

ästhetischen Zweck und soll eine Mahnung sein, die Natur in ihrer Ursprünglichkeit zu bewahren — eine amerikanische Eigenart und als solche ein Kennzeichen der Selbständigkeit, die mit dem Begriff der Romantik nicht gedeckt ist.

Doch der Charakter der Hudson River School änderte sich: 1876 malte Worthington Whittredge ein Motiv aus dem Westen der amerikanischen Territorien: „On the Cache La Poudre River, Colorado“ (Abb. 4b). Unter dem Einfluß der Schule von Barbizon reizte ihn eine Gruppe von amerikanischen Pappeln, die um einen schmalen Fluß zur bildfüllenden Komposition vereint sind. Damit wird die großartige Panorama-Sicht eingengt, und Whittredges spätere Bilder geben bei aller Meisterschaft in Farbmischung und -ton kleinere Ausschnitte von Strand am Meer, nur hier und da von einer Gestalt belebt („Second Beach, New Port“, 1880). Der Höhepunkt der amerikanischen Landschaftsmalerei war überschritten.

In diesem kurzen Bericht fehlt ein wichtiger Gesichtspunkt: das Verhältnis der Künstler zur Öffentlichkeit, zu ihren Mäzenen und Gönnern, ihren Käufern, die oft erstaunlich hohe Preise für die Bilder zahlten. Über dies alles berichtet der Katalog (*American Paradise — The World of the Hudson River School*, Introduction by John K. Howat, XVII und 416 Seiten mit farbigen Tafeln und s/w Abbildungen im Text) in Essays und Werkbeschreibungen ausführlich, zumal Kritiken aus Zeitungen, auch unveröffentlichtes Material, herangezogen wurden. Der gewichtige Band bildet die Grundlage für weitere wissenschaftliche Arbeit.

Wolfgang von Löhneysen

Literaturberichte

BERLIN — MÜNCHEN UM 1900

„Panorama oder Ansichten“ kunstgeschichtlicher Literatur zum Streit um Tradition und Moderne

DOMINIK BARTMANN, *Anton von Werner. Zur Kunst und Kulturpolitik im Deutschen Kaiserreich*. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1985. 314 S., 132 Abb., DM 49,50. — NICOLAAS TEEUWISSE, *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871—1900*. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1986. 336 S., 131 Abb., DM 53,—. — CHRISTOPHER B. WITH, *The Prussian Landeskunstkommission 1862—1911. A Study in State subvention of the Arts* (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich [= KKP], hrsg. von Stephan Waetzoldt und Ekkehard Mai, Bd. 6), Berlin, Gebr. Mann Verlag 1986. 180 S., 29 Abb., DM 81,—. — HORST LUDWIG, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1866—1912)* (KKP, Bd. 8). Berlin, Gebr. Mann Verlag 1986. 383 S., ca. 98 Abb., DM 168,—. — *Franz von Lenbach 1836—1904*. Ausstellung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus vom 13. 12. 1986 bis 29. 3. 1987. Kat. Ausst. bearb. von ROSEL GOLLEK und WINFRIED RANKE, 515 S., DM 98,—.

Charles Rosen und Henri Zerner haben sich dem postmodernen Zeitgeist anvertraut. In ihrem 1984 erschienenen *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art* plädieren sie für die Rehabilitierung akademischer Kunst des 19. Jahrhunderts. In Frankreich, dem Geburtsland der Avantgarde, sehen sie diese Tendenz mit der 1974 in Paris veranstalteten Ausstellung offizieller französischer Kunst aus dem Palais du Luxembourg begonnen und nun nach der Eröffnung des Musée d'Orsay bestätigt. Auch die aktuelle Avantgarde sei dem Sinneswandel des Zeitgeists unterworfen, wenn immer häufiger auf das Vorbild akademischer Kunst zurückgegriffen werde, wie dies etwa der Pop-Künstler Rosenquist oder der New Realism praktizierten. Mit dem Ende der Negierung akademischer Kunst nivelliere sich auch das traditionelle Gegensatzpaar offizielle Kunst und Avantgarde. Das Pendel der Bewertungen scheint zurückzuschlagen und eine postmoderne Kunstgeschichtsschreibung des „opulent eye“ (N. Cooper) für die Malerei des 19. Jahrhunderts anzubrechen. Doch ein Kategorialdenken problembeschwichtigender Höhenflugperspektive, das etwa den andauernden Historikerstreit kennzeichnet, hat sich in der Kunstgeschichte noch nicht allgemein etablieren können.

Während Rosen und Zerner die Gegensätzlichkeit des Begriffspaars offizieller Kunst und Avantgarde, die zu einer Überschätzung der Avantgarde führte, durch neue Sehvergleiche und einen korrigierenden Zeitgeist als überholt abtun, wird die wissenschaftliche Diskussion um Tradition und Moderne in der Bundesrepublik nahezu unverändert als Geschichte der siegreichen Avantgarde geführt. Kleinteilige Analytik und die Wendung zu fächerübergreifender Faktenintensivität verstellen dabei meistens den Weitblick für kunst- und kulturgeschichtliche Panoramen und lassen die Rezeption derartiger Publikationen zu einer recht spröden Arbeit werden.

