

Sammeln jenseits des Kanons: Der Bankier Wagener und die Berliner Nationalgalerie

Die Sammlung des Bankiers Wagener. Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 23. März 2011–8. Januar 2012. Kat. hg. v. Udo Kittelmann/Birgit Verwiebe/Angelika Wesenberg. Leipzig, E. A. Seemann Verlag 2011. 441 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-86502-274-5. € 29,90

Die Gründung der Nationalgalerie. Kolloquium, Hamburger Bahnhof, Berlin, 17./18. November 2011

Die Berliner Nationalgalerie rief im letzten Jahr die Präsentation der Sammlung von Joachim Heinrich Wilhelm Wagener (1782–1861) in der Königlich Preussischen Akademie der Künste vor 150 Jahren in Erinnerung. Erstmals, nachdem Wilhelm I. die Schenkung des Wagenschen Kunstbesitzes akzeptiert und somit den Weg zur Gründung der Nationalgalerie geebnet hatte, war das Vermächtnis des Bankiers im März 1861 öffentlich zu sehen gewesen. Dieser Moment, den man als „Geburtsstunde“ des Museums bezeichnen könnte, war Anlass für eine Ausstellung im Stammhaus auf der Museumsinsel, für die ausschließlich auf den eigenen Bestand zurückgegriffen wurde. Rund drei Viertel der 140 Exponate mussten die Kuratorinnen Angelika Wesenberg und Birgit Verwiebe aus dem Depot in das dritte Geschoss des Stülerbaus transferieren lassen, denn nur ein Bruchteil der Stiftung – ursprünglich waren es 262 Gemälde – wird in der ständigen Ausstellung gezeigt. In zwei

zentralen Sälen mit der Malerei der Romantik finden sich etwa jene Arbeiten, die Wagener seit 1815 bei Karl Friedrich Schinkel, dessen Schüler und Kopist Wilhelm Ahlborn sowie bei Caspar David Friedrich in Auftrag gegeben hatte. Hier verwiesen die magentafarbenen Schilder auf die Zugehörigkeit der knapp ein Dutzend Werke zum ehemaligen Besitz des Mäzens.

Überhaupt vermittelten sich die regionalen und motivischen Schwerpunkte der Sammlung dem Besucher deutlich. Teils waren die Gemälde der von Wagener bevorzugten Berliner, Münchner und Düsseldorfer Schulen in jeweils separaten Kabinetten und Umgängen angeordnet, teils hatten die Kuratorinnen Werkgruppen nach Motti wie „Dimensionen des Alltäglichen“, „Die Welt des Kindes“ oder „Zuchthäusler, Räuber, Palikaren“ zusammengestellt, womit sie der Vorliebe des Sammlers für Genre- oder genreartige Historienszenen Ausdruck gaben. Die Hängung war wie heute üblich überwiegend einreihig. In einigen Fällen liefen die Gemälde über zwei Register, so dass das Ambiente eines privaten Sammlerintérieurs im frühen 19. Jh. erahnbar wurde.

WAGENER – EIN GESCHÄFTSTÜCHTIGER SAMMLER

Eröffnet wurde die Ausstellung schon in der Vorhalle mit dem Porträt Wagens von Julius Schrader aus dem Jahr 1856 (Kat., Abb. 221; *Abb. 1*). Motive des barocken Herrscherbildnisses aufgreifend, positionierte Schrader sein Modell in napoleonischer Haltung vor einer Säule und einem Vorhang. In hohem Alter, das in den schlaffen Gesichtszügen, steilen Stirnfalten und in den von einer Sehschwäche getrüben Augen festgehalten ist, blickt der Kaufmann und norwegische wie schwedische Konsul auf eine ruhmreiche Karriere zurück. Einem Hausherrn gleich, empfing er die Besucher der Ausstellung.

Abb. 1 Julius Schrader, Der Bankier Joachim Heinrich Wilhelm Wagener, 1856. Berlin, Alte Nationalgalerie (Kat. Abb. 221)



