

*Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002) ist, gerade angesichts des theoretischen Anspruchs der Autorin, unverständlich. Zentrale literaturgeschichtliche Arbeiten, etwa zum *Amour courtois*, fehlen ebenso wie Untersuchungen zu ikonographischen Einzelproblemen, die das von der Autorin präsentierte Material bildgeschichtlich hätten kontextualisieren können. Auch die neueste Standardliteratur zur italienischen Malerei des Spätmittelalters wie etwa Werner Jacobsens monumentales Werk zu den Florentiner Künstlern des frühen 15. Jahrhunderts (*Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München 2001) vermisst man im Literaturverzeichnis. Trotz dieser Schwächen bleibt dem Buch das Verdienst, erneut die Aufmerksamkeit auf eine Reihe zum Teil wenig bekannter Monumente gelenkt und mit seinen Überlegungen auf das hohe Reflektionsniveau der Monumentalmalerei des Spätmittelalters hingewiesen zu haben.

LORENZ ENDERLEIN  
Universität Tübingen

**Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hg.): Sammlung Schack. Katalog der ausgestellten Werke**, bearb. von Herbert W. Rott; Stuttgart: Hatje Cantz 2009; 288 Seiten, 40 SW-Abb., 175 farbige Abb.; ISBN 978-3-7757-2504-0; € 29,80

Seit einhundert Jahren präsentiert sich die Sammlung Schack in dem eigens für sie errichteten Galeriegebäude an der Prinzregentenstrasse. Anlässlich dieses Jubiläums, die Sammlung selbst ist ein halbes Jahrhundert älter, hat Herbert W. Rott ein „Publikumskatalog“ (S. 9) vorgelegt, in dem der selbstbewussten Bekundung des Münchner Kunstsammlers Graf Adolf Friedrich von Schack – „Von dem Guten, was meine Epoche an Kunst hervorgebracht hat, besitze ich das Beste“ – anschaulich nachgespürt werden kann.

Bereits bei der ersten Durchsicht des Buches erschließt sich unmittelbar, dass Schack wahrlich eine Sammlung von bleibendem Wert und nationaler Bedeutung (S. 21) geschaffen hat: Neben zahlreichen Werken von Moritz von Schwind, Franz von Lenbach oder Hans von Marées finden sich nicht weniger als elf Gemälde von Anselm Feuerbach und sechzehn von Arnold Böcklin. Allesamt klingende Namen, die Schacks feinsinniges Gespür für die Strömungen der Zeit abbilden, zumal ein Großteil von ihnen sich überhaupt erst durch die frühzeitige Förderung des Grafen auf dem Kunstmarkt etablieren konnte. Selbstverständlich hält der Sammlungsbestand nicht nur Glanzstück bereit, aber „man bedenke, was für Potenzen hier dem Mittelmäßigen gegenüberstehen“<sup>1</sup>.

Neben der Unterstützung noch nicht (an-)erkannter Talente, blieb Schack – trotz beißender Kritik – auch seiner Idee unbeirrt treu, der zeitgenössischen Kunst eine

1 Bayerische Staatsgemäldesammlung – Gemäldekataloge, Bd. II: Schack-Galerie, bearb. von EBERHARD RUHMER mit ROSEL GOLLEK, CHRISTOPH HEILMANN, HERMANN KÜHN und REGINA LÖWE, 2 Bde.; München 1969, S. 13.

Auswahl vorbildlicher Alter Meister in Form von Kopien zur Seite zu stellen: „Die sonst nirgends versuchte Gegenüberstellung alter und moderner Kunst war ein höchst gefährliche Probe für die letztere, denn zur gleichen Höhe wie Tizian oder Gian Bellin, Andrea (del Sarto) und Giorgione hat sich in unserem Jahrhundert keiner aufgeschwungen. Aber ein heutiger Künstler kann schon mit dem Ruhme zufrieden sein, wenn seine Bilder die Werke jener Heroen nicht ganz erdrückt.“<sup>2</sup>

Über den Sammler und Mäzen sowie über den Bestand liegen Publikationen in unterschiedlicher inhaltlicher Gewichtung vor, darunter ein wissenschaftlicher Bestandskatalog,<sup>3</sup> aber ein Publikums katalog, der die skizzierten Sammlungsstrategien anschaulich aufbereitet, fehlte bislang. Insbesondere die Kopien fielen zumeist der Missachtung anheim oder gerieten zur Marginalie. Selbst in dem von Eberhard Ruhmer vorgelegten Bestandskatalog (1969) wich man vom Prinzip der Vollständigkeit ab und reproduzierte nur einen verschwindend geringen Teil der vorhandenen Kopien – sofern „der künstlerische Eigenwert dies rechtfertigte“. Dementsprechend präferierte man in der Schausammlung nahezu ausschließlich Original-Gemälde.

