

**Thomas Wassibauer: Eugen von Blaas 1843–1931.** Das Werk – Catalogue raisonné. Skizzen, Aquarelle, Gemälde; Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005; 159 S., 65 Farb- und 275 SW-Abb.; ISBN 3-487-11921-8; € 98,-

Einen unter falschem Untertitel erschienenen Bildband gilt es anzuzeigen. Das oben genannte Buch hätte nach Nennung des Künstlernamens richtiger als „Eine Einführung mit Bildbeispielen“ auf den Markt gebracht werden sollen. Ein Werkverzeichnis liegt jedenfalls nicht vor.

Der Autor, der sich schon ein Jahrzehnt vor dieser Publikation mit Vertretern der österreichisch-italienischen Malerfamilie Blaas beschäftigt hat<sup>1</sup>, gibt, gestützt auf Dokumente, die im Familienarchiv der Nachfahren erhalten sind, einen kurzen und notgedrungen lückenhaften Überblick über die Biographie (S. 9–14). Hieran schließt sich das Kapitel „Entwicklung des Malstils“ (S. 15–22) an, dem eine Stammtafel mit den Malern und Malerinnen der Familie folgt (S. 23). Eugen von Blaas war der ältere Sohn des Historien- und Bildnismalers Carl Ritter von Blaas (1815–1894). Dem Vater wurde nach mehrjährigem Romaufenthalt zunächst eine Professur an der Wiener Akademie, später in Venedig übertragen. Bekanntheit erlangte er vor allem durch die Freskierung des Wiener Arsenal (1859–1872). Hierbei stand der erstgeborene Sohn bereits helfend zur Seite. Wie der Tier- und Genremaler Julius von Blaas (1845–1922), Eugens jüngerer Bruder, wurde er maßgeblich vom Vater und akademischen Lehrern des väterlichen Umfeldes ausgebildet. Belegt sind ferner mehrere Studienreisen, darunter eine nach England 1866. Ab 1856 lebte Eugen von Blaas vor allem in Venedig, wo er dank seiner marktfähigen Malerei und durch das Vermögen seiner Frau als Mitglied der gehobenen Gesellschaft ein wohlhabendes Leben im eigenen Palazzo führen konnte. Verdankte er der Stadt eine Vielzahl seiner scheinbar aus dem zeitgenössischen Leben entlehnten Genremotive, so dürfte es der Italien-Tourismus überhaupt gewesen sein, der einen anhaltenden Absatz ungezählter Bilder vom Typ der „schönen Italienerin“ vor allem in Westeuropa ermöglichte. Heute können Gemälde des von der Kunstwissenschaft bisher nicht eingehender gewürdigten Malers sechsstelligen Preise erzielen<sup>2</sup>.

Thomas Wassibauer gibt nach den beiden ersten Kapiteln den vollen Wortlaut von dreizehn im Familienarchiv erhaltenen Briefen wieder, alle an den Vater gerichtet und zwischen 1858 und 1887 geschrieben. Wie auch die vorherigen Ausführungen sind diese Briefe komplett ins Englische übersetzt. Deutscher und englischer Text stehen sich zweispaltig auf jeder Seite gegenüber. Damit wird nicht zuletzt der Tatsache Rechnung getragen, daß Eugen von Blaas einen Großteil seiner Bilder nach England verkaufen konnte, wo sie sich offenbar bis heute einer großen Beliebtheit bei privaten Sammlern erfreuen.

1 GÜNTER SELLINGER / THOMAS WASSIBAUER: Die Maler Carl Blaas – Onkel und Neffe (= *Information zur Sonderausstellung, Bezirksmuseum Stockerau*); Stockerau 1994.

