

spürt. Ihr Weg vom Bauhaus – sie musste die Schule ohne Abschluss nach Bekanntwerden der Beziehung zu Meyer verlassen – führte sie von Berlin über die mährische Stadt Brno und in das Büro von Bohuslav Fuchs. Anschließend kam sie auf eigenen, großen Wunsch zur Roten Brigade und erneut zu Meyer nach Moskau. Nach privaten Schwierigkeiten und Widrigkeiten ging sie in die ukrainische Stadt Charkow und arbeitete ab da an für die Verwirklichungen der Ideen der UdSSR. So traf sie auch 1933 wieder auf Mart Stam, den Sie bereits während seines Aufenthaltes als Gastdozent am Bauhaus kennenlernte. Wegen ‚Arbeitsverweigerung‘ in einem kontaminierten Gebiet in Kasachstan knapp dem Terror entkommen, gründeten Beese und Stam in Amsterdam das Architekturbüro ‚Stam en Beese‘. Ihr berufliches Leben endete mit einer Anstellung als Stadtplanerin in Rotterdam, wo sie etliche Bauten verwirklichen konnte und stets ihrem Leitsatz „Humanisierung der Stadtplanung“ (464) folgte.

Die Publikation schafft durch die klare Strukturierung der Beiträge und der Dokumente einen umfassenden Überblick über Meyers Wirken kurz vor, während und auch nach seiner Zeit am Bauhaus. Die Beiträge selbst sind passend redigiert und geben einen chronologisch-thematischen Überblick, sodass sich das Leben, Lehren und Wirken von, mit und um Hannes Meyer immer weiterspinnt. Wie bereits in der Einleitung von Herausgeber Philipp Oswald erwähnt wird, kann das Buch keine Vollständigkeit garantieren. So könnte die Sicht der Bauhausschüler tatsächlich noch ausgebaut werden, und auch wichtige Lehrende wie Mart Stam werden in keinem der Beiträge behandelt. Dafür werden bis dato häufig unterrepräsentierte Bereiche des Bauhauses am Ende der 1920er Jahre vertieft behandelt, wie beispielsweise die Ergänzung des Lehrprogramms durch nationale und internationale Gastdozenten. Der Band aus der Reihe *Bauwelt Fundamente* hält, was der Titel ankündigt: Die Bauhauslehre unter Hannes Meyer wird von fast allen Blickwinkel aus beleuchtet und betrachtet – von Dessau bis zu seiner Zeit in Mexiko.

CAROLIN BINDER
Regensburg



Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Hrsg.); Malerfürsten; München: Hirmer 2018; 304 S., 373 farb. Abb.; ISBN 978-3-7774-3138-3; € 45

Mit der Ausstellung ‚Malerfürsten‘ und der dazugehörigen Publikation widmet sich die Bonner Bundeskunsthalle einem Phänomen, das sich in die Reihe der in den letzten Jahren wiederentdeckten Themengebiete um ‚akademische Malerei‘, Salonmalerei und den europäischen Kunstbetrieb im Allgemeinen im ausgehenden 19. Jahrhundert einordnen lässt. Viele der diskutierten Maler mussten in der kunsthistorischen Forschung bald hundert



Abb. 1: Jan Matejko, *Die Babinische Republik*, 1881 (237)

Jahre lang als Gegenspieler und Negativbeispiele gegenüber Vertretern der klassisch-modernen Avantgarde herhalten. Opulenz der Ausstattung und gestalterische Souveränität in den Gemälden erstaunen heute wieder zunehmend, zumal die Künstlerausbildung seit dem 20. Jahrhundert vielerorts kaum mehr Wissen und Fertigkeiten über malerische Techniken und Strategien zur Bewältigung komplexer Figurenkompositionen lieferte. In den Beiträgen des Bonner Katalogs wird der Fokus allerdings nicht auf formal-stilistische Merkmale gelegt, sondern vielmehr eine Reihe Künstlerpersönlichkeiten, deren Image sowie gesellschaftlicher und kunstpolitischer Einfluss vorgestellt – dazu passend folgt den Essays ein farbig abgesetzter Biografienteil, der einzelnen Figuren je eine Doppelseite widmet.

