



Peter Forster (Hrsg.); Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch (Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden, 13. November 2015 bis 22. Mai 2016); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2015; 520 S., 474 farb. Abb.; ISBN: 978-3-7319-0258-4; € 49,95

Für die Wiesbadener Ausstellung und das zugehörige Katalogprojekt gab es einen schönen Anlass – die Übernahme einer Kollektion von 70 Werken namhafter deutscher Maler des 19. Jahrhunderts aus Privatbesitz. Dauerleihgaben, noch dazu in einem solchen Umfang, machen für ein Museum nur Sinn, wenn sie das Sammlungsprofil hervorragend ergänzen und der Öffentlichkeit wiederholt oder längerfristig zugänglich gemacht werden können. Beides ist in Wiesbaden erfüllt, wie die Ausstellung in der gemeinsamen Präsentation eigener Werke zusammen mit denen der Privatsammlung und einigen weiteren Leihgaben aus öffentlichem und privatem Besitz gezeigt hat. Der Katalog veranschaulicht dies nun auch über das Ende der Ausstellung hinaus. Damit steht Interessierten wie der Forschung eine ebenso umfangreiche wie gut illustrierte Publikation zur Verfügung, die den Blick weiten kann, das Spektrum der Referenzwerke verbreitert und neben den ‚großen‘ Namen auch bisher weniger bekannte Maler vorstellt. Präsentation und Buch erlangen allein schon dadurch Bedeutung, dass ein Großteil der Werke erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt werden. Das „unbekannte 19. Jahrhundert“¹, das einerseits schon lange kein gänzlich unbekanntes Jahrhundert mehr ist, aber dennoch genügend Forschungsfelder bietet, kann dadurch wieder um ein kleines Stück tiefer erschlossen werden. Die Epoche zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg war nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland ebenso abwechslungsreich wie grundlegend. Und gerade wenn die Kunst dieser langen, weil vielgestaltigen „Sattelzeit“ (Reinhard Koselleck) und der Vormoderne nach dem Kunsthandel nun inzwischen auch fest in Museen und Forschung etabliert ist, handelt es sich doch nicht zuletzt aufgrund der großen Quantität der Kunstproduktion in der aufkommenden bürgerlichen Massengesellschaft noch immer zu großen Teilen um ein Kunstjahrhundert in Privatbesitz. Durch eine Präsentation wie die in Wiesbaden werden solche Lücken geschlossen. Überraschende Erkenntnisse und Neubewertungen scheinen möglich.

Unter der Leitung von Kurator Peter Forster und Irina Haberland als wissenschaftliche Mitarbeiterin wurden zahlreiche weitere, zumeist jüngere Spezialisten für die Malerei des 19. Jahrhunderts und für einzelne Künstler gewonnen. Ergänzend lieferte Ekkehard Mai auf Grundlage seiner Forschungen zur Geschichte der

1 Rudolf Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (= Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 11), Berlin 1966 bzw. ²1985, S. 16.



Johann Peter Hasenclever, *Der Weihnachtsmorgen*, um 1840, Öl auf Holz, 21 × 18,5 cm, Sign. u. r.: J. P. Hasenclever, Inv. M 265 (101)

deutschen Kunstakademien einen einführenden Beitrag zur Malerei dieser grundlegenden Epoche.² (16–27)

Der Katalog stellt 50 Künstler – bis auf ein anonymes Werk allesamt Männer – mit einer unterschiedlichen Zahl von Referenzwerken vor, sodass künstlerische *Cœuvres* sowohl nur mit einzelnen Bildern illustriert werden als auch breitere Vorstellungen und damit repräsentativere Charakterisierungen gelingen. Dabei verfolgten Peter Forster und sein Team einen neuen oder zumindest bisher wenig gebräuchlichen methodischen Ansatz: Die Präsentation der Künstler erfolgt nicht etwa in alphabetischer Ordnung, nach lokalen Schulen oder nach stilistischen Kriterien, sondern streng nach dem Geburtsjahr und in Kapitel nach Geburtsjahrzehnten geordnet. Damit eröffnet der 1788 geborene Wilhelm von Schadow die Reihe der Künstler, Franz von Stuck – Jahrgang 1863 – beschließt sie. Der Herausgeber begründet diese Anordnung mit der Möglichkeit, die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (14) als typisches Phänomen des 19. Jahrhunderts sichtbar zu machen. In der Tat ist dies ein akzeptabler und durchaus viel versprechender Ansatz. Die Nachteile der Präsentation liegen allerdings ebenso klar auf der Hand. Sie berühren einerseits den Erkenntniswert, denn die Gegenüber- und Nebeneinanderstellungen resultieren allein aus dem Zufall des Geburtsjahrganges und lassen damit allein die zeitlich unterschiedlich verlaufenden Entwicklungswege der Künstler außer Acht. Eine konsequentere und vielleicht ergiebiger Umsetzung des Grundsatzes hätte darin bestehen können, nach

² Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln 2010.