Erst im Vorgriff auf das Jubiläumsjahr bot sich – Dank großzügiger Sponsorengelder und dem sich abzeichnenden Wandel in der Bewertung von Gemäldekopien<sup>4</sup> – die Gelegenheit, den seit 1993 freistehenden, ehemals als Sitzungs- und Kabinettsaal der Bayerischen Staatskanzlei genutzten Raum wieder in das Konzept zu integrieren und als ‚Kopiensaal‘ einzurichten. Analog dazu entstand der hier anzuzeigende Publikums katalog, in dem insgesamt 148 Werke deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts, darunter 24 Kopien vorgestellt werden.

Gegliedert ist der nahezu 300 Seiten umfassende Band in vier Teile. Im einleitenden Essay wird die facettenreiche Biographie des Sammlers, Mäzens und Literaten vor dem Hintergrund der kultur- und geistesgeschichtlichen Bedingtheiten des 19. Jahrhunderts aufgefächert, um den „inneren Zusammenhang der Sammlung deutlich zu machen“ (S. 9). Dem schließt sich ein reich bebildeter, die Originale und Kopien getrennt verhandelnder Katalog an, gefolgt von einem explizit die Bilder rahmen in den Blick nehmenden Essay sowie einem Anhang, der neben den Künstlerbiographien mit weiterführender Literatur aufwartet.

2 ADOLF FRIEDRICH VON SCHACK: *Meine Gemäldegalerie*, 3. Aufl.; München 1884, S. IV.

3 Eine Auswahl: Graf Schack und seine Gemäldegalerie. Ein Gedächtnisblatt von HERRMANN MEISSNER; München 1910. – CHRISTOPH HEILMANN: *Deutsche Malerei der Spätromantik. Ein Führer durch die Schack-Galerie München*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemälde sammlungen, München 1974. – *Ausst.-Kat. Adolf Friedrich Graf von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender*, hrsg. von CHRISTIAN LENZ; München 1994. – ANDREA POPHANKEN: *Graf Schack als Kunstsammler. Private Kunstförderung in München (1857–1874)*; München 1995.

4 ANETTE STRITTMATTER verfasste 1998 eine Arbeit über „Das Gemäldekopieren in der deutschen Malerei zwischen 1780 und 1860“; Ivo MOHRMANN legte 2006 die Publikation „Kunst der Gemäldekopie“ vor; das Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen präsentierte 2008/2009 die Ausstellung „Mustergültig – Gemäldekopien im neuen Licht. Die Reiff-Sammlung zu Gast im Suermondt-Ludwig-Museum“; in München fand Anfang Oktober 2009 eine Tagung statt zum Thema: „Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung“; Ende Oktober wurde in der Alten Pinakothek die Ausstellung „Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung“ eröffnet, im November die Ausst. „Sammlung Schack“.

Über die Kommentierung der im ersten Teil des Kataloges vorgestellten 124 Gemälde gelingt es dem Autor und Kurator Herbert W. Rott eindrücklich, das Kunstverständnis und die persönlichen Interessen des Sammlers, in denen sich die romantische Bilder- und Geisteswelt jener Epoche widerspiegelt, zu konturieren. „Grundlegend war für ihn ein konservativer, aus dem Gedankengut der deutschen Klassik und dem Idealismus geformter Kunstbegriff, der allen realistischen Tendenzen ablehnend gegenüberstand“ (S. 32). So finden sich beispielsweise mannigfaltige Verweise auf Dante, Petrarca, Goethe oder Tieck, um die von Schack favorisierten stimmungsvollen Historien- und Landschaftsbilder in ihrer Motivwahl einzuordnen zu können. Zudem wurde nach bewährtem Muster aus dem reichen Schatz an Egodokumenten des Sammlungsgründers geschöpft. Dazu formulierte Ludwig Justi bereits 1930 treffend: „Die Erläuterungen Schacks [...] sind ein Auszug [...] aus seinem in vielen Auflagen erschienenen Buch ‚Meine Gemäldegalerie‘, das für die Mehrzahl der heutigen Galeriebesucher nicht nur zu lang ist, sondern auch zu fremd in der geistigen Haltung. Schacks dichterischer Sinn liebte in den Kunstwerken neben der Form, mehr als es gegenwärtig üblich ist, den poetischen Gehalt, seine Einbildungskraft geht zuweilen mit ihm durch, oft schweift er weit ab“<sup>5</sup>. Im Katalog fanden sie – verdichtet und pointiert – Eingang in sämtliche Textpassagen, da sie als Unerlässlich gelten, um in die Gedankenwelt des Sammlers und Mäzen eintauchen zu können. Eingestreute Künstlerzitate tun ihr übriges, um spannende ‚Dialogformen‘ entstehen zu lassen. Dem Leser kommt es dabei zu Gute, dass der Graf nicht enzyklopädisch zu sammeln versuchte, sondern einzelne Künstler gezielt über Jahre hinweg begleitete und mit Aufträgen unterstützte. Dadurch liegen Werkgruppen vor – bei Moritz von Schwind sind es nicht weniger als 33 Arbeiten, wovon 28 im Katalog vorgestellt werden – über die sich in ihrer Dichte und Konzentration ein tiefgehendes Verständnis für die von Schwind vertretene idealistische Kunstauffassung vermittelt. Verbunden mit weitreichenden Angaben über die jeweiligen Entstehungszusammenhänge, ikonographischen Beschreibungen und Aussagen über die malkünstlerischen Qualitäten, gelingt Rott ein feingliedriger, bestens strukturierter und angenehm lesbarer sammlungs- sowie kulturgeschichtlicher Ein- und Überblick.