Einführend gibt Doris H. Lehmann eine Begriffsbestimmung des Titels *Malerfürsten*, der insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „je nach Standpunkt mit einem Augenzwinkern, rühmend oder ironisch“ (9) verwendet wurde – eingedenk der Vorbilder Raffael, Tizian und Rubens. Seinen Ursprung hatte der Titel zum einen in Vasaris Darstellung Raffaels, dessen Lebensführung der eines Prinzen glich, zum anderen in Plinius' d.Ä. Beschreibung des Parrhasios. Öffentliche Ehrbekundungen erfuhren im 19. Jahrhundert insbesondere Jan Matejko, Hans Makart, Frederic Leighton, Mihály Munkácsy und Franz von Lenbach. Nach deren Tod und spätestens mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs endete auch die Verehrung von Künstlerpersönlichkeiten im Sinne eines Fürsten. „Mit den gesellschaftlichen Umbrüchen und neuen Kunstdiskursen wurde der Status Malerfürst für die neue Künstlergeneration praktisch unerreichbar und damit als Vorbild obsolet.“ (11) Besonders der im schon zu Lebzeiten praktizierten Kult um die Künstler inhärente Nationalstolz, eine international herausragende Persönlichkeit hervorgebracht zu haben, wurde im Dritten Reich aufgegriffen, was „dem Ansehen der [verstorbenen] Künstler nachträglich massiv [schadete].“ (11) Dem Konzept des Malerfürsten liegt neben der durch Aufträge manifestierten Nähe zu



*Abb. 2: Adolf Bau-
mann, Franz von
Stuck als Römer
beim Künstlerfest
'In Arkadien', 1898
(251)*

Adels- und Königshäusern zudem der Wille zur Selbstinszenierung zugrunde, so dass nicht jeder Hofmaler als Malerfürst gelten konnte. Zudem beschränkten sich die meisten nicht nur auf die Malerei, sondern zeigten ihr umfassendes Können etwa auch in der Bildhauerei oder Architektur und setzten sich auf gesellschaftlich-politischer Ebene für die Belange der Kunst ein, zogen Fäden innerhalb von Ausstellungskommissionen und förderten so wiederum auch andere Künstler. „Mit seinem guten Ruf, Humor und Manieren bewirkt er [der Malerfürst; Anm. d. A.] bei seinem Gegenüber Entgegenkommen, Wertschätzung und eine bessere Entlohnung, die er bescheiden für das Gemeinwohl wie auch zur Förderung und zum Gedeihen der Kunst einsetzt.“ (13)

Ulrich Heinen fasst in seinem Essay *Peter Paul Rubens – Der Malerfürst aller Zeiten* die zeitgenössische und rezeptive Wahrnehmung eines beispielhaften zeitlosen



Abb. 3: Viktor Tilgner,
Porträtbüste Hans
Makart, um 1885 (282)

Künstlerimages zusammen. Auch Rubens wurde die Führung eines fürstlichen und dennoch bescheidenen Lebens zugeschrieben. „Die Begründung des adeligen Anspruchs [Rubens wurde zum Ritter geschlagen; Anm. d. A.] aus seinem angenehmen Charakter wurde zu einem Topos der Rubensbiografik.“ (17)

