

Auch bei den Abbildungen, deren Farbqualität nicht immer befriedigt, bleibt viel Papier unbedruckt, um den auf den Doppelseiten gegenübergestellten Reproduktionen einen großen Abstand geben zu können. Hierbei ist auf den harmonischen Gleichklang der Motive geachtet, weniger auf sachliche Zusammengehörigkeit.

Der Ausstellung ist zu wünschen, daß sie den Horizont erweitert und den Blick für die Qualität und die kunstgeschichtliche Bedeutung eines wichtigen Künstlers schärft, der nicht zu den wenigen Publikumslieblingen zählt. Wegen ihres europäischen Aspektes kommt sie zur rechten Zeit. Die Veranstalter haben getan, was in ihrer Macht stand.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN  
*Berlin*

**Nationalgalerie Berlin: Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke;** Hrsg. Angelika Wesenberg und Eve Förstl; Leipzig: E. A. Seemann 2001; 471 S., zahlr., meist farbige Abb.; ISBN 3-363-00765-5; mit beigelegtem Gesamtkatalog auf CD-ROM; € 35,-

**Die Alte Nationalgalerie: Geschichte, Bau und Umbau;** Hrsg. Bernhard Maaz, mit Beiträgen von Gisela Holan, HG Merz und Hartmut Dorgerloh, Bernhard Maaz und mit zahlreichen Fotos aus der Baudokumentation von Andres Kilger; Berlin: G- und H-Verlag 2001; 239 S., 264 Abb.; ISBN 3-931768-58-9; € 19,-

Die Wiedereröffnung des Stammhauses der Berliner Nationalgalerie am 2. Dezember 2001 war ein Ereignis in der Geschichte der Institution Kunstmuseum und der Museumsarchitektur. Der seither anhaltende Besucherandrang sollte in den Debatten, welche über die heutige sozio-kulturelle Rolle des traditionellen Kunstmuseums, über die Art, wie es seinen Bestand präsentiert und über die Kunstinteressen eines breiten Publikums geführt werden, unbedingt mitbedacht werden. Es handelt sich ja hier um eine Art von älterer Kunst, die Anhänger des aktuell im Vordergrund stehenden Kunstbegriffs größtenteils für altmodisch halten möchten. Restaurierung und Umbau des Gebäudes bilden überdies ein gewichtiges praktisches Argument in den Diskussionen über Kunst- und Denkmalswert von Zeugnissen historisierenden Kunstschaffens und nicht zuletzt einen kräftigen Impuls für eine zügige Sanierung der gesamten, zum Weltkulturerbe erklärten Museumsinsel der deutschen Hauptstadt. In diesen Zusammenhängen sind auch zwei Publikationen zu beurteilen, die aus diesem Anlaß erschienen.

Sammlungs-, Institutions- und Baugeschichte der Berliner Nationalgalerie sind auf komplizierte Weise miteinander verbunden. Entsprechend verschränken sich die beiden Veröffentlichungen, von denen der Kürze halber der Katalog als I, die Baugeschichte als II zitiert werden. Die Geschichte der 1861 gegründeten Nationalgalerie und ihrer Erwerbungen stellt ANGELIKA WESENBERG kurz dar (I, S. 13–21), soweit es die

Malerei und Plastik vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts betrifft, die in dem seit der Wiedervereinigung als „Alte Nationalgalerie“ bezeichneten Stammhaus untergebracht sind. Ein Teil der Plastik des 19. Jahrhunderts ist in die von Karl Friedrich Schinkel erbaute Friedrichswerdersche Kirche abgezweigt worden<sup>1</sup>. Die Bestände der Nationalgalerie an Kunst seit dem frühen 20. Jahrhundert werden in der „Neuen Nationalgalerie“ und dem „Museum der Gegenwart – Hamburger Bahnhof“ bewahrt, die Sammlung Berggruen „Picasso und seine Zeit“ in Charlottenburg.

PETER-KLAUS SCHUSTER, Direktor der Nationalgalerie und zugleich Generaldirektor der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz zu Berlin, hat die ursprüngliche Sammlung, die auf das Vermächtnis des Berliner Bankiers und schwedischem und norwegischem Konsul Johann Heinrich Wilhelm Wagener (1782–1861) zurückgeht, im Sinn, wenn er von der Beweislast schreibt, die der Kunst aufgebürdet wurde, „den Deutschen zuerst zu zeigen, was sie als Deutsche sind, was sie waren und was sie sein wollten oder sollten“ (I, S. 5). Etwas zu kühn schreibt er für die Gegenwart, daß hier auf Grund der vom Bund wie von allen Bundesländern gemeinsam finanzierten Stiftung Preußischer Kulturbesitz „die Sammlung der Bundesrepublik Deutschland, die Sammlung der Nation zur Kunst des 19. Jahrhunderts“ vorläge (I, S. 11). Die gemeinsame Finanzierung wird bekanntlich derzeit in Frage gestellt, und die einstigen Preußischen Museen vermochten es nie, zur *einzigsten*, die Kulturleistung der ganzen Nation repräsentierenden Sammlung zu werden.