Otto Piltz, Verwahrschule in Weimar, 1877, Öl auf Leinwand, 80 × 135 cm, Widener University, Deshong Collection (476)

dem Entstehungsjahr der Gemälde zu ordnen. Dies hätte den Mut erfordert, Bilder ein- und desselben Malers mitunter in verschiedenen Jahrzehnten zu zeigen und den Überblick über das (ohnehin zwangsläufig ausschnitthafte) Œuvre zu erschweren. Aber gerade die Verschiedenheit der Phänomene, die Kenntlichmachung von Vorreitern moderner Entwicklungen oder auch der Vergleich mit den Beharrenden oder den sich stark am Markt orientierenden Malern wären dadurch wohl noch deutlicher möglich gewesen. Methodische Probleme, wie zum Beispiel das der Einordnung nicht datierter Werke, hätte man – unter Vorbehalt – durch ungefähre zeitliche Zuordnungen lösen können. Es scheinen bei einem solchen Vorgehen auch in anderen Fragen durchaus praktikable Lösungen vorstellbar, die nicht weniger zu akzeptieren wären, als der in Wiesbaden gewählte Ansatz.

Dennoch ist den Wiesbadener Ausstellungsmachern Mut zu bescheinigen, denn mit der chronologischen Ordnung nach Geburtsjahr wurden andererseits auch ästhetisch gewagte ‚Paarungen‘ in Kauf genommen, bei denen Wilhelm Trübner neben Franz von Stuck oder Carl Schuch neben Hermann von Kaulbach die vielleicht krassesten Gegenüberstellungen kennzeichnen. Aber: Gerade dies wirkt auch erfrischend und eröffnet neue Perspektiven.

Wer im Katalog Informationen zu einem einzelnen Künstler sucht, wird die Reihung ohnehin nicht als Problem empfinden. Die einzelnen Vorstellungen mit biografischen Informationen und Erläuterungen zu den in Wiesbaden befindlichen Werken bilden eigenständige Essays. Die auffallend unterschiedlichen Längen der Artikel, die damit sowohl in der Ergiebigkeit als auch in der Ansprache von Zielgruppen – Wissenschaftler einerseits und ‚normale‘ Ausstellungsbesucher andererseits – sehr ver-

schieden ausfallen, rechtfertigt Peter Forster als ‚gewollte Unausgewogenheit‘ – eine Begründung, die bitte nicht Schule machen möge, da sie der ‚Willkür‘ der Autoren doch sehr weit entgegenkommt und nicht immer den Kenntnisstand der Forschung oder die künstlerische Bedeutung eines Œuvres widerspiegeln muss.

Der Katalog bietet angesichts der teilweise durch den Zufall von Schenkungen, historischen Erwerbungschancen, verfügbaren Ankaufsmitteln und des individuellen Geschmacks privater Sammler eine erstaunliche Qualität bei den Werken – gemessen natürlich an unserem heutigen Blick auf das 19. Jahrhundert. Wobei die Ausstellungsmacher mit zwei selbst gewählten inhaltlichen Einschränkungen arbeiteten, die die Präsentation notgedrungen unvollständig machen: Liebermann, Corinth und Slevogt wurden bewusst ausgeschlossen und für eine spätere Ausstellung reserviert. Weiterhin blieb der Kronberger Maler Peter Burnitz unberücksichtigt, da er demnächst für eine eigenständige Würdigung vorgesehen ist.

Die Entscheidung ist zu akzeptieren, wenn die Künstler dann hoffentlich auch mit unbefangenen Blick und unter Hinterfragung der immer wieder auftretenden Korrektive vorgestellt werden. In dieser Hinsicht wirkt die Ankündigung Peter Forssters, dass bei der geplanten Ausstellung der hier zunächst unberücksichtigt gelassenen Maler der Blick auf Frankreich unerlässlich sei, auch ein wenig enttäuschend, da man inzwischen weiß, dass gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die politische Geschichte ihre Wirkungen zeigte und keineswegs nur Frankreich die Anregungen für grundlegende Entwicklungen in der deutschen Malerei lieferte.³ Phänomene wie farbliche Tonigkeit oder ein offener Pinselduktus, der Blick für die stimmungsvolle Lichtwirkung sowohl in tages- wie jahreszeitlichen Übergängen oder auch die Wertschätzung scheinbar unspektakulärer Motive – kurz: der Weg vom ‚Was‘ zum ‚Wie‘ der Darstellung – sind nicht allein aus der Vorbildwirkung der französischen Kunst herzuleiten. Hier spielten die alten und neuen Meister Hollands, oft auch das Erlebnis der holländischen Küstenlandschaft mit ihren fein gebrochenen Lichtstimmungen eine entscheidende Rolle.⁴ Dies wird leider in den einzelnen Bei-

