

Augenpunkt in LeNains *Bauernfamilie* deren Unterdrückung und Unfreiheit zum Ausdruck bringen sollte.

Raphaels Methode bedarf gewiß noch weiterer Verfeinerung; es sollte aber nicht übersehen werden, daß die hier vorgelegten Manuskripte zu einer Zeit entstanden sind, als eine soziologisch ausgerichtete Kunstgeschichte so gut wie nicht existierte, als Thesen wie diejenigen Raphaels offiziell überhaupt nicht akzeptabel waren und vor einem nichtakademischen Volkshochschulpublikum vorgetragen werden mußten; auch Hausers „Sozialgeschichte“ war noch nicht geschrieben und kritisiert worden. So wäre es für eine Darstellung der Entwicklungsgeschichte kunsthistorischer Forschung äußerst aufschlußreich, wenn man einmal danach fragen würde, wo und in welchem Zusammenhang neue Ideen aufgekommen und entwickelt worden sind. In Kultermanns „Geschichte der Kunstgeschichte“ jedenfalls hat Max Raphael keinen Eingang gefunden. Wenn diese wichtigen Schriften Raphaels erst heute zugänglich werden, so erscheinen sie unverdientermaßen gleichsam *post festum*, was keineswegs bedeuten soll, daß sie nun überflüssig wären – ganz im Gegenteil. Aber man muß sich diesen Umstand vor Augen halten; beim Lesen des Buches wird man ferner gewahr, in welchem hohem Maße sich Raphaels Darlegungen von den bekannten Sozialgeschichten unterscheiden. Es ging ihm nicht darum, in ganz allgemeiner Weise künstlerische Entwicklung durch soziale Strukturwandlungen zu erklären, sondern am spezifischen Beispiel aufzuzeigen, in welcher Weise historische und soziale Bindungen den Künstler in seiner Vorstellung und in seinem Schaffen beeinflussen haben. Darüber hinaus aber strebt Raphael danach, durch den Nachvollzug des Schaffensprozesses nachzuweisen, warum ein Kunstwerk eine zeitlose Gültigkeit besitzt, eine Frage, auf die Karl Marx keine Antwort zu geben vermochte und die auch von vielen Kunsthistorikern unbeantwortet gelassen wird, weil sie, so Raphael, weder Geschichte nachvollziehen noch sich mit Kunst beschäftigen.

*The Demands of Art* ist eingeleitet durch ein Vorwort von Herbert Read und enthält ein Verzeichnis der publizierten Schriften des Autors; tausende von Manuskriptseiten werden wohl nie publiziert werden, zumindest nicht in der Originalsprache.

Im Schaffen und Leben Max Raphaels spiegelt sich, wie Alfred Neumeyer schon bemerkte (*Pantheon*, 1970, S. 81), „ein Stück Geschichte symbolisch wider“, und man fragt sich – vergebens –, welchen Einfluß Raphaels Werk in Deutschland hätte haben können; vielleicht wäre es ihm ergangen wie dem Propheten im eigenen Land; nun bleibt nur zu hoffen, daß sein endlich publiziertes Werk die Wirkung erlangt, die es verdient.

Egon Verheyen

RUPERT FEUCHTMÜLLER: *Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik*. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien o. J. (1970), 312 Seiten mit Abbildungen im Text. DM 49. –

Es ist nicht einfach, einem Künstler eine Monographie zu widmen, der nicht zu den sog. großen gehört, sondern zu den „Kleinmeistern“ des 19. Jahrhunderts zu zählen ist. Es ist nicht einfach, weil der Autor damit rechnen muß, daß seine Arbeit vom

Gegenstand nicht so recht belohnt wird; ließe er sich aber von seinem Künstler hinreißen, ließe er Gefahr, sogleich den Tadel auf sich zu ziehen, er habe seinen Gegenstand unziemlich aufgeblasen.

Der Verf. der Kupelwieser-Monographie ist dieser Gefahr entgangen. Man spürt aus jeder Zeile die Wahrung einer Distanz, die der Sache selbst zugute kommt. Dabei steckt in diesem Buch zähe Arbeit und jahrelange Beschäftigung mit dem Stoff, denn es enthält das erste Werkverzeichnis für diesen stillen, liebenswürdigen österreichischen Maler. Leider ist es nicht durchnummeriert, so daß man dieses Lebenswerk nicht leicht in Zahlen abschätzen kann. Hier ist ein kaum bekanntes Werk faßbar gemacht und damit ein Beitrag geliefert zur Kunst des 19. Jahrhunderts, der seine Verdienste behalten wird. Schade, daß die Mittel nicht ausgereicht haben, um eine größere Anzahl von Werken abzubilden.

