

die von P. Rosenberg auf dem Bostoner Chardin-Symposium vermutete Bindung Chardins an den Jansenismus neue Aufschlüsse zur Interpretation der Bilder bringt, wird sich erst erweisen müssen. Nicht nur die um viele Fakten erweiterte Kenntnis von Leben und Werk Chardins, sondern auch ein neues Verständnis für seine künstlerische Entwicklung werden Ausstellung und Katalog verdankt. Daß weiterhin Gemälde in ihrer Datierung umstritten, Zuschreibungen von Repliken oder Kopien in Zweifel gezogen werden, steht außer Frage. Jedoch bietet die Erfahrung der Ausstellung die beste Voraussetzung für einen neuen Œuvrekatalog, der von P. Rosenberg vorbereitet wird.

Thomas W. Gaetgens

DIE MÜNCHNER SCHULE 1850—1914

Ausstellung im Haus der Kunst, München, 18. Juli bis 7. Oktober 1979.

Das Ausstellungsjahr 1979, den Bereich der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts betreffend, stand ganz im Zeichen der Malerschulen und Akademien in Düsseldorf und München. Neben weithin bekannte Künstlernamen traten weniger bekannte, zu Recht oder Unrecht vergessene. Hierin spiegelt sich ein Zug zur dokumentarischen Vollständigkeit und historischer Breitenperspektive anstelle von Darstellungen bedeutender künstlerischer Einzelleistungen, d. i. charakteristisch für weite Bereiche des heutigen Ausstellungswesens.

Neue Einsichten und Bewertungsmaßstäbe für die Malerei des fortgeschrittenen Jahrhunderts durfte man von der Ausstellung „Die Münchner Schule 1850—1914“ im Münchner Haus der Kunst erwarten, der umfangreichsten Bestandsaufnahme zur Münchner Malerschule der 2. Hälfte des Jahrhunderts seit H. Uhde-Bernay's Übersicht zum Thema im Jahre 1926. Zusammen mit den zeitlich unmittelbar vorausgehenden beiden großen Übersichtsausstellungen, der im Kunstmuseum Düsseldorf gezeigten Düsseldorfer Malerschule und der Münchner Landschaftsmalerei aus der ersten Jahrhunderthälfte in der Städt. Galerie im Lenbachhaus, bildete die „Münchner Schule 1850—1914“ als chronologische Fortsetzung dieser Unternehmungen eine sich gegenseitig sinnvoll ergänzende Ausstellungs-Trias. Nicht zuletzt im Hinblick auf die Neuordnung der Bestände der Neuen Pinakothek anlässlich der für Oktober 1980 vorgesehenen Eröffnung des Neubaus konnte die Ausstellung, wissenschaftlich vorbereitet von Eberhard Ruhmer, einem profunden Kenner der Materie, besonderes Interesse für sich beanspruchen.

Den beiden sich ergänzenden Unternehmungen in Düsseldorf und München keineswegs nachstehend, konnte die von den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen in Verbindung mit der Ausstellungsleitung Haus der Kunst

e. V. im Mitteltrakt des Gebäudes eingerichtete Ausstellung mit einer eindrucksvollen Materialfülle aufwarten. Sie umfaßte ca. 380 Gemälde von über 170 Künstlern. Davon stammen etwa zwei Drittel aus Privatbesitz und Kunsthandel, über 100 Bilder aus Beständen der Neuen Pinakothek — vieles aus den Magazinen —, ca. 35 Gemälde wurden von in- und ausländischen Museen entliehen. Ausstellung und Katalog basieren auf einer seit Jahren intensivierten wissenschaftlichen Aufarbeitung der Epoche, die sich in Monographien, Werkverzeichnissen und Ausstellungen wichtiger Künstler, darunter Leibl, Lenbach, Spitzweg, Zügel, Stuck, Putz, um nur einige zu nennen, niederschlug. Für einen wichtigen Teilbereich der Ausstellung wurden durch den von Horst Ludwig bearbeiteten Katalog „Malerei der Gründerzeit“ in der Neuen Pinakothek (Kataloge der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Bd. VI, 1977) die wissenschaftlichen Voraussetzungen geschaffen.