3 Vgl. z. B. Hans Kraan, *Als Holland Mode war. Deutsche Künstler und Holland im 19. Jahrhundert*, Bonn 1985; Petra Ten-Doeschate Chu, „Nineteenth century visitors to the Frans-Hals-Museum“, in: *The documented Image. Visions in art history*, hrsg. von G. E. Weisburg und L. S. Dixon, New York 1987, S. 111–147; *Als Holland Mode war. Düsseldorfer Maler und Holland im 19. Jahrhundert*, hrsg. von der Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1990; Annette Stott, *Holland Mania. The unknown Dutch period in American art and Culture*, New York 1998; Hans Kraan, *Dromen van Holland. Buitenlandse kunstenaars schilderen Holland 1800–1914*, Zwolle 2002; oder zu einem der führenden deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts: *Max Liebermann und die Holländer*, Ausst.-Kat. Hannover und Assen 2007; vgl. zu letztgenanntem Titel auch *Journal für Kunstgeschichte*, Jg. 12/2008, S. 76ff.

4 Ulf Häder, *Der Jungbrunnen für die Malerei. Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne 1850–1900*, Jena 1999. Auch für einige der in Wiesbaden ausgestellten nachromantischen Künstler sind Studienreisen nach Holland nachweisbar, zum Beispiel für Ferdinand von Rayski: 1851, Carl Robert Kummer: vor 1867, Adolf Menzel: 1876, Andreas Achenbach: mehrfach seit 1850, Anton Burger: 1856, Oswald Achenbach: 1873, Ludwig Knaus: mehrfach seit 1850, Franz von Lenbach: mehrfach seit 1873, Hans von Marées: mehrfach seit 1859, Hans Thoma: 1898, Karl Gussow: 1872, Wilhelm Leibl: 1898, Louis Kolitz: mehrfach seit 1882, Carl Schuch: mehrfach seit 1873, Fritz von Uhde: 1882, Karl Hagemeister: 1873, Wilhelm Trübner: mehrfach seit 1874. Die künstlerische Bedeutung der Reisen war für die einzelnen Künstler unterschiedlich, dürfte aber – neben einer Bestä-

trägen des Katalogs nur selten vermerkt, am deutlichsten durch Manfred Großkinsky in seinem Text zu *Otto Scholderer* (258–273, bes. 261), dessen Pinselsprache und insbesondere die frappierenden Stillleben nicht ohne das holländische Vorbild denkbar sind. Hier kann eine direkte Linie von der Malerei des Goldenen Zeitalters zum Vorabend der Moderne gezogen werden.

Die Städelsche Sammlung, Kassel, München und sogar der Louvre mit den altmeisterlichen Werken der Holländer waren den Malern vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte willkommene Quellen künstlerischer Schulung. Und nach dem deutsch-französischen Krieg erwuchs die holländische Küstenlandschaft zum gesuchten Ziel von Landschafts- und Genremalern. Dies blieb nicht ohne Wirkung auf Palette und malerische Mittel. Hier können private Sammlungen und der Kunstmarkt mehr als bisher die Museen Werkbeispiele liefern, die unsere oft an etablierten musealen Referenzwerken geschulten Vorstellungen vom 19. Jahrhundert relativieren.

Zugänge, wie die in Wiesbaden gebotenen, liefern vielfältige Anregungen, Ausgangspunkte und Entwicklungen, um die Malerei neu zu hinterfragen. In diesem Sinne sei den Planern der angekündigten Ausstellungsprojekte ein offener und kritischer Blick gewünscht.

Besondere Sorgfalt hat man bei der Katalogerstellung auf qualitätvolle Abbildungen und vollständige Illustrationen gelegt. Glücklicherweise wurden nur wenige Reproduktionen über den Buchfalz gelegt. Zahlreiche ganzseitige Abbildungen oder großformatige Details tragen zum genussvollen Blättern bei und erleichtern es, dem Erlebnis der Originale nachzuspüren. Dabei sei ausdrücklich für die Abbildung der Gemälde – wenn vorhanden – mit den überlieferten Rahmen gedankt. Bei vielen Bildern dürfte die Rahmung aus der Entstehungszeit stammen und von den Künstlern selbst gewählt worden sein. Es ergeben sich interessante Gedankenspiele, welche Intentionen mit der Rahmung verbunden gewesen sein mögen.