Wagener vermachte 262 Gemälde zeitgenössischer deutscher und stilistisch verwandter ausländischer Maler, die er seit 1815, teilweise durch Aufträge, erworben und bereits der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hatte, dem preußischen König Wilhelm I. mit der Auflage, auf diesem Grundstock eine nationale Galerie weiter wachsen zu lassen. Das gehörte zu den im späten 18. Jahrhundert einsetzenden Bestrebungen, öffentliche Museen einzurichten, Kunst als ein Mittel zur Volks-Bildung – in doppeltem Wortsinn – zu verwenden, Künstler zu fördern und mit allen diesen das Ansehen erhöhenden Leistungen auch politische Interessen der Geldgeber für das Museum zu verfolgen. Die Gründung der „Wagener’schen und National-Galerie“ 1861 war auch eine Antwort auf die 1853 eröffnete Neue Pinakothek in München, deren ca. 300 Bilder der inzwischen abgedankte bayerische König Ludwig I. zusammengetragen hatte. Aus Wageners Stiftung sind heute jedoch nur an die 30 Bilder ausgestellt.

Für die durch einige Überweisungen aus königlichen Schlössern angereicherte Sammlung Wagener entwarf Friedrich August Stüler (1800–1865) ein Museumsgebäude, das nach seinem Tode von Johann Heinrich Strack (1805–1880) ausgeführt wurde. Der Entwurf griff eine 1841 skizzierte Idee König Friedrich Wilhelms IV. zu einem hochgesockelten, tempelartigen Festsaalbau als „Freistätte für Kunst und Wissenschaften“ hinter dem Alten und Neuen Museum auf. Er mußte auch Raum für die

1 BERNHARD MAAZ (Hrsg.): Die Friedrichswerdersche Kirche. Schinkels Werk, Wirkung und Welt; mit Beiträgen von Bernhard Maaz, Martina Abri, Christian Raabe. Staatl. Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz 2001, 134 S. m. 132 Abb. - ROBERT GRAEFRATH, BERNHARD MAAZ: Die Friedrichswerdersche Kirche. Baudenkmal und Museum, Berlin 1993; ältere Ausgabe: Schinkelmuseum Friedrichswerdersche Kirche, Berlin (Ost) 1987.

großen Kartons von Peter Cornelius zu geplanten Wandbildern einer dann nicht gebauten Grablege der Hohenzollerndynastie bieten. Die Widmunginschrift des erst 1876, vor 125 Jahren, eröffneten Gebäudes „Der deutschen Kunst 1871“ ist insofern einzigartig, als sich das Datum weder auf die Sammlungs-, noch auf die Baugeschichte, sondern auf die Gründung des Deutschen Kaiserreichs, einen politischen Triumph Preußens, bezieht.

Ungeachtet dessen blieb die Nationalgalerie „königlich preußisch“ bzw. nach 1918 Eigentum des Staates Preußen und gehörte 1876–1896 und 1909–1937 administrativ nicht zur Institution der Königlichen bzw. Staatlichen Museen, sondern war in dieser Zeit dem Kultusministerium direkt unterstellt. Nach der Auflösung Preußens und in Folge der politischen Teilung Berlins gerieten die durch die Auslagerung während des Krieges aufgeteilten Bestände entweder in den Besitz der DDR oder der Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Nach der Wiedervereinigung Deutschlands wurde der für die Alte Nationalgalerie bestimmte Teil der wiedervereinigten Sammlung von 1994 bis Anfang 1998 im Stammhaus gezeigt, bis dessen Renovierung begann.

Der Umbau war Anlaß, die Geschichte des Gebäudes, zu dem eine profunde Monographie von HARTMUT DORGERLOH vorliegt<sup>2</sup>, noch einmal insoweit zu rekapitulieren, als sie für die Erreichung des nun vorliegenden Zustands von Belang war. Da auch die Gesichtspunkte und Vorgänge des Umbaus ausführlich dargestellt sind, nicht zuletzt durch eine instruktive Auswahl aus den tausenden Fotos, mit denen ANDRES KILGER die Arbeiten dokumentierte, liegt ein Buch über Museumsgeschichte, Architekturgeschichte, Denkmalpflege und Museumstechnik vor, das bereits begonnen hat, „bei ähnlich komplizierten Projekten als Diskussionshilfe dienlich“ zu sein (II, S. 47), wie es seinen Verfassern vorschwebte.

