

beziehen. Während er sicher zu Recht betont, daß das Gelingen von Interpretationen nur am einzelnen Werk gemessen werden sollte und Einzelanalysen Verallgemeinerungen vorzuziehen sind, so kann das methodische Rüstzeug für das Verständnis komplexer Bildaussagen doch nicht auf die Frage beschränkt werden: »Hat der Maler das gewollt?«, die Ertz zum »grundlegenden Problem jeder Deutung eines Gemäldes« (32) erklärt. In dieser Formulierung wird jene Fokussierung auf eine Künstlergeschichte greifbar, die das Konzept des Kataloges prägt, ungeachtet des Bemühens einzelner Autoren um einen weiteren Deutungshorizont der flämischen Landschaft. Es wirkt wie eine Kapitulation vor der vorangeschrittenen Kunstwissenschaft angesichts der »unüberschaubaren Literatur zu diesem grundlegenden Deutungsproblem der Kunstgeschichtsschreibung«, wenn Ertz sogar explizit in Distanz zu seinen Mitautoren tritt, die »ihrer persönlichen Einstellung zur Ikonologie entsprechend« eigene Deutungen

vortragen, deren Beurteilung »dem Leser vorbehalten« (33) bleibe. Um die »Bildwirklichkeit« der flämischen Landschaften, die Ertz kategorial von der »Naturwirklichkeit, die anderswo so oder so ähnlich existiert« (33) unterscheidet, in ihrer historischen Bedeutung als Natur- und Weltkonzeption zu erfassen, wäre es allerdings nötig gewesen, die Erkenntnisse der vielfältigen Forschung zur holländischen Landschaftsmalerei – gerade angesichts feiner, aber relevanter Unterschiede – einzubeziehen. Nur im internationalen und interdisziplinären Austausch kann die flämische Landschaftsmalerei in Zukunft aus ihrer unangemessenen Position im Schatten der holländischen, meist als bürgerlich und damit fortschrittlich bezeichneten Kunst befreit werden. Es ist zu wünschen, daß die Ausstellung den Anstoß zu einer weiterreichenden, kontextbezogenen Auseinandersetzung mit der flämischen Landschaftsmalerei geben wird.

Tanja Michalsky

## Histoire du musée d'Unterlinden et de ses collections de la Révolution à la Première Guerre mondiale

*Ouvrage sous la direction de Sylvie Lecoq-Ramond, publié par la Société Schongauer – Musée d'Unterlinden. Colmar 2003 (à l'occasion de l'exposition présentée au Musée d'Unterlinden à Colmar du 3 avril 2003 au 11 janvier 2004). 421 S., farb. Abb. € 40,-. ISBN 2-902068-26-3*

In Frankreich hat die Auseinandersetzung mit der Geschichte der eigenen Museen – wie in Deutschland und England – seit den 1980er Jahren einen bemerkenswerten Aufschwung genommen. Eher ungewöhnlich aber waren bis vor kurzem monographische Untersuchungen zu den französischen Provinzmuseen. Der Bicentenaire französischer Museumsgründungen leitete hier in den letzten drei Jahren eine Trendwende ein. Einzelne Museen wie die in Le Mans und Dijon haben im Anschluß an frühere Forschungen Publikationen ihrer Geschichte herausgegeben und damit ein

entsprechendes Interesse bei anderen Museen geweckt.

Das Musée d'Unterlinden in Colmar hat nun ebenfalls ein Jubiläum zum Anlaß genommen, um die Geschichte des eigenen Hauses von der Revolution bis zum Ersten Weltkrieg in einer Ausstellung und einem fundierten Aufsatzband zu thematisieren: Vor 150 Jahren, am 3. April 1853, wurde es im ehemaligen Dominikanerinnenkloster eröffnet. Ihre Besonderheit erhält die Colmarer Museumsgeschichte dadurch, daß sie von den Entwicklungen in zwei Staaten geprägt war. Dementsprechend bot es

sich an, für die Publikation eine interdisziplinär zusammengesetzte Gruppe französischer und deutscher Wissenschaftler heranzuziehen. Die Autoren konnten ältere Forschungen zu Detailthemen weiterführen, gehen aber auch offenen Fragen durch Auswertung von Archivmaterial auf den Grund. Der Band vollzieht anhand von thematischen Beiträgen chronologisch den Ablauf der Colmarer Museumsgeschichte nach. Sie weist bis 1870 einige typische Entwicklungsmuster der französischen Provinzmuseen, aber auch regionale Eigenheiten auf. Indirekt wird ein anhaltender Dauerkonflikt dieser Institution erkennbar: die nicht geklärte Frage nach dem primären Selbstverständnis eines überregional bedeutsamen Kunstmuseums oder eines kunst- und kulturhistorischen Regionalmuseums.