Das Künstlerfest als (Verkaufs-)Bühne des Malerfürsten. Schlaglichter zur Vorgeschichte titelt der folgende Artikel von Andreas Tacke. Das Künstlerfest des späten 19. Jahrhunderts sei im Kontext eines sich verändernden Kunstmarktes zu verstehen, so gesehen eine Werbemaßnahme. Tacke gliedert seinen Aufsatz in sieben Akte samt Prolog und Intermezzo und stellt so beiläufig die Verbindung von Künstlerfest und Theaterinszenierung her. Für den Künstlerberuf ergab sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit dem Napoleonischen *Code civil* eine neue Situation, die Freiheiten und Unsicherheiten gleichzeitig mit sich brachte: der Wegfall des Zunftzwangs und die neue Gewerbefreiheit forderte den Künstlern nun die selbst-

ständige Organisation von Arbeits- und Handelsbeziehungen ab. „Bereits in der Antike waren Handwerker, zu denen auch damals schon die ‚Künstler‘ gehörten, in Berufsgenossenschaften („collegia“) organisiert.“ (24) Seit jeher waren Gesellen- oder Meisteraufnahmen mit rauschenden Festen gefeiert worden, auch wenn hierzu bis ins 18. Jahrhundert hinein keine schriftlichen Quellen über den Ablauf bekannt sind. Auch auf Gesellenwanderschaft in der Ferne wurden die angehenden Meister feierlich empfangen: „Dies geschah anlässlich sogenannter ‚Taufeste‘ [...], um den Neuankömmling („Novizen“) zu begrüßen. Und die entbehrten – anders als bei den Gilden/Zünften in der Heimat – der erniedrigenden Behandlung, denn es wurden nun Scherzaufgaben gestellt. Nachdem diese gelöst waren, erhielt der ‚Novize‘ einen Spitznamen, der in einem ‚Bent-Brief‘ besiegelt wurde. Bereits vor Ort wohnende Künstler schlüpften in die Rollen von ‚Feldpfaffe‘, ‚Paranymphen‘ oder ‚Schweizer‘.“ (26) In den Niederlanden wurden ab dem 17. Jahrhundert Künstlerateliers selbst als Veranstaltungsort populär. Daraus ergibt sich für den Gastgeber die Möglichkeit, sich Bekanntheit zu verschaffen, über Arbeiten ins Gespräch zu kommen und in lockerer Atmosphäre Kundschaft zu generieren und an sich zu binden. Aber nicht nur Einzelpersonen luden öffentlichkeitswirksam in ihre Arbeitsstätten, auch die im 19. Jahrhundert neu gegründeten Künstlervereine richteten Feste aus, die oft unter ein Motto gestellt wurden und in denen einerseits Einblicke in die Arbeit gewährt wurden, andererseits geschäftliche Beziehungen auf eine persönliche Ebene gebracht werden konnten.

Anne-Marie Bonnet beschäftigt sich mit der *Musealisierung der Malerfürsten* am Übergang zur Moderne. Dabei betont sie, dass keineswegs das Konzept des Malerfürsten im Widerspruch zum autonomen, sich der Gesellschaft entziehenden Künstler der Moderne stehe: „Solche Polarisierungen bzw. Konstruktionen von Antipoden sind Produkte einer Kunstgeschichtsschreibung, welche die wirtschaftliche Kontingenz ignorierte.“ (31) Die Moderne ist mit der Auflehnung einzelner Künstlerpersönlichkeiten gegen bestehende kunstpolitisch agierende Institutionen wie die Akademie geknüpft, wobei kaum einer nicht zunächst die Anerkennung dort suchte oder es ablehnte, wenn unverhofft doch die Aufnahme in eine offizielle Ausstellung gelang. Gerade in Paris hatte sich der Typus des Malerfürsten nie in der Form ausgebildet wie er im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts zu finden war. Ein Grund dafür war die größere und heterogene Öffentlichkeit, die sich an Kunstdiskursen beteiligte, sodass auch außerhalb staatlich geförderter Institutionen die Künstler ausstellen konnten und im freien Kunsthandel ihr Publikum fanden. Zudem galt Paris als Vorreiter der Museumskultur, wozu der Louvre als „Identifikationsangebot für eine kulturelle Identität“ (34) einen wesentlichen Beitrag leistete. Trotzdem war dort eine Aufnahme in die Sammlung für noch lebende Künstler nicht möglich. „Moderne“, also aktuelle, nicht-akademische Kunst kam in den 1880er und den 1890er Jahren durchaus noch nicht in den Louvre, sondern erst in die Luxembourg-Sammlung [*Le musée d'artistes français vivants* im Palais du Luxembourg; Anm. d. A.], und zwar durch Schenkungen statt durch Ankäufe.“ (34) Die Präsentation moderner Kunst wurde im Diskurs der Musealisierung zunehmend