2 Eine bei Wassibauer nicht erfaßte galante Szene mittleren Formats aus dem Jahr 1890 erzielte im Düsseldorfer Auktionshaus bei einer in den letzten Jahren durchgeführten Versteigerung einen Erlös von 106.000 EUR – vgl. [www.duesseldorfer-auktionshaus.plantactive.com/ge/lookback...](http://www.duesseldorfer-auktionshaus.plantactive.com/ge/lookback...), 13. Februar 2007.

Dem Textteil folgt der Kern des Buches: Fast 80 ganzseitige und zumeist farbige Abbildungen ausgewählter Werke in guter, wenn auch mitunter durch die Vorlagenqualität nicht immer voll befriedigender Qualität (S. 35–114). Die Zweisprachigkeit ist in den knappen Bildunterschriften nicht in der gleichen Konsequenz fortgeführt. Hier ist zu vermuten, daß der Autor in Deutsch überlieferten Bildtiteln oder vom Kunsthandel deutsch benannten Gemälden eine englische Übersetzung beigab, jedoch die in englischer Sprache ermittelten Werktitel nicht zurückübersetzte. Die Gründe hierfür werden nicht erläutert, und diese Art der Werkverzeichnung ist auch dem folgenden Katalog eigen (S. 115–150). Dieser hätte niemals als „Werkverzeichnis / Catalogue raisonné“ überschrieben werden dürfen. Der Leser erwartet bei einer solchen Kennzeichnung natürlich ein Bemühen um Vollständigkeit und um Wissenschaftlichkeit. Aber allein der Blick auf die Literaturhinweise (S. 153) macht deutlich, daß dies nicht der Anspruch des Buches ist. Ganze sieben Einträge, darunter Thieme/ Becker, AKL und Boetticher, sind angegeben. Weder Ausstellungskataloge des 19. Jahrhunderts noch Auktionskataloge des 20. Jahrhunderts sind hier ausgewiesen und das bei einem Künstler, dessen Werke seit ihrer Entstehung fast ausschließlich in Privatbesitz und im Kunsthandel zu finden sind.

Dem heutigen Anspruch eines Werkverzeichnisses genügen ebenfalls nicht die Informationen, die den einzelnen Einträgen beigegeben sind. Zwar ist fast jede Nummer mit einer Abbildung versehen, aber zu häufig fehlen die Nachweise oder Standortangaben, vom Bemühen um Nachzeichnung der Überlieferungsgeschichte ganz zu schweigen. Werke Eugen von Blaas' sind kaum in Museen zu finden, aber wenigstens die vier im AKL genannten Werke hätten gekennzeichnet werden müssen. Gewiß ist es schwierig, unterschiedliche Nachweise ein- und desselben Gemäldes ohne Abbildung und ohne detaillierte Angaben zu identifizieren, zumal viele Bilder mit seriellem Charakter den gleichen oder zumindest ähnliche Titel haben können. Aber dies rechtfertigt nicht, auf die Angabe von Erwähnungen in Katalogen des 19. Jahrhunderts gänzlich zu verzichten. Warum sind zum Beispiel bei Nr. 8 („Verwehte Blüte“) aus dem Jahr 1871 nicht die Wiener Jahresausstellung desselben Jahres und der Boetticher-Nachweis angegeben? Handelt es sich bei dem 1987 im Wiener Dorotheum versteigerten Knabenbildnis von 1884 (Nr. 61) um dasjenige, das auch 1884 in Berlin, 1888 in Wien und im Magdeburger Kunstverein zu sehen war? Bilder, die unter den Bezeichnungen „Jaquino“, „Beppo“, „Piccolo“ oder „Venezianischer Fischerknabe“ in Zeitschriften reproduziert waren<sup>3</sup>, hätte man relativ leicht einzelnen Katalogeinträgen zuordnen oder als eigene Einträge aufnehmen können. Warum ist dies nicht geschehen? Weshalb fehlen mehrere Werke insbesondere der frühen Schaffenszeit, die bei Boetticher oft mit ergänzenden Angaben nachgewiesen sind? Selbst eine simple Internet-Recherche kann innerhalb kürzester Zeit ein Dutzend Gemälde zutage fördern, die während der letzten Jahre den Kunsthandel durchliefen, aber vom Autor nicht verzeichnet wurden.