Begleitend wurden in Vitrinen Ausgaben der Sammlungskataloge präsentiert, die Wagener seit 1828 publizieren ließ. Ihre Herausgabe hatten renommierte Kunsthistoriker der Berliner Schule wie Franz Kugler und Gustav Friedrich Waagen übernommen. Die Kataloge belegen das Bestreben des Sammlers, seinen Kunstbesitz systematisch aufarbeiten zu lassen und öffentlich bekannt zu machen. Außerdem vermittelte eine Auswahl von Briefen einen Eindruck von seinem regen Austausch mit zeitgenössischen Künstlern wie Carl Friedrich Lessing, Wilhelm Schadow oder Schinkel. Wie Claude Keisch feststellte, der die Sammlung Wagener bereits 1976 zum Thema einer kleineren Ausstellung in der Nationalgalerie (Ost) gemacht hatte, sind die Korrespondenzen von praktischen Überlegungen geprägt: Anweisungen an die Künstler, die Wagener beauftragte, Termine, Preisverhandlungen etc. stehen im Vordergrund und lassen auf eine wohlinformierte, geschäftstüchtige und nüchterne Persönlichkeit schließen (vgl. Keisch, *Die Sammlung Wagener, in: Die Sammlung Wagener. Aus der Vorgeschichte der National-Galerie. Ausst.kat. Staatliche Museen zu Berlin, National-Galerie, Berlin 1976, o. S.*).

JENSEITS DES KANONS

Der eigentliche Rundgang durch die Ausstellung begann mit Werken von Malern aus Wagens direktem Umfeld, für die er sich in den ersten Jahren seiner Aktivitäten als Privatsammler interessierte. Carl Georg Adolph Hasenpflug, Karl Wilhelm Kolbe oder Wilhelm Wach sind nur einige Namen,

die den sich in der preußischen Hauptstadt zögerlich entfaltenden Kunstbetrieb dominierten, heute aber kaum noch bekannt sind. In den 20er und 30er Jahren wandte sich der Sammler dann vornehmlich den Arbeiten von Münchner „Kleinmeistern“ wie Albrecht Adam, Heinrich Bürkel oder Domenico Quaglio zu und kaufte bei Theodor Hildebrandt, Julius Hübner und anderen Schadow-Schülern an der Düsseldorfer Akademie. Ob aus Berlin, München oder Düsseldorf – Besucher, die mit der Geschichte der Nationalgalerie vor allem die viel diskutierte Ära Hugo von Tschudis (1896 bis 1908) verbinden, als die internationale Moderne Einzug in das Museum hielt (vgl. z.B. *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, Ausst.kat. Nationalgalerie, Berlin/Neue Pinakothek, München, München/New York 1996), wird so manches Bild irritiert haben: In Rudolf Jordans *Heiratsantrag auf Helgoland* (1834, Kat., Abb. 98; *Abb. 2*) wirbt ein barfüßiger, breitbeinig posierender Friese für einen jungen Fischer um die Gunst eines Mädchens, das den Kopf züchtig nach unten senkt; die Stufen von Quaglios pittoresk mit Pflanzen überwachsener *Klosterruine*

(1824, Kat., Abb. 175) dienen Vertretern aller Generationen als Ruhe- und Spielstätte; sauber gekleidete Schmiede bieten in Adolf Schröders *Waldschmiede* (1841, Kat., Abb. 226) die Folie für ein Kindlein, das auf seine Mutter zustürmt – die Reihe von süßlich-kitschigen Anekdoten, die keinerlei Tendenz hin zu Themen des modernen Lebens oder formalen Experimenten verrieten, wie sie sich seit dem Aufkommen des Realismus durchzusetzen begonnen hatten, ließe sich ohne Weiteres fortsetzen.

Begegnete man den Gemälden jedoch vorurteilsfrei, konnte man kunst- wie kulturhistorisch aufschlussreiche Beobachtungen machen. Exponate von Ferdinand de Braekeleer, Eduard Pistorius oder Johann Wilhelm Preyer führten die breite Rezeption der holländischen Genre- und Stilllebenmalerei des 17. Jh.s in der Kunst des 19. Jh.s vor Augen. Werke von Oskar Begas, Adolf Henning und Franz Ludwig Catel zeugten davon, dass Italienreisen als unverzichtbar für die akademische Künftlerausbildung erachtet wurden. Die Sehnsucht nach dem fernen Süden und nach dem unwiederbringlich Vergangenen, die sich sowohl in den Adaptionen des holländischen Genres, in romantisch aufgeladenen Ritterszenen als auch in den Ansichten gotischer Bauten manifestierte, war letztlich das einigende Band vieler Sammlungsstücke. Dies wirft ein bezeichnendes Licht auf Wagener, der sich mitunter für Darstellungen der polnischen und griechischen Freiheitskämpfe begeisterte (z.B. von Dietrich Monten, *Finis Poloniae. Abschied der Polen von ihrem Vaterlande 1831*, 1832, Kat., Abb. 153; Peter von Hess, *Palikaren bei Athen*, 1829, Kat., Abb. 86; Eduard Magnus, *Heimkehr des Palikaren*, 1836, Kat., Abb. 145), weil diese Bewegungen für den liberalen Sammler und gleichgesinnte Zeitgenossen in Preußen Vorbildcharakter hatten (vgl. Angelika Wesenberg, „Ein demokratisches [Element], in der ganzen, kecken Bedeutung des Wortes“, Kat., 379-387). Ansonsten aber gab Wagener vornehmlich Bildern den Vorzug, die ihn aus dem geschäftigen Alltag in die räumliche oder zeitliche Ferne und in das vermeintlich beschauliche Leben einfacher Leute entführten.

