

letzten Endes die Abstraktion vorbereiteten (vgl. Ausst.Kat. *München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*, München 1984). Ähnlich wie bei seinen graphischen Arbeiten griff Heine dabei auf den durch die Nabis vermittelten »reinfarbig-flächenhaften Silhouettenstil« (Stüwe) zurück, der sich durch das Vorbild des japanischen Farbholzschnittes in seiner dekorativ-ornamentalen Prägnanz verfestigen konnte, wie dies *Eine Exekution* von 1892 veranschaulicht (Bd. 1., Kat. 175, S. 70). Dadurch wurde die von Heine geliebte großformatige Figuralität unterstützt, die auch andere, eher biedermeierliche und idyllische Szenarien aufnehmende Gemälde dominiert. So wird der Betrachter mit ästhetisch geglätteten, symbolischen Bilderrätseln konfrontiert, mit denen sich Heine, seine heiklen Seelenzustände therapierend, auf die »angeblich verhängnisvolle Macht der Erotik und die Schicksalhaftigkeit der Mann-Frau-Beziehung« konzentrierte (Bd. 1, S. 67; vgl. Kat.Nr.n S. 67-78). Alles in allem betrachtet, war Heines Interesse zu stark von der Kritik am Zeitgeschehen abgelenkt und künstlerisch zu sehr von der Faszination am empirisch Darstellbaren durch dominante Figuren und dinghafte Symbolik geleitet, als daß er sich auf die Transformation seiner Kunst ins Universelle, Geistige und Abstrakte hätte einlassen können. Seine ästhetischen Vorstellungen wurden vielmehr von der Sehnsucht nach einer Ordnung der Dinge im alltäglichen Leben reguliert. Sie setzte ihm Grenzen, der zeitgenössischen geistigen Öffnung zu folgen, die eine Ablösung der Farbe

vom Gegenstand sowie die Hinwendung vom Figuralen zum Abstrakten vorantrieb. Auch verbal machte Heine aus seiner Kritik an der Moderne keinen Hehl (Bd. 2, S. 64). Er warf deren Vertretern handwerkliches Unvermögen und Dilettantismus vor – gleichwohl stuft er die Wirkung seiner Bilder »neben all den Kubismen und Expressionismen« als altmodisch ein (Bd. 2, S. 104). Mit seiner eigenen Sublimierung von Figuren und Formen sowie der Betonung des Umrisses strebte er keine vergeistigte Religiosität an, wie dies im München um die Jahrhundertwende versucht wurde und beim *Blauen Reiter* eine »Läuterung des Christlichen zu einer Bildreligion des Geistigen« (P.-K. Schuster) zur Folge hatte. Die Ausstellung sowie die Katalogbände offenbaren Heine als künstlerisches Multitalent. Daß er als Karikaturist den größten Erfolg hatte, steht außer Frage. Zugleich wird Heine endlich als Maler ins kunsthistorische Blickfeld gerückt. Die Gemälde, ob nun durch den Impressionismus, Jugendstil und Symbolismus oder im Wechselspiel mit der Technik von Heines Karikaturen beeinflusst, bildeten das eigentliche kunsthistorische Novum der umfassenden Ausstellung. Auch wenn sie nur begrenzte Zeit anzuschauen waren, so riefen sie im Lenbachhaus, dem Aufbewahrungsort von Exponaten des *Blauen Reiters*, der etablierten Moderne parallel laufende künstlerische Aspekte in Erinnerung, und im Bröhan-Museum als Landesmuseum für Jugendstil sind sie ohnehin am richtigen Ort präsentiert worden.

Toni Wappenschmidt

SIGRID WECHSSLER

Ernst Fries (1801-1833). Monographie und Werkverzeichnis

Heidelberg, Kehrer Verlag 2000. 406 S. mit 72 Farbtaf., 430 S/W-Abb., 10 Landkarten und 32 Nachzeichnungen von Wasserzeichen, DM 148,-. ISBN 3-933257-17-4

Rechtzeitig zum 200. Geburtstag ist Ernst Fries durch diese gewichtige, mit mehr als 500 Abbildungen sorgfältig ausgestattete Publikation endlich die Würdigung zuteil geworden,

die er für sein im 32. Lebensjahr jäh abgebrochenes Schaffen verdient. Bis auf wenige Bildniszeichnungen aus dem Familien- und Freundeskreis und einzelne Figurenstudien widmete

er sein gesamtes Streben der Landschaftskunst. Das Werkverzeichnis umfaßt 660 Zeichnungen und Aquarelle, 80 Gemälde und Ölskizzen, zudem neun Skizzenbücher (12–116 Blätter umfassend) aus den Jahren 1819–1833. Hinzu kommen etwa 35 Lithographien nach eigenen Zeichnungen – in einer damals noch jungen druckgraphischen Technik, die Fries bereits als 17jähriger beherrschte. Einschließlich derzeit nicht nachweisbarer Werke und druckgraphischer Arbeiten anderer Künstler nach Friesschen Vorlagen führt das *Ceuvre-Verzeichnis* 825 Nummern und knapp 50 zweifelhafte oder abgeschriebene Arbeiten auf. Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde stehen in gemeinsamer chronologischer Ordnung, Druckgraphik und Abschreibungen folgen zum Schluß.

