

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).

Dies änderte sich erst mit dem gemeinsamen Amtsantritt von Julius Meyer und Wilhelm von Bode. Nun wurde ein organisatorischer Rahmen geschaffen für einen neuen expandierenden Kurs der Galerieentwicklung – wirksam unterstützt durch den damals als Mitglied des Abgeordnetenhauses und der Budgetkommission tätigen Fortschrittsliberalen Rudolf Virchow. – Nach längeren Verhandlungen (an denen Virchow persönlich beteiligt war) einigte man sich auf monatliche Direktorialkonferenzen zu gemeinsamen Besprechungen der Museumsbelange, geleitet vom Generaldirektor. Der Erwerbungsfond wurde nach einem festgelegten Schlüssel verteilt und schließlich dem Einspruch der Verwaltung entzogen.

Selbstverständlich blieben die Museen der uneingeschränkten Schirmherrschaft der preußischen Könige unterstellt. Deren jeweilige Einflußnahme gestaltete sich sehr unterschiedlich.

So war der vor allem von seinen religiösen Vorstellungen bestimmte Friedrich Wilhelm IV. am Erwerb alter Meister – mit Ausnahme von Raffael – eher weniger interessiert. Wilhelm I., der als Machtpolitiker die Reichsgründung und die Modernisierung des Staates vorantrieb, förderte den Ausbau repräsentativer Sammlungen, verwarhte sich aber gegen Einbußen des königlichen Kunstbesitzes. Friedrich III. nahm, obwohl schon von seinem Vater als Protektor der Museen eingesetzt und als solcher in enger Verbindung zu Bode, vergleichsweise beschränkten Einfluß. Wilhelm II. mischte sich wieder vermehrt ein im Bestreben, sich in enger Zusammenarbeit mit Bode als Mäzen hervorzu-tun. Dies geschah zunehmend vor dem Hintergrund einer inzwischen verschärften Konkurrenzsituation, welche durch den ehrgeizigen Aufbau anspruchsvoller Gemäldesammlungen in den verschiedenen europäischen Nationalstaaten im letzten Viertel des 19. Jh.s entstanden war.

Davon unabhängig bahnte sich die Emanzipation der Museumsarbeit im Sinne einer professionellen Fachwissenschaft bereits mit der 1832 erfolgten Einsetzung Waagens als Abteilungsdirektor an, welcher letzterer im Jahre 1844 auch als außerordentlicher Professor an die Berliner Universität berufen wurde. Im Zuge der damit verbundenen Reisetätigkeit wird Waagen als Experte und Katalogautor

(u. a.: *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, 3 Bde., Berlin 1837-39), besonders aber durch seine Verbindungen zu Fachkollegen und Sammlern in ganz Europa zu einer Zelebrität. Auf gleichem Niveau agierten seit 1872 Meyer und Bode, seine Nachfolger im Amt. Das an dieser Stelle spürbare Bemühen Stockhausens, die Gestalt Meyers aus dem Schatten Bodes hervortreten zu lassen, ist gewiß aller Ehren wert. Indessen hat Bode nun einmal wie kein anderer zur Weltgeltung der Berliner Sammlungen beigetragen, und wenn sich die Museen bereits in der Kaiserzeit mit den großen europäischen Museen durchaus messen konnten, so war das gewiß in erster Linie Bodes Verdienst.

Als besonders aufschlußreich für den Fortgang der Dinge insgesamt erweist sich die ausführliche Behandlung der Neuerwerbungen nach Schulen (S. 142ff.). Das stetige Anwachsen sowie der zunehmende Rang der Berliner Sammlungen wird dabei ebenso deutlich wie die gleichzeitig sich anbahnenden Verflechtungen des Museums mit dem Kunsthandel. Damit eröffnen sich zahlreiche Ausblicke auf den lebhaften Betrieb des damaligen Kunstmarktes und die Entstehung namhafter Privatsammlungen, die den Museumsleuten häufig genug als ein Reservoir für zunächst verschobene Kaufgelegenheiten dienten, auf die man im geeigneten Moment zurückgreifen konnte. Viel Raum beanspruchen die ausführlichen Angaben zur Herkunft der Gemälde, oft von der Erinnerung an schwer nachvollziehbare Zuschreibungsquerelen begleitet (diese werden auf den letzten Stand gebracht, zumeist in der Form definitiver Befunde). Diese Dispute überliefern ein getreues Bild von den in der damaligen Kunstwelt dominierenden Geschmacksrichtungen, welche die Ankaufstätigkeit der Museen motivierten und selbst Ansichten und Forschungen den Fachgelehrten nicht unberührt ließen, insbesondere in Hinblick auf die italienische Renaissance. Eine sich derart ändernde Betrachtungsweise konnte nicht ohne Einfluß auf die Museen bleiben