Wenn sich mehrere Wissenschaftler einer erneuten Darstellung der Berliner Kunstverhältnisse im Kaiserreich zuwenden, kann dies für die Forschung und die Autoren ein Glücksfall sein. Beides trifft auf Peter Paret zu, dessen in verschiedenen Aufmachungen verbreiteter Titel *Die Berliner Secession* (1980 ff.) den Auftakt zu aktuellen Veröffentlichungen bildete. Daß Untersuchungen zum gleichen Problemkreis Überschneidungen thematischer Aspekte und analoge Ergebnisse nach sich ziehen, ist unvermeidlich, zumal allen gemeinsam ist, besonderen Ehrgeiz auf Auswertung und Absicherung unveröffentlichter Primärquellen zu legen. Paret mag durch die erste Veröffentlichung im Vorteil sein, wie die an seinem Text orientierten methodischen Ansätze und Problemstellungen der nachfolgenden Autoren zeigen (Bartmann, S. 11; Teeuwisse, S. 12). Ob allerdings Ch. With, dessen Manuskript bereits 1979 vorlag, durch eine frühere Publizierung des Buches ein ähnlicher Erfolg wie seinem amerikanischen Landsmann Paret beschieden gewesen wäre, ist zweifelhaft. Distanz zum weniger vertrauten Kulturkreis eröffnet zwar die erhoffte Unbefangenheit und Objektivität der wissenschaftlichen Wertung (vgl. Vorwort der Hrsg. Waetzoldt/Mai zum With-Buch, S. 7), aber der Außenseiterblick des Historikers Paret, seine spezifische Themenausrichtung und Fragestellung weiteten die Bedeutung des kunsthistorischen Gegenstandes. Trotz notwendiger Detailkritik, die Parets Gesamtdarstellung herausfordert (vgl. z. B. R. Manheim, in: *Kritische Berichte*, Bd. 10, Heft 3, 1982, S. 67 ff.), bietet sie das bisher überzeugendste, mit interdisziplinärer Virtuosität vorgetragene Interpretationspanorama der Berliner Sezession und ihrer Feinde im kaiserlichen Deutschland. Kunst und Politik werden nicht kurzgeschlossen, ihre Am-

bivalenz aber ist behutsam in die umfassende Deutung von Berlins Tradition und Moderne eingegangen, deren Reflex auch als kulturpolitische Ansichten des Wilhelminischen Deutschlands nachgewiesen werden. Damit ist Paret's Buch zum hohen Maßstab für die späteren Autoren geworden.

Schilderte Paret den Werdegang der konstituierten Sezession in Kunst und Gesellschaft, so stellt *Teeuwisse* die Vorgeschichte und die Voraussetzungen, die zu ihrer Gründung führten, in den Mittelpunkt. Wie Paret wählt Teeuwisse eine entwicklungs-geschichtliche Darstellung, die äußerst ansprechend in Sprache und Bebilderung den Wandel der künstlerischen und kulturellen Situation Berlins erläutert, die aber politische Aspekte nur mit den Eingriffen staatlicher Institutionen in die künstlerische Praxis berücksichtigt: kunstpolitische Entscheidungen und Einflüsse werden der Interpretation dienstbar gemacht, die Kunst aber nicht als Indikator gesellschaftspolitischer Vorgänge ausgedeutet wie bei Paret. Hervorzuheben ist Teeuwisses Eingangskapitel (S. 17—81), das die künstlerische Situation Berlins während der 70er Jahre im Hinweis auf die Schinkelzeit und im Vergleich zur unumstrittenen Kunsthauptstadt München (S. 20) als die einer „Kolonialstadt“ (S. 27) mit „kulturellem Defizit“ (S. 19) beschreibt. Es ist eine kurze, eindringliche Skizze, die eine Aufforderung für vertiefende Arbeiten über diesen vernachlässigten Forschungszeitraum sein könnte, und die mit der Dekoration zur Berliner Siegesfeier von 1871, den Anfängen „neuberlinischer Reichskunst“ (S. 27), der Beschreibung von Akademie und Akademieausstellungen einschließlich der vorausweisenden Konflikte und einem Abschnitt über den Kunsthandel und Kunstsammlungen in „Krise und Aufbruch“ der 80er Jahre (S. 82—154) überleitet. Dem folgen die 90er Jahre mit den sattsam bekannten Umständen der Gründung der Gruppe der Elf durch Liebermann (1892) und der Sezession (1898). Dabei werden die geläufigen Stationen der Auseinandersetzung von Tradition und Moderne so abgehandelt, daß vor allem die ästhetisch-kulturelle Seite des Berliner Kunstlebens betont wird. Die näher betrachtete Rolle des Kunsthandels (S. 220 ff.) ist als Bereicherung für das Gesamtverständnis der lokalen Kunstszene zu werten. Nicht weniger, aber auch nicht mehr.

D. Bartmann dagegen beleuchtet mit seiner Monographie Anton von Werners (1843—1915) in größerem Umfang die kunstpolitischen Verhältnisse des Deutschen Kaiserreichs. Kaum eine andere Persönlichkeit läßt nämlich dies so unmittelbar zu, denn Werner, Künstler und Kunstfunktionär, Repräsentant monarchisch-konservativer Gesinnung, ausgestattet mit hohen Ämtern, dem Rückhalt an seinem Publikum und Einfluß am Hofe der Hohenzollern, gilt zu Recht als Symbolfigur des organisierten Widerstands gegen die moderne Kunst. Den Forderungen einer Monographie entsprechend, achtete der Autor auf eine Betrachtung der gesamten Aktivitäten Werners, wobei die künstlerischen Projekte (S. 15 ff.) zu einer neuen Bewertung zusammengetragen wurden. Mag eine zukünftige Revision akademischer Kunst eventuell sogar Werner zu rehabilitieren versuchen, sein öffentliches Wirken als begeisterter Bild-Chronist des Deutschen Reiches (S. 35 ff.), der fern der Front Ereignisse des deutsch-französischen Krieges (1870/71) ebenso verharmloste und glorifizierte wie die herausragenden Momente und Persönlichkeiten der Monarchie, sowie seine fintenreich betriebene repressive Kunstpolitik (S. 163 ff.) bleiben warnendes Exempel jedweder kunstpolitischen Betrachtung. Veranschaulichte Paret's spannende Beschreibung zeitgenössischer, antisezessionisti-