Als charakteristische Merkmale der „Münchener Schule“ der zweiten Jahrhunderthälfte nennt Erich Steingraber im Vorwort des Katalogs die Erweiterung des Repertoires an Bildmotiven gegenüber der im früheren Jahrhundert herausragenden Landschaftsmalerei und insbesondere die „Dominanz des ‚Malerischen‘“, der letztlich die Münchener Schule ihre Vorherrschaft gegenüber der Düsseldorfer Maler-Schule nach 1850 verdankt. Wohl eingedenk dieser Prämisse wählte man als Konzept für die Ausstellung eine thematische Einteilung in 10 „Kapitel“, die weitgehend der historischen Entwicklung folgte. Ferner wurde das mittlere und kleinere Bildformat bevorzugt, um verstärkt auf die Eigenart „tonschöner“ Malerei der Münchener Schule hinzuweisen. Diese Auswahl droht freilich bisweilen die historischen Gegebenheiten zu verzerrern, wie sich bereits im ersten Abschnitt der Ausstellung „Karl von Piloty und die Münchener Historienmalerei 1858—1890“ feststellen ließ, wo man — im Unterschied zur deutlicher akzentuierenden Ausstellung „München 1869—1958 — Aufbruch zur modernen Kunst“, 1958 im Haus der Kunst — weitgehend auf repräsentative Bilder und große Formate zugunsten von selten gezeigten Entwürfen und Skizzen (Kat. 225, 155) verzichtet hatte.

Am Eingang des großen Ausstellungssaales ist Pilotys „Sani an der Leiche Wallensteins“, der Sensationserfolg der Münchener Akademie-Ausstellung 1855, mit Gallaits großformatigem Bild „Die Brüsseler Schützengilde vor den Leichen Egmonts und Hoorns“ von 1851 plazierte, ein anschauliches Beispiel für den Einfluß des malerisch-realistischen Historienbildes auf die Münchener Historienmalerei um Piloty. Stehen Schwinds Märchen- und Genrebilder, Wilhelm von Kaulbachs Entwürfe zu den Außenfresken der Neuen Pinakothek für die spätromantischen Ausläufer der Gattung, so steht August Riedels gefällige „Judith“ von 1840 für die Abkehr vom Klassizismus des Cornelius und früher Hinwendung zu einem (koloristischen) Realismus, der in den anekdotisch zugespitzten Historien- bzw. historisierenden Genre-

bildern Pilotys und Rambergs einen ersten Höhepunkt erreicht. Im Vergleich mit seinen belgischen und französischen Vorbildern (Gallait, Delaroché) kommen die koloristischen Effekte im „Seni“ verstärkt zur Geltung. Auf das sich in diesem Bild ablesbare, gegenüber dem romantisch idealistischen Geschichtsbegriff gewandelte Geschichtsbewußtsein weist Christoph Heilmann in seinem lesenswerten Katalogbeitrag hin. Das neue Kolorit, die genrehafte Darstellungsweise dieser Geschichtsmalerei lassen sich mit dem für den damaligen historiographischen Stil geläufigen Begriff „couleur locale“ (S. 48) in Beziehung bringen.