hinterfragt. Neue Ausstellungsmöglichkeiten außerhalb herrschaftlicher Repräsentationsbauten entstanden oder wurden selbst kreiert, sodass im 20. Jahrhundert Architektur und Innenausstattung zunehmend zurückhaltender wurden bis hin zum White Cube, der möglichst flexibel einen neutralen Rahmen bietet, innerhalb dessen die Kunst allein wirken kann.

Gerade in München aber wurde das kulturelle Geschehen sehr viel mehr vom Hof des Prinzregenten Luitpold sowie weiteren tragenden Persönlichkeiten der Wirtschaft und Politik gelenkt. Auch einzelne Künstler konnten Zutritt zu diesen erlesenen Kreisen erlangen. Franz von Lenbach, der vor allem durch seine Porträts berühmter Zeitgenossen im neo-altmeisterlichen Stil hervortrat, inszenierte sich und seine Kunst innerhalb eines prunkvollen Ateliers, das „durch einen gekonnten Mix aus Italianismen und anderen Zitate aus der Kunst-, Bau- und Dekorationsgeschichte“ (38) den Geschmack der Oberschicht traf. Franz von Stuck, der zunächst mit der Gründung der Münchener Secession einen Kontrapunkt gegen die arrivierten Künstler, wie es Lenbach war, setzte, verfolgte im Laufe seiner Karriere ebenfalls eine Kunst und Leben gleichermaßen umschließende Agenda, um Bekanntheit und Erfolg zu steigern. Besonders die Verbreitung seiner Arbeiten via Fotografien nutzte er gezielt und professionell als Werbemaßnahme. „Der so konservativ anmutende Typus des Malerfürsten war in Wirklichkeit ein moderner Geschäftsmann, ein begnadeter Netzwerker und Selbstpromoter – ein Aspekt, den die ältere Kunstgeschichte, die sich mit den materiellen Aspekten der hehren Kunst selten befasste, gern übersah.“ (39)

Birgit Jooss' Beitrag *München – die Stadt der Malerfürsten* verweist zunächst auf den Hoffotografen Carl Teufel, dessen Dokumentation von Münchner Künstlerateliers aus den Jahren 1889/90 eine veritable Quelle für die Erforschung des Phänomens Malerfürsten bietet. München galt nach Paris als wichtigste Kunstmetropole des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ehe sie allmählich von Berlin abgelöst wurde. „Auf der Suche nach einer Antwort, warum es in München überproportional gut gestellte Künstler gab, von denen wenige zum Teil bereits zu Lebzeiten, zum Teil erst posthum als Malerfürsten apostrophiert wurden, mögen die Fotos erste Hinweise geben, wenn sie auch keine exakte Einordnung zulassen.“ (42) Zu den von der Autorin zitierten drei Eigenschaften eines Malerfürsten nach Doris Lehmann (2017) – ‚Würde‘, ‚repräsentative Lebensführung‘ und ‚gehobener Sozialstatus‘ – fügt Jooss ‚Reichtum‘ und ‚gezielte Vermarktungsstrategien‘ hinzu. Es war jedoch durchaus möglich, wie die Beispiele Lenbach und Stuck zeigen, sich auch aus einfachen Verhältnissen kommend diesen Reichtum zu erwirtschaften, wobei es nötig war, sich in vermögenden Kreisen Bekanntheit zu verschaffen, was beiden zunächst durch eine günstige Heirat gelang. Die Tatsache, dass sich in München besonders viele Künstler und im Kunstbetrieb Tätige niederließen, lässt darauf schließen, dass Kontakte schnell entstehen konnten und eine enge Vernetzung zwischen Künstler und Käuferschicht vorhanden war, die die Erfolgchancen steigerte. Neben dem erstarkenden Kunsthandel, der den Markt der privaten Sammler bediente, hatte sich in München durch den Wittelsbacher Hof über mehrere Generationen eine zuverlässige