Vorläufer des Museums war auch in Colmar im 18. Jh. eine Zeichenschule mit angegliederter Stichsammlung. Bemerkenswert ist, daß schon vor der Französischen Revolution Forschungen für die regionale Kunsttradition sensibilisierten. Im Zuge der Revolution richtete man auch in Colmar ein Depot für Bücher und Objekte der Künste und Wissenschaften ein. Geschenke und andere Zuwendungen vermehrten diesen Bestand (Dominique Poulot, Francis Gueth). Ungenügend untergebracht, fand diese Sammlung nur mäßiges Publikumsinteresse. Louis Hugot, Leiter der Sammlungen und der Bibliothek ab 1841, führte – ebenfalls zeittypisch – professionelle Maßstäbe ein (Jean-Luc Eichenlaub). Als erstes machte Hugot eine Graphiksammlung der Öffentlichkeit zugänglich, die in didaktischer Zielsetzung jenem universellen Anspruch genügen sollte, von dem Hugot in der Objektsammlung abrücken mußte (Léna Widerkehr). Es gelang ihm, das seit den 1830er Jahren prosperierende Bürgertum für das Museum über das nun übliche Vereinswesen zu gewinnen, indem er 1847 die Gründung der Société Schongauer anregte (Jean-Marie Schmitt). Bis heute hat diese entschei-

dende Bedeutung für das Museum. Seit 1848 – lange nach den ersten Bildersendungen an Provinzmuseen unter dem Directoire und der Konsularregierung – überwies Paris zunächst vor allem Stiche nach italienischen und französischen Meisterwerken und Abgüsse nach antiken Skulpturen, die die Geschmacksbildung nach einem *Beau idéal* fördern sollten. Dem trug die Museumseinrichtung später Rechnung (Chantal Georgel, Barbara Gatineau). Parallel verstärkte sich in den 40er Jahren das Forschungsinteresse für die lokale Geschichte und Kunst. 1849 überließ die Kommune Colmar der Société Schongauer gegen Übernahme der entstehenden Baukosten das in der Französischen Revolution säkularisierte und zwischenzeitlich als Militärkaserne genutzte Dominikanerinnenkloster zur Einrichtung eines Museums. Dort entwickelte es sich von einem »milieu d'émulation et d'éducation« zu einem »lieu patrimonial« (Sylvie Ramond/François-René Martin). Ab den 60er Jahren wurde der sakrale Charakter der Klosterkapelle durch die Aufstellung des skulptierten Schreins des Isenheimer Altars wieder zur Geltung gebracht und eine Trennung der verschiedenen Kunst- und Wissenschaftsgebiete vollzogen (B. Gatineau, S. Ramond/F.-R. Martin, Suzanne Plouin). Nach dem Krieg von 1870/71 und der Gebietsabtretung Elsaß-Lothringens (das als deutsches Reichsland nicht über die Rechte der Bundesstaaten verfügte) entging das Museum nicht politischer Einflußnahme – wenn sich auch die Anstrengungen der deutschen Kulturpolitik im Elsaß vornehmlich auf Straßburg ausrichteten. Im 1. Weltkrieg geriet Colmar unter den Druck gegensätzlicher deutscher Interessen. Mit der Absicht, seinen regionalen Sammlungsschwerpunkt auszubauen, ließ sich das Museum auf ein spektakuläres Verlustgeschäft mit dem Münchener Kunsthandel ein und verlor dabei wertvolle Kunstwerke, darunter ein Gemälde von Rembrandt (Hendrik Ziegler).