Die Ausstellung legte damit beredtes Zeugnis vom Kunstgeschmack der zwischen Zuversicht und Unsicherheit schwankenden, bürgerlichen Gesellschaft während der ersten Hälfte des 19. Jh.s ab. Repräsentanten des Bürgertums wie Wagener erlebten zwar die Befreiung von der napoleonischen Fremdherrschaft, ihr Wunsch nach nationaler Einheit jedoch blieb vorerst unerfüllt. Überdies veränderte die fortschreitende Industrialisierung nicht nur Produktion und Handel erheblich, sondern auch die soziale Ordnung, an deren Spitze sich der Adel zunächst behauptete, die starren Grenzen in der Ständehierarchie aber dennoch in Auflösung gerieten. Auf diese tiefgreifenden Veränderungen gab es in der Privatsammlung kaum direkte Hinweise – sie bot ihrem Besitzer vielmehr einen idealen Ort des Rückzugs.

Eine andere Funktion hatten die Erwerbungen, die Wagener unter dem Eindruck der Wanderausstellung belgischer Historien Gemälde von Eduard de Bièfve und Louis Gallait im Jahr 1842 tätigte (vgl. z.B. Rainer Schoch, *Die ‚belgischen Bilder‘. Zu einem Prinzipienstreit in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, in: Karl Möseneder [Hg.], *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, Berlin 1997, 171-186). Wagener ergänzte seinen Besitz um europäische Positionen, indem er Werke der genannten Belgier wie auch von Léopold Robert, Théodore Gudin oder Horace Vernet erstand. Zugleich setzte er neue thematische Akzente, da er begann, Geschichtsbilder nach dem Vorbild Gallaits und de Bièfves bei deutschen Künstlern in Auftrag zu geben. Sie sollten zur Wiederbelebung der als ranghöchste aller Gattungen geltenden Historie beitragen. Die großformatigen Darstellungen dramatischer Momente aus dem Leben berühmter historischer Persönlichkeiten oder literarischer Figuren, beispielsweise von Christian Köhler (*Semiramis*, 1852, Kat., Abb. 112) oder Schrader (*Abschied König Karls I. von den Seinen*, 1855, Kat., Abb. 219) am Ende des Ausstellungsrundgangs, eigneten sich bestens für die Präsentation in einer seit den 1830er Jahren von vielen Künstlern, Kritikern und kunstinteressierten

Abb. 2 Rudolf Jordan, Heiratsantrag auf Helgoland, 1834. Berlin, Alte Nationalgalerie (Kat. Abb. 98)



Bürgern herbeigesehnten nationalen Galerie. Man darf vermuten, dass Wagener die Übergabe seiner Stiftung an die Öffentlichkeit Jahre vor der Abfassung seines Testaments gezielt verfolgt hatte.

(K)EIN LOB AUF DEN MÄZEN

Mit dem Rückblick auf ein zentrales Kapitel ihrer Gründungsgeschichte hat die Nationalgalerie die Chance ergriffen, das Mäzenatentum Wageners in Erinnerung zu rufen und so die gegenwärtige Unterstützung der Institution durch Sammler und Sponsoren in eine weit zurückreichende Tradition einzubetten, ja die privaten Förderer auf elegante Weise dazu aufzufordern, sich auch in den gegenwärtigen wirtschaftlichen Krisenzeiten für das Museum zu engagieren. Die Ausstellung mit einem Lob auf den Mäzen gleichzusetzen, wäre gleichwohl falsch. Sie gewährte nicht nur einen lehrreichen Einblick in die private Sammlerkultur des Vormärz. Indem die Organisatorinnen vorübergehend einen Großteil der bereits im Eröffnungsjahr der Nationalgalerie 1876 an den Rand gedrängten Schenkung aus dem Depot holten (Abb. 3; vgl. Françoise Forster-Hahn, *Museum moderner Kunst oder Symbol einer neuen Nation? Zur Gründungsgeschichte der Berliner Nationalgalerie*, in: Claudia Rückert/Sven Kuhrau [Hgg.], *„Der Deutschen Kunst...“*. Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998, Amsterdam 1998, 30-43), rückten sie zudem die Kanonverschiebungen, die unauflöslich mit der Musealisierung von Kunst verknüpft sind, explizit ins Blickfeld des Publikums.