Die sich anschließenden Kojen waren dem Thema „Münchener Genremalerei im Nach-Biedermeier 1850—1900“ gewidmet. Sie belegt die rasche Ausweitung des Stoffgebietes nach der Jahrhundertmitte, insbesondere bei den Malern der Piloty-Schule, die in den 1860er Jahren so unterschiedliche Maler wie Makart, Max, Defregger, Grützner und Lenbach besuchten. Die Vorherrschaft der Genremalerei in dieser Schule, die Bevorzugung des kleinen und mittleren Formats mit erzählerischen Motiven und alpenländischen Szenen wird von Horst Ludwig in seinem Katalogbeitrag über die Münchner Akademielehrer der Gründerzeit, Piloty, Diez und Lindenschmidt, u. a. damit zu erklären versucht, daß in München „das große Pathos und die Selbstbespiegelung durch Geschichte nicht so gefragt waren wie beispielsweise im wilhelminischen Berlin dieser Jahre“ (S. 64). Schwerpunkte in der Abteilung bildeten die Werke von Defregger (11 Bilder) und Grützner (4 Bilder). Neben populären Genrebildern repräsentierte den „inoffiziellen“ Defregger ein intim gemalter „Schlafender Hirt“ von 1873, der in der Nähe von Leibl anzusiedeln ist, den „inoffiziellen“ Grützner eine delikate gemalte Waldweg-Studie.

Mit der vorangehenden Abteilung bildet die „Intime Landschaft 1850—1880“ einen der Schwerpunkte der Ausstellung. In der stimmungsvollen Paysage Intime findet die Münchner Landschaftsmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte ihre charakteristische Ausprägung. Heimische Landschaftsmotive werden in ihren subtilen Reizen durch eine Vielzahl von Malern unterschiedlichen Temperaments geschildert, deren spezifische Popularität sich auch im Vergleich mit anderen lokalen Schulen darstellt, wo sich nur vereinzelte Vertreter dieser Gattung, etwa Peter Burnitz in Frankfurt/M. oder Karl Buchholz in Weimar anführen lassen. Genealogisch — so zeigt diese Abteilung — entwickelt sich die intime Landschaft aus der romantischen, die Ausgangspunkt für die älteren Maler dieser Richtung (Chr. Morgenstern, E. Schleich d. Ä., D. Langko) ist. Über Lier — Schleich — Busch — Wenglein läßt sich eine Kontinuität dieser Landschaftsmalerei bis ins 20. Jahrhundert feststellen. Bei Spitzweg und Ebert ergeben sich Übergänge zur Genremalerei. Eberhard Ruhmer gibt in seinem begleitenden Katalogbeitrag einen konzentrierten Überblick über die Geschichte dieser spezifisch münchenerischen Landschaftsmalerei. Siegfried Wichman behan-

delt in seinem Artikel über das „extreme Querformat“ eine Sonderform in der Landschaftsmalerei von E. Schleich d. Ä., Spitzweg, Neubert, A. Lier, Wenglein, Stadler und verweist dabei auf Zusammenhänge mit der zeitgenössischen Panorama-Malerei.

Im hinteren Querbau flankierten das zentrale Kabinett mit Leibl und seinem Kreis — etwa 60 Bilder — die Abteilungen „Die Münchner Gesellschaft und ihre Maler 1850—1900“ (mit Lenbach, Makart, Kaulbach, Munkácsy, Keller, Gabriel v. Max) und auf der anderen Seite „Deutschrömerium und Idealismus 1860—1900“ mit berühmten Frühwerken von Marées und Lenbach, ferner Bilder von Böcklin, Thoma und Haider. Das Leibl-Kabinett, im Mittelpunkt „Drei Frauen in der Kirche“ aus der Hamburger Kunsthalle, bildete einen ersten Höhepunkt der Ausstellung. Neben bekannten Bildnissen Leibls sah man hier das „Bildnis der Frau Helene Auspitz“ aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Trübner, Schuch und Alt waren mit qualitätvollen Werk-Kollektionen vertreten. Selten gezeigte Bildnisse der Amerikaner William Merritt Chase und Frank Duveneck sowie von Alois Erdtelt, von Louis Eisen ließen die Absicht einer erweiterten Darstellung des Leibl-Kreises erkennbar werden.