Der Text gliedert sich in zwei Abschnitte. Der erste ist der Biographie gewidmet, der zweite schildert K's „Kunst und seine Zeit“. Es folgen Anmerkungen und der dokumentarische Anhang, in welchem die Aufzeichnungen der Gattin des Künstlers abgedruckt sind, dazu das Nachlaßverzeichnis, der Katalog der Nachlaßausstellung, ein Verzeichnis der Briefe von und an K., dann das Werkverzeichnis, Literatur und Register. Das Buch hat also wohl alles zusammengetragen, was über diesen Maler heute noch vorhanden ist.

Leopold Kupelwieser (1796 – 1862) gehört zusammen mit dem bedeutenderen Ludwig Schnorr von Carolsfeld und den unwichtigeren Malern Hempel, Binder, von Blaas, Leopold Schulz u. a. m. zum Kreis der österreichischen Nazarener. Daß K. Vormund und Lehrer Eduard von Steinles war, mit Josef Führich befreundet gewesen ist (mit dem zusammen er die Fresken in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien gemalt hat), das sagt über diese Zugehörigkeit genug. K. beginnt nicht, wie die Lukasbrüder, als Revolutionär, sondern er studiert als offenbar anschießbarer Schüler von 1809 bis 1823 auf der Wiener Akademie im Schatten Heinrich Friedrich Fügers. Er wächst also ganz im akademischen Klassizismus Wiener Observanz auf. Seine ersten Werke, es sind zumeist Bildnisse, sind Zeugnisse dieser Beeinflussung. Das Selbstbildnis von um 1813 ist ein typisches talentvolles Beispiel für diesen kultivierten, freundlich-distanzierten gepflegten Stil. Er folgt in diesem Werk keineswegs der Natur, wie der Verf. darzulegen sucht, sondern bleibt ganz befangen in dieser Akademie-Manier. Eins aber läßt in dieser Zeit aufmerken: der junge Maler gehört zu Franz Schuberts Freundeskreis, der sich um Franz von Bruchmann im Jahre 1819 gesammelt hatte. Von K. stammen ein vorzügliches gezeichnetes Schubert-Bildnis, Porträts der Hauptakteure und zwei aquarellierte Federzeichnungen, die das Leben dieses geselligen Kreises schildern. Diese Aquarelle zeigen härtere Umrisse, freilich noch die weichen Schattierungen des Tuschpinsels, aber schon durchgehende Lavierungen in Blau und eine bunte Kolorierung. Kurz vor seiner Abreise nach Italien ist dann das Bildnis seiner Braut Johanna Luz entstanden, das in seiner porzellanhaften Anmut und lockeren Pinselschrift eine Parallele bildet zur Aquarelltechnik Peter Fendis (1796 – 1842) und Josef Danhausers (1805 – 1845). Aber dann kommt die Reise nach Italien

(1823 – 1825), die er als Maler im Dienste des russischen Barons von Beresin unternimmt, und damit die für das zukünftige Schaffen entscheidende Hinwendung zur Auffassung des Nazarenerkreises: die Zeichnungen werden nun mit spitzerem Bleistift ausgeführt, Landschaften erinnern an Julius Schnorr von Carolsfelds Blätter (ohne doch die bunte Kolorierung des späten 18. Jahrhunderts ganz überwunden zu haben), die Bildnisse werden klarer und schärfer, vor allem: das christliche Andachtsbild wird zum Mittelpunkt des Werkes.

Deutlich empfindet der junge Wiener Maler und geborene Katholik die Gefahren dieser Anschauung. Overbeck erscheint ihm als „sehr schön, aber welk“, und früh erkennt er in Rom: „... ich kann nicht bleiben. Ich muß aus diesem Grab heraus, hinein ins frische, tätige Leben“. Aber er kann sich nicht aus diesem Sog des Nazarenismus lösen und findet eine eigene Variation: im Vatikan entdeckt er Fra Angelico, dessen Bilder er kopiert und in dessen Figurenauffassung und Bildgestalt er die Grundlagen seiner Kunst findet. – Es erweist sich wieder, daß Schritte in der Entwicklung, die der Künstler selbst als entscheidend empfindet, dem Historiker kaum in ihrem Gewicht bewußt werden können, sich ihm eher als Filiation einer allgemeinen, breiten Stilbewegung darstellen.