Förderung der Künste etabliert. 1911 schreibt Franz von Stuck in der Zeitschrift *Nord und Süd* dazu: „Der bayerische Hof ist überhaupt kunstsinnig und fördert die Kunst, wo er nur kann. Dazu kommt, daß der Künstler hier in Gesellschaft, die sonst sehr exklusiv ist und sich von Kaufleuten und Industriellen streng abschließt, gerne gesehen wird.“ (45) Besonders unter Prinzregent Luitpold erfolgten überdurchschnittlich viele Nobilitierungen von Künstlern. Birgit Jooss gibt darüber hinaus einen exemplarischen Einblick in berühmte Ateliers und deren Ausstattung wie sie in den zeitgenössischen Fotografien präsentiert wurden. Hochmögende Besucher/innen nutzten die Kontakte zu den Malern, um sich von ihnen porträtieren zu lassen: ein sich für beide Seiten lohnendes Geschäft, da sich sowohl Künstler als auch Porträtierte geehrt fühlten und ihren Stand zum Ausdruck bringen konnten. Zeitgleich etablierten sich Zeitschriften, die über die Künstler berichteten und dabei die Person und deren Lebensstil in den Mittelpunkt rückten. Je mehr die Künstler über ihre Lebensart preisgaben, desto größer wurde das Interesse an der jeweiligen Person. „War man an diesen Vermarktungsstrategien nicht interessiert, konnte man sich auch nicht als Malerfürst etablieren“ (51), wie an dem Beispiel Gabriel von Max zu sehen ist. Dessen Arbeiten waren ebenso gefragt, „[s]eine Medienpräsenz tendierte [aber] gegen Null.“ (51)

Im Folgenden werden vier herausragende Künstler näher charakterisiert. Den Anfang macht Grischka Petri mit einer Darstellung von *Lord Leighton: 'Frederick the Great', president & princely painter*. Es folgen *Jan Matejko – ein anderer Malerfürst*, vorgestellt von Marta Kłak-Ambrożkiewicz, *Ilona Sármany-Parsons' Essay Mihály von Munkácsy und sein Weg zu kurzem Weltruhm* sowie *Der Makart-Komplex – Zu gespaltenem Erbe und zwiespältiger Aktualität eines Malerfürsten* von Michael Stockhausen.

Sabine Weber untersucht den Einfluss der *Ehefrauen der Malerfürsten und ihre Rolle in der Gesellschaft* in einer Zeit, die noch stark geprägt war von traditionellen Rollenbildern. Die verwitwete Baronin Cécile de Marches, die in zweiter Ehe mit dem Maler Mihály Munkácsy verheiratet war, war bereits in der Pariser Oberschicht angekommen und für ihre Geselligkeit und ihr geschmackvolles Auftreten hochgeschätzt. Bereits in den 1860ern förderte das Ehepaar de Marches den Künstler. Die Baronin hatte offenbar ein Gespür für interessante Personenkonstellationen und wählte für private Einladungen gezielt Vertreter verschiedenster Branchen aus, die oftmals zu fruchtbaren Verbindungen führten. „Als sie jedoch mit der Hochzeit im Jahr 1874 zu Madame Munkácsy wurde, war sie zu einer selbstbewussten, klugen Frau herangereift, die sowohl privat als auch öffentlich die künstlerische Karriere ihres Mannes vorantrieb. In diesem Fall war es Munkácsy, der seine Situation durch die Heirat verbesserte.“ (93) Auch Franz von Lenbach und Franz von Stuck heirateten in eine höhere soziale Schicht ein und sicherten sich so einen Platz, der finanzielle Absicherung und Kontakte zu einflussreichen und kaufkräftigen Akteuren der Münchner High Society versprach.

