

ten Handhabung des Details, welche noch ganz von der Frühgotik herkommt, sollte das nicht überhaupt die architekturgeschichtliche Konstellation sein, aus der heraus die einmalige, wie V. gelegentlich sagt, „visionäre“ Erscheinung des Bourger Innenraumes zu verstehen ist?

Branners Buch, von Anne Prache, Catherine und Louis Grodecki mit großer Geduld und Sorgfalt aus der englischen Originalfassung des Manuskripts ins Französische übertragen, wird vielleicht gerade seiner Meriten wegen nicht leicht Leser finden. Der unerbitlich sachliche Text macht keine Konzessionen, er leidet freilich auch unter Längen und Wiederholungen. Doch scheint uns andererseits dieses Buch in der so seltenen Verbindung von genauer, vielleicht manchmal zu genauer Archäologie und eindringlicher Analyse vorbildlich zu sein, und so schien es gerechtfertigt, die verdienstvolle Arbeit auch noch verspätet, drei Jahre nach ihrem Erscheinen, ausführlicher anzuzeigen.

Willibald Sauerländer.

FRIEDRICH WILHELM FISCHER, *Marie Ellenrieder, Leben und Werk der Konstanzer Malerin*. Ein Beitrag zur Künstlergeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Mit einem Werkverzeichnis von Sigrid von Blanckenhagen, Stuttgart o. J. (1963). 161 Seiten, 2 Farbtaf., 1 Originalradierung und 58 Abbildungen.

Im Jahre 1963 hat das Rosgarten-Museum in Konstanz Marie Ellenrieders 100. Todesjahr durch eine Ausstellung in Erinnerung gebracht und damit den Blick einer größeren Öffentlichkeit auf eine Künstlerin gelenkt, deren Persönlichkeit und Werk sehr wohl dieses Gedenken rechtfertigen. Noch im gleichen Jahr erschien die vorliegende Monographie, die – nicht zuletzt durch das erste, systematische Sammeln und Verzeichnen des Oeuvres – für lange das Standardwerk über die Malerin bleiben dürfte.

Das Elternhaus in Konstanz ist in sehr zugespitztem Sinne die Heimat der Künstlerin gewesen. Hier geboren 1791, kehrte sie nach ihren Aufenthalten in Rom, Zürich und Karlsruhe hierher zurück; hier lebte sie seit 1853 ständig bis zu ihrem Tode 1863. Konstanz bezeichnet geographisch auch die Mitte ihres Wirkungsbereichs: Baden und Württemberg (Karlsruhe, Donaueschingen, Sigmaringen) und die Schweiz (Zürich, Basel, Bern). Dabei muß man sich vor einem voreiligen Schluß hüten: Werk und Mensch sind keineswegs nur von provinzieller Bedeutung; gerade diese Einsicht verdankt man der neuen Monographie.

Es sei dem Rez. gestattet, nicht weiter den Inhalt zu referieren, sondern gleich auf den nach seiner Meinung wichtigen Punkt dieser Künstlerbiographie zu kommen.

Maria Ellenrieder gehört als Künstlerin und bedeutende Frauengestalt noch in die Nachfolge der Romantiker. Denkt man aber an die einflußreichen Frauen der ersten Romantiker-Generation, an Dorothea Schlegel und Caroline Schelling, an die Staël, an Sophie Mereau und Henriette Herz, an Rahel Varnhagen, Bettina von Arnim und Karoline von Humboldt, so wird der Unterschied evident. Die Ellenrieder gehört zu einer Generation stiller, frommer, dabei energisch-sanftmütiger Frauen; ihre Schwestern sind Louise Seidler, die andere Künstlerin von einigem Ansehen (die neben ihr hausbacken

