daß die eindringlichere Brillanz der Farbigkeit insbesondere von Schuchs Stilleben im Vergleich zu denen von Cézanne wohl auch aus der beschränkteren Werkauswahl des Franzosen resultiert. Neben den durchdachten Bildvergleichen im Ablauf des Kataloges – in gelungener Weise geben die den Gemälden Schuchs zugeordneten Bilder Courbets, Cézannes und Manets Gemeinsamkeiten

5 Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus, Hrsg. PETER-KLAUS SCHUSTER; Berlin (Nationalgalerie) 1990.

6 Adolph Menzel 1815 – 1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Hrsg. CLAUDE KEISCH; Paris (Musée d'Orsay) / Washington (National Gallery of Art) / Berlin (Nationalgalerie) 1996/97.

7 So STEFANIE STADEL, Dortmund: „Cézanne, Manet, Schuch“, in: *Kunstzeitung* Nr. 47, Juli 2000.

und Unterschiede in der malerischen Durchführung ähnlicher Motive zu erkennen – verwundert allerdings die am Ende von ISABELLE CAHNS Textbeitrag „Schuch in Paris“ (S. 71–83) formulierte, auf einem allzu geradlinigen Entwicklungsverständnis beruhende Aussage, daß Schuchs „Neigung für das Innovative, Moderne [...] niemals über den Impressionismus hinaus“ gegangen sei und sich am Ende der achtziger Jahre die Kluft zwischen ihm und „den innovativen künstlerischen Strömungen“ vertieft habe (S. 82). Dieses schematische und zusammenhanglos erscheinende Urteil steht im krassen Widerspruch zu Anliegen und Ergebnis der Ausstellung.

Einen wichtigen und fundierten Beitrag konnte ROLAND DORN mit den „Anmerkungen zur Malerei Schuchs anhand seiner Pariser Notizbücher“ (S. 87–97) beisteuern, nicht nur weil hierin die bisher nur ungenügend ausgewerteten – der Rezensent nimmt sich von dieser Kritik nicht aus⁸ – Skizzen- bzw. Notizbücher in der Karlsruher Kunsthalle eingehender betrachtet, sondern weil aus den von Isabelle Cahn aufgezählten Pariser Ausstellungen während Schuchs Aufenthalt in der Stadt auch Schlußfolgerungen gezogen werden. Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang die Würdigung von Schuchs Kunst als grundlegend „ehrlich“ und des Malers als einer Persönlichkeit mit grundsätzlicher Distanz zu allen Gruppenstilen (S. 90), da diese die Individualität des Einzelnen nivellierten. Diese Einstellung des Künstlers hat ihre Berechtigung, da die Grenze zwischen schöpferischer Anregung und äußerlicher Nachahmung fließend ist. Eine „Schule“ wie die des Impressionismus, so Dorn, mußte Schuch einfach suspekt erscheinen. Wichtig außerdem der Hinweis, daß Paris für den Maler auch nach 1882 kein ständiger Aufenthaltsort (S. 89), vielleicht nur das Winterquartier war. Die aus den Notizbüchern nachweisbaren Hollandreisen 1884 und 1885 mit den Studien in den Museen von Rotterdam und Amsterdam belegen die ungebrochene Attraktivität der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auch in jenem Jahrzehnt, dem wir Schuchs qualitativste Werke verdanken. Dabei finden sich Belege für einen weiteren Einflußfaktor, der bisher für die Kunst des Österreicherers kaum in Betracht gezogen wurde, obwohl sich bereits bei Hagemeister Hinweise dafür finden⁹: die zeitgenössische holländische Malerei mit der tonfeinen Haager Schule. Könnten Anton Mauve (1838–1888) und Jacob Maris (1837–1899) für Schuch mehr geboten haben als Renoir oder Pissarro, mit dem der Österreicher in einer Ausstellung sogar aneinandergeraten sein soll?

Roland Dorn, der gewissermaßen nebenbei auch schlüssig die Neudatierung eines Cézanne-Gemäldes (S. 96) ableitet, beobachtete ebenfalls, daß Schuch früher als der französische Meister zur Hellfarbigkeit gelangte (vgl. z. B. die um 1880 entstandene „Schleuse bei Kähnsdorf“ der Neuen Pinakothek, Kat. 26), aber ganz bewußt in der Folge anders damit umging, als es schließlich Cézanne tat.