Der Bau mit dem später vorgesetzten Reiterdenkmal Friedrich Wilhelms IV. und der von Anfang an praktisch funktionslosen mächtigen Freitreppe erfuhr im Inneren zwei größere Veränderungen (1911–14 und 1935–36) und kleinere Modifizierungen vor allem nach den zum Glück nur stellenweise schweren Zerstörungen zwischen 1943 und April 1945. Nachdem schon in den 80er Jahren Gesichtspunkte für eine Generalsanierung erarbeitet wurden, die nach der Wende „in ihren Prinzipien weitgehend fortgeführt werden konnten, [...] aber jetzt hinsichtlich der denkmalpflegerischen Grundhaltung eine stärkere Tendenz zur Zurückhaltung gegenüber der Rekonstruktion verlorener dekorativer Elemente“ erhielten (II, S. 68), gelangte das Projekt 1992 in die Hände des Architektenbüros HG Merz, das die Aufgabe überzeugend löste. Zwei seit vielen Jahren mit dem Haus und seiner musealen Nutzung Vertraute, die Baureferentin der Museen GISELA HOLAN und vor allem BERNHARD MAAZ als der Baubeauftragte der Alten Nationalgalerie schildern eindringlich eine Vielzahl aufgetretener Probleme und deren Lösung. Die vorrangigen Gesichtspunkte der besucherfreundlichen Präsentation und der Konservierung von Gemälden und Skulpturen waren mit Anliegen der Denkmalpflege, des Architekten und dem Finanzie-

2 HARTMUT DORGERLOH: Die Nationalgalerie in Berlin. Zur Geschichte des Gebäudes auf der Museumsinsel 1841–1970. Mit einem Verzeichnis der Pläne und Entwürfe bis 1945 von Barbara Götze (*Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 13*); Berlin 1999, 342 S. mit 3 Farbtaf., 79 Abb.

rungsrahmen abzustimmen. Gisela Holan leitet aus den Erfahrungen Prämissen für effektive Planungsverfahren ähnlicher Projekte ab (II, S. 20–24). Die praktischen Fragen nach Wandfarben, Beleuchtung u. ä., die Maaz behandelt, sind meistens auch kunsthistorisch wichtig, weil es um die Einstellung zur erhaltenen historisierenden Ausgestaltung oder zu den jugendstiligen Kabinetten, die Ludwig Justi 1911–14 durch den Architekten Wilhelm Wille einbauen ließ, geht. So weit wie möglich, wurde der Bau auch als Denkmal der wechselnden Auffassungen von einem Kunstmuseum behandelt, und nachdem anfangs radikalere Änderungen geplant waren, sagte HG Merz schließlich: „Manchmal denke ich, das beste Kompliment für uns wäre die Frage, was wir eigentlich außer einem neuen Anstrich in diesem Haus gemacht haben“ (II, S. 32). Der Kuppelsaal, der das Mittelgeschoss mit wirkungsvoller Feierlichkeit eröffnet, zeigt einen aus erhaltenen Entwurfszeichnungen und aufgedeckten Resten mehrfacher Veränderungen ohne Imitation verlorengegangener Wandmalereien ebenso „wiedergewonnenen“ (II, S. 143) wie behutsam modernisierten Historismus. Im Obergeschoß wurden neue Räume geschaffen, die jetzt mit Gemälden Caspar David Friedrichs bzw. Karl Friedrich Schinkels zwei der künstlerischen Höhepunkte der Galerie bilden und obendrein an den Beginn der Sammlung erinnern. Die Entscheidungen, die zu ihrer Form führten, sind ebenso dokumentiert wie die farbige Fassung der Galerieräume, die sich je nach den dort präsentierten Werkgruppen unterscheidet. Da Fotos sogar die Art der Hängung der Gemälde und Stellung der Skulpturen zeigen (II, Abb. 225–248), gewinnt auch jemand, der die Galerie noch nicht besucht hat, eine gute Vorstellung von ihr.