3 Abbildungen der genannten Werke in „Deutsche illustrierte Zeitung“, 1886; „Moderne Kunst in Meisterholzschnitten“, 1887 und 1888; „Illustrierte Zeitung“, 1883 – Angaben nach FRIEDRICH BOETTICHER: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Bd. I; Dresden 1891, Nr. 43.

Sollte die vorliegende Aufstellung kein Werkverzeichnis werden oder ist es nicht fertig geworden? Schenkt man dem Vorwort Glauben, so steht das Buch am Anfang einer Reihe von biografischen Abhandlungen, die die Maler der Familie vorstellen sollen. Diesen Anspruch erfüllt das Buch und in diesem Sinne ist es verdienstvoll. Der Untertitel hätte dies aber klar ausweisen müssen.

Das katalogartige Verzeichnis von 260 Werken, das einen Eindruck von den bevorzugten Motivgruppen, dem Porträtschaffen und der beachtlichen Variabilität in der Handhabung künstlerischer Techniken vermittelt, zählt die Werke in fortlaufender Numerierung. Datierte Werke bilden den Anfang (Nr. 1–174), undatierte sind nachgeordnet (Nr. 175–260). Ölgemälde, Aquarelle oder auch Zeichnungen werden gleichrangig behandelt, das Verzeichnis gliedert sich also nicht zusätzlich nach den Techniken. Thomas Wassibauer begründet die Reihung der undatierten Arbeiten mit dem Versuch der Herstellung einer „thematischen Verbindung zu den Schaffensperioden“ (S. 22). Gerade dies erscheint aber problematisch, denn zum einen meint der Autor selbst, daß die Entwicklung des Künstlers bereits während der siebziger Jahre thematisch und technisch abgeschlossen war (S. 16). Zum anderen lehrt der Blick auf die Reihe der datierten Arbeiten, daß der für die siebziger Jahre ausgemachte Wandel im Werk so klar nicht abzugrenzen ist. Ein Verzicht auf die „derberen“ Volkstypen kann nicht durchgehend festgestellt werden, die Hinwendung zu Modellen und Szenen aus gehobeneren Milieus muß ebensowenig punktuelle Rückgriffe ausschließen, und die Verfeinerung des gefundenen Motivkanons – sei es in der Malweise oder in der sozialen und materiellen Ausrichtung – ist auch kein Kriterium, das zuverlässig die chronologische Einordnung eines Werkes erlauben würde. Eugen von Blaas – das macht der farbige Bildteil eindrucksvoll deutlich – hat die handwerklich-technischen Mittel der Ölmalerei ausgezeichnet beherrscht, sowohl in der detaillierten Feinmalerei, im lasierenden Farbauftrag oder auch was dynamisches Impasto betrifft. Und er konnte sich dieser Mittel zu jeder Zeit wahlweise bedienen. So entstand beispielsweise das malerisch aufgefaßte „Venezianische Mädchen“ (Kat. 125) erst 1897, eine drastisch-beschauliche Szene wie die des Apfelsine schälenden Bruders (Kat. 113) ist 1892 datiert. Diese Szene mit der kleinen Schwester, die das unverhüllte Hinterteil zum Betrachter gekehrt hat, steht für alles andere als eine Verfeinerung, zumindest nicht im Motiv.