Der zweite Teil des Kataloges ist den Kopien gewidmet, bei deren Auswahl man den Schwerpunkt auf die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts gelegt hat. Darunter finden sich zahlreiche großformatige Werke, die seit ihrer Einlagerung im Depot im Jahre 1922 nicht mehr ausgestellt, geschweige denn in Farbe reproduziert worden sind. Mit Spannung wurde folglich die Neupräsentation und begleitende Publikation erwartet – zumal die Schack’sche Kopiensammlung aufgrund ihrer Qualität nach wie vor als die Bedeutendste ihrer Art (S. 215) deklariert wird.

Ganz uneingeschränkt kann dieser Aussage jedoch aufgrund aktueller Forschungsergebnisse nicht mehr zugestimmt werden. Der Autor verweist zwar auf die Raffael-Sammlung in Potsdam, aber der Versuch, ein differenzierteres Bild zu zeich-

---

5 Verzeichnis der Schack-Galerie. Mit Erläuterungen ihres Begründers und Äußerungen der Künstler, hrsg. von LUDWIG JUSTI, 4. Aufl., München 1930, S. 5.

nen, in dem das Phänomen der Kopiensammlung in der deutschen Kulturlandschaft des 19. Jahrhundert im Allgemeinen und weitere Beispiele im Besonderen angeführt werden, ist in diesem Kontext nicht unternommen worden. Dabei hätten bereits einzelne Spotlights ausgereicht, um aufzuzeigen, dass es beispielsweise umfangreichere Kopiensammlungen als die des Grafen Schack gegeben hat.<sup>6</sup> Auch wenn über deren Qualität(en) aufgrund zahlreicher Verluste in weiten Teilen nur spekuliert werden kann, hätte sich bereits über die Form einer skizzierten Einordnung die ‚Bedeutungshoheit‘ um einige Nuancen verschoben – und die Forschung steht noch ganz am Anfang.

Dessen ungeachtet, besticht die Schack-Galerie durch ihr spannungsreiches Sammlungsprofil – das von Böcklin über Feuerbach, Spitzweg, Neureuther sowie Lenbach reicht – und nicht zuletzt ihren außergewöhnlich guten Erhaltungszustand. Verluste sind selbst bei den Gemäldekopien kaum zu verzeichnen, was vermutlich nicht unerheblich der frühzeitigen Deponierung unter preußischer Regie und der 1939 erfolgten in Obhutnahme durch die Bayerische Staatsgemäldesammlung geschuldet ist (S. 21–27). Kopiensammlungen, zumal privat geführte, haben aufgrund der geringen Wertstellung und dem mitschwingenden Subtext der Fälschung in vielen Fällen nur fragmentarisch überdauert. Umso bedeutender ist, dass sich die Münchner Sammlung als geschlossenes Ensemble erhalten hat und damit als glänzender Repräsentant zur Verfügung steht.