scher Strömungen die Brisanz existenzsichernder oder -gefährdender kunstpolitischer Entwicklungen, so erscheint Bartmanns sachliche Rekonstruktion taktischer Vorgänge um Positionsbehauptungen des konservativen Lagers unentschiedener, aber dadurch auch mehrheitsfähiger für die etablierte kunstgeschichtliche Forschung. Das Betreiben der Machtsicherung und -verteidigung gegen jede aufkommende Opposition durch Werner und seine weitgehend von ihm kontrollierte Gefolgschaft in Künstlervereinigungen und Akademie interpretiert Bartmann als Sorge um finanziellen Erfolg und als alleiniges Vertretungsrecht deutscher Kunst nach Innen und Außen, wenn die Umstände bei nationalen und internationalen Ausstellungen (Berlin 1891, St. Louis 1904) oder die Auseinandersetzungen um die preußische Museumsverwaltung (Tschudi-Affäre, Bode-Kontroverse) zur Darstellung kommen. Eines der interessantesten Ergebnisse, die diese subtile Untersuchung anhand der Möglichkeiten, Grenzen und des Scheiterns Werners als Künstler und Kulturpolitiker hervorbringt, ist m. E., daß der Disput zwischen Tradition und Moderne nicht nur ein gegen letztere gerichteter Kampf war, sondern auch eine erfolglose Verteidigung der Tradition um 1900 bedeutete. Eine keineswegs triviale oder spitzfindige Einsicht, sondern Ausdruck einer Akzentverschiebung des Ansatzes: der Geschichte der siegreichen Avantgarde wird die der Tradition gleichberechtigt gegenübergestellt. Umso bedauerlicher ist es, daß die gesellschaftsrelevante Interpretation der offiziellen Malerei Werners und das „Wilhelminische Kunstverständnis“ (S. 176 ff.) in Bartmanns Monographie zu kurz kommen. Auch in anderen Aufsätzen korrigiert der Autor dies nur unzureichend (vgl. Berlin offiziell — Kunst und Kulturpolitik unter Wilhelm II., in: Kat. Ausst. *Berlin um 1900*, Berlinische Galerie 1984, S. 183 ff. sowie: Von der Hohenzollernkunst zur Sezession, in: *Kunst in Berlin von 1870 bis heute*. Slg. Berlinische Galerie, 1986, S. 32 ff.). Für die Frage nach der politischen Wirksamkeit offizieller Kunst, dem Verhältnis zwischen „Staatsästhetik“ (S. 176) und dem Geschmack des Publikums wäre ein Blick in die Nachbardisziplinen hilfreich gewesen (vgl. etwa K. Vondung, *Das Wilhelminische Bildungsbürgertum*, 1976).

Ch. Withs in englischer Sprache belassene Studie *The Prussian Landeskunstkommission* stellt zwar preußische Kunstpolitik exemplarisch dar (S. 7), doch dies thematisch verkürzt, so daß eine kritische Würdigung aller Aufgaben und Wirkungen der „Commission zur Beratung über die Verwendung des Fonds für Kunstzwecke“ weiterhin ein Desiderat bleibt. Das zweifache Mäzenatentum der Landeskunstkommission wird im Hinblick auf die Ankäufe der Berliner Nationalgalerie begutachtet, aber die ebenfalls finanzierte Bildaus schmückung öffentlicher Gebäude wurde außer acht gelassen. Dies ist angesichts des Gedränges von Spezialisten, die sich dem gewiß spektakuläreren, siegreichen Aufbruch der Modernen zuwenden, äußerst beklagenswert, denn erst die längst fällige Untersuchung der Förderung monumentaler Kunst würde das Gesamtbild preußischer sowie reichsspezifischer Kulturpolitik komplettieren. Doch Withs Arbeit damit abzuqualifizieren, wäre nicht fair. Er hat die nach P. O. Rave detaillierteste Geschichte über den widerspruchsvollen Etablierungsbeginn der Nationalgalerie (bis 1913) geschrieben und mit Hilfe der Finanzierungs- und Ankaufspolitik den Kampf um museales Selbstverständnis und die Entstehung einer staatlichen Kunstsammlung aufgearbeitet. Die Schlußfolgerung des Autors ist im Sinne einer Geschichte der Nationalgalerie durchaus konsequent, wenn er von einem dunklen Kapitel vordemokratisch gehandhabter

deutscher Museumspraxis spricht, das erst durch die Aufhebung des Mitspracherechts einer in der Landeskunstkommission rekrutierten konservativen Künstlerschaft abzuschließen war. An das attestierte happy end heutiger Berliner Museumsverwaltung, dem der von Künstlern und ministerialen Wünschen unabhängige, umfassend gebildete Kunsthistoriker vorstehe, vermögen zumindest Künstler nicht zu glauben, wie Dieter Hackers „Frontbericht“ beim 1986er Kunsthistorikertag vor Ort deutlich machte.