Thomas Wassibauers Beobachtung mag eine Tendenz charakterisieren, die mit dem sozialen Aufstieg des Künstlers verbunden ist und die in der Ausrichtung seiner Formensprache am Milieu potentieller Käufer besteht. Als Kriterium für die Datierung ist sie untauglich, denn mit dem über weite Strecken doch recht deutlich erkennbaren Zusammenhang von Motiv und Durchführung einerseits und Publikumsgeschmack andererseits ist auch die Bedienung verschiedener malerischer und inhaltlicher Typen verbunden. Es gehört zu den Charakteristika im Oeuvre des Malers, daß galante Szenen mit Ensembles augenscheinlich besser betuchter junger Frauen im gleichen Jahr entstehen konnten wie Bilder mit einfachen Fischermädchen (z. B. Nr. 168 und 171 aus dem Jahr 1912), daß bestimmte Bildtypen von Zeit zu Zeit – man könnte auch sagen nach Marktlage – bei Modifizierung von Schauplätzen und Acces-

soires aktiviert werden konnten (z. B. Nr. 117, 141, 154 aus den Jahren 1894, 1900 und 1905).

Solche Probleme oder wenigstens die Fragestellungen herauszuarbeiten, hätte der Autor als seine Aufgabe ansehen können. Das Kapitel zur Entwicklung des Malstils mit den oft unnötigen Bildbeschreibungen leistet hier zu wenig. Häufige Museumsbesuche und eine gute Kenntnis insbesondere der venezianischen Akademie-Sammlung werden zwar erwähnt, aber der Frage, welche Maler und Stilrichtungen für von Blaas prägend waren, wird nicht nachgegangen. Kommt neben Tizian vielleicht auch die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts in Frage? Von Blaas dürfte seine Fähigkeiten in der Wiedergabe des Stofflichen auch dort entscheidend geschult haben. Da das „Werkverzeichnis“ auch 22 Aquarelle und vier Zeichnungen beinhaltet, liegt die Frage nahe, welche Bedeutung diese Techniken für den Künstler hatten. Handelt es sich um eigenständige Werke oder dienten sie vor allem der Vorbereitung der Ölgemälde? Ist es ein Zufall der Überlieferung, wenn – nach den für den privaten Gebrauch entstandenen Bildnissen der eigenen Kinder – erst für 1891 ein datiertes Aquarell mit einem der geläufigen Bildmotive benannt werden kann (Nr. 106) oder reagierte von Blaas mit dieser Technik auch auf eine Entwicklung des Marktes und veränderte Sammlergewohnheiten?

Die Briefe wurden leider keiner systematischen Auswertung unterzogen. Mehrere Lehrer und Mitschüler sind namentlich erwähnt. Hier hätten ergänzende Recherchen die Ausbildung und das künstlerische Umfeld stärker erhellen können. Einige Porträtaufträge werden genannt, und auch hier offenbart sich die Dürftigkeit des Werkkataloges, da keine Verbindung zwischen den Erwähnungen und unidentifizierten Bildnissen hergestellt wird.

Hier kann solide kunsthistorische Forschung noch viel leisten, sofern man im Fach bereit ist, sich solcher marktgängiger Künstler wie Eugen von Blaas anzunehmen. Eine seriöse Beschäftigung scheint dringend geboten, wenn man diesen großen Bereich handwerklich qualitätvoller Bildproduktion nicht allein dem Kunsthandel und dem Kreis der Liebhaber überlassen will. Daß dies auch in künstlerischer Hinsicht ein lohnender Gegenstand sein könnte, deutet der Bildband an. Neben den süßlich, mitunter sogar peinlich wirkenden Liebeleiszenen schuf Eugen von Blaas ausdrucksstarke Porträts. Ebenfalls ansprechend wirken malerisch aufgefaßte Wiedergaben volkstümlicher Modelle ohne szenische Einbettung (Nr. 53, 64, 49, 125). Eine detailliertere Untersuchung könnte herausstellen, ob hier der Vergleich mit Wilhelm Leibl, Fritz von Uhde, Wilhelm Trübner, auch Max Liebermann oder – um in Österreich zu bleiben – August von Pettenkofen angemessen ist.