Der Katalog der ausgestellten Werke erfaßt unter 541 Nummern etwas über 550 Arbeiten. Einbezogen sind 25 Werke, die als „Austauschbilder“ dienen können, oder „das Bild der Sammlung in ihrer historischen Gestalt charakterisieren, aber wohl kaum zur Ausstellung kommen werden (I, S. 22). Mit einer Ausnahme sind alle farbig abgebildet. Auf Grund des Satzspiegels entspricht die Abbildungsgröße nicht immer dem künstlerischen Rang des Werks, und leider sind trotz der guten Druckqualität einige vierteilige oder weiträumige Darstellungen (z. B. Kat. 4, 85, 141, 372, 411) nur eingeschränkt erkennbar. 180 Maler und Bildhauer sind vertreten. Ihre Kurzbiographien schließen manchmal eine knappe Charakterisierung des persönlichen Stils des Künstlers oder seiner Rolle in der Kunstentwicklung ein; derartige Aussagen finden sich auch in Texten zu einzelnen Werken. Nützlich ist die Angabe, mit wievielen Arbeiten der Künstler insgesamt in der Galerie vertreten ist. Die üblichen Katalogangaben informieren nicht immer über alle Vorbesitzer. Erwähnungen in der Fachliteratur werden nur in knapper Auswahl verzeichnet. Leider erfährt man höchstens indirekt, ob sich ein Werk nach 1945 im östlichen oder westlichen Teil der Sammlung befand bzw. dort erworben wurde.

Die Werkerläuterungen spiegeln etwas von der Mannigfaltigkeit der Aufgaben eines Museums wider. In erster Linie sollen sie gebildeten Nichtspezialisten helfen, das Dargestellte, die Gestaltung und eventuell einige Umstände der Entstehung oder Wandlungen in der Beurteilung zu verstehen. Spezialisten erfahren etwas über den Stand der Forschung zu Gegenstandsbestimmung oder Datierung, nur in Ausnahme-

fällen etwas über offene Fachfragen. In die Texte teilten sich acht Verfasser. Die meisten zur Malerei stammen von CLAUDE KEISCH bzw. ANGELIKA WESENBERG, größere Blöcke von BIRGIT VERWIEBE und GERD-HELGE VOGEL. BERNHARD MAAZ bearbeitete fast alle Skulpturen; BRIGITTE SCHMITZ die von Christian Daniel Rauch. Keischs suggestiv formulierte Miniatur-Essays leiten besonders gut dazu an, Bildgestaltung zu begreifen und sich dem niemals endgültig zu ermittelnden Bildsinn zu nähern. Freilich wird das kaum jemand mit dem relativ schweren Buch in der Hand vor dem Original nachvollziehen, wo auch die erwähnten Vergleichsbeispiele nicht gegenwärtig sind. Damit wird der Katalog eben doch zum Arbeitsmittel am Schreibtisch, wo außerdem eine beigegebene CD-ROM benutzt werden kann. Auf ihr wurden unter Leitung von ANDREAS BIENERT und in Datenbankredaktion von MANFRED TSCHIRNER kürzere Fassungen der Werkerläuterungen, aber mit ausführlichen Provenienz-, Ausstellungs- und Literaturangaben und vor allem der gesamte Bestand der Galerie mit Abbildungen gespeichert und lassen sich nach verschiedenen, z. B. ikonographischen Suchprogrammen abfragen.

Die Entscheidungen der Galerieleitung, was sie für die Dauerausstellung auswählte, sind im Grunde in einer Rezension des Katalogs nicht zu behandeln, da sich die Texte dazu nicht äußern. Selbstverständlich waren der verfügbare Platz zu berücksichtigen und die Räume ausstellungsästhetisch zu gestalten. Dennoch seien einige Bemerkungen erlaubt.

Die Nationalgalerie zeigt vornehmlich das, was aus heutiger Sicht künstlerische Qualitäten besitzt, und unterstreicht jene Bewertung der Kunstentwicklung in Deutschland von der Aufklärung und dem Klassizismus bis zur „Sezessions“-Kunst um 1900, zu der in ihrem Haus Hugo von Tschudi und die „Jahrhundertausstellung“ von 1906<sup>3</sup> einen bekanntlich in ganz Deutschland maßgeblich gewordenen „Kanon erstellte, der die heutige Ausstellung, wo sie nicht ausdrücklich akademische Kunst vorstellen will, noch immer folgt“ (Angelika Wesenberg, I, S. 18). Davor waren u. a. Aufträge zur Verherrlichung preußischer Siege vergeben worden, später gab Ludwig Justi diese Bilder ans ehemalige Zeughaus ab; Bestände, wie die des Rauch-Museums wurden eingegliedert, der 1929 gegründete Verein der Freunde der Nationalgalerie überwies Werke, die Eigentum des Vereins bleiben. Die beiden Perioden ab 1933 und ab 1945 werden recht kurz behandelt. Hierzu sind andere Veröffentlichungen ergiebiger<sup>4</sup>.