Den Essayteil beschließt Katharina Chrubasik mit ihrem Beitrag *Die Malerfürsten und ihre Ausstellungsstrategien*. Beim genauen Blick auf die im Fokus stehenden Künstler lassen sich verschiedene Modelle der Vermarktung feststellen. Einige

repräsentative, nicht selten bereits preisgekrönte Werke absolvierten jahrelange internationale Tourneen, zu deren Abschluss sie ein Millionenpublikum erreicht hatten. Der steigende Bekanntheitsgrad wirkte sich wiederum positiv auf den Marktwert der Arbeiten aus. Neben solchen Beteiligungen an Akademie- und Weltausstellungen festigte sich die Marke eines Künstlers vor allem durch Einzelausstellungen. „Begleitet von Presseberichten, ausführlichen Besprechungen, ergänzt durch Kataloge und druckgrafische oder fotografische Reproduktionen der Werke, garantierten solche Veranstaltungen den Künstlern höchstmögliche Aufmerksamkeit, blieben aber finanziell ein riskantes Unternehmen.“ (102) Bei der Organisation und Durchführung waren die Künstler daher nicht selten finanziell und logistisch auf Freunde, Gönner und Veranstalter angewiesen.

Es folgt der bereits erwähnte Biografienteil, der sieben der schon häufig genannten Künstler in Wort und Bild vorstellt: Frederic Lord Leighton, Hans Makart, Jan Matejko, Mihály von Munkácsy, Franz von Lenbach, Friedrich August von Kaulbach und Franz von Stuck. Auch der anschließende Katalogteil gliedert sich nochmals in sieben Themengebiete, welche von Doris H. Lehmann eingeführt werden. Einzelne Schlüsselwerke werden zusätzlich hervorgehoben – farbig hinterlegt mit gedämpftem Schweinfurter Grün – und auf einer Doppelseite mit Begleittext präsentiert, andere werden gemeinsam auf einer Seite lediglich mit Bildunterschriften aufgeführt. Somit wird der umfangreiche Katalogteil (150 Seiten) rhythmisch aufgelockert. Die Exponate setzen sich zusammen aus Werken der Malerfürsten, sowohl Historienbilder als auch im Besonderen repräsentative Porträts und Selbstporträts, Einrichtungsgegenstände aus den Ateliers, Kleidungsstücke, Kostüme und Requisiten sowie zahlreiche zeitgenössische Fotografien, die die Atelierräume und die Künstler zeigen. Dabei ist der schmale Grat zwischen Dokumentation und Inszenierung besonders interessant wie auch die aufwendigen Verkleidungen, die zu den Künstlerfesten getragen wurden. In der Wahl des Kostüms, das eine historische Identifikationsfigur zum Vorbild nimmt, zeichnet sich nicht selten der Charakter des Künstlers deutlicher ab als in den Fotografien, die ihn ‚in zivil‘ zeigen.

Der Katalog stellt eine ausführliche Abhandlung von Zeit und Gesellschaft in den Kunstmetropolen des ausgehenden 19. Jahrhunderts dar. Der Fokus liegt dabei klar auf den kunstpolitischen Rahmenbedingungen und den Methoden der Vermarktung, die sich bis heute vielfach nicht maßgeblich verändert haben. Somit ist es vollkommen richtig, die Garde der Malerfürsten nicht als rückständig und konservativ zu deklarieren, da sie den Wert der Öffentlichkeitsarbeit erkannten. Werke der behandelten Künstler dienen lediglich zur Illustration. Es entsteht ein Eindruck der Persönlichkeiten und Verstrickungen innerhalb der Kunstszene, wenn auch die letztendliche Einordnung, einen Künstler als Malerfürsten zu bezeichnen und einen anderen ebenso qualitativen und erfolgreichen Maler nicht, im Bereich des *je ne sais quoi* liegt. Gäbe es ein allgemeingültiges Rezept, ein Superstar zu werden, hätte das Konzept seinen Reiz verloren. Das gilt wohl für alle Branchen.

BARBARA MUHR
Regensburg