Sollte man an dem Vorhaben festhalten, auch die anderen künstlerisch tätigen Mitglieder der Familie durch eigene Buchpublikationen würdigen zu wollen, wäre das zu begrüßen. Der künftigen Beschäftigung würde ein Tor geöffnet. Der Buchinhalt muß allerdings adäquat im Titel abgebildet werden. Wenn aus eigener Kraft nicht mehr geleistet werden kann, wäre schon viel gewonnen, wenn in den Darstellungen ein tabellarischer Lebenslauf, der Wortlaut erhaltener Dokumente, gute Bild-

reproduktionen und eine illustrierte Liste ausgewählter Werke vereinigt werden könnten.

ULF HÄDER  
Jena

**Ulrike Ziegler: Kulturpolitik im geteilten Deutschland: Kunstaussstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre** (*Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte*, 418); Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2006; 424 S., 19 Abb.; ISBN 3-631-54330-1; € 68,50

Diese Regensburger Dissertation von 2004 gilt einem sehr weit ausgedehnten Gegenstand. Gestützt auf Archivstudien in Deutschland, London und Colmar, auf zeitgenössische Zeitschriften und Zeitungsartikel, Ausstellungskataloge und Sekundärliteratur<sup>1</sup>, versucht Ulrike Ziegler, erstmals ein detailreiches Gesamtbild von der Kunstaussstellungstätigkeit in Deutschland während der ersten ungefähr fünfzehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zu zeichnen. Sie berücksichtigt „ca. 2600 Ausstellungen von rund 40 Museen“ (S. 14), wobei anzumerken ist, daß die Liste von Museen (S. 420) auch Nicht-Museen wie Kunstvereine und Kunsthandlungen einbezieht, viele wichtige Ausstellungen nicht von Museen veranstaltet wurden und eine Reihe besonders ostdeutscher Museen (z. B. Altenburg, Erfurt, Halle, Schwerin) gar nicht oder nur sehr eingeschränkt (Chemnitz, Leipzig, Weimar) erfaßt wurden. Die Entwicklung der Dauerpräsentation von eigenem Besitz in den Museen nach deren Wiedereröffnung wird nur gestreift.

Ulrike Ziegler nennt zunächst kulturpolitische Vorgaben und rechtliche wie institutionelle Rahmenbedingungen für das Zeigen von Kunst in den vier Besatzungszonen und ab 1949 in den beiden deutschen Staaten. Es folgen kurze Analysen ausgewählter entsprechender Aktivitäten sowohl der Besatzungsmächte, als auch und dann ausschließlich von deutscher Seite. Spezielles Interesse gilt den Bemühungen um Förderung von Kunstverständnis (Museumspädagogik). Verdienstvoll ist die Zitierung von Akten, aus denen hervorgeht, welche Absichten die verschiedenen Besatzungsmächte dabei verfolgten, wenn Kunst und ihre Ausstellung zur Umerziehung der Deutschen zu Demokratie und zu ihrer Einbeziehung in internationale politische und kulturelle Vorgänge beitragen sollten. Aktenlage und Sprachprobleme verhinderten, daß die sowjetische Seite ebenso genau analysiert werden konnte wie die drei westlichen<sup>2</sup>. Ein Vergleich der Zeitpunkte, zu denen das Kunstleben wieder in Gang gesetzt wurde, erfolgt nicht. Die Franzosen und die Sowjets genehmigten Museums-

1 Z. B. GABRIELE CLEMENS (Hrsg.): Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945–1949, Symposium; Paderborn 3.–5.4.1992; Stuttgart 1994. – Besonders ergiebig: GÜNTER FEIST, ECKHART GILLEN, BEATRICE VIERNEISEL (Hrsg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990, Aufsätze, Berichte, Materialien; Köln 1996.

2 Vgl. dazu KLAUS ZIERMANN unter Mitarb. v. HELMUT BAIERL: Alexander Dymshitz. Wissenschaftler, Soldat, Internationalist; Berlin (O) 1977.