3 Vgl. Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne [Nationalgalerie, Staatl. Museen zu Berlin, 20.9.1996–6.1.1997; Neue Pinakothek, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München, 24.1. – 11.5.1997], hrsg. von JOHANN GEORG PRINZ VON HOHENZOLLERN und PETER-KLAUS SCHUSTER; München/New York 1996.

4 CLAUDIA RÜCKERT, SVEN KUHAU (Hrsg.): „Der Deutschen Kunst ...“ Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998; Dresden 1998, 280 S., 57 Abb.; Willi Geismeier schildert darin die Tätigkeit der ostberliner Galerie in den 50er und 60er Jahren. – Die Namen aller Direktoren findet man nur in: PETER-KLAUS SCHUSTER (Hrsg.) Die Nationalgalerie, Köln 2001, 447 S., zahlr. Abb. Schuster schreibt auch: „Die mit großer wissenschaftlicher Sorgfalt und höchster Kennerschaft erarbeiteten Ausstellungen gerade zur Kunst des 19. Jahrhunderts, sowie zum Expressionismus, haben der Nationalgalerie im Ostteil Berlins unter ihren Direktoren Vera-Maria Ruthenberg, Willi Geismeier und Peter Betthausen ein hohes internationales Ansehen gesichert“ (S. 32).

Wohlbegründet wurden jetzt beispielsweise alle im Besitz der Galerie befindlichen Werke von Caspar David Friedrich zur Ausstellung ausgewählt, einschließlich der vor kurzem von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg übergebenen, zuvor in Charlottenburg ausgestellten Hauptwerke aus einstmalig königlichem Besitz (Kat. 143–145), was heftige lokale Debatten auslöste. Ebenso sind alle französischen impressionistischen Bilder zu sehen, mit denen Tschudi „die Nationalgalerie auf Weltniveau gehoben“ hatte (I, S. 17), was damals freilich erst eine Minderheit so einschätzte. Bei Karl Friedrich Schinkel, Carl Blechen, dem einzigartigen Bestand an Werken Adolph Menzels, bei Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin waren gewisse Beschränkungen notwendig, viel stärkere bei der Plastik (z. B. 10 von 135 Arbeiten Gottfried Schadows, 13 von 358 Christian Daniel Rauchs), für die es aber die erwähnte Dependence in der Friedrichswerderschen Kirche gibt. Das Urteil über Hans Thoma fiel hart aus (7 von 25 Werken). Bei Lovis Corinth und selbstverständlich bei Max Beckmann sind nur Bilder aufgenommen, die als auslaufendes „19. Jahrhundert“ angesehen werden können. Das ließ man bei Max Liebermann bis 1928 gelten, nicht aber für Max Slevogt.

Im Umgang mit der Kunst- und der Sammlungsgeschichte vor Tschudi waren die Kuratoren eigentümlich unentschieden. Die preußische, d. h. Berliner und dann vor allem Düsseldorfer Malerei wird nur andeutungsweise vorgestellt, und das gilt auch für spätere Phasen, noch mehr für die Malerei anderer deutscher Länder, mit Ausnahme der von Carl Spitzweg und Ferdinand Georg Waldmüller. Ungeachtet einiger Bilder z. B. von Franz Defregger, Rudolf Henneberg und Anton von Werner war man nicht geneigt, die volle Härte der Konflikte zwischen den noch tonangebenden und den zu Neuem ansetzenden Bildbegriffen und Gestaltungsweisen auch an Hand charakteristischer Großformate etwa von Wilhelm Camphausen, Eduard von Gebhardt oder Otto Knille vor die Augen heutiger Betrachter zu führen, wie das hingegen sehr wohl für die Plastik von Reinhold Begas und anderen geschieht. Für ein neues Nachdenken über die Spannungen und Alternativen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, das sich auch aus einer kritischeren Sicht auf die Moderne ergibt, bleibt man vornehmlich auf die Wahrnehmung der inneren Widersprüche in den Œuvres von Menzel wie auch von Feuerbach und Liebermann verwiesen.

PETER H. FEIST  
Berlin

**James Meyer: Minimalism. Art and Polemics in the Sixties;** New Haven & London: Yale University Press 2001; ISBN 0-300-08155-3; ca. € 60,-

Die akademische Erschließung der Gegenwartskunst ist eine Wachstumsbranche. Entsprechend unübersichtlich sind ihre Resultate und variabel ihre Standards. Es liegt daher nahe, nach der Ausrichtung einer Zeitgeschichte der Kunst zu fragen. Während bislang vor allem kunsttheoretische Positionen das Feld beherrschten und Maßstäbe vorgaben, scheint der Moment gekommen, eine spezifisch historische Per-