und geschwätzig erscheint), die Mäzenatin der Nazarener Emilie Linder oder etwa Sophie Schlosser, die Herrin im Heidelberger Stift Neuburg. Diese alle sind bescheiden, sie meiden den Glanz der Öffentlichkeit, ihnen fehlt das Sich-Hinreißen-Lassen von einem starken Gefühl, das Erglühen-Können von einer Idee, das unruhige Blut und das fast triumphale Selbstbewußtsein, das die Frauen der Frühromantik auszeichnet. Was diese in genialem Zugriff an sich rissen, unbeugsam in dem Willen zur Selbstverwirklichung, mußten jene still und oft entbehrungsreich erarbeiten und erleiden. Die Parallele zur jüngeren Romantik, besonders zu den Nazarenern läßt sich von der Ellenriederschen Generation ohne Schwierigkeit ziehen. Es ist deshalb kein Zufall, daß sich Marie Ellenrieder während ihres ersten Romaufenthaltes (1822/24) von dem reinsten Menschen und Künstler der Nazarener, von Overbeck, für immer bestimmen ließ. Seinem Beispiel folgt die gläubige Katholikin, wenn sie in ihrem Tagebuch feierlich notiert: „Es sei mir also . . . vorgenommen und festgesetzt, daß ich alle Verbindungen mit der Welt, wenn meine Pflicht da nichts anderes gebietet, abbrechen will“. Dieser Romaufenthalt ist der entscheidende Abschnitt ihres Lebens gewesen, das wird in den Darlegungen des Verf. voll berücksichtigt. Doch sei auf zwei Umstände noch besonders hingewiesen. Hier in Rom bekommen ihre Anschauungen und ihre Kunst die endgültige Ausrichtung. Die ewige Stadt erfüllte an der jungen Ellenrieder auf so tiefgreifende, ja schockartige Weise ihre für jeden Künstler, der sich ihrem einzigartigen Anspruch gestellt hat, unentrinnbare Aufgabe (nämlich: die Tragfähigkeit der künstlerischen Begabung unerbitlich bloßzulegen), weil die Malerin bis dahin einen ruhigen, konventionellen Ausbildungsgang erfahren hatte. Getragen von einer in der Familie lebendigen künstlerischen Tradition (die Mutter stammte aus der bodenseischen Malerfamilie Herrmann), geborgen in der Gönnerschaft des Konstanzer Bistumsverwesers, Ignaz von Wessenberg, hatte die Künstlerin als Miniaturmalerin begonnen und hatte sich dann auf der Münchner Kunstakademie zur Malerin ausgebildet. Der Direktor dieser Institution, Johann Peter Langer, der nicht nur der erste Lehrer von Cornelius gewesen ist, sondern auch Winterhalter, Heinrich und Peter Heß, Moosbrugger und Schlotthauer unterrichtet hat, nahm die Ellenrieder in seinem Haus auf und hat sich ihr offenbar besonders intensiv gewidmet. Er hat die Neigungen der Schülerin – Bildnis und Andachtsbild – gefördert auf traditionell unproblematische, d. h. eklektische Weise. Langer selbst war ja ein befähigter Porträtist; überdies traten bei ihm gerade in diesem Jahrzehnt 1812/1822 die Kompositionen nach der Bibel an die Stelle der antikanischen, die er bisher im Sinne des Klassizismus bevorzugt hatte. Unter diesen religiösen Werken befinden sich Gemälde und eine große Anzahl Zeichnungen, die schon Ellenriedersche Themen behandeln, etwa „Christus segnet die Kinder“ und die „Heilige Familie“. Vielleicht unterschätzt der Verf. diesen Einfluß Langers auf die Künstlerin etwas. Jedenfalls wurde ihr in Rom mit einem Male das bisher Problemlose zur Existenzfrage. Erst in Rom wurde ihr bewußt, daß sie in einer Zeit lebte, die vom Künstler nichts Festumrissenes mehr forderte. Die Tradition half nicht mehr weiter, die Kunst wurde eine Sache der Konfession, das Bild war nun für den Künstler die sichtbare Gestalt einer Entscheidung. Diesen Bruch mit der Tradition, den die Lukasbrüder in Wien in

enger Gemeinschaft gewagt hatten, mußte die Künstlerin verspätet und damit doch allein nachvollziehen. Man versteht, daß die junge Malerin ihre ganze Kraft mobilisieren mußte, um hier bestehen zu können, und man begreift die verzweiflungsvolle Unsicherheit, dann die rigorose Willensanstrengung und endlich die fast blinde Lebensscheu, die ihrem nachrömischen Lebensgang das nonnenhaft Abgeschlossene und Zartfühlige gegeben hat.