Grundlage für Sigrid Wechslers Bearbeitung bildete die knapp 400 Werke umfassende ungedruckte Frankfurter Dissertation von Curt Gravenkamp 1925, aus der 1927 eine Ausstellung in Heidelberg hervorging mit Katalog von Karl Lohmeyer. Einen weiteren Grundstein für ihr *Ceuvreverzeichnis* legte Sigrid Wechsler 1974 selbst mit der Bearbeitung des 19 Gemälde und mehr als 150 Zeichnungen umfassenden Werkbestands des Kurpfälzischen Museums Heidelberg, bisher die einzige monographische Veröffentlichung zu Fries mit Abbildungen der aufgeführten Werke. 1978 folgte die Heidelberger Dissertation von Elisabeth Bott über *Ernst Fries (1801–1833), Studien zu seinen Landschaftszeichnungen*; sie sucht mit einer Auswahl von etwa 200 Werken (ohne Abbildungen) des Künstlers Stellung zu bestimmen zwischen Romantik und Realismus, zwischen der nazarenisch inspirierten Landschaftszeichnung und der Landschaftsauffassung Corots. – Fries und Corot begegneten sich in Italien zumindest 1826 in Civita Castellana, wo Fries den Franzosen auf seinem Feldstuhl sitzend zeichnete (Wechsler WV 323). Fries wurde durch Corot angeregt, Ölskizzen vor der Natur zu malen, dagegen Corot durch Fries, seine Zeichnungen ange-

sichts der Landschaft in höherem Maße zeichnerisch auszuarbeiten.

Dank intensiver Durchforschung der in den letzten Jahrzehnten stetig gewachsenen Zahl musealer Bestands- und Ausstellungs- sowie Kunsthandelskataloge erweiterte Sigrid Wechsler den bisher monographisch erfaßten Werkbestand an Zeichnungen und Gemälden nahezu um das Doppelte. Zwischen »Monographie« und »Werkverzeichnis« bilden 72 Farbtafeln in chronologischer Folge eine prächtige Brücke. Die Anzahl der in das Werkverzeichnis eingerückten spalten- bis seitenbreiten Schwarz-Weiß-Abbildungen ist groß genug, um zusammen mit den Farbtafeln mehr als die Hälfte aller Einzelwerke im Bilde vorzustellen. Das »Werkverzeichnis« ist ohne jegliche Diskussion streng auf die wichtigsten Sachangaben konzentriert: Titel/topographische Bestimmung, Datierung, Technik, Maße, ggf. Stellung im Werkprozeß, Herkunft, Literaturangaben. Zusätzliche »Bemerkungen« erfolgen hier »nur, wenn die Erklärung nicht aus der Monographie hervorgeht und Verweise zu anderen Nummern im Werkverzeichnis notwendig sind.« Die übereinstimmende Gliederung von »Monographie« und »Werkverzeichnis« in Kindheit und Jugend, Italien 1823–27 und Heidelberg-München-Karlsruhe 1827–1833 ermöglicht es, sich rasch über die Verankerung eines Werkes in der Vita zu orientieren. Jeder größere Abschnitt des monographischen Teils schließt mit einer zusammenfassenden Charakteristik der im jeweiligen Zeitraum erreichten künstlerischen Möglichkeiten und Ziele.

Bereits eine Zeichnung des Neunjährigen ist 1810 mit Tagesdatum beschriftet (WV 3). Die Neigung zu Datierungen und Ortsangaben ist schon auf den frühen Zeichnungen des bei Friedrich Rottmann in Heidelberg und Carl Kuntz in Karlsruhe unterrichteten jungen Kunstadepten zu beobachten. Zumindest für Zeichnungen nach der Natur behielt Fries diese Gewohnheit lebenslang in großem Maße bei. Diese Daten bilden zusammen mit ortsbe-

zogenen Ausgabevermerken in seinen Skizzenbüchern das Rückgrat der von Sigrid Wechsler rekonstruierten Studienreise- und Wanderitinerare und somit der gesamten Werkchronologie. In den fruchtbaren italienischen Wanderjahren ist die dichte Folge großer Naturaufnahmen höchst erstaunlich. So zeichnet Fries im Juni 1825 in der Gegend von Serravezza und Massa in nahezu täglicher Folge sehr detaillierte, bis zu 39:48 cm große Blätter, zudem manchmal am selben Tag noch eine bildhaft lavierte Landschaft (WV 218-231). Ähnlich dicht ist die Folge großer Zeichnungen aus den Gegenden von Sorrent und Amalfi während Juli/August des gleichen Jahres (WV 358-379) und auch von Tivoli im Oktober (WV 437-456). Nach der Rückkehr aus Italien werden Naturaufnahmen vor Ort mit Tagesdaten seltener. Die malerische Auswertung der Reisestudien tritt in den Vordergrund. Kennzeichnend dafür sind von der Vielfalt der Natur abstrahierende Zeichnungen, von Wechsler als Entwurf, Ideenskizze, Vorlage, Karton oder Landschaftskomposition bezeichnet. Die Mehrzahl dieser großlinigen, Gemälde vorbereitenden Zeichnungen sind ohne Datum und zu Recht in die nachitalienischen Jahre eingeordnet. In den letzten Schaffensjahren geht die Auswertung italienischer Bildwürfe parallel mit Naturstudien und Gemälden einheimischer Motive, die sich nun durch den großen Atem atmosphärischer Weite und bildhafte Geschlossenheit von den Arbeiten der voritalienischen Zeit unterscheiden. Sigrid Wechsler charakterisiert Ernst Fries – im Unterschied zu den älteren Heidelbergern Carl Philipp Fohr und Carl Rottmann – als einen Vertreter der »modernen Malerei« im Sinne einer »weitgehend realen Porträtierung« der Natur.

Stünde dem Benutzer des Werkverzeichnisses ein Wunsch offen, so wäre dies der nach einigen Abbildungen größeren Formats, die, wenn auch nur annäherungsweise, eine bessere Vorstellung vermitteln könnten zur Entwicklung von Zeichenweise und Handschrift während

der drei großen Lebensphasen. (Zugunsten der einheitlichen Erscheinungsweise bestimmt die Satzspiegelbreite die maximale Größe der mehrheitlich querformatigen Abbildungen.)

Mit Hilfe der Literaturhinweise ist dieses Desiderat in gewisser Weise zu kompensieren, obgleich bei der Menge des Materials verständlicherweise hie und da Hinweise auf Sammlungs- und Ausstellungskataloge fehlen. Wegen guter Abbildungen und weiterführender Texte seien hier Literatur-Zufallsfunde im Schema des Literaturverzeichnisses nachgetragen: Kat. Berlin 1993: *Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler. Meisterwerke aus dem Museum Stiftung Oskar Reinhard Winterthur*. Nationalgalerie Berlin, Nr. 39 (WV Nrn. 636, 400) – Kat. München 1973: *Das Aquarell*. Haus der Kunst München, Nrn. 173, 174 (WV 178, 181; bei WV 445 ist der S. 397 nachgewiesene Kat.-Titel genannt) – Kat. München 1979: *Von Dillis bis Piloty*. Staatl. Graphische Sammlung München, Nrn. 27, 28, (WV 321, 473; die Kat.Nrn. sind genannt, der Kat.-Titel aber nicht nachgewiesen) – Kat. München 1981: *Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom*. Staatl. Graphische Sammlung München, Nr. 30 (WV 183) – Kat. München 1985: *Deutsche Romantiker. Bildthemen der Zeit von 1800 bis 1850*. Kunsthalle der Hypokulturstiftung München, Kat.Nrn. 67, 76 (WV 498, 633; Kat.Nrn. genannt, Kat.-Titel aber nicht nachgewiesen) – Kat. München 1990: *Erwerbungen 1982-1989*. Staatl. Graphische Sammlung München, Nr. 44c (WV 44; -Kat.Nr. genannt, Kat.-Titel aber weder unter dem angegebenen falschen, noch unter dem richtigen Erscheinungsjahr aufgeführt) – Kat. Paris 1976: *La peinture allemande à l'époque du Romantisme*. Orangerie des Tuileries Paris, Kat.Nr. 86 (WV 573) – Kat. Winterthur 1979: *Stiftung Oskar Reinhard Winterthur, Bd. 2: Deutsche und österreichische Maler des 19. Jh.s*, Nr. 36 (WV 636). – Schwarz, Heinrich: *Salzburg und das Salzkammergut...*, 4. Aufl., Salzburg 1977, Nrn. 114-120 (WV 91, 54, 55, 59, 61, 102, 640).

Es ist das große Verdienst der Autorin, Ernst Fries über etliche Jahrzehnte akribischer Materialsammlung die Treue gehalten zu haben. In Partnerschaft mit dem Verlag ist ihr eine Künstlerbiographie zu verdanken, die durch Nachweis der Werke und Mitteilung aller zugehöriger Daten einen verlässlichen Grund gelegt hat für alle zukünftige Beschäftigung mit diesem hoch achtbaren Künstler.