Withs verengende Konzentration auf administrative Prozesse ließ die im Materialreichtum verborgenen Chancen kaum ausschöpfen. Hoffte man nach der einleitenden, kulturgeschichtliche Gegebenheiten berücksichtigenden Erörterung der Entwicklung von einem feudalistisch-privaten Mäzenatentum am Ende des 18. Jahrhunderts zu den Anfängen bürgerlicher Kunstförderung (S. 11 ff.) auf eine analog vergleichende Ausweitung preußischer Kulturpolitik, so sah man sich getäuscht: die vielen kunstpolitisch virulenten Ergebnisse der vorgenommenen Einzelanalysen wurden nicht zu einem weitläufigen Beitrag wilhelminischen Kulturverständnisses genutzt. Wenigstens seine Fragen an das Verhältnis zwischen dem an der Kunstförderung beteiligten Wilhelm I. und den Museumsdirektoren, der Landeskunstkommission, dem Kultusministerium sowie dem Parlament hätten koordiniert werden können. So bleibt nur die Hervorhebung einiger vereinzelter Resultate und methodischer Aspekte, wie das empfindsame Verständnis für die arg strapazierten Direktoren Jordan und Tschudi. Besonders bemerkenswert aber ist die Betrachtung der Implikationen von stilistischen Vorlieben und politischen Überzeugungen einer konservativen Künstlerschaft (S. 49 f.), die bei Bartmann vergleichsweise kreuzbrav in der Unterscheidung von Bildgattungen (S. 35–162) ausgelöscht oder mit dem Hinweis auf den bekannten, aber unbefriedigenden Forschungsstand zu den Begriffen Realismus und Naturalismus (S. 36) unbeantwortet abgehakt werden.

Ist die Forderung nach einem kontextualistischen kunstgeschichtlichen Konzept zuviel verlangt und die oft geäußerte, entschuldigende Bemerkung, daß die Wilhelminische Kulturgeschichte noch zu schreiben sei, legitimes Alibi für verkürzte kunsthistorische Arbeit? Die Aufgabe, interdisziplinär zu forschen, haben die Kunsthistoriker für das Zweite Reich wahrgenommen. So gehört Ch. Withs Buch in eine Reihe von Sammelbänden dieses methodischen Unterfangens. Als gegen Ende der 70er Jahre der rehabilitierende Arbeitseifer um das 19. Jahrhundert zur beklagten thematischen Schnitzeljagd wurde, setzte sich ein von der Thyssen-Stiftung beauftragter Stab von Kunsthistorikern vom positivistischen Ergebnisdienst ihrer zuvor geförderten Publikationen ab, um mit einem interdisziplinären Ansatz einen wissenschaftlichen Qualitätssprung zu tun. Aufbruch, nicht Ausweg aus dem Unbehagen, das der sich selbst strangulierende (?) Spezialismus verursachte, hieß wohl die unausgesprochene Parole.

Die mittlerweile auf acht hoch gelobte Bände angewachsene KKP-Reihe (vgl. P. Springer, Historismus als Problem und Herausforderung, in: *Pantheon*, Jhg. XLIV, 1986, S. 183 ff.) unterscheidet sich zwar durch „ein treibendes Motiv“ von den Vorläufer-Publikationen im Prestel Verlag, aber D. Sternbergers Einschätzung früherer Arbeiten trifft unverändert zu: „eine synthetische Vorstellung ist schwer zu erkennen“ (*Panorama oder Ansichten vom 19. Jh.*, 1974, S. 8). Die Leistung einer universalistischen Zusammenschau und das Wagnis einer im Begriff zu fassenden These anzuregen, die über eine physiognomische Postkartenansicht hinausgeht, war von den Herausgebern

nicht beabsichtigt. Wäre ein derartiger Wunsch verfehlt, oder haben wir uns mit einer Diätetik der Sinnerwartung (O. Marquard) abzufinden, die durch die Publikationsform der Sammelbände vorprogrammiert war? Die Herausgeber jedenfalls wollten sich der „Anstrengung des Begriffs“ (V. Ullrich, Spuren im Alltag. „Barfußhistoriker“ — woher sie kommen und was sie wollen, in: *Die Zeit*, 2. Nov. 1984, S. 73) nicht entziehen: „Die Frage nach einer geistigen Einheit des 19. Jahrhunderts, nach einem spezifischen Kunstbewußtsein und einer kulturellen Grundhaltung, die uns das 19. Jahrhundert als Neunzehntes Jahrhundert begreifen läßt und die ja immerhin eine Reihe von Begriffsprägungen (...) zur Folge hatte — Historismus, Pluralismus, Relativismus, Eklektizismus, Idealismus und Realismus, Szientismus und Objektivismus —, konnte nicht ausgespart bleiben“ (Bd. 3, 1983, S. 9). Doch die eher periphere Behandlung dieser Begriffe lieferte lediglich „Stichworte zur Beschreibung der geistigen Verfassung und Einstellung des Subjekts zu seiner Umwelt und deren Erfahrung und Darstellung“ (*ebda*, S. 11).

Demnach ist es Ch. With nicht alleine anzulasten, keinen weitreichenden Prospekt zum kulturpolitischen Gesamtverständnis des Kaiserreiches entworfen zu haben — seine Einzeluntersuchung reflektiert lediglich das Fragmentarische des Gesamtprojekts. Die von einem wohlmeinenden Kritiker als „Gesammelte Grenzgänge“ (P. Springer) deklarierte KKP-Reihe, die im besonderen Beispiel — und eben nicht im Allgemeinen — Kennzeichnendes aufscheinen lassen soll, wurde mit ihren letzten beiden Veröffentlichungen von With und Ludwig zu den Kulturmetropolen Berlin-München in eine zusammenschließende Optik gebracht. Doch die Herausgeber sind dem partikularen Prinzip der Sammelbände unterworfen. Dem Leser bleibt es nach der Lektüre beider Texte überlassen, Folgerungen aus dem für das Verständnis der Reichskultur so aufschlußreichen Nord-Süd-Vergleich zu ziehen.

Die Vorgaben für With und Ludwig waren die gleichen: die Auswertung überlieferter Quellen, um den „Begründungszusammenhang von Kunst mit den politisch-staatlichen Entwicklungen allgemein und administrativ, mit den wirtschaftlich-industriellen Gegebenheiten und den sozialen Veränderungen“ (KKP-Bd. 8, S. 8) zu analysieren und die exemplarische Dokumentation des Streits um die anbrechende Moderne zur Zeit der Prinzregentenära (1886—1912) (S. 9).

Es verstand sich also von selbst, die Quellenlage für die in der Prinzregentenzeit zu schaffenden und vorhandenen Instrumentarien, die die Pflege und Förderung der Künste als öffentlichen Auftrag bewerkstelligten (S. 8), zu sondieren, um bayerische Kunst- und Kulturpolitik unter der Herrschaft Luitpolds zu rekonstruieren. Dies allerdings erschöpft sich im Vertrauen auf die Wirkung seitenfüllender Aufzählungen und Abbildungen von Preisen, Namen, Satzungen, Programmen und vor allem von Zitaten, die, nur spärlich kommentiert, durch ihre Kapitelordnung thematisch zusammengehalten werden. Die geforderten Begründungszusammenhänge und eine analytisch wertende Interpretation ist dem quantitativen Ballast der Fakten unterlegen. Daß es am baldigen Schlußpunkt (?) der KKP-Reihe zu einem Rückfall in positivistischste Faktenhuberei kommt, die doch durch den interdisziplinären Ansatz überwunden werden sollte, ist nicht ohne desillusionierende Pointe.

Ist dies angesichts des arbeitsintensiv recherchierten reichen Quellenfundus zu hart geurteilt und hat Ludwig dennoch ein „importantes“ (S. 234) Werk zur Münchner

Kunst um 1900 geschaffen? Die Material-Dokumentation zu den „Formen und Zielen der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenzeit“ ist umfassend, ihre thematische Anordnung aber wenig geeignet für die Transformation in einen Begründungs- und Bedeutungskontext. Für die erhoffte exemplarische Dokumentation des Streits um die anbrechende Moderne in München jedenfalls reicht die „Finanzierungsgeschichte“ Ludwigs nicht aus. Es hätte der interpretatorischen Einbeziehung historischer Forschungsergebnisse bedurft und nicht nur eines allgemeinen Hinweises auf Karl Möckls Standardwerk zur Prinzregentenzeit (München/Wien 1972) als Phantomfolie des eigenen Textes. Seinem Gewährsmann Möckl hätte er auch in grundsätzlich methodischer Hinsicht folgen sollen, der sich nicht mit verkürzender historischer Ansicht zufrieden geben wollte: „Die Quellen sprechen meist in der Zunge des Zeitbewußtseins; darüber hinausgehende Zusammenhänge sind strukturell zu erschließen“ (S. 12). Selbst Rosen/Zerners minimierte Erwartungshaltung an das Verständnis akademischer Kunst kann hinsichtlich des Wertes, den Ludwig auf die Bekanntgabe von Ankaufspreisen legt, nicht trösten: „Historians reasonably argue that we should at least understand why the works of these artists (gemeint sind die Pompiers, T. W.) were once so highly prized“ (S. 207).

Ludwig benügt sich mit der Darstellung des Gegensatzpaares von Tradition und Moderne, die zu unkritisch Gefahr läuft, das glänzende Bild „einer großen Epoche bayerischer Kultur“ (F. Prinz, Bayern und München am Ende der Prinzregentenzeit, in: P. K. Schuster [Hg.], *München leuchtete*, München 1984, S. 28) zu stützen. Schon im letzten Jahrhundert erschien manchem Bewohner des niederbayerischen Landshut eine „unverfängliche Prunkgeschichte“ und Wohlverhalten gegenüber dem damals noch maßgebenden Königshaus für ein Bildthema des Rathaussaales nicht geheuer, als sie dies drastisch nur eine „Erinnerung an eine kolossale Fresserei und Sauferei“ nannten (*Landshuter Zeitung* vom 23. Jan. 1878).

Aus den Materialien der einzelnen Kapitel läßt sich dann einiges zum Konflikt zwischen Moderne und Tradition in München herauslesen, wenn man durch die Literatur seit Uhde/Bernays (*Die Münchner Malerei im 19. Jh., 2. Teil: 1850—1900*, München 1927, revidierte Neuausgabe 1983) vorinformiert ist. So bestätigt sich, was seit einigen Jahren durch die Worte Thomas Manns wieder ins Münchner Ausstellungsgedächtnis gerufen wurde, daß der Geschmack des heimatverbundenen, konservativen Kunstpublikums auch in öffentlich bediensteten Schaltpositionen der Kunstförderung eine Kunst favorisierte, die dem Guten, Schönen, Sittlichen und Wahren zugetan war und das „Häßliche“ ablehnte (S. 13 ff., 139 ff.). Daß gute Gesinnung den Geschäftssinn nicht ausschloß, ließ auch die Moderne gedeihen, die ihrerseits durch die finanziell taktierenden Sezessionisten eine dauerhafte Existenzgrundlage errang, wie der Ausstellungsbetrieb des Glaspalastes (S. 83 ff., vgl. flankierend: V. Hütsch, *Der Münchner Glaspalast*, Kat. Ausst. Stadtmus. München 1982) vergegenwärtigt. Der kommerzielle Faktor, der konservative wie sezessionistische Kunst durch die duldsame — nicht liberale! — Haltung offizieller Stellen und des Prinzregenten nebeneinander bestehen ließ, führte nach der Jahrhundertwende zu einem reinen Geschäft, wie es an der Entstehung einer „Proarte“-Gesellschaft abgelesen werden kann (S. 116). Da war die Gefahr, daß die führende Kunststadt München seit ihrem Aufstieg zur Großstadt in den künstlerischen Provin-

zialismus versank, bereits wahr geworden. Dies hatten auch die Bemühungen Tschudis (S. 236 ff.) nicht verhindern können, welcher den Grundstein für eine internationale Sammlung in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen legte. In diesem häufig beschriebenen show down, den auch Ludwigs Materialien-Panorama der Finanzierungen reflektiert, gehen die ästhetischen Bedürfnisse und die idealistischen Motive der Sezessionisten zur Rettung der Internationalität unter, auf die E. Ruhmer (Kunst im Zeichen der Secession, in: *Die Münchner Schule 1850—1914*, Kat. Ausst. Bayer. Staatsgemäldesammlungen und Ausstellungsleitung Haus der Kunst e. V., München 1979, S. 89) hinweist. Statt dessen kommt die offizielle bayerische Kulturpolitik besser weg, wenn Ludwig das verfassungsmäßig garantierte Recht auf Kulturhoheit gegenüber dem Reich (S. 244 ff.) sowie dessen und Wilhelms II. Versuche, die Autonomie der Kulturverwaltung der Länder anzutasten (S. 263 ff.), betrachtet. Das Porträt des Prinzregenten (S. 353 ff.) wird durch keine kritische Frage getrübt, die Feier des „*artium protector*“ findet ihre Fortsetzung, seitdem Luitpold 1887 mit diesem Titel durch die Münchner Künstlerschaft geehrt wurde (S. 356). Gewiß mag ein traditionell vorgeprägtes Verständnis Wittelsbacher Kunstförderung Luitpold nicht dazu angeleitet haben, wie Wilhelm II. eine zentrale Kontrolle über das Kunstleben zu erringen. Aber die Verantwortlichkeit des scheinbar integrierenden Prinzregenten bestand letzten Endes nur in der Entscheidung nach kommerziellen Gesichtspunkten bei der offiziellen Kunstförderung (S. 160), was ihn als Symbolfigur „einer politisch-gesellschaftlichen Patt-Situation“ seines Landes bestätigt, „die sicher auch Gefahren in sich barg und einer kreativen Weiterentwicklung von Staat und Gesellschaft im Wege stand“ (F. Prinz, a. a. O., S. 27; Prinz sieht die Position Luitpolds positiver, als das verkürzte Zitat wiedergibt).

Im Gegensatz zu Ludwig überzeugt das methodische Konzept der Münchner Städtischen Galerie, die das Verhältnis von Kunst, Kunstpolitik und gesellschaftlichen Verquickungen am Beispiel des Malerfürsten *Franz von Lenbach (1836—1904)* im Kontext sichtbar machte. Die Aufgabe, dies in dialektischer Weise aufzubereiten (vgl. S. 7), ist in zweifacher Hinsicht, mit Ausstellung und Katalog, bewältigt worden. Das Zusammenwirken von restaurierender Inszenierung und strikt durchgeführter Didaktik errang diesen Erfolg, der nur leider durch das weltrekordverdächtig späte Erscheinen des begleitenden Katalogs gemindert wurde. Die dort geäußerten Zweifel am eigenen Ausstellungskonzept einer materialreich erzeugten Hülle umschmeichelnden Glanzes sind nicht allein als Lampenfieber vor der Eröffnung zu belächeln (S. 169), sie entstanden möglicherweise auch aus dem Unbehagen vor dem rückständigen Geschmack des Publikums. Doch diese unausgesprochene Angst der Ausstellungsmacher, mit der Inszenierung eines gründerzeitlichen Prunkensembles die „Bereitschaft zu Untersuchung und analytischem Zeitvergleich“ (S. 169) außer Kraft zu setzen, deutet an, daß heute mit einem Publikum gerechnet werden muß, dem ähnlich dem der Gründerzeit Genuß und Prestige vor Kunst geht (vgl. U. Greiner, Brot im Überfluß und Spiele satt. Kultur: die große Wachstumsbranche, in: *Die Zeit*, 7. 8. 1987, S. 1). Den Ausstellungsmachern aber lag Publikumsschelte fern, sie gaben weder einer verführerischen Genußerwartung nach, noch ließen sie sich aufs gemachte panegyrische Plüschsofa bayerischer Provenienz nieder. Inszenierung und sachliche Information dienten historischer Aufklärung und nicht spielerisch gewendetem, unterhaltsamen Augengenuß. Man zeigte eindrucksvoll, daß es

