

## MÜNCHNER LANDSCHAFTSMALEREI 1800—1850

Ausstellung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München,

8. 3.—1. 7. 1979

Die Anziehungskraft Münchens beruht zu einem guten Teil auf der Schönheit seiner Umgebung. Ihre Schilderung durch die Maler in einer der Blütezeiten der Münchner Kunst durch eine große Ausstellung vorzuführen, war daher ein glücklicher Gedanke. Den Anlaß für diese Veranstaltung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus gibt das fünfzigjährige Bestehen des Museums. Erstmals in neuerer Zeit wird ein Überblick über das Gebiet gegeben, nachdem eine Reihe von Monographien über einzelne Künstler, die in den letzten Jahren erschienen sind, das Thema für eine Bearbeitung reif gemacht hat (Wolfgang Hauke über Johann Jakob Dorner d. J. 1969, Siegfried Wichmann über Wilhelm von Kobell 1970, Barbara Heine über Max Joseph Wagenbauer 1972, Brigitte Trost über Domenico Quaglio 1974, Christine Pressler über Gustav Kraus 1977 und Erika Bierhaus-Rödiger über Rottmann 1978). Darüber hinaus trägt die Ausstellung einer Zunahme des allgemeinen Interesses an der Landschaftsmalerei Rechnung, das sich auf dem Buchmarkt und im Ausstellungswesen ebenso wie im künstlerischen Schaffen der Gegenwart abzeichnet, ein Phänomen, das mit dem beängstigend werdenden Defizit an Natur in unserer Umwelt und in unserer Lebensweise, mit der Zerstörung der Landschaft durch die Konsumgesellschaft, zusammenhängt.

So verweist denn auch Armin Zweite, der Direktor des Lenbachhauses, in seinem Katalogvorwort auf diesen Aspekt, dem einige Fotos in der Ausstellung und zwei Essays im Katalog gewidmet sind. Der Blick in die Vergangenheit verbindet sich auf diese Weise mit ernster Betrachtung der Gegenwart, das Fest wird benutzt, um einige bittere Wahrheiten zu sagen, das Politische wird an das Ästhetische gekoppelt und somit das Museum als ein funktionstüchtiges Organ des Gemeinwesens vorgestellt. Das geschieht im allgemeinen mit jenem Sinn für Maß, der Vernunft verbürgt und daher auf Vernünftige überzeugend wirkt.

Nicht weniger als 458 Werke sind zusammengetragen worden. Davon stammen rd. 60% aus Münchner Museumsbesitz. 195 Gemälde und Ölskizzen bieten zusammen mit 252 (aus konservatorischen Gründen in den lichtärmeren Räumen des Erdgeschosses untergebrachten) Aquarellen und Zeichnungen, dazu elf druckgraphischen Blättern, reichhaltigen Stoff zur Betrachtung. Die Unternehmung, die die Städtische Galerie im Lenbachhaus in Zusammenarbeit mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Staatlichen Graphischen Sammlung durchgeführt hat, stellt eine große Arbeitsleistung dar und verdient zunächst als solche Anerkennung. Man ist dankbar, so viele durchweg qualitätvolle Arbeiten zu sehen. Höhepunkte

bieten die Werkgruppen von Johann Georg von Dillis, von Wilhelm von Kobell und vor allem von Carl Rottmann, und unter seinen Arbeiten wiederum sind vielleicht die Aquarelle das Eindrucksvollste. Ein sicherer, dabei schwungvoller Kontur legt das Bildgerüst fest, über das die Farbe hell und doch stellenweise mit samtiger Tiefe liegt. Die Begeisterung, die Rottmann für das Gesehene empfindet, teilt sich dem Betrachter mit. Offensichtlich ist die Ausstellung beim Publikum ein großer Erfolg, nicht zuletzt wohl, weil der Münchner sich hier vorbehaltlos mit seiner Umwelt und Geschichte identifizieren kann.

Bei der Konzeption haben sich die Veranstalter entschieden, nicht die Künstlerpersönlichkeiten als treibende Kräfte in den Vordergrund zu stellen, sondern Themen verschiedener Art. Mit dieser Vernachlässigung des Individuellen um der Hervorhebung inhaltlicher Aspekte willen sind Nachteile in Kauf genommen worden, aber der gewählte Weg war wohl durch die Arbeit im Team vorgegeben.

Glücklich ist der Beginn mit der Behandlung des Englischen Gartens durch Adrian von Buttlar, in der Tat auch eine Ouvertüre für die folgende Entwicklung der Landschaftsmalerei in München. Ein zugehöriger Essay des gleichen Verfassers, kenntnisreich und flüssig geschrieben, ergänzt die Aussage der Darstellungen, die in der Geschlossenheit ihrer Präsentation wie eine Ausstellung in der Ausstellung wirken. Die Beziehungen von Landschaftsgarten und Landschaftsmalerei werden aufgezeigt. An den Beispielen wird deutlich, welche Motive als malerischer Vorwurf galten. Beinahe immer mußte ein architektonischer Kern zur Schilderung von Terrain, Vegetation und Luft hinzukommen.

Die folgende Abteilung „Die Akademie und der neue Realismus der Münchner Landschaftsmalerei von 1790 bis 1825“ vereinigt die wichtigsten Beispiele der führenden Landschaftler bis zum frühen Rottmann, kann dabei jedoch nicht so geschlossen wirken wie die erste Abteilung. Die dritte Werkgruppe unter der Überschrift „Mensch und Tier in der Landschaft“ gibt von der Staffage her, die oft zum beherrschenden Motiv wird und die Darstellung in die Nähe des Genrebildes rückt, eine wichtige Hilfe zum Verständnis der Naturauffassung. Hier dominiert Wilhelm von Kobell, der — Professor für Landschaftsmalerei an der Münchner Akademie seit 1814 — in der zweiten Abteilung vermißt wird. Die vierte Abteilung „Münchner Stadtansichten“ hätte das Gegenstück zur ersten werden können, denn die Sicht der Stadt kann auch die Auffassung des Landes erklären helfen; das Thema ist jedoch nur skizzierend behandelt. Keiner der Bearbeiter des Kataloges hat sich seiner mit Eifer angenommen. Domenico Quaglio erscheint nur mit einem Werk in dieser Abteilung. „Der Künstler vor der Landschaft“ ist das fünfte Kapitel überschrieben. Hier sind lediglich 15 Werke vereinigt, von denen die Hälfte, streng genommen, nicht oder nur mit Vorbehalt zur Münchner Malerei gerechnet werden kann. Die Darstellungen vermitteln

jedoch dem Publikum eine anschauliche Vorstellung von der Naturverbundenheit einzelner Maler. Bedenkliche Ausweitungen des Territoriums der Münchner Kunst weist auch die folgende Abteilung „Romantische Tendenzen“ auf. So sehr sich der Besucher an den beiden frühen in Heidelberg gemalten Aquarellen Carl Philipp Fohrs erfreut — daran zu erinnern, daß der Künstler 1815/16 für ein Jahr in München gelebt hat, sind sie nicht recht geeignet. Dieser Einwand gilt auch für die frühen Blätter von Julius Schnorr von Carolsfeld und Ferdinand von Olivier, die, von Wien kommend, das Salzkammergut erkundet haben. Die Arbeiten haben mit München nichts zu tun, und ihre Anwