

Erzählen der Geschichte der Kunst wesentlich bestimmt wurde. Vielleicht erklärt dies auch die Zaghaftheit, mit der Dieter Honisch den deutschen Katalog einleitet: sich in Worten einem visuellen Phänomen zu nähern, so Honisch, müsse schon im Ansatz scheitern, es sei die Crux unserer Wissenschaft, daß sie weder beschreiben noch sagen könne, was sie sehe (S. XIII). Was könnten dann von Kunsthistori-

kern verfaßte Kataloge noch bewirken? Ist das nur ein oft gebrauchter Gemeinplatz auf fatalistischer Grundlage? Stehen wir vor der Wirkungs- und Machtlosigkeit des begrifflichen Instrumentariums der Kunstwissenschaft? Wer das glaubt, möge ohne schlechtes Gewissen einstimmen in den Schwanengesang vom Ende der Kunst und ihrer Geschichte.

Daniel Kupper

Vier Jahre Forschungsarbeit für das Lexikon der Düsseldorfer Malerschule

Ein engagierter Aufruf des damaligen Kustos für die Gemäldegalerie des Kunstmuseums Düsseldorf Walter Cohen blieb über Jahrzehnte ungehört. Er hatte 1919 gefordert, endlich mit der Aufarbeitung der Biographien und Œuvreverzeichnisse der Künstler der Düsseldorfer Malerschule des vergangenen Jahrhunderts zu beginnen, selbst wenn diese zu seiner Zeit als antiquiert und für die Kunsthistoriker als abgehandeltes Terrain betrachtet wurde. Als das kleine Redaktionsteam im Frühjahr 1993 seine Arbeit für das Lexikonprojekt *Düsseldorfer Malerschule* aufnahm, war es daher in manchen Fällen schon zu spät: zahlreiche der Nachfahren bekannter und weniger bekannter Künstler waren schon gestorben, die umfangreichen Möglichkeiten, durch mündliche Überlieferung den gesellschaftlichen Hintergründen und Verflechtungen nachzugehen, waren damit ungenutzt verschenkt worden. Umfangreiche Nachlässe wie im Falle der Gebrüder Achenbach waren im Zweiten Weltkrieg verbrannt und zahlreiche Gemälde verschollen.

Nachdem nun über die Hälfte der geplanten mehr als 1100 Artikel unter der Mitarbeit von über 100 Autoren aus der ganzen Welt eingegangen und in Düsseldorf redaktionell überarbeitet worden sind, sind jedoch manchmal über Umwege und Zufälle, aber zumeist auf

Grund intensiver Forschung besonders des Redaktionsmitarbeiters Carsten Roth etliche Lebensläufe ehemals bekannter Maler und vor allem auch der bislang unbeachteten Malerinnen, wie z. B. der Genremalerin Julia Schily-Koppers oder der Marinemalerin Hedwig Lindenberg, rekonstruiert worden. So konnte auch der Verbleib einiger in der zeitgenössischen Literatur gerühmter und bislang als verschollen eingestufte Werke geklärt und Neues zu Fragen der Vermarktung, der Rezeption und der internationalen Bedeutung der Düsseldorfer Malerschule ans Licht gebracht werden. Von den im Laufe des Projektes aufgebauten Arbeitsmöglichkeiten, von den nunmehr zur Verfügung stehenden Quellen und von den aufgetretenen inhaltlichen und methodischen Fragestellungen soll hier die Rede sein.

Stand der Arbeiten

Nach über einjähriger Vorbereitungszeit, genutzt zur Strukturierung des Projektes, wurde im März 1994 in Düsseldorf durch einen Vertrag, den die Stadt Düsseldorf mit der Galerie Paffrath abschloß, nicht nur die Forschungsarbeit im Rahmen einer »Public-Private-Partnership« offiziell auf den Weg gebracht, sondern auch der finanzielle Rahmen des aufwendigen und kostenträchtigen Projektes durch die Galerie Paffrath sichergestellt.

Als zeitlicher Rahmen des Projektes wurde die Epoche von 1819 bis 1918 bestimmt. Ihren Beginn markiert die Berufung von Peter von Cornelius durch die preußische Regierung als Akademiedirektor in die rheinische Provinzstadt. Das Ende dieser historischen Epoche der Düsseldorfer Malerschule leitet der Erste Weltkrieg ein; denn geprägt durch diesen epochalen Einschnitt veränderten sich bei den Künstlern auch die Bildthemen sowie die Organisationsformen, die Art der künstlerischen Zusammenschlüsse. So bildete sich etwa der *Sonderbund* oder das *Junge Rheinland* aus einer Gruppe von Malern, die sich anderen Traditionen und Zielen verpflichtet sahen als denen der altherwürdigen Düsseldorfer Akademie.

Aus der gesamten Zeitspanne verfügt man über mehr als 4000 Namen von Künstlern und Künstlerinnen, die mehr oder weniger erfolgreich sich mit der Ausübung ihrer Kunst ihren Lebensunterhalt verdienten. Bei etlichen fällt die Entscheidung leicht, sie allenfalls im umfangreichen Anhang aufzuführen, der – soweit bekannt – ihre Lebensdaten und ihre Akademiezugehörigkeit aufführt. Etliche zählen zu den eingangs erwähnten Problemfällen, und durch ständig eingehende Informationen wird die endgültige Anzahl der zu bearbeitenden Maler noch regelmäßig aktualisiert oder überprüft.

Die Federführung für die Textredaktion liegt beim Kunstmuseum (Gemäldegalerie, Martina Sitt, und Graph. Sammlung, Bettina Baumgärtel), wo die eingehenden Texte unter Mitarbeit zahlreicher Praktikanten noch durch bislang unpublizierte Informationen aus den eigenen Archiv-Beständen, den Ergebnissen aus dem Stadtarchiv (mit Hilfe von Elisabeth Scheeben), dem Archiv der Künstlervereinigung »Malkasten« (durch Sabine Schroyen), den Schülerlisten der Düsseldorfer Kunstakademie (Dawn Leach) und aus den Beständen des Stadtmuseums sowie des Heinrich-Heine-Instituts (Autographensammlung) ergänzt werden. Durch den Bochumer Carsten Roth erfolgt dann die abschließende Kontrolle und Vereinheitlichung der Artikel für den Satz. Die meist ebenso aufwendigen Recherchen für die Abbildungen – das Lexikon wird jeden Künstler mit mindestens einer, maximal sechs Abbildungen, z. T. in Farbe zeigen – werden basierend auf einem umfassenden Archiv der Galerie Paffrath

von Imke Valentien durchgeführt. Hierfür sind fast alle in Frage kommenden deutschen Sammlungen sowie eine große Zahl von europäischen und amerikanischen Sammlungen angeschrieben worden, mit der Bitte, ihre Bestände an Werken der Düsseldorfer Malerschule zu melden. Zahlreiche falsche Informationen etwa aus Hans Schweers *Handbuch der Gemälde in deutschen Museen* (1994) können damit in Zukunft berichtigt werden.

Sind biographische Informationen auch zu unbekannten Künstlern in den meisten Fällen zu finden, seien sie auch noch so rudimentär, so bleiben manche Bilder bislang verschollen, so etwa Heinrich von Angelis »Maria Stuart«, Werke von der Schadow-Vertrauten Caroline Lauska, von Julie Heine oder Charlotte Flamm, von der man bislang nur ein Stilleben in Münster kennt. Hingegen fanden sich Werke von Peter von Cornelius in Spanien, von Fritz Beinke in Australien, von Nelson Gray Kinsley in Hessen, Nachlässe aus Familienbesitz etwa zu Hasenclever und Lessing oder ganze Werkkonvolute Düsseldorfer Malerei u. a. im amerikanischen Milwaukee, in Philadelphia, Boston oder Sacramento. Positiv wirken sich auch die verbesserten Möglichkeiten der Kontaktaufnahme mit Museen in Osteuropa aus. Auch wenn die Antworten aus Riga oder Königsberg, Gdansk oder Breslau nicht immer eintreffen, in jedem Fall können jetzt die Standortangaben Düsseldorfer Malerschüler in den dortigen Galerien erweitert werden.

Erschlossene Quellen

Cohen hatte formuliert: »Wem es ernst um die Erforschung der Kunst des vergangenen Jahrhunderts ist, darf auch nicht davor zurückscheuen, die mündliche Überlieferung, wie sie sich in den Memoiren vertrauenswürdiger älterer Künstler verkörpert, heranzuziehen.(...) Aufzeichnungen von Gesprächen, dazu Tagebücher, Briefe oder ähnliches methodisch zu sammeln, wäre eine ganz neue Aufgabe für die kunsthistorischen Institute der Landesuniversitäten. (...) Wird sie nicht bald in Angriff genommen, so verflüchtigt sich die mündliche Tradition in einem Grade, daß wir von manchen in den letzten Jahrzehnten verstorbenen

Künstlern — ich denke natürlich nur an solche, die es ohne Führungszeichen sind — nicht mehr wissen als von alten Meistern, von denen uns lediglich die Werke bekannt sind.« Die Recherchen zur Auffindung von Gemälden und biographischen Quellen verlaufen auf verschiedenen Ebenen. Um Künstlernachlässe zu orten, sind es nicht selten persönliche Gespräche mit Museumsbesuchern oder auch Anrufern, die durch permanente regionale Publikationstätigkeit motiviert wurden. So tauchten mittlerweile zahlreiche alte Tagebücher und oft in Privatdruck verlegte Erinnerungswerke etwa von Eduard von Gebhardt oder die für die Berliner Kunstszenen der Jahrhundertwende wichtigen Maler Philipp Franck und Hugo Vogel auf.

Durch Ausstellungsprojekte, die derzeit in Vorbereitung sind, wurden neue Hinweise auf die regionale Verbreitung (u. a. durch Reisen in den Harz, die Röhn oder nach Schlesien) und die Vernetzung der Düsseldorfer Künstler mit anderen Kunstlandschaften und Künstlerkolonien (Kronberg, Willingshausen, Ahrenshoop, Worpsswede usw.) weiter erforscht. Einen Überblick über die Ausstellungspräsenz der Künstler vermittelt eine Aufschlüsselung der Düsseldorfer Ausstellungskataloge zunächst von 1880-1915 nach Künstlern, Themen und Besitzern durch Olga Sougrobowa. Ergänzt wird diese Zusammenstellung durch die Dokumentation der Ausstellungspräsenz der Düsseldorfer auf den Ausstellungen in Manchester und Liverpool (in den 1850er bis 1880er Jahren), in Wien sowie in New York und Philadelphia. Nachdem meist ehrenamtliche Helfer Standardwerke des 19. Jh.s zusammengestellt sowie mit fehlenden Registern versehen haben und die Auktionskataloge der letzten 25 Jahre ausgewertet wurden, stehen nun eine Reihe von zusätzlichen Daten zu Verfügung.

Um jedoch jeglicher Forscher-Euphorie vorzubeugen, sei sogleich bemerkt, daß eine Art des benutzerfreundlichen Dokumentationszentrums, wie es bereits vor Jahrzehnten angeregt wurde, ohne zusätzliches Personal derzeit

noch in weiter Ferne liegt. Mittelfristiges Ziel ist es daher, erst einmal die entwickelten Datenstammbblätter zu jedem Künstler zu erstellen und darauf auch Informationen festzuhalten, die im Lexikon keine Aufnahme finden können. Diese Datenstammbblätter können vorerst nur auf Anfrage von Doktoranden und für spezielle Forschungsziele vervielfältigt werden.

Zu methodischen Entscheidungen

Zu den Begriffen, die die methodischen Überlegungen bestimmen, gehören solche wie »Schule« und »Einfluß«, »Ausbildung« und »Bildung« oder »Motiv« und »Zitat«. In Frage steht auch der Umgang mit Nationalitäten. Schließlich werden auf dem Wege der Einordnung und Kategorisierung der eingehenden Informationen hier Wertungen festgelegt oder fortgeschrieben, die in Zukunft wesentlich das Bild der Düsseldorfer Malerschule prägen werden. Falls sie sich als irrig erweisen sollten, werden diese nur ebenso schwer wieder rückgängig zu machen sein wie manche falschen Todesdaten oder Akademiezeiten im Thieme-Becker. Die »Einflußkunstgeschichte« wird durch die Art der Zuordnung einzelner »Schüler« zu einzelnen Lehrern zwangsläufig weitergeschrieben und verdichtet. Immerhin kann durch die minutiöse Zuordnung in einzelne Akademieklassen dem bislang häufig pauschalen Studium aller Akademiezöglinge bei W. von Schadow (bis 1854) oder bei J. W. Schirmer und später E. Dücker ein Ende bereitet werden.

Auch wenn keineswegs beabsichtigt ist, allseits bekannte Maler wie Anselm Feuerbach oder Arnold Böcklin, die zwischen 1845 und 1847 an der Düsseldorfer Akademie studiert haben, als Protagonisten der Leistung dieser »Schule« zu vereinnahmen, so ist das begrenzte(!) Ausmaß ihrer Erwähnung im Lexikon ebenfalls ein Zeichen der vorgenommenen Einschätzungen. Der Schwerpunkt liegt bei allen Artikeln auf der Rekonstruktion ihrer Düsseldorfer Periode im Œuvre dieser Künst-

ler. Böcklins und Feuerbachs Erfolge lagen ohne Zweifel außerhalb einer »Schule«, wenn gleich seine knapp zwei Düsseldorfer Jahre für Böcklin die einzige nicht-autodidaktische »Schulung« in seiner Karriere darstellten.

Nicht vergessen werden sollte dabei, daß diese sogenannte Düsseldorfer »Schule« schon zu Schadows Zeiten sich von einer ideell stilistischen »Einheit«, einer Werkstatt unter einem großen Meister, zu einer hervorragend strukturierten, ausgedehnten Kunstproduktionsstätte mit garantiertem Ausbildungsstandard wandelte. Die auffällige Konzentration von Verteilungsorganisationen in dieser kleinen Stadt der Rheinprovinz ließ es für zahllose Maler attraktiv erscheinen, sich mit dem »Etikett« des Markenartikels »Düsseldorfer Malerschule« zu schmücken und zu verkaufen. Trotz allen Spottes anerkannter Geistesgrößen von Hegel über Heine bis zu Fontane und Liebermann über jene »Tendenzmaler« und später »Touristenmaler« blieb man doch immerhin im Gespräch und machte wie der für die Genremalerei bekannte Ludwig Knaus in Paris sein Glück oder wie der heute vergessene Friedrich Klein-Chevalier in New York, Harry Jochmus in Philadelphia oder Friedrich Peter Hiddemann in England beachtliche Geschäfte. Man ordnete sich nach Düsseldorf kommend dem Markennamen unter, auch wenn man selbst bereits über eine fertige Ausbildung verfügte, so wie Emil Ebers aus Breslau, oder paßte sich ihm an, auch wenn man längst über einen eigenen Kundenkreis verfügte, wie Theodor Schütz aus Schwaben oder Caleb Bingham aus den USA.

Einen zeitgenössischen Einblick in jene bunt gewürfelte Künstlergemeinde vermittelt bereits 1852 das Düsseldorfer Künstleralbum. In Bildern werden die Landschaften von der Hand ihrer nationalen Künstler in ihren »Besonderheiten«, nicht ohne clichéhafte Züge vor Augen geführt: die Norweger in einer Radierung nach Adolph Tidemand als Jäger über ihr weites Land schauend, die Russen mit wild entschlossenem Gesichtsausdruck und schwer bewaffnet zu Pferde und die Holländer an einem Kanal entlang spazierend, ein Pfeifchen schmauchend mit den später von Helmuth Liesegang auch an Max Liebermanns Füßen so gelobten Holzschuhen.

Interessant wird jene erklärte Konzentration auf die Düsseldorfer Zeit einzelner Künstler vor allem auch im Umgang mit den zahllosen ausländischen Malern, die zwischen 1840 und 1880 aus immerhin 13 Nationen nach Düsseldorf strömten. Die nun mögliche Auflistung nach den Herkunftsländern läßt erstaunliche Ausländergruppierungen erkennen. Neben den Amerikanern mit mehr als 60 Künstlern zwischen 1839 und 1859 bilden die Norweger

die zweitgrößte Kolonie. Aber auch neun Engländer, acht Ungarn, fünf Finnen und sogar ein Brasilianer zählen zu den Akademiezöglingen. Manche der ausländischen Autoren machen so auch auf die Diskrepanz zwischen der der Düsseldorfer Zeit zuzuschreibenden Leistung und der nationalen Verbundenheit gezielt aufmerksam. Wenn der früh verstorbene Hermann August Cappelen (1827-1852) nach Norwegen zurückgekehrt wäre, läge ein Vergleich seiner Werke mit denen eines Claussen Dahl nahe. Ihn in die »norwegische Tradition« einzuordnen wäre dann vermutlich opportun, wohingegen die ebenso berechtigten Verweise auf den frühen Schirmer und vor allem den spät romantischen Lessing dann vernachlässigt worden wären. Auch der Schwede August Jernberg, der 1896 in Düsseldorf verstarb, wäre ein solcher Fall. Wie die Amerikanerin Barbara Novak in ihrem Buch über die amerikanische Landschaftsmalerei 1986 ausdrücklich betonte, ist der in Solingen geborene Albert Bierstadt ihrer Meinung nach künstlerisch mehr vom Gefühl der amerikanischen Landschaft geprägt als von der Düsseldorfer Zeit. Indem weitgehend Autoren aus den jeweiligen »Heimatländern« (auch z. B. Esten) verpflichtet wurden, sollte der Vereinnahmung in die eine oder andere nationale Kunstgeschichte vorgebeugt werden, nicht ohne das sicherlich spektakuläre Phänomen einer in diesem Ausmaß internationalisierten Kunststadt fern vom simplen Lokalpatriotismus zum Ausdruck bringen zu können. So zählt einerseits die Akademiezugehörigkeit, andererseits aber auch der Grad an stilistischer und thematischer Übereinstimmung mit dem als »Düsseldorf« etikettierten Muster. Dabei fielen so manche Künstler auch aus dem engmaschigen Netz heraus, nicht nur auf Grund mangelnder Qualität, sondern auch da etwa ihre Verweildauer in Düsseldorf zu kurz war wie bei Gisbert Flüggen (1811-1859) oder wie im Falle des amerikanischen Künstlers Thomas Eakins (1844-1916), der in manchen seiner Gemälde nur auf Grund seiner Vertrautheit

mit den Werken der Düsseldorfer eine Verwandtschaft nahelegt.

Was denn »düsseldorfish« an diesen Werken eigentlich sei, das nun in diesem Umfang durch das Lexikon vor Augen geführt werden wird, fragen sich viele. Darauf ist die Antwort entgegen der Vermutung keineswegs ähnlich unscharf wie für die Genremalerei aus dem Munde des Malerschul-Chronisten Heinrich Püttmann 1837: »Der Begriff des Genre ist an sich so schwankend und unsicher, daß man alles nach Belieben hineinwerfen und aussondern kann, was nicht seit Alters her unter eigenes Schloß und Riegel gebracht wurde«. Nimmt man nur einmal die Düsseldorfer Genremalerei der Frühzeit, so ist es zunächst die kastenartige Raumbühne, das typische scharf modellierende Beleuchtungslicht. Es sind aber auch die gestärkten weiß leuchtenden Hemdsärmel, die stellenweise die dramatischen Ereignisse regelrecht überstrahlen und als Helligkeits-Akzente die meist gut gegliederte Erzählung optisch strukturieren. Auch der Zeitverlauf der Geschichte, die Integration des Vorher und Nachher in den gewählten Augenblick sind symptomatisch. Ebenso weist die Landschaftsmalerei der Frühzeit markante Einzelheiten auf, die die Düsseldorfer »Schulung« erkennen lassen. Ohne Zweifel ist es die ungemeine Detailgenauigkeit der Vordergrunde, die Art, den Bildraum in Raumzonen zu staffeln, und ebenfalls die z. B. die Baum-

stämme stark plastisch modellierende Lichtführung. Durch die getroffene Bildauswahl werden im Lexikon auch für andere Gattungen spezifische Merkmale erkennbar.

Inzwischen hat dieses Projekt seine Halbzeit überschritten. Fast alle Beiträge konnten vergeben werden; weniger als die Hälfte sind noch nicht eingegangen. In den meisten Fällen hat die Detektivarbeit sich gelohnt. Die Beschaffung der Fotos wurde Ende 1996 weitgehend abgeschlossen. Da sie oft seitens der Museen auf weniger Unterstützung trafen, als man erhofft hatte, und zu hohe Gebühren dann in Einzelfällen doch verhinderten, daß ein Werk abgebildet werden konnte, mußte manches Mal aufwendig Ersatz beschafft werden.

Der Zeitplan sieht vor, daß der erste von voraussichtlich drei Bänden noch 1997 im Münchner Bruckmann Verlag erscheinen wird. Er wird sicherlich dazu beitragen, daß die Diskussion um diese Malerschule wieder in einer Art und Weise geführt wird, wie sie der amerikanische Maler Worthington Whittredge um 1900 in seiner Autobiographie für seine Zeitgenossen, die die Düsseldorfer in New York sahen, beschreibt: Indem man sich intensiv mit den gewählten Themen, der verwendeten Technik und dem genutzten Markenzeicheneffekt sowie den Verbreitungsformen beschäftigt, können allmählich differenzierte Sichtweisen erarbeitet werden — solche Schulen, so Whittredge, sprießen schließlich nicht wie Champignons über Nacht aus dem Boden.

Martina Sitt

SUSANNE DEICHER

Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität

Berlin, Reimer 1995. 257 Seiten, 222 Schwarzweißabb.

H. L. C. Jaffé hat Mondrian als einen Nachkommen der calvinistischen Bilderstürmer gesehen; in W. Hofmanns Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst* wurde die Moderne insgesamt als Erbschaft der Reformation betrachtet. Dieser Geschichtsentwurf be-

mühte eine romantische Denktradition, die sich schon die Avantgarde selbst zunutze gemacht hatte. Gegen das reformatorische Verdikt, Kunst könne keinen offenbaren Wert beanspruchen, legte man Widerspruch ein, um den verweltlichten ephemeren Status der