(S. 179ff.). Anstelle der bis ins 18. Jh. überwiegend dekorativen Präsentation galt es, dem sich wandelnden Verhalten des Publikums Rechnung zu tragen (S. 201ff.). Fragen der Raumausstattung, einer systematischen Anordnung der Gemälde sowie moderner Beleuchtung traten zunehmend in den Vordergrund. Es ist kaum verwunderlich, daß es ganz ähnliche Vorkehrungen waren, zu denen man sich beim gleichzeitig in Gang gekommenen Aufbau der Londoner National Gallery entschloß (vgl. Charlotte Klonk, *Mounting Vision. Charles Eastlake and the National Gallery of London*, in: *Burlington Magazine* LXXXII/2, 2000, S. 331ff.).

Eigentliches Kernstück des Buches ist ein abschließender Katalog der Erwerbungen (S. 217ff.): Ein Auffangbecken für sämtliche voraufgegangenen Überlegungen und Bemühungen, beeindruckt dieses übersichtlich angeordnete Nachschlagewerk durch die Fülle der zuverlässig recherchierten Einzelfälle. Stockhausens Werk ist vom Verlag solide hergestellt und ausgestattet. So kann sich Berlin glücklich schätzen, über ein wirksames Instrument zur mühelosen Aufschlüsselung seiner früh erworbenen Gemäldebestände zu verfügen.

Rolf Kultzen

## Ludwig Justi. Werden. Wirken. Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten

*Aus dem Nachlaß hrsg. v. THOMAS W. GAEHTGENS und KURT WINKLER. Bearb. und komm. von KURT WINKLER und TANJA BAENSCH unter Mitarbeit von TANJA MOORMANN (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, 5). 2 Bde., Berlin, Nicolai 1999. XVIII und 527 S., DM 148,-. ISBN 3-87584-865-9*

Ludwig Justi, amtierender Direktor der Berliner Nationalgalerie von 1909 bis 1933, zählt zu jenen Sammlungsdirektoren, die wie Wilhelm von Bode und Hugo von Tschudi die Berliner Museumslandschaft entscheidend geprägt haben. Sein Name ist mit der Gründung des Gegenwartsmuseums im Kronprinzenpalais verbunden, das er 1919 als Dependence der Nationalgalerie einrichtete, und das als Vorbild des Museums für zeitgenössische Kunst gilt. Erstmals wurden nun Justi 1936 niedergeschriebene Lebenserinnerungen ediert und kommentiert. Die Publikation besteht aus einem illustrierten Text- und einem äußerst gründlich recherchierten Kommentarband. Kurt Winkler übernahm mit Tanja Baensch unter Mitarbeit von Tanja Moormann die Bearbeitung und Kommentierung der verschiedenen, aus dem Nachlaß Justis überlieferten Textversionen. (Zur komplizierten Quellenlage und Editions-geschichte vgl. die *Editorischen Hinweise* von Winkler in Bd. II., S. 7-19.)

Winkler, Baensch und Moormann haben sich darauf beschränkt, eine »Lese- und Verständnishilfe« (Bd. II, S. 18) der Quelle zu liefern. Zurückhaltend werden Irrtümer des Verfassers korrigiert oder Gedächtnislücken geschlossen, etwa wenn Justi ungenaue Ausstellungstitel angibt, oder wenn er sichtlich stolz einen im Familienstammbuch entdeckten Vers für ein unveröffentlichtes Gedicht Schillers hält (vgl. Bd. II, S. 269 u. S. 50 f.). Informationen beispielsweise zu Wilhelm Wagener oder Max Liebermann sind präzise auf die Aussagen Justis zugeschnitten und verlieren sich nicht in hinlänglich bekannten biographischen Details (vgl. Bd. II, S. 160 u. S. 138). Insbesondere die bibliographischen Angaben zu den zahlreichen Zitaten und Anspielungen auf zeitgenössische Texte werden sich für weitere Forschungen zur Geschichte der Berliner Museen als unverzichtbar erweisen. Auch die Entscheidung, die von Justi vorgenommenen Tilgungen kenntlich zu machen und wieder