Über die Untersuchung der Entwicklungsgeschichte des Museums hinaus bietet der

Band neue Erkenntnisse für die Einflußgeschichte zwischen Frankreich und Deutschland von der Goethezeit bis zum Ersten Weltkrieg: In der vorrevolutionären Zeit, in die S. Ramond, J.-L. Eichenlaub und F.-R. Martin einführen, waren die Städte im Grenzraum zwischen Frankreich, Deutschland und der Schweiz sprachlich und kulturell multinational geprägt. In einer für den Austausch wichtigen Lesegesellschaft in Colmar hielt der mit Goethe befreundete und in Deutschland studierte Theologe und Historiker François-Christian Lersé (oder auch: Franz Christian Lerse) mehrere Vorträge über die elsässische Geschichte und – als einer der wenigen – über kunstgeschichtliche Fragen. 1781 referierte er über die »Gemälde und Statuen der ehemaligen Antonier Kirche zu Isenheim im Oberrn Elsaß« und gehörte damit zu den ersten, die die Bedeutung des Isenheimer Altars, der bis dahin als Werk Dürers galt, wahrnahmen. Nach Forschungen von F.-R. Martin und S. Ramond ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß er selbst – und nicht, wie bisher angenommen, die Kunstkommissare Marquaire und Karpff – den Isenheimer Altar 1793 in der Bibliothek von Colmar in Sicherheit gebracht hat.

In einem Beitrag von François-René Martin über den Martin-Schongauer-Kult kommt zum Ausdruck, daß die historische Wertschätzung der Colmarer Kunstwerke des 15. und 16. Jh.s – über das allgemein zunehmende Lokalbewußtsein hinaus – entscheidend von der Begegnung elsässischer mit deutschen Kunstforschern, wie von Quandt, Passavant und Waagen, beeinflusst war. Bis 1860 beherrschte Schongauer das Forschungsinteresse und wurde ähnlich Dürer in Nürnberg zu einer lokalen Künstlergröße stilisiert (F.-R. Martin, Laure Boyer/Christian Kempf). Auguste Bartholdi schuf für ihn ein Monument, durch das er die Société und sich selbst in eine gemeinsame regionalhistorische Tradition mit Schongauer setzte (Régis Hueber). Erst in den 1860er Jahren widmete man dem

ohne Künstlernamen überkommenen Isenheimer Altar mehr Aufmerksamkeit. Nachdem Waagen und Woltmann die Debatte über die Autorschaft des Altars belebt hatten, vollzog sich ein Wandel in der Bewertung der Colmarer Kunst. Schongauer trat zurück zugunsten Grünewalds Isenheimer Altar. Die 1901 nach Bodeschen Inszenierungsprinzipien vorgenommene Neuaufstellung rückte den Altar im Chor der Kapelle ins Zentrum der Aufmerksamkeit (H. Ziegler).

Zwischen 1870 und 1918 zeigt sich drastisch, daß die Veränderungen im deutsch-französischen Verhältnis Auswirkungen bis in die Kunstrezeption und die Museumspolitik hatten. Die elsässische Museumsgeschichte ist für diese Zeit bisher nur unzureichend erforscht (die Verfasserin untersucht die Museumspolitik dieser Phase in Straßburg). Um so wichtiger ist nun die Aufarbeitung dieses Teils der Museumsgeschichte für Colmar. Die Société Schongauer wehrte sich mit ihren historischen Forschungen und ihrer regionalen Sammlungsausrichtung gegen eine kulturelle Vereinnahmung durch das deutsche Reich (S. Ramond/F.-R. Martin, H. Ziegler, Isabelle de Lannoy), das mit seiner Schenkungspolitik unmittelbar politischen Einfluß auf das Museum nahm (H. Ziegler): Der Kaiser und das Ministerium für Elsaß-Lothringen überwiesen dem Museum Kunstwerke, die die historisch begründete Legitimität der Zugehörigkeit Elsaß-Lothringens zum deutschen Kaiserreich dokumentieren sollten. Nach einer Phase der situationsbedingten Zurückhaltung öffnete sich die Société in den 80er Jahren unter ihrem neuen Präsidenten Fleischhauer der Zusammenarbeit mit den deutschen Behörden, ohne jedoch ihr politisch motiviertes Interesse an einer eigenen regionalen Identität aus dem Blickfeld zu verlieren (H. Ziegler, Gabriel Braeuner). Besonders war ihr daran gelegen, von der Entwicklung der Museen in Deutschland zu profitieren. In Fragen der Bestimmung von Kunstwerken, der Restaurierung und Rauminszenierung suchte

sie deshalb den Kontakt zu deutschen Berufskollegen und Kunstkennern, beispielsweise Wilhelm Bode in Berlin. Bei der Einrichtung zweier elsässischer Räume in den 1880er Jahren, die – ebenfalls als politisches Signal – die lokalgeschichtliche Bestimmung des Museums betonen sollten, ließ sich die Museumsleitung von Rauminszenierungen inspirieren, wie sie aus der Privatsammlerkultur im Elsaß bekannt waren (B. Gatineau). Interessant wäre hier im Anschluß an die neuere Forschung eine ausführlichere Erörterung der Rezeptionswege dieser reformerischen Museumsinszenierungen in Colmar. Darüber hinaus stellt sich die übergeordnete Frage, inwieweit sich das Colmarer Museum von der Entwicklung typologisch ähnlicher Museen in Deutschland in seinen Raum- und Bauprojekten anregen ließ.

Die komplizierte Geschichte der Auslagerung der Colmarer Kunstwerke im 1. Weltkrieg, die H. Ziegler erstmals rekonstruiert, verdeutlicht, daß Colmar zeitweise Sorge haben mußte, zwischen die Mühlen deutscher und französischer Interessen zu geraten. Eine Reihe Colmarer Kunstwerke, darunter der Isenheimer Altar, wurde 1917 nach München evakuiert. Nach dem Waffenstillstand forderte Colmar ihre sofortige Rückführung, nicht aus Sorge um ihre Einbehaltung, sondern aus Furcht vor einem möglichen staatlichen Anspruch Frankreichs auf die ausgelagerten Gemälde und ihren Transport nach Paris. Die Leitung der Münchener Pinakothek berief sich jedoch auf die ursprüngliche Vertragsvereinbarung und stellte den Isenheimer Altar zwischen dem 22. November 1918 und dem 27. September 1919, das heißt noch bis in die Nachkriegszeit, aus. Diese Ausstellung trug erheblich zu seiner Popularisierung in Deutschland bei, auch wenn er schon vorher besonders die Expressionisten beeindruckt hatte (S. Ramond). Anschließend wurden die Colmarer Gemälde nicht – wie zunächst von elsässischer Seite befürchtet – Gegenstand der Versailler Friedensverhandlungen, vielmehr –

entgegen anderslautenden Presseberichten – einvernehmlich der Stadt Colmar zurückgegeben. Die Bedenken der Stadt Colmar, daß ihr der Isenheimer Altar entzogen werden und in staatliche Hände übergehen könnte, behielten auch noch nach seiner Rückführung Aktualität: Bode, der sich den Isenheimer Altar in Colmar möglicherweise im Blick auf ein zu gründendes deutsches Museum im September 1907 erneut angesehen hatte und ihn 1916 für eine Ausstellung nach Berlin holen wollte, brachte ihn – allerdings ohne weitere Folgen – nach dem Krieg gegenüber einer französischen Delegation als Tauschobjekt gegen die Berliner Gemälde von Watteau in die Diskussion.

Der Aufsatzband kommt in einem Epilog auf das Hauptwerk des Museums, dessen Rezeptionsgeschichte durch den Katalog nahezu lückenlos nachzuvollziehen ist, auf einer philosophischen Ebene zurück: Der Philosoph Jean-Luc Nancy kommentiert die Reflexion Martin Bubers über den Isenheimer Altar, die 1914 geschrieben und später mehrfach wieder aufgelegt wurde. Durch den Abdruck zentraler Quellentexte, darunter Protokolle der Lesegesellschaft mit den Beiträgen Lersés und eine neu bearbeitete Edition der Denkschrift zur Gründung eines Kupferstichkabinetts von Louis Hugot an den Bürgermeister von Colmar von 1846, gibt der Katalog Material zu weiterer Forschung an die Hand. Die dokumentarisch eingesetzten Abbildungen unterstützen das Verständnis der Argumentationen. Biographische Verzeichnisse mit umfangreichen Literaturangaben, eine Liste der Archäologen des 19. Jh.s in der Region von Colmar und ein aufschlußreicher Beitrag zu den für Colmar wichtigen Sammlern (Frédérique Goerig) laden darüber hinaus zur Nutzung des Katalogs als Handbuch ein. In mehreren Beiträgen stößt der Leser darauf, daß der in den 1860er Jahren besonders geförderte Regionalismus im Museum nach 1870 als Ausdruck der bewußten Identitätssuche und des Autonomiestrebens der Elsässer erscheint. Vieles deutet darauf hin: die elsässische Forschung zu Grünewald, die Ausnutzung von Inszenierungsformen kulturhistorischer Museen, die Ankaufspolitik des Museums. Eine Erörterung dieser Beobachtung im überregionalen Kontext wäre zu wünschen.