Über eine Treppe erreichte man im Obergeschoß eine umfangreiche Kollektion pleinairistischer Bilder mit der wenig präzisen Bezeichnung „Naturalistische und impressionistische Strömungen in München 1900“, die sich teilweise als Fortsetzung der Abteilung „Intime Landschaft“ versteht, deren Vertreter aus der 2. Generation (Wenglein, Wopfner, Willroider) in kleineren Werkgruppen vorgestellt wurden. Ferner waren hier die für das spätere Jahrhundert so charakteristischen Spezialisten und „Fächler“, darunter die Tiermaler Adam, Koester, Zügel breit vertreten. Die Sezessionsmalerei wurde durch Kuehl, Corinth, Slevogt, Uhde in einer knappen, aber qualitätvollen Auswahl gezeigt, die Hinweise über die Entwicklung vom Milieurealismus mit sozialer Thematik zur Freilichtmalerei umschließt. Mit einer gedrängten Übersicht zur Malerei der Künstlerkolonie in Dachau um Hölzel, Dill, Langhammer und der Künstlergruppe „Scholle“ sowie zum Symbolismus und Jugendstil, die nur noch gestreift werden (Stuck, Kaulbach, Zumbusch, Habermann, Böcklin, Piglhein u. Th. Heine), schloß die Ausstellung ab.

Zwei in die Ausstellung einbezogene Bildschirme mit Dia-Projektionen behandelten in loser Abfolge und anhand recht willkürlich ausgewählter Beispiele lokalhistorische Themen wie Glaspalast, Verkehr, Stadtentwicklung. Möbel aus der Sammlung von Franz v. Lenbach sowie zwei Salon-Ausstattungen aus dem späteren 19. Jahrhundert bzw. der Jahrhundertwende (Münchner Stadtmuseum) dienten als sparsame, historisch nicht immer exakt ausgewählte Hinweise auf die Münchner Wohnkultur dieser Zeit.

Angesichts der knappen Darstellung der Malerei der Jahrhundertwende und der weitgehenden Eliminierung avantgardistischer Tendenzen im Ju-

gendstil — hier fehlen so bekannte Namen wie Schmithals und Strathmann — wäre zu fragen, ob man nicht — analog zu Uhde-Bernays' Publikation von 1926 — als obere zeitliche Begrenzung für die Ausstellung „um 1900“ und nicht „1914“, wie der Katalog angibt, hätte wählen sollen. Corinth übersiedelte 1899, Slevogt 1900 nach Berlin. Die Daten sprechen für sich. Obschon im Vorwort des Katalogs angekündigt wird, daß die Kunst des ersten, für München „goldenen“ Dezenniums unseres Jahrhunderts miteinbezogen würde, verzichtete man auf Maler des Blauen Reiter, während etwa Otto Poppel, „einer der letzten deutschen Impressionisten“ (S. 323), mit einer in den zwanziger Jahren entstandenen epigonalen Straßenansicht das stilistische Beharrungsvermögen einer Reihe spätgeborener Mitglieder der Münchner Schule belegen durfte. Hier scheint denn doch die Bereitschaft des kritischen Ausstellungsbesuchers zu kultureller Identifikation, der solche Veranstaltungen heutzutage vorwiegend ihre Entstehung verdanken, etwas überstrapaziert worden zu sein.