Dieses Bemühen um einen kritischen Umgang mit dem Erbe Wageners zeigte sich nicht zuletzt in einem Kolloquium, das im November 2011 im Hamburger Bahnhof stattfand. Jetzige und ehemalige Mitarbeiter der Staatlichen Museen sowie Wissenschaftler, deren Forschungen im Bereich der Institutionen- und Rezeptionsgeschichte angesiedelt sind, folgten der Einladung, sowohl den privaten Grundstock der Nationalgalerie als auch die ideellen, kulturellen und politischen Voraussetzungen für ihre Gründung und Entwicklung zu diskutieren. Vor allem mit den interdisziplinär angelegten Vorträgen, in denen Sammlungsgeschichte als Sozial- und Geschmacksgeschichte konzipiert war, eröffneten sich neue Wege in der Auseinandersetzung mit dem Kunstbesitz Wageners. Julia Kloss-Weber (Berlin) beschäftigte sich mit den Darstellungen von dezidiert künstlerischen beziehungsweise kunsthistorischen Themen in der Privatsammlung, die wie die Historienmalerei generell dem zeitgenössischen Ruf nach einer Verlebendigung der Geschichte folgten. In diesem Sinne interpretierte sie die geradezu dramatische Begegnung von Papst Paul III. mit seinem Kontrahenten Martin Luther in einem Gemälde von Karl Schorn (1838/39, Kat., Abb. 217), in dem der Reformator in Gestalt eines Cranach nachempfundenen Porträts – als Bild im Bild – gegenwärtig ist.



Abb. 3 Gemälde der Sammlung Wagener im dritten Ausstellungsgeschoss der Nationalgalerie Berlin, Aufnahme von 1879 (SMB-ZA)

Savoy in: *Kunstchronik* 5/2012, 236ff.). Über den Besitz nahezu identischer Arbeiten artikuliert sich die gemeinsame soziale und kulturelle Identität der Sammler.

Dass Wagener eine strenge Buchhaltung führte, bestätigte sich in Nerlichs Vortrag nachdrücklich: Im

In seiner Analyse des Kaufverhaltens von Wagener kam Claude Keisch (Berlin) zu dem Schluss, dass der Bankier die Erwerbungen der belgischen Gemälde von allen ausländischen Arbeiten am systematischsten betrieben habe. Umgekehrt lenkte Wolfgang Cortjaens (Löwen/Heinsberg) den Blick auf die Rezeption deutscher Maler wie Schadow oder Köhler in Belgien, wo sich insbesondere die Industriestadt Lüttich zu einem Handelsplatz für Düsseldorfer Kunst entwickelte. France Nerlich (Tours) hob ebenfalls auf die internationale Dimension der Sammlung Wageners ab, die sie mit weiteren deutschen Privatsammlungen der ersten Jahrhunderthälfte verglich. Pierre Louis Ravené, Athanasius Raczynski oder Adolf Heinrich Schletter umgaben sich wie Wagener mit Gemälden von namhaften Vertretern der französischen Schule. Mitunter zirkulierten diese von Sammlung zu Sammlung oder es existierten Varianten, so zum Beispiel von Léopold Roberts *Schlafendem Räuber* (1822, Kat., Abb. 191), die in mehreren Kollektionen vorhanden waren (vgl. Nerlichs Monographie *La peinture française en Allemagne 1815-1870*, Paris 2010 und die Rezension hiervon von Bénédicte

Unterschied zu anderen Privatsammlern verzichtete er auf Gemälde aus den Ateliers von Ary Scheffer und Paul Delaroche, weil diese zu teuer waren. Andererseits gab sich der Bankier mit Darstellungen zufrieden, die er selbst für wenig gelungen hielt, solange die Künstler einen klangvollen Namen hatten. Wagens Galerie versammelte die populärsten „Meister“ seiner Zeit, wie sowohl Anna Ahrens als auch Leonore Koschnik (beide Berlin) in ihren Beiträgen über den Berliner Kunstmarkt und die Kunstkritik der Epoche bekräftigten.