Von nun an folgt K's Entwicklung der allgemeinen nazarenischen. Bis um 1830 bleibt er in seinen Altarbildern der Frührenaissance verhaftet. Dann gewinnt mehr und mehr die Hochrenaissance Macht über seine Anschauungen. Schon die kuriosen Szenenbilder zu Klopstocks Messiasde (1837) bezeugen die Einwirkung Michelangelos in ihrem gesteigerten Ausdruck, Blätter, die seltsamerweise an Zeichnungen eines anderen von Michelangelo überwältigten Malers erinnern, an Johann Heinrich Füssli. Um 1850 jedenfalls ist die Hochrenaissance, wie sie sich vor allem in der Sixtina dargestellt hat, der Orientierungspunkt (der Verf. bezeichnet diesen Vorgang ungenau als Zuwendung zum Barock). Das steht im Einklang mit der künstlerischen Entwicklung etwa von Cornelius, der seit um 1840 über Michelangelo die griechische Antike (zumal Phidias) entdeckte und zu einem machtvoll-ausgreifenden Stil gelangt, eine Entwicklung, die sich auch für Overbeck nachweisen läßt.

Aber eines unterscheidet K. deutlich von den übrigen Nazarenern in Rom und Deutschland: es ist der Sinn für die Farbe, die K's Altarwerke und Fresken über viele nazarenische Arbeiten stellen. In Wien, wo Waldmüller, Danhauser, Amerling, Alt wirkten, herrschte eine Auffassung von Malerei, von der sich auch die österreichischen Nazarener nicht abkapseln konnten. Niemals hatte man in Wien die Zeichnung über die Farbe gestellt. Niemals hat man dort vor dem Wirken Klimts Farbe als hermetisch geschlossene, metallhaft-harte lokalgebundene Fläche eingesetzt, wie es Overbeck seit 1840 getan. Lieblichkeit im Ausdruck, farbliche Abstimmung bei Vorliebe für Leuchtkraft und Stofflichkeit standen allenthalben im Vordergrund. K. konnte sich dem nicht entziehen. Die Bildnisse unseres Malers sind ganz in die Wiener Tradition eingefügt und kommen etwa Amerlings Porträts oft sehr nahe in ihrer Verbindung von reizender Linienführung und kräftiger Farbigkeit. Hinzukommt, daß K. im Unterschied zu den meisten Nazarenern eine lange, sorgfältige Ausbildung auf der Akademie

erhalten hatte. Das zeigt sich zumal in der verblüffenden Leichtigkeit, mit der er seine Fresco-Aufträge gemeistert hat, die in krassem Gegensatz zur mühevollen, fast verzweiflungsvollen Tätigkeit der Nazarener in der Casa Bartholdy und z. T. in der Villa Massimo steht.

K's Problem liegt also – so möchte man ergänzend zum hier besprochenen Buch formulieren –, darin, diese Wiener Tradition und Gegenwart mit der asketischen Geistigkeit des Nazarenertums zu versöhnen. In seinen besten Werken ist ihm das wohl gelungen, etwa in der „Himmelfahrt des hl. Nepomuk“, dem Altarwandfresko der Nepomuk-Kirche in Wien, aber nazarenische Monumentalität und Abstraktheit hat er nie erreicht.

Kommen wir auf das Buch zurück, das diese kurze Zusammenfassung angeregt hat, so muß der Rezensent bekennen, daß er selten eine mühsamere Lektüre zu bewältigen gehabt hat. Da keine Abbildungshinweise in den Text eingearbeitet sind, mußten durch fortwährendes Blättern in den drei getrennt angeordneten Abbildungsteilen die Reproduktionen aufgesucht werden. Dabei erwies es sich, daß Bilder, über die z. T. seitenlang geschrieben ist (Hochaltarbild für die Josefskirche in Pest), nicht abgebildet sind. Der erste Abschnitt liest sich wie eine Biographie aus dem 19. Jahrhundert (Förster, Cornelius; Howitt, Overbeck): ständig wird aus Briefen, Rezensionen und zeitgenössischen Berichten zitiert, ohne daß deshalb der Werdegang des Malers klarer würde. Man erfährt, daß K. Lehrer an der Akademie war, aber von seinen Wirkungen nichts; das Verhältnis zu Waldmüllers Reformvorschlägen wird nur gestreift. Ein Uneingeweihter kann aus der Schilderung des Schubertkreises außer einer Reihe von Namen nicht viel entnehmen. Zwar werden die Hauptwerke des Malers beschrieben, oft, indem sich der Autor hinter einem zeitgenössischen Urteil verbirgt, aber über die Entstehungsgeschichte, über Anregungen, ikonographische Fragen, über die künstlerische Problematik erfährt man so gut wie nichts. – Alles Dokumentarische hätte in den Anhang verwiesen werden müssen. Das hätte den Text gestrafft und Platz für Analysen geschaffen, die die Essenz dieses Werks herausgearbeitet hätten. So fruchtet es z. B. wenig, wenn man die Himmelfahrtsbilder K's miteinander vergleicht (S. 139 ff); hätte man etwa Overbecks „Himmelfahrt Mariae“ für den Kölner Dom (1854) und vielleicht Steinles Altarwandbild in Kleinheubach (1869 – 70) hinzugezogen, dazu das von Führich entworfene und von K. ausgeführte Apsisfresco in der Altlerchenfelder Kirche, so hätte man K's Eigenart innerhalb der Nazarener vermutlich deutlich bezeichnen können. Es fehlt auch eine Auseinandersetzung mit der Kunst Führichs, die K's Grenzen und Möglichkeiten schärfer ans Licht gebracht hätte. Über K's Wirkungen ist nichts gesagt, dabei hat etwa Steinle offensichtlich von K's Bilderfindungen verschiedentlich profitiert, man denke an Steinles Dreikönigsbild (Zeichnung 1841, Ausführung 1885), das K's bekanntes Gemälde von 1825 mit fast peinlicher Sorgfalt verarbeitet; ebenso ist Steinle von K's Immaculata für St. Peter in Wien (1836) beeindruckt worden. Auch hier vermißt man eine Abwägung der beiden Künstler.