Der Verf. schildert mit großer Einfühlungsgabe diesen Weg, der von der eigentlichen Gestaltungsmöglichkeit der Künstlerin, dem Bildnis, fort und zum Andachtsbild hin führt. Die Kunst der Ellenrieder verliert damit von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr von ihrer elementaren Begabung: das Erfassen der Wirklichkeit im Bildnis, die sie zu reinigen und auf eigentümliche Weise zu idealisieren vermag; aber sie büßt diese Gabe auch bis zu ihrem Tod nicht völlig ein. Der Verf. betont, wie aktuell diese Spannungen zwischen idealer Kunstauffassung und den Anforderungen der Welt im römischen Kreis der Nazarener waren. Er meint, die Nazarener hätten die Kunst „in den Rang einer autonomen Religion“ erhoben und angesichts dessen könne es für den Künstler nur drei Verhaltensweisen geben: „Selbsttäuschung, schlechtes Gewissen oder Bruch mit der herkömmlichen Vorstellung von Kunst“ (die letztere Möglichkeit wird dabei dem 20. Jh. reserviert). Das hat einen richtigen Kern, der in dieser Verabsolutierung jedoch in eine falsche Richtung weist. Der Zweifel an sich selbst wie die Selbsttäuschung gehören zur Künstlergeschichte des 19. Jh. in nie zuvor bemerkter Häufung und Schärfe, sie sind nicht Erkennungszeichen der Nazarener. Von der Ellenrieder her gesehen springt dieser selbstquälerische Zug jedoch besonders ins Auge. Er wird nicht zuletzt nach Meinung des Rez. dadurch gespeist, daß der Künstlerin erst in Rom die Grenzen ihrer Begabung klar wurden. Nicht die Kunstanschauung der Nazarener, sondern letzten Endes die Entscheidung, diese Grenzen zu übersehen, ja sie mit jedem neuen großen religiösen Bild zu überschreiten: das ist der lähmende Zwiespalt dieser so achtenswerten Persönlichkeit, den der Verf. übergeht. Bis ins hohe Alter bleibt die Künstlerin fähig, Bildnisse von hoher Schönheit zu schaffen (vgl. Abb. 44, 45, 53 und 54), aber schon die religiösen Kompositionen der zwanziger Jahre sind unsicher in der Bildgestalt, verschwommen in der Form und von einem nur schwer erträglichen himmelnden Augenaufschlag im Ausdruck bestimmt. Auch hier ist ein Grundproblem der Nazarenerkunst, ja wiederum der Künstlergeschichte des 19. Jahrhunderts angesprochen: die Diskrepanz zwischen Wollen und Vermögen. Darin gerade liegt der besondere Wert der Darstellung, daß man sich am Beispiel dieser Künstlerin mit Grundproblemen der Kunst des ganzen Jahrhunderts konfrontiert sieht. Der Verf. erfüllt so den Untertitel seines Buches in nobler und höchst anregender Weise. Die Art, wie er den weiteren Weg der Künstlerin schildert, ihren strengen, demütigen Fleiß, ihren Verzicht auf die Erfüllung eines fraulichen Lebens, die Anfechtungen dunkler Melancholie, wie er das Werk behutsam zu würdigen weiß, das bezeugt die ernste und dabei kritische Beschäftigung des Verf. mit der Künstlerin. Dank dieser Darstellung wird man eine ganze Reihe von Gemälden und Zeichnungen neu zu bewerten haben. Es bleiben jene Mädchen- und Knabenköpfe, die geradezu von einer jenseitigen Keuschheit erleuchtet sind, es bleiben die kräftigen Bild-

nisse der frühen Schaffensjahre und die beiden Selbstdarstellungen von 1818 und 1819, die zu den schönen Künstlerselbstbildnissen des 19. Jahrhunderts gerechnet werden müssen. Mit ihren religiösen Bildwerken aber steht sie – einige wenige kleinformatige Bildchen ausgeschlossen – ganz im Schatten ihrer Nazarenerfreunde.