EXPLIZITE KRITIK

Wie zu bewerten sei, dass die Sammlung den zeitgenössischen Kunstgeschmack widerspiegelte, Wagener also „ganz und gar ein Kind seiner Zeit“ war (Paul Ortwin Rave, *Die Sammlung des Konsuls Wagener als Kern der National-Galerie*, in: Erich Meyer [Hg.], *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28. Juni 1950*, Berlin 1950, 202-212, 209), wurde freilich heftig debattiert. Einige Zuhörer sahen vorwiegend „Schinkel-Epigonen“ und einen „Abklatsch der holländischen Malerei

des Goldenen Zeitalters“ in der Kollektion repräsentiert. Sie machten sich das eher abfällige Urteil über die Qualität des Wagenerschen Kunstbesitzes zu eigen, das in der Literatur häufiger anzutreffen ist (vgl. Eberhard Roters, Die Nationalgalerie und ihre Stifter, in: Günter u. Waldtraut Braun [Hgg.], *Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen*, Berlin/New York 1993, 73-98).

Auf die Spitze trieb Florian Illies (Berlin) diese Kritik, die er auf seine Relektüre des Vorworts von Waagen zum Sammlungsverzeichnis aus dem Jahr 1850 stützte. Nur weil die Kollektion, die zum Zeitpunkt ihrer Stiftung 1861 nicht mehr als zeitgenössisch angesehen werden könne, so Illies, von durchschnittlichem künstlerischen Wert gewesen sei, konnte sie zum Grundstock der Nationalgalerie werden. Wertvoll sei sie heute dennoch: Ein Gang durch die Sammlung ermögliche es zu lernen, was große von kleinen „Meistern“ unterscheidet. Illies sprach damit ähnlich wie Udo Kittelmann (Berlin) die Ausrichtung der Alten Nationalgalerie nach Ende der Sonderausstellung an. Auch der amtierende Direktor wandte sich gegen eine museale Inszenierung, die den Besucher von Höhepunkt zu Höhepunkt der Kunstgeschichte eilen lässt und auf diese Weise einen linearen Fortschritt der künstlerischen Entwicklung suggeriert. Kittelmann plädierte stattdessen für die Sichtbarmachung der sozial- und kulturhistorischen Faktoren, welche die jeweilige Sammlungsgeschichte bedingen.

VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT DES MUSEUMS

Somit standen grundsätzliche Fragen nach Selbstverständnis und Aufgabe des modernen Kunstmuseums zur Diskussion, wie sie seit der Entstehung der Institution im späten 18. Jh. immer wieder aufgeworfen worden waren. Pate für die Überlegungen von Kittelmann und Illies könnte etwa Christian von Mechel gewesen sein, der den Kaiserlich-Königlichen Kunstbesitz im Wiener Belvedere neu geordnet hatte. In seiner Vorrede zum Verzeichnis der Gemäldegalerie hatte Mechel 1783 als Ziel seiner Hängung formuliert, eine „lehrrei-

che“ und „sichtbare Geschichte der Kunst“ vermitteln zu wollen: „Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung [...] er Kenner der Kunst werden kann.“ (Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien 1783, XI-XXII, XI f.)

Der Blick auf die Anfänge der über 200jährigen Museums-geschichte lehrt, dass die Debatte um die gesellschaftliche Bedeutung der Institution, die die Ausstellung ausgelöst hat, keineswegs neu ist. Frische Impulse wird sie der gegenwärtigen musealen Praxis und der seit drei Jahrzehnten boomenden museumshistorischen Forschung dennoch wohl verleihen. Dies legen nicht nur Kittelmanns Äußerungen über mögliche alternative Hängungskonzepte in der Alten Nationalgalerie nahe, sondern auch die Perspektiven, die Bénédicte Savoy (Berlin) und Françoise Forster-Hahn (Riverside) aufzeigten, als sie das nationale Museumspathos des 19. Jh.s von der als transnational zu betrachtenden Museumspraxis abgrenzten und eine eingehendere Auseinandersetzung mit der Rezeption der Nationalgalerie als Desiderat formulierten.

DR. ANDREA MEYER
TU Berlin, Institut für Kunstwissenschaft
und Historische Urbanistik,
Fachgebiet Kunstgeschichte,
Straße des 17. Juni 150/152, 10623 Berlin,
andrea.meyer@tu-berlin.de