Diese Nachteile werden durch das Werkverzeichnis aufgewogen und durch die Tatsache, daß der Verf. eine Leistung K's ins Bewußtsein geholt hat, die für diesen

österreichischen Nazarener eine Dimension öffnet, die überraschend ist. Ich meine die Fresken in der Niederösterreichischen Statthalterei in Wien, an denen der Maler 1848 – 1850 mitten in den Revolutionswirren arbeitete. Darunter sind Schlachtenbilder, wie die Schlacht bei Aspern, die nicht lediglich Kupelwiesers Vielseitigkeit beweisen, sondern ganz aus dem Rahmen biedermeierlicher Betulichkeit und nazarenisch-frommem Heroismus fallen. Man darf hoffen, daß der Autor dieses Buches diesem Bilderzyklus eine zusammenhängende Untersuchung widmet, die das Ganze vollständig publiziert.

Jens Christian Jensen

## AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

### *Berlin*

Heinrich Richter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst. Galerie Lietzow Juni 1971. Red.: Godehard Lietzow, Bearb.: Horst Hartmann. Berlin 1971. 36 S. mit Abb. im Text.

### *Bielefeld*

U. Yael Niemeyer. Plastik. Ausst. Kunsthalle 27. 6. – 22. 7. 1971. Einf.: Licisco Maganato. Bielefeld 1971. 10 Bl. mit Abb. im Text.

### *Braunschweig*

A. Dick. Bilder. Objekte. Grafik. Ausst. Städt. Museum Juni/Juli 1971. Text: Volkmar Köhler, Walter Vitt, Klaus Hoffmann, Manfred de la Motte. Braunschweig 1971. 35 S. mit Abb. im Text.

### *Bremen*

Neues Forum Bremen. Künstler unter 35 Jahren. Ausst. Kunsthalle 25. 7. – 5. 9. 1971. Katalog: Jürgen Schultze, Annemarie Winther. Bremen 1971. 38 S. mit 12 S.Taf. im Text.

Emil Nolde. Aquarelle und Handzeichnungen aus dem Besitz der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde. Ausst. Kunsthalle 1. 8. – 25. 9. 1971. Katalogbearb.: Jürgen Schultze, Annemarie Winther; Katalogverzeichnis: Martin Urban, Klaus Hoffmann. Bremen 1971. 76 S., 13 Farbtaf., 69 Abb. auf Taf.

### *Cloppenburg*

Ringwall und Burg in der Archäologie West-Niedersachsens. Ausst. Burg Arkenstede Juni bis Oktober 1971. Einf.: Herbert Jankuhn. o. O. 1971. 115 S. mit Abb. im Text.

### *Coburg*

Ausgewählte Handzeichnungen von 100 Künstlern aus fünf Jahrhunderten, 15. – 19. Jahrhundert. Aus dem Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg, 2. Hrsrg. u. eingeleitet von Heino Maedebach. Coburg 1970. 86 S. Katalog, 4 Farbtaf., 116 Abb. auf Taf.

### *Düsseldorf*

Horst Skodlerrak. 75 Werke. Ausst. Galerie Vömel 17. 4. – 31. 5. 1971. Düsseldorf 1971. 2 Bl., 6 Taf.

### *Duisburg*

Manufactum '71. Kunsthandwerk in Nordrhein-Westfalen. Ausst. Wilhelm-Lehmbruck-Museum 27. 3. – 9. 5. 1971. Vorw.: Karl-Heinz Modigell. Duisburg 1971. 112 Bl. mit Abb. im Text.

### *Flensburg*

Seefahrt einst und heute. Ausst. Städt. Museum 11. 6. – 15. 8. 1971. Katalogbearb.: Ellen Redlefsen. Flensburg 1971. 156 S. mit 48 S.Taf. im Text.