Das von Sigrid von Blanckenhagen bearbeitete Werkverzeichnis ist übersichtlich nach dem einzig möglichen Gesichtspunkt angeordnet, nämlich nach ikonographischem Prinzip. Es wird unentbehrlich sein für jeden, der sich mit der Kunst der Nazarener und ihren Bildthemen beschäftigen will. Bedauerlich bleibt, daß die Bearb. nur das Wichtigste erfaßt (immerhin 477 Nummern) und auf eine große Anzahl von „sehr reizvollen Skizzen“ verzichtet hat. Uns Heutigen erschließt sich die Kunst der Nazarener ja zumeist nur über die Skizzen und Studien. Auch bei den Abbildungen vermißt man diese ersten Niederschriften. Das Ganze, der darstellende Text und das Oeuvreverzeichnis, ist eine achtungsgebietende entsagungsvolle Arbeit, die es vermag, über die Person der Künstlerin und über ihr Werk hinaus in größere Zusammenhänge zu verweisen.

Jens Christian Jensen

## AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

### *Amsterdam*

Hans Hofmann. Ausst. Stedelijk Museum  
29. 1. – 15. 3. 1965. Text: William C. Seitz.

Amsterdam 1965. 4. Bl., 14 S. Taf.

Morris Louis. Ausst. Stedelijk Museum 5.  
2. – 29. 3. 1965. Text: Robert Rosenblum.  
Amsterdam 1965. 2 Bl., 16 S. Taf., 1 Taf.

### *Baltimore*

Thomas Cole. Paintings by an American  
romanticist. Ausst. Baltimore Museum of  
Art 26. 1. – 28. 2. 1965. Baltimore/Md.  
1965.

### *Berlin*

Gerhart Bergmann. Gerson Fehrenbach.  
Ausst. Haus am Waldsee 15. 1. – 7. 3.  
1965. Text: Eberhard Roters, Heinz Ohff.  
Berlin 1965. 10 B., 14 S. Taf., 1 Taf., 2 Fal-  
taf.

### *Bern*

Robert Müller. Skulpturen und Zeichnun-  
gen. Ausst. Kunsthalle 20. 2. – 28. 3. 1965.  
Bern 1965. 10 Bl., 30 S. Taf.

### *Bonn*

Hans Thuar. Gemälde, Aquarelle, Gra-  
phik. Ausst. Städtische Kunstsammlungen

23. 3. – 2. 5. 1965. Text: Wolfgang Macke,  
August Hoff. Bonn 1965. 15 Bl., 6 S. Taf.

### *Bremen*

August Macke. Handzeichnungen und  
Aquarelle. Ausst. Kunsthalle 8. 11. 1964 –  
3. 1. 1965. Text: Günter Busch. Bremen  
1964. 108 S. mit Abb. im Text.

### *Düsseldorf*

Chinesische Keramik aus Düsseldorfer  
Museums- und Privatbesitz. Ausst. Hetjens-  
Museum 21. 3. – 2. 5. 1965. Katalogbearb.:  
Adalbert Klein. Düsseldorf 1965. 104 S.  
mit Abb. im Text.

### *Frankfurt*

Adolf Wuester. Gemälde, Aquarelle. Ein  
Querschnitt aus 50 Jahren. Ausst. Galerie  
Daberkow 1. – 31. 5. 1964. Frankfurt 1964.  
3 Bl., 13 Taf.

### *Köln*

Gisbert Tönnis. Gemälde, Gouachen, Kera-  
miken. Ausst. Lempertz Contempora 6. –  
27. 3. 1965. Köln 1965. 4 Bl. mit Abb. im  
Text.

### *Kopenhagen*

Danske tegninger. En oversigt med 136