Der Umfang der Ausstellung verlangte vom Besucher einige Energie und Geduld. Die dichte Hängung, die Vielzahl unbekannter Namen von Kleinmeistern erleichterten die Orientierung nicht. Vor allem die Aufnahme mittelmäßiger Arbeiten im Bereich der Genre- und Landschaftsmalerei im großen Ausstellungssaal und im Obergeschoß wirkten nivellierend und weichten die Konturen der Ausstellung auf. Ausstellung und Katalog ließen insbesondere Überschaubarkeit und Einsicht in Bewertungsmaßstäbe vermissen, die gerade bei einem ästhetisch so delikaten Gegenstand wie der offiziellen Malerei des späteren 19. Jahrhunderts notwendig gewesen wären. Stattdessen gab sich die Ausstellung in einem heute verbreiteten Sinne „dokumentarisch“, d. h. sie überantwortete das von ihr unkommentiert „zur Verfügung gestellte“ Bildmaterial dem Urteil des Betrachters. Dieser freilich mußte den Eindruck gewinnen, daß der reichlich ausgebreiteten sentimental Genremalerei kunsthistorisch zumindest die gleiche Bedeutung zukommt wie etwa den auf engem Raum zusammengedrängten künstlerischen Manifestationen des Leibl-Kreises. Zuweilen mußte ich mir die Augen reiben: eine Malerei, die noch vor wenig mehr als einem Jahrzehnt in Ausstellungen und Publikationen entweder skeptisch-ironisch (z. B. Ausstellung „Le salon imaginaire“, Berlin 1968) oder aber leutselig-gönnnerhaft (Paul Vogt „Was sie liebten... Salonmalerei im XIX. Jahrhundert“ Köln 1967 u. 1969) eingestuft wurde, tritt nunmehr in deutlicher numerischer Überlegenheit gegenüber der Avantgarde auf. Erstaunlich, wie widerspruchslos das Publikum diesen „Pluralismus“ hinzunehmen bereit war. Vielleicht hätte man durch eine klarere Definition des Schulbegriffs im Hinblick auf die Akademie-Zugehörigkeit der Maler das Thema genauer eingrenzen können oder aber durch eine präzisere ikonographische Bestimmung des Ausstellungsmaterials — wie es etwa die Ausstellung „Münchner Landschaftsmalerei 1800—1850“ im Lenbachhaus erfolgreich praktizierte — die häufig auf-

tretenden Verzerrungen und Überschneidungen innerhalb einzelner Themengruppen vermeiden können.

Neben dieser ungleichen Verteilung der Gewichte trat eine wenig geschickte Präsentation, die auch unter Berücksichtigung der schwierigen räumlichen Verhältnisse nur schwer verständlich wurde. Während die große Halle durch Stellwände in Kojen unterteilt war, in denen wenig günstige Lichtverhältnisse herrschten, wurden die Bilder des Leibl-Kreises, der Münchner Gesellschaftsmaler und der Deutschrömer im hinteren Quertrakt in Kunstlicht gezeigt. Die noch dem Atelierton verpflichtete Malerei der Leibl-Schule — der eigentliche Höhepunkt der Ausstellung — erschien hier düster und ohne Brillanz. Ebenso wirkte sich der farbige Wandanstrich bisweilen fatal auf die Bilder aus. So wurden etwa Böcklins „Pan“ und Haiders „Blumenwiese“ vor grüner (!) Wand völlig um ihre Wirkung gebracht.

Dem Aufbau der Ausstellung spürte man die Eile an, mit der sie ins Werk gesetzt wurde. Der etwas zu pompös geratene Auftakt mit der Historienmalerei — Pilotys „Seni“ und Gallaits „Brüsseler Schützengilde“ auf rotem Samt — traf unvermittelt auf die in engem Abstand aufgereihete „Genremalerei“. Auf die Rückseite der Stellwand mit dem Gallait-Bild wurden zwei um 1860 entstandene italienische Landschaften von Bernhard Fries aus der Schack-Galerie — „außer Katalog“ — plaziert, wodurch der Eindruck eines improvisierten Kabinetts entstand. Während die nachbiedermeierliche Genre- und Landschaftsmalerei im Hauptsaal mit vielen mittelmäßigen Bildern breit dargestellt war — sie brachten der Ausstellungsleitung den in der Tagespresse erhobenen Vorwurf der Gefälligkeit gegenüber Privatbesitzern und Kunsthandel ein —, drängten sich im Leibl-Kabinett die Bilder fast beängstigend. So verdienstvoll für den Liebhaber und Kenner dieser dokumentarische Eifer der Veranstalter gewesen sein mag, möglichst wenig bekanntes Bildmaterial zu zeigen, so sehr litt darunter die Übersichtlichkeit und Akzentuierung der Ausstellung. Auf Unstimmigkeiten in der Auswahl der Exponate wiesen auch zahlreiche Werke „außer Katalog“ hin, andererseits fehlten ca. 40 im Katalog verzeichnete Werke, darunter Viktor Müllers wichtiges Bild „Romeo und Julia“, als ich die Ausstellung besuchte.