Eine weitere grundlegende Leistung ist zu würdigen, die leider bei Weitem noch nicht zum Standard heutiger Bestandskataloge geworden ist. Spätestens seit der Washingtoner Erklärung von 1998 und der darauf folgenden Selbstverpflichtung der Bundesrepublik Deutschland sollte besonders in den öffentlichen Einrichtungen mit relevanten Sammlungen ein Bewusstsein für das Provenienzproblem gewachsen sein. Nicht zuletzt die Ansiedlung der Zentralen Stelle für Provenienzforschung in Hessen im Museum Wiesbaden stellt Bekenntnis wie Verpflichtung zum verantwortungsbewussten Umgang mit Werken ungeklärter Provenienz dar, und das Museum hat in der Vergangenheit entsprechende Untersuchungen durchgeführt.⁵ Auf das Vorhandensein entsprechender Dossiers wird bei entsprechenden Werken ausdrücklich verwiesen. Und auch in Wiesbaden ist man sich im Klaren – dies belegt der Restitution und rechtmäßige (Neu-)Erwerbung von Hans von Marées' Gemälde *Die Labung* –, dass sich die Suche nach verfolgungsbedingt entzogenen Werken nicht nur auf

tigung in späteren Jahren wie etwa bei Leibl – oft in Ergänzung zu ‚heimischen‘ Altmeister- oder Freilichtstudien grundlegende Bedeutung gehabt haben.

5 Vgl. https://museum-wiesbaden.de/museum/ku_nst/forschung/provenienzforschung.

Zugänge der Jahre 1933 bis 1945 beschränken darf. Jede Erwerbung auch nach 1945 kann sich als problematisch erweisen, wenn das betreffende Werk schon vor 1945 existierte und während der NS-Zeit in Deutschland oder von Deutschland aus den Eigentümer gewechselt haben kann. Die Veröffentlichung der in den Museen bekannten Provenienzinformatoren, auch wenn diese unvollständig sind, erleichtert der Forschung den Zugriff, wobei es nicht nur um die Ermittlung von NS-Unrecht geht. Provenienzforschung hat neben der juristischen und moralischen Dimension auch kunstgeschichtliche Bedeutung. Zur Transparenz gibt es also in mehrfacher Hinsicht keine Alternative. Die gute Ausstattung und das großzügige Layout des Kataloges hätten in Ergänzung zu den Informationen über erfolgte Wiedergutmachungen die Möglichkeit geboten, generell die Provenienzen – soweit bekannt – aufzuführen.

Die Essays zu den Künstlern sind größtenteils sehr ergiebig, nicht zuletzt weil neben den hauseigenen fundierten Forschungen zahlreiche Spezialisten gewonnen wurden, die den neuesten Stand ihrer Forschungen einbringen konnten. Es ist zu wünschen, dass zahlreiche weiterführende Erkenntnisse aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Katalog erwachsen. Es ist viel Material enthalten. Verwöhnt durch die reichhaltige Bildausstattung und die Reproduktion auch zahlreicher Referenzwerke, kann man darüber hinwegsehen, wenn ein im Text besprochenes und offenbar wichtiges Werk, wie zum Beispiel Leibls Bildnis von Julius Langbehn (411), nicht reproduziert ist. Und ebenso muss nicht jedes für einen Maler grundlegend wichtige Vorbild benannt werden. Die Möglichkeit der Rezension soll an dieser Stelle aber nicht ungenutzt gelassen werden, um auf die offensichtliche Rezeption Max Liebermanns durch Otto Edmund Günther (292ff.) hinzuweisen, so wie es für Otto Piltz (474ff.) erkannt wurde.

Der Katalog hat mehr als nur Einführung oder Überblick zu bieten. Allein die vorgestellten Werke beispielsweise von Carl Schuch oder Hans Thoma beeindrucken ungemein. Sie machen in Quantität und Qualität deutlich, welchen Gewinn die neue Dauerleihgabe für das Museum darstellt.

ULF HÄDER
Jena



Émilie Bouvard und Ferenc Tóth (Hrsg.); Picasso. Transfigurations 1895–1972; Budapest: Hungarian National Gallery 2016; 369 S.; ISBN 978-615-5304-54-5; € 32,79

Von 22. April bis 28. August 2016 zeigte die Ungarische Nationalgalerie (Magyar Nemzeti Galéria) in Budapest eine Ausstellung, die dem größten spanischen Künstler des 20. Jahrhunderts gewidmet war: Pablo Picasso. Der Untertitel der Schau war ‚Transfigurations (Alakváltózá-sok)‘. Ziel der Ausstellung war es, die ständigen Transformationen, denen die menschliche Figur in dem über mehr