nicht postmodernen Sehens bedurfte, um den Kopf von den Vorurteilen der Moderne freizubekommen, die historicistische Interieurs den „Fortschrittlichkeitstest“ nicht bestehen ließ (P. Thornton, *Innenarchitektur in drei Jahrhunderten*, Herford 1986, S. 308), denn analytische Klarheit bei der Durchsetzung eines kritischen Ansatzes reicht durchaus. So zeichnet sich der dickleibige Katalog (515 S.) nicht, wie vielfach üblich, durch einen enormen Umfang, sondern durch die schnörkellose Ausführung einer neuen Einschätzung von Lenbachs künstlerischer Bedeutung und gesellschaftlicher Wirkung aus. Voraussetzung ist eine Umkehrung geläufiger methodischer Handhabungen. Die wissenschaftliche „Vorstellung einer genialisch konsequenten Entwicklung von Person und Werk“ wurde durch den Nachweis von „Schwächen und Defiziten“ (S. 44) im Lenbachschen Œuvre ersetzt, um von diesen aus ein neues Bild des Malerfürsten zu entfalten. Nicht eine „verkorkste Karriere“, wie sie W. Ross in seiner Rezension der 1986 erschienenen Biographie Lenbachs von Ranke (Köln 1986) für den Münchner Maler konstatierte (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 1. 1987), sondern eine konsequente wird ausgemacht, an deren Konstruktion Winfried Ranke neben Rosel Gollek ebenfalls maßgeblich beteiligt war. Bei Ross schwingt noch das Argument mit, ein hoffnungsvolles Talent sei durch Kopistenarbeit für die Plein air-Malerei verdorben worden (das für die Bevorzugung der Frühwerke Lenbachs vor den Bildnissen gängige Ausstellungspraxis ist), während Ranke (S. 43 ff.) mit dem Lenbachs figurativen Landschaften avantgardistische Qualität zugestehenden Urteil aufräumt. Die Porträts, mit denen der gewitzte, mustergültige Pompier-Vertreter Lenbach zu Geld und Ruhm kam, werden zu Rate gezogen. An ihnen werden, wie im übersichtlich geordneten Bildteil (S. 177 ff.) nachvollziehbar, die eklatanten zeichnerischen und perspektivischen Mängel des Münchner „Louch Lizards“ vorgeführt, aber auch seine koloristische Sensibilität gepriesen. Wer durch diesen visuellen Beleg geködert wird, und wer bei gesellschaftsbezogenen Verbindungen nicht zu sehen aufhört, erfährt ein besonderes Beispiel für die Verschränkung von Kunst und Leben, die Lenbachs schillernde Persönlichkeit auszeichnet. Lenbach — so lautet die These — ist der Prototyp des profitorientierten gründerzeitlichen Menschen auf dem Gebiet der Kunst, ein Aufsteiger, der seine künstlerischen Schwächen ins Positive zu wenden verstand und sich auf verkaufsträchtige, prestigemehrende Porträts mächtiger Zeitgenossen verlegte, für die ihm die Photographie als neues Hilfsmittel gerade recht kam (zu Lenbach und der Photographie vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, S. 63 ff.). Der persönliche Erfolg wurde zum inszenatorischen Planspiel, das den Ausstattungsreichtum einer privaten Villa als Wohnhaus, Atelier und Museum erringen ließ und eine überragende Stellung im gesellschaftlichen Leben der Stadt sicherte, wobei der kunstpolitische Einfluß des Künstlers — glaubt man der von R. Gollek wiedergegebenen Ansicht Richard Muthers — mitunter größer gewesen sein soll als der des Prinzregenten (S. 126).

A. Haus (S. 99 ff.) löste die von A. Zweite versprochene Aufbereitung einer Dialektik von Kunst und Gesellschaft (S. 7) am Beispiel der Münchner Künstlergesellschaft „Allotria“ methodisch am formalsten ein. In seiner Darstellung von „Gesellschaft, Geselligkeit und Künstlerfest“ wird nicht nur Lenbachs Rolle als „Gesellschaftskünstler“ herausgehoben, auch sein Verhältnis zu Tradition und Moderne wird durch die vorgegebene thematische Konstellation aufschlußreich beleuchtet. Der Verfasser legte die