Nicht immer glücklich verfuhr man bei der Auswahl und Platzierung der Bilder mit „Vorbild“-Funktion. So begrüßenswert der Versuch war, gerade bei einer auf Hervorhebung malerischer Eigenart konzentrierten Ausstellung Vorbilder zum Vergleich bereitzustellen, so bedauerlich erschien es, daß die Bezüge oft zufällig blieben und bisweilen lediglich das zeitliche Nachhinken der Münchner belegten (Slevogts „Sonnige Gartenecke“ und Manets „Barke“ trennen 47 Jahre). Der für die Düsseldorfer Genremalerei so wichtige Engländer David Wilkie war neben Spitzwegs „Besuch des Landesvaters“ anstatt neben Hasenclever plaziert. Glücklicher, weil ohne direkten Bezug zu einzelnen Bildern der Münchner Schule, wirkte hier die Rückwand des Hauptsaaes mit qualitätvollen Werken von Constable und solchen

der Meister von Barbizon, z. B. Michel, Rousseau, Dupré. Im Vergleich mit der Fin-de-siècle-Raffinesse des Belgiers Khnopff erwiesen sich die Münchner Jugendstilmalerei Stuck, Habermann, Schuster-Woldan als vordergründig symbolisch bzw. historisch überfrachtet. Ergänzend zu Khnopff hätte man noch ein Bild des holländischen Symbolisten Jan Toorop zeigen können, der möglicherweise kaum geringere Bedeutung für die Münchner als der stets zitierte Khnopff hat. Desgleichen vermifste man Constant Troyon, der für die Spezialisten der Münchner Tiermalerei (Braith, Baisch, Voltz, Gebler) wichtige Anregungen vermittelte.

Die Auswahl der Exponate stützte sich auf den Begriff des Reinmalerischen. Die Anwendung des insbesondere für den Leibl-Kreis (Trübner) wichtigen Begriffs auf die Gestaltung der gesamten Ausstellung war jedoch geeignet, Mißverständnisse zu erwecken, was vor allem die Bevorzugung von Skizze bzw. Skizzenhaftem anbetrifft. Man braucht nur den Katalog einer der großen Ausstellungen im Glaspalast aufzuschlagen, um zu erkennen, daß dies nicht die Maßstäbe sind, nach denen die Ausstellungen offizieller Kunst des späteren Jahrhunderts zusammengestellt wurden. Zumindest eine Gegenüberstellung von Entwurfsskizze und Bild hätte auf den Stellenwert der Skizze innerhalb des Curriculums an der Kunstakademie hinweisen können. So hätte etwa der Vergleich von Kellers Kompositionsskizze „Auferweckung der Tochter des Jairus“ mit dem ausgeführten, leider nicht gezeigten Bild in der Neuen Pinakothek einsichtig machen können, wie die Entwicklung eines Bildmotivs bei Keller nicht allein den Verlust malerischer Spontaneität und malerischer Brillanz umschließt, sondern zugleich mit einem vielseitig abwägenden kompositionellen Umdenken verbunden ist.