Über die sammlungsgeschichtlichen Hintergründe informiert eine den Katalognummern vorangestellte kurze Einleitung (S. 215–217). Der Text strukturiert sich in vier Abschnitte, in denen das Sammlungskonzept, also die unmittelbare Gegenüberstellung von zeitgenössischer und altmeisterlicher Kunst, die Rolle der Künstler respektive der Kopisten, das Sammlungsprofil sowie die Kopie in ihrer Funktion als Stellvertreter und damit die Frage der Authentizität verhandelt wird. Auch hier offenbaren zahlreiche Zitate die Gedankenwelt des Sammlers und Mäzens, der Gemäldekopien nach Alten Meistern zum Maßstab für die Beurteilung zeitgenössischer Kunst erkor, da er mustergültige und ‚tief empfundene‘ Nachahmungen als dem Original ebenbürtig und damit als authentisch betrachtete. Schack sprach demnach von Rubens oder Bellini, nicht von Lenbach oder Wolf.

Während Parallelen in Bezug auf Übersetzungsleistungen im Bereich Musik und Literatur anschaulich dargestellt werden, ebenso die zum Teil schwierigen Bedingungen der Kopisten, wird das eigentlich paradoxe des Sammlungskonzeptes nicht explizit thematisiert. Denn die Gruppe der ‚Heroen‘, also die der Alten Meister, war letztlich identisch mit der der zeitgenössischen Künstler. Wenn also Lenbachs Hirtenknabe neben Murillos Madonna zur Aufhängung gelangte, traten realiter zwei Werke des 19. Jahrhunderts in Konkurrenz.

Den ursprünglichen Vorgaben des Grafen folgend, wurde die alphabetische Sortierung der im Katalog vorgestellten 24 Kopien nicht nach den Namen der Kopisten, sondern nach denen der Alten Meister vorgenommen. Dabei kommt es einer

---

6 Schack besaß urspr. 190 Originale und 85 Kopien, während z. B. die Aachener Sammlung des Franz Reiff 75 Originale und ca. 200 Kopien umfasste.

glücklichen Fügung gleich, dass sich über die Abfolge der vom Schack favorisierten Maler – nämlich Bellini, Giorgione und Tizian – die Entwicklungsgeschichte der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts nachzeichnen lässt. Zudem weist Rott in diesem Kontext darauf hin, dass für Schack nicht mehr Raffael im Zentrum seiner idealen Galerie stand, sondern Tizian. Den Nachschöpfungen seiner Werke sind allein vierzehn Einträge gewidmet.

Insgesamt gesehen zeichnen sich die Katalogbeiträge im hohen Maße dadurch aus, dass die Angaben zum Original immer unter den für das Verständnis der Kopie wichtigen Bedingungen verhandelt werden. Zudem liefern sie zahlreiche Informationen über die Arbeitssituation der Kopisten, die Auswahlkriterien, den Herstellungsprozess, die Abnahme durch den Auftraggeber und nicht zuletzt die malkünstlerischen Qualitäten – um nur einige der zahlreichen hier verhandelten Aspekte anzuführen.

Neben den Italienern hat es lediglich ein Vertreter der spanischen Malerei, nämlich Velázquez, geschafft, in den Reigen der im Katalog präsentierten idealtypischen Vorbilder aufgenommen zu werden. Kopien nach Meistern des flämischen Barocks sucht man hingegen vergebens. Die Erklärung liegt in der Neupräsentation der Sammlung Schack begründet, bei der man sich im beeindruckenden Kopienaal auf die venezianische Malerei als Abbild des Sammlungsschwerpunktes konzentriert hat. An dieser Stelle wäre eine im Anhang geführte Inventarliste wünschenswert gewesen, um die ausgestellten und im Katalog erläuterten Werke in ihrer jeweiligen Gewichtung besser einordnen zu können.

Der Versuch der unmittelbaren Gegenüberstellung von Original und Kopie wurde allein in zwei, den Künstlern Hans von Marées und Franz von Lenbach gewidmeten Kabinetten vorgenommen. Das Ergebnis ist ungemein überzeugend. Hier wie dort brillieren die Gemälde im Zusammenspiel – insbesondere Lenbachs Hirtenknabe und seine Kopie der Murillo Madonna. Ferner dienen beige stellte Zitate des Grafen – „Wir glauben den sengenden Brand, die blendende Glut der Sonne zu sehen und zu fühlen, möchten uns mit dem Knaben, der sich in göttlicher Faulheit dahinstreckt, von den Mittagsstrahlen durchwärmen lassen! Kaum hat Murillo Schöneres in seiner Art hervorgebracht“ – dem besseren Verständnis seiner ansonsten abstrakt bleibenden Sammlungsstrategie. Dieser unmittelbare Dialog zwischen Original und Kopie hat jedoch – aus Gründen der Einheitlichkeit – keine Aufnahme in die Struktur des Kataloges gefunden; ebenso wenig leider auch die Murillo Kopie.