bekannte soziologische Struktur eines Führungswechsels an der Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie von der tonangebenden Aristokratie zu einem wirtschaftlich potenten Bürgertum zugrunde, das mit seinen politischen Träumen nach der Reichsgründung zu kurz gekommen, in diffuser Suche nach Selbstbestätigung, auf adelige Repräsentation schielend und auf Stabilisierung seiner „schwankenden Ich-Stärke“ (S. 100) unter den bereitgehaltenen Mantel der Kunst geschlüpft sei — auch als Flucht vor den Bedingungen der realen Welt. Der „Fluchtgedanke“, in der kunsthistorischen Literatur meist als Alibi für die Negation der propagandistischen Bedeutung historistischer Kunst eingeführt, überzeugt weitgehend für die öffentliche Organisation des privaten Lebens. Die Bürger stülpten sich aus den genannten Gründen den Vorzeigeflitter des Künstlerfestes über, und die Künstler zogen sich aus der Welt des Kunst-Machens als Geschäft (S. 107) in die Künstlergesellschaft als „Labeort der im äußeren Leben korrumpierten Freiheit“ (S. 108) zurück, wobei die bürgerlichen Ehrenmitglieder ausgeschlossen blieben. Damit war die Fluchtgefahr noch nicht ausgestanden. Die Künstler nahmen nochmals Reißaus vor einer mitverantworteten überreich dekorierten, vom Autor eigenwillig als „glänzendes Festlokal“ (S. 108) gedeuteten realen Welt; ihr wurde eine geistig nicht überfordernde Ausstaffierung der heimeligen „Allotria“ entgegengesetzt, die schlichte Werte wie Bodenständigkeit und gesunden Menschenverstand triumphieren ließ. In diesen kulturellen Hintergrund eingeboben, erwies sich Lenbach im Hinblick auf die Allotrianer, deren „unumschränkter Herrscher“ (S. 99) er bis zu seinem Tode war, wiederum als geschickter Funktionär in eigener Sache, der dann entscheidend eingriff, wenn seine mit der konservativen Künstlerschaft Münchner Prägung verbundenen Interessen gefährdet waren oder die Mehrung des Ansehens in Aussicht stand. Aktivität bedeutete Effektivität in jeder Situation, in fast jedem Bereich. Hielt sich Lenbach bei der Dekoration von Künstlerfesten im allgemeinen zurück — die seiner Villa und später des Künstlerhauses waren ihm wichtiger —, so bediente er sich dann eines Künstlerfestes, als es zum 25jährigen Bestehen der „Allotria“ galt, „die Auseinandersetzungen seiner eigenen Kunstweise mit den neuklassischen Strömungen“ zu gestalten (S. 111), und dies im Festspiel vor den versammelten Münchner Künstlergenossenschaften. Zu den Bemühungen um allseitige Präsenz und die Festigung seiner Sonderstellung im Münchner Kunstleben auch gegen aufkommende Kritik der Sezessionisten zählt Lenbachs Schachzug, den gerade entlassenen Reichskanzler Bismarck in der „Allotria“ und in der Glaspalastausstellung von 1892 vorzuführen. Lenbachs Sammelleidenschaft, die in seiner Villa als Gesamtkunstwerk Gestalt annahm, ist ebenso als öffentliche Einflußnahme zu begreifen, aber, wie R. Gollek (Lenbach als Sammler, S. 117 ff.) meint, „im stilbildenden Sinne“ (S. 124) und nicht allein als Ausdruck nur übersteigerten Repräsentationsbedürfnisses. Das aber steht dann wohl doch mehr im Vordergrund bei Lenbachs Engagement um die Entstehungsgeschichte des Bayerischen Nationalmuseums. Ranke (S. 149 ff.) rückt die Wirkung des, wie er Lenbach ironisch charakterisiert, „großen mutig unbeirrbar Vorkämpfer(s) für das Schöne in München“ (S. 149) in ein eher bescheidenes Licht. Die eigentliche Bedeutung dieses Beitrags — und dies wird einer didaktisch angelegten Inszenierung besonders gerecht — liegt im aktuellen Bezug zu den traurigen Planungsumständen der Bayerischen Staatskanzlei. Mit dem Appell, wie mit Quellen und Selbstzeugnissen umzugehen sei (S. 155), bringt der Autor — *nomen est*

omen — Leopold von Rankes „Wie es eigentlich gewesen“ in hoffnungsfrohe Erinnerung, damit den Politikern schon jetzt die zur Umkehr befähigende (?) Schamesröte ins Gesicht getrieben werde.

Fast unerheblich zu erwähnen, daß auch die Präsentation der Ausstellung so konzipiert war, daß sich der Besucher seines kritisch-distanzierten Standpunktes bewußt werden sollte. Wenn die weniger bekannten baulichen Veränderungen der Lenbachschen Villa und deren Funktionswandel vom Museum eines Pompier-Vertreter zur städtischen Galerie der Moderne noch keine Voraussetzung zur Reflexion historischer Entwicklungen und Brüche beim Betrachter hervorriefen, dann sollte dies durch den Kunstgriff der Veranstalter initiiert worden sein, die bei der Rekonstruktion der Decken den modernen Baustoff Styropor sichtbar werden ließen (Abb. S. 168). Auch die Seilabsperrung von der in ursprünglicher Schummrigkeit gefaßten Bühnenwirkung des Ateliertrakts ließ den Betrachter sich nur mit den Augen in die Lenbachsche Welt versetzen, hielt ihn aber räumlich abgesondert in seiner eigenen Wirklichkeit.

Katalog und Ausstellung, die nicht auf die Nachbildung eines Lenbachkabinetts im Glaspalast verzichtete, belegen auch deshalb so eindrucksvoll die erfolgreiche gründerzeitliche Karriere des Münchner Malers, weil seinem Œuvre keine Werkbeispiele von Vertretern der beginnenden Moderne gegenübergestellt wurden. Diese bewußt unterlassene Problemstellung (S. 23) wäre in der Tat wenig sinnvoll gewesen, um konservative Kunst der späten 19. Jhs. unvoreingenommen verstehen zu können. Eine andere Schlußfolgerung A. Zweites, daß „die Berücksichtigung von Parallelererscheinungen innerhalb und außerhalb Münchens (...) zweifellos geholfen (hätte), seine Gestalt prägnanter in Erscheinung treten zu lassen, das (...) Bild Lenbachs noch schärfer zu konturieren, die historischen Bedingtheiten seiner Vorstellungswelt klarer zu fassen“ (S. 23), ist zuzustimmen und hätte, so kann man ergänzen, die künstlerische Situation Münchens und gar die des Zweiten Reiches noch umfassender beschrieben. Dennoch, die Qualität des Ausstellungsprojekts, die mit dem Katalog überdauert, kommt der Paretischen Arbeit über die Berliner Sezession gleich.

Heinz-Toni Wappenschmidt

Rezensionen

WERNER BUSCH, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin, Gebr. Mann Verlag 1985, 343 S., 105 Abb., DM 128,—.

„Das Prinzip des Wider-Worts, des fleißigen Einwands ist nur für kleine Geister belebend. Etwas freiere Köpfe unterhalten sich ornamental“ (Botho Strauss, *Niemand anderes*, München/Wien ²1987, S. 43). W. Busch hingegen weiß, wovon und wie er davon spricht, wenn es um die Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung geht. Mit der Ungenauigkeit ornamentaler Schönfärberei hat er ebensowenig im Sinn wie mit der Interpretation als fachfremde Spekulation oder mit einer weiteren Anhäufung bedeutungsverstellenden Materialballasts zur Kunst des 19. Jhs.