Auf der anderen Seite verdankte diese Auswahl der Ausstellung ihre durchgehende Stimmigkeit. So konnte beispielsweise Stucks düsteres Kolorit noch in der Tradition der Münchner Tonmalerei um die Jahrhundertmitte gesehen werden. Trotz oder gerade wegen solcher Harmonisierungsabsichten, die eine klare Trennung der Künstler nach ihrer Zugehörigkeit zur Akademie oder zur offiziellen Gesellschaftsmalerei vermied, ja auch solche Maler integrierte, die nur für kurze Zeit in München wohnten, gerieten die Elemente der Ausstellung in Bewegung und forderten zur Stellungnahme auf. Besonders deutlich wurde dies im Leibl-Kabinett. Hier nun ließ sich kaum übersehen, daß trotz des umfangreichen Aufgebots ansonsten weitgehend ins Depot verbannter populärer Historien- und Genremalerei erst mit Leibl und seinem Kreis der Münchner Malerei zum ersten Mal der internationale Anschluß auf breiter Front möglich wurde. Unabhängig von der Münchner Landschaftsmalerei gelangten die Landschaftsmaler des Leibl-Kreises, Schuch, Trübner, Lang zu ihren fortschrittlichen Formulierungen. Auf die erweiterte Darstellung des Leibl-Kreises durch die Einbeziehung der modernen Amerikaner in München wurde bereits hingewiesen.

Anschaulich dokumentiert waren die verschiedenen Stufen der Stilrezeptionen im Leibl-Kreis. Belegt Alts Atelierszene durch die Neigung zur Bildpointe die Nähe zur offiziellen Genremalerei, darin Leibls „Kokotte“ vergleichbar, so steht Leibls Bildnis „Maler Sattler mit Dogge“ für die Courbet-Rezeption um 1870, die bald darauf durch den Einfluß Manets, siehe Leibls „Bildnis Lina Kirchhoff“, verdrängt wird.

Demgegenüber ziehen sich die Münchner Gesellschaftsmaler, Lenbach, Keller, Max, Stuck nach anfänglicher Aufgeschlossenheit gegenüber moderner Malweise auf konventionelle Positionen zurück. Als interessanter Parallel-Fall zu Kellers galanten Themen wurde eine Boudoir-Szene des Belgiers Alfred Stevens, des Freundes von Manet und Degas, gezeigt. Daneben erscheinen Marées' die offene Form betonendes Frühwerk und Böcklins mythologisierende Naturmalerei vorwiegend als Leistungen von Einzelgängern.

Der sorgfältig gedruckte, von Eberhard Ruhmer wissenschaftlich bearbeitete Katalog umfaßt 454 Seiten. Jede Katalognummer wird durch eine Abbildung des entsprechenden Werks dokumentiert. Leider weist im farbigen Abbildungsteil des Katalogs nicht ein einziges Beispiel auf den viel zitierten Kolorismus der Münchner Historienmalerei um Piloty hin. Die Kommentare zu den einzelnen Werken charakterisieren präzise das Werk. Sie sind mit profunder Sachkenntnis und breitem Überblick, dabei gut lesbar, geschrieben. Bisweilen stören kleine, wohl unter Zeitdruck entstandene Flüchtigkeiten: Kuehls Interieurszene ist nicht den Holländern des 17. sondern des 19. Jahrhunderts, z. B. Jozef Israels, verpflichtet, wie auch ein ähnliches Motiv von Uhde, oder spekulative Vermutungen etwa über den unfertigen Zustand von Schwinds „Der Künstler mit seiner Familie“. Stärker ins Gewicht fallen die Unsicherheiten in der Bewertung des Verhältnisses von Salonmalerei und Avantgarde, die ihre Entsprechung in den verzerrten Proportionen der Ausstellung erkennen lassen. Diese Schwierigkeiten scheinen offensichtlich zu wachsen, je mehr sich der Autor der Malerei der Jahrhundertwende nähert. So fällt es mir ebenso schwer, das glatt gemalte „Bildnis einer jungen Dame“ von Friedrich August von Kaulbach (Nr. 137) mit dem „Vorbild H. v. Marées“ in Verbindung zu bringen wie die sich aus zweiter Hand ableitende „Kühnheit des Ausschnitts“ auf Hans von Bartels' Olskizze „Fischer am Strand (Gebet)“ von 1907! (Nr. 15) nachzuvollziehen. Mir scheinen diese Beispiele symptomatisch zu sein für eine im Zeichen dokumentaristischer Bestandsaufnahme rapide abnehmende Fähigkeit zu angemessener Wertung.