Bei der Sichtung des durch Sibylle Forster in bester Qualität bereitgestellten und durchgehend in Farbe reproduzierten Bildmaterials überrascht im positiven Sinne, dass sich – entgegen der allgemein gängigen Praxis – ein Teil der Gemälde samt Rahmen abgebildet findet. Der keimenden Frage nach den Auswahlkriterien begegnet Eva Ortner mit einem den Katalog gleichsam beschließenden und ‚rahmenden‘ Beitrag. Denn ihre Ausführungen verdeutlichen einmal mehr, dass die Sammlung bis heute als nahezu in sich geschlossenes Ensemble präsentiert werden kann, da weder bei den Gemälden noch bei den Rahmen tiefgreifende Verluste zu verzeichnen sind. Bereits anhand weniger Beispiele gelingt es Ortner den Blick für die Besonder-, aber

auch Schlichtheiten der mehrheitlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen Rahmen zu schärfen. Gerade in dieser aufgefächerten Vielfalt liegt der Reiz des Beitrages begründet, da eben nicht nur von Feuerbach oder Böcklin selbst entworfene und als Signum der Vollendung verstandene Rahmen, sondern gleichermaßen seriell hergestellte Massenprodukte oder rationelle Techniken behandelt werden. Dabei liegt der Fokus auf den Raffinessen der ‚Imitations-Industrie‘. So applizierte man beispielsweise maschinell hergestellten Tüll, der nach der Vergoldung in seiner textilen Oberflächenstruktur die ursprünglich von Hand gezogene Schraffur zu imitieren vermochte oder nutzte Guss- und Vergoldermasse für die verschiedensten Dekorformen im Rapport. Weitere Beispiele ließen sich anführen. Wichtiger ist indes, dass die Rahmen – die in ihrer Ursprünglichkeit erhalten geblieben sind – von Ortner über die Bestandsaufnahme hinaus anhand typologischer Merkmale in Gruppen zusammengefasst und kontextualisiert wurden.

Zum Schluss verweist Ortner auf die Beschriftungstäfelchen, ohne jedoch die Beschriftung an sich zu kommentieren. Aber gerade bei den Gemäldekopien lässt sich erstaunlicher Weise feststellen, dass Schack, der immer ganz selbstverständlich und ausschließlich von Giorgione oder Tizian sprach, den geneigten Galeriebesucher keineswegs im Unklaren über die tatsächlichen Gegebenheiten ließ, sondern ‚Tizian‘ als ‚cop. v. Lenbach‘ auswies. Einmal mehr zeigt sich hieran, wie wichtig die kompletierende Sicht auf die Gemälde der Sammlung Schack und damit der von Herbert W. Rott vorgelegte Publikums katalog ist.

MARTINA DLUGAICZYK  
RWTH Aachen

**Melanie Ulz: Auf dem Schlachtfeld des Empire. Männlichkeitskonzepte in der Bildproduktion zu Napoleons Ägyptenfeldzug;** Marburg: Jonas 2008; 240 Seiten, 158 SW-Abb., ISBN 978-3-89445-396-1; € 30,00

Zu Zeiten von Napoleons Ägyptenfeldzug war der Mann des Westens voller Testosteron und von einem Ende der Geschichte noch lange keine Rede. Frankreichs Söhne hatten zwischen dem 14. Juli und dem 18. Brumaire allemal die Macht zur intellektuellen Durchdringung. Zu Lande und in der Luft waren sie überlegen und die reizvolle Schöne aus dem Orient musste sich zwangsläufig er- und hingeben. Die „Description de l'Égypte“ erschloss den Himmel, die Historienmaler das Land. Melanie Ulz beschreibt anhand zeitgenössischer Historien gemälde und druckgrafischer Reproduktionen diesen zivilisatorischen Triumphzug. Aber derjenige, welcher sich hier eine Apologie westlicher Positionen im sogenannten Kampf der Kulturen erwartet, wird völlig zu Recht enttäuscht! Ulz' Werk, gleichzeitig eine Dissertation, befasst sich mit einer Konstruktion, und folgt damit ganz konsequent seinem Titel. Wer sich hingegen für die visuellen Manifeste rund um Napoleon im Allgemeinen und speziell für die seines Ägyptenfeldzuges, die Aufklärung und den Eintritt des revolutionären Frankreichs in das lange 19. Jahrhundert interessiert, wird in diesem Werk eine zusätzliche