Nachtrag:

Zum Italienaufenthalt können zwei von Wechsler vermutete Daten präzisiert werden durch Mitteilungen aus dem Briefwechsel zwischen Johann Martin von Wagner (München, Geheimes Hausarchiv) und König

Ludwig I. von Bayern (Johann Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg): Die von Wechsler S. 35 zum Aufenthalt in Florenz geäußerte Vermutung, Fries habe sich vielleicht über August 1825 hinaus in den durch Daten nicht belegten Monaten September/Oktober in Florenz aufgehalten (vermutlich um sich von G. A. Wallis in die Malerei mit Asphalt-Lasuren einführen zu lassen), wird gestützt durch die Mitteilung Johann Martin von Wagners an König Ludwig I. [Brief Nr. 405] vom 20.11.1825, es seien aus Perugia und Florenz nach Rom zurückgekehrt Philipp Veith... und der Landschaftsmaler Fries aus Heidel-

berg. (Acht Monate zuvor hatten sich Briefe Ludwigs [Nr. 259] und Wagners [Nr. 387] vom 24. 3. 1825 gekreuzt mit der Frage des Kronprinzen: »Was macht des Malers Fries Gesundheit, dessen Brust?« und Wagners vorauseilender Antwort: der Landschaftsmaler »Frieß« sei aus Rom abgereist »bloß seiner Gesundheit wegen, da er des leidigen Fiebers nicht loswerden konnte.«) – Nach der Mitteilung Wagners [Brief 445] vom 27.3.1827: »Fries, Landschaftsmaler aus Heidelberg trat heute seine Rückreise nach Deutschland an«, verließ Fries Rom zwei Monate früher, als Wechsler vermutet.

Gisela Scheffler

TILMANN VON STOCKHAUSEN

Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungs politik 1830-1904

Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung 2000. 372 S., 100 Abb. im Text DM 128,-. ISBN 3-87584-769-5

Angesichts der sintflutartig über uns hereinbrechenden Informationsgewitter wirkt das gelassene Vorgehen Stockhausens bei der umsichtigen Bewältigung seines immensen Datenmaterials wohltuend. Das Wachstum der bis 1904 in Schinkels Altem Museum untergebrachten Berliner Gemäldegalerie spiegelt anschaulich die organisatorischen Aufgaben ebenso wie den persönlichen Einsatz des wissenschaftlichen Personals und die ständigen Finanzierungsprobleme beim Aufbau einer solchen Galerie. Es gelingt dem Autor, ein abgerundetes Bild von Entwicklung und Rang des Museums zu vermitteln, ohne diese verschiedenen Gesichtspunkte je aus den Augen zu verlieren.

Im Zentrum der Betrachtungen steht zunächst die Gründergeneration, einsetzend mit der Wilhelm von Humboldt anvertrauten sog. Einrichtungskommission, in der neben Schinkel vor allem Waagen eine Hauptrolle zufiel – er spielte sie während der gesamten ersten Entwicklungsphase der Galerie bis 1870. Nach dem Vorbild des Musée Napoléon in Paris geplant und befördert durch den Ankauf der Sammlung Giustiniani im Jahre 1815 (vgl. dazu neuerdings den Ausst.kat. *Caravaggio e i Giustiniani*, Rom 2001, Mailand 2001) wie

besonders auch durch die Übernahme der mehr als 3000 Gemälde umfassenden Sammlung Edward Solly, sollten Gemälde und Skulpturen von vornherein den Kern der Sammlung bilden. Die Anordnung der Kabinette erfolgte nach dem historischen Prinzip in nationale Schulen, die wiederum regional aufgliedert wurden. Durch die bevorzugte Berücksichtigung zweier Entwicklungsabläufe, repräsentiert durch die von Antonello da Messina und den Brüdern van Eyck entwickelte künstlerische Vorstellungswelt, wurde zugleich für die zeitgenössische Kunstgeschichtsschreibung eine prägende Vorgabe geschaffen. Während die damit in Gang gesetzte Entwicklung zunächst von einem kollegial vorgehenden Gremium, einer sog. »Artistischen Kommission« Humboldtscher Prägung gelenkt wurde, trat mit der 1854 etablierten, nahezu uneingeschränkten Verfügungsgewalt des Generaldirektors Ignaz Maria von Olfers ein Wandel ein, der vor allem die Ankaufstätigkeit behinderte. Ein krasses Beispiel dafür ist die durch Olfers blockierte Erwerbung der späterhin in die Londoner National Gallery gelangten Madonna mit Kind, Johannes und Engeln von Michelangelo (s. auch *Kunstchronik* 48, 1995, S. 177-182).