Der Katalog enthält die Beschreibung und Analyse einer Reihe von glücklichen Funden, z. B. die spontan gemalte Studie eines Knaben von einem unbekanntem Meister, in dem Ruhmer wohl nicht zu Unrecht Lenbach vermutet, ferner ein weibliches Bildnis von Haider aus Privatbesitz, das zwar in die Nähe von Leibls holbeinischer Manier („Drei Frauen in der Kirche“)

rückt, jedoch individuelles Kolorit aufweist. Der Schwerpunkt der Katalog-Kommentare liegt auf dem Maltechnischen, die Behandlung von Bildinhalten und ikonographischen Bezügen kommt dabei bisweilen zu kurz. Aufschlüsse hätten hier vor allem Beobachtungen zum Bedeutungswandel einzelner Motive geliefert. In Grütznerns trinkfreudigen Mönchen findet die romantische Einsiedler- und Mönchsikonographie ihre populäre Verflachung. Das rote Buch in Willroiders Landschaftsbild „Das verlorene Buch“ ist eben nicht allein farbiger Akzent, sondern novellistisch zugespitzte Pointe des Bildes. Leibls „Drei Frauen in der Kirche“ und Hölzels „Hausandacht“ sind Lebensallegorien im Sinne einer „allégorie réelle“. Höckers „Nonne im Garten“ und Marrs „Madonna“ verdeutlichen — ähnlich wie Bilder von Keller und Max — die Krise des religiösen Bildes im 19. Jahrhundert durch ihre Sentimentalität. Slevogts Parodie des Danae-Mythos, die er auch „Moderne Danaë“ bzw. „Die Kupplerin“ nannte, hat einen Stammbaum, der mindestens bis zu Girochets „La nouvelle Danaë (1799)“ zurückführt. Gabriel v. Max' „Mädchen mit Puppe“ ist möglicherweise eine Realismus-Parodie. Corinth's Selbstbildnis vor dem Atelier-Fenster steht in der Tradition der Ikonographie der Figur am Fenster im Gegenlicht, ein Motiv, das in der Ausstellung außer von Corinth auch in Bildern von Kuehl, Langhammer, Marr aufgegriffen wird. Der Vergleich des ikonographischen Instrumentariums der Selbstbildnisse von Samberger, Marées, Diez, Corinth hätte Aufschlüsse über das Selbstverständnis nicht allein dieser Künstler vermitteln können.

Die sieben Essays des Katalogs, drei davon aus der Feder von Ruhmer, stehen in unterschiedlich engem Bezug zum Thema der Ausstellung. Sie wenden sich nicht in erster Linie an den Spezialisten als vielmehr an den interessierten Laien. Um so bedauerlicher muß es erscheinen, daß man auf einen einführenden, alle Einzelaspekte übergreifenden Artikel verzichtet hat, der die verzweigte Materie wenigstens versuchsweise in gerafftem Überblick vermittelt, in das Konzept der Ausstellung eingeführt und Kriterien für die Auswahl der Exponate mitgeteilt hätte. Unter den sachlich fundierten Aufsätzen zu einzelnen Problemkreisen der Münchner Schule und einer zeitgeschichtlichen Übersicht von Michael Schattenhofer: „München unter den Königen Max II. und Ludwig II. (1864—1886)“ fallen Beiträge von Siegfried Wichmann — „Das extreme Rechteck als Bildformat in der Münchner Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert“ — und von Christoph Heilmann „Zur französisch-belgischen Historienmalerei und ihrer Abgrenzung zur Münchner Schule“ durch ihren speziellen Ansatz auf; insbesondere ist Heilmanns quellenkritischer Aufsatz, flüssig geschrieben und überzeugend argumentierend, von besonderem Wert für die Kenntnis der Münchner Schule um die Jahrhundertmitte.

Joachim Heusinger v. Waldegg