Das Colmarer Museum präsentiert über die sehr anregende Publikation seine durch die politischen Brüche besonders facettenreiche Geschichte. Heute begegnet es dem Besucher als ein für die abendländische Kunstgeschichte bedeutsames Kunstmuseum und zugleich als

ein kulturhistorisches Regionalmuseum. Diese spannungsvolle Mischung hat seine Geschichte geprägt. Sie ist seinem Selbstverständ-

nis entsprungen und zum Colmarer Charakteristikum geworden.

Tanja Baensch

## Die »Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts« in Olten. Ein Blick auf Ludwig Vogel und Jakob Christoph Miville

Seit 1990 besitzt die Schweiz mit der in Olten/Solothurn ansässigen »Stiftung für Kunst des 19. Jh.s« neben dem Basler Kupferstichkabinett und der Graphischen Sammlung Zürich eine weitere Institution, die sich der Pflege und dem Erwerb von Handzeichnungen, illustrierten Büchern und graphischen Mappenwerken aus dem 19. Jh. widmet. Den Grundstock ihrer Sammlung bilden Schenkungen von Heinrich Thommen und Hans Lanz. Ab 1974 hatte Thommen Blätter aus der Romantik, besonders solche des Zürcher Historienmalers und Gründungsmitglieds des Lukasbundes Ludwig Vogel (1788-1879) gesammelt. 1992 kam der Nachlaß des Basler Landschaftsmalers Jakob Christoph Miville (1786-1836) als Geschenk von Lanz hinzu. Anfangs im Kunstmuseum der Stadt Olten angesiedelt, konnte die Stiftung 1997 im Geburtshaus des 1802 geborenen politischen Zeichners und Karikaturisten Martin Disteli untergebracht werden.

Es ist in der Schweiz verhältnismäßig einfach, ohne Eigenkapital eine Stiftung ins Leben zu rufen, und zunächst schufen »Gönnermitgliedschaften« die finanzielle Basis für die Inventarisierung und Präsentation der Sammlung. Zuschüsse aus dem Lotteriefonds des Kantons Solothurn ermöglichten den weiteren Ausbau der Bestände, die heute 1800 Werke umfassen. Ein 2001 gegründeter Trägerverein legt in Zusammenarbeit mit dem Stiftungsrat den weiteren Ausbau des Stiftungsgutes fest. Zwischen 1999 und 2002 zeigte eine Wanderausstellung etwa 100 repräsentative Zeichnungen und Aquarelle in einer Reihe von

Städten in Deutschland, der Schweiz und Italien, erschlossen durch einen großzügig ausgestatteten Katalog (Hanspeter Lanz: *Facetten der Romantik. Aquarelle und Zeichnungen aus der Stiftung für Kunst des 19. Jh.s*, Olten 1999), welcher Yvonne Boerlin-Brodbecks *Schweizer Zeichnungen 1800-1850 aus dem Basler Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel*, Basel 1991, trefflich ergänzt.

Es ist nicht zuletzt die Möglichkeit zum Vergleich zwischen den Schweizer Romantikern und ihren deutschen und österreichischen Zeitgenossen und Kollegen, die das Stiftungsgut auszeichnet. Die jungen Künstler strebten, da es in der Schweiz weder Kunstakademien noch sonstige nennenswerte künstlerische Traditionen gab, nach Rom, Paris und München, wo sie sich Künstlergruppierungen anschlossen. Ein Großteil der Schweizer Zeichnungen entstand so in Italien, und schnell fanden die jungen Eidgenossen Kontakt zu den Nazarenern. Mit Führich, Hottinger, Overbeck, Pforr, Veit und v. a. Vogel sind die wichtigsten Mitglieder des inneren Kreises der Nazarener in der Sammlung vertreten, und neben Handzeichnungen und Aquarellen sind illustrierte Bücher und Mappenwerke zu nennen, u. a. der Faust-Zyklus, illustriert und 1816 verlegt von Cornelius, und die frühen Illustrationen Führichs nach Dürers Vorbild.

Im folgenden sollen zwei Schwerpunkte der Sammlung vorgestellt werden, Vogel und Miville. Ludwig Vogel hatte sich 1810 zusammen mit Pforr, Overbeck und Hutterer in Rom niedergelassen. Schon vor seiner Wiener