Weitere Beiträge sind der Malerei Manets (JULIET WILSON-BOREAU, S. 111–123)

8 ULF HÄDER: Der Jungbrunnen für die Malerei – Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne 1850–1900; Jena 1999, S. 43 ff.

9 Vgl. HAGEMEISTER (wie Anm. 3), S. 162, mit Erwähnung einer Studie Schuchs, „wie sie oft Mauve malte“; ebenda, S. 170, mit Verweis auf die große Stille in den Spätwerken von Hals und Rembrandt, die auch bei Jozef Israels (1824–1911) zu finden sei.

und Cézannes Stilleben (FRIEDERIKE KITSCHEN, S. 99–110) gewidmet. ULRIKE SCHLIEPER weitet mit ihren Ausführungen zur literarischen Widerspiegelung des Impressionismus in Zolas Roman „L'Oeuvre“ (S. 153–160) und dessen subjektiver Bewertung des Cézanneschen Künstlertums den Blick über die Malerei im engeren Sinne hinaus.

In dieser Beziehung hat der Katalog noch mit einem wichtigen Beitrag aufzuwarten. MILAN CHLUMSKY gibt einen Abriß über die Entwicklung der „Fotografie zwischen ‚Nature morte‘ und ‚études d'après nature‘“ (S. 171–178). Mehrfach deutet sich hier an, daß die Erforschung der naturnahen Malerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts noch ein vielversprechendes Betätigungsfeld hat. So wurde beispielsweise Gustave Le Gray (1820–1882) – gewissermaßen die photographische Seite der Schule von Barbizon – in dem inhaltsreichen Band zur ausstellungsbegleitenden Münchner Barbizon-Konferenz nicht erwähnt¹⁰. Auch für deutsche Künstlerkolonien bzw. regionale Schulen stellt sich die Frage, inwieweit es Wechselwirkungen zwischen Malerei und zeitlich paralleler Naturphotographie etwa von Georg Maria Eckert (1828–1901) oder August Kotzsch (1836–1910) gegeben haben könnte.

Sicherlich bieten nicht alle bilateralen Kulturtage Gelegenheit, Ausstellungsprojekte unter Beteiligung so renommierter Künstler durchzuführen, aber ähnlich gute Ideen können sicherlich auch bei geringeren Etats umgesetzt werden. Freilich trägt ein ansprechender Katalog, wie er hier vorliegt, maßgeblich dazu bei, Sehfreude auch nach Ausstellungsende mit der Überprüfung von Vorurteilen zu verbinden.

ULF HÄDER

Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste
Magdeburg

¹⁰ Schule von Barbizon. Malerei der Natur und Natur der Malerei, Hrsg. ANDREAS BURMEISTER; München 1999.

L'Arcadia di Arnold Böcklin. Omaggio fiorentino; Hrsg. Joachim Burmeister [Ausstellungskatalog Florenz, Galleria d'Arte Moderna, 5. März – 16. April 2001]; Livorno: Sillabe 2001; 96 S.; 42 Farb- und 32 SW-Abb.; ISBN 88-8347-067-2; € 16,53

In der Galleria d'Arte Moderna im Palazzo Pitti zu Florenz fand vom 5. März bis zum 16. April 2001 eine kleine Ausstellung anlässlich des 100. Todestages Arnold Böcklins statt, die die Initiatoren vorsorglich nicht als Retrospektive, sondern als „omaggio fiorentino“ verstanden wissen wollten.

In seinem Grußwort dankte Antonio Paolucci dem Engagement des Schweizer Honorarkonsuls in Florenz, Edgar Kraft, ohne das der „Hundertjährige“ vergessen worden wäre (S. 4). Hier spitzte man die kritischen Ohren, schließlich hatte Böcklin in Florenz und bei Fiesole rund 18 Jahre seines Lebens und seines Schaffens verbracht! Eine weitere Leistung der Schweizer Diplomaten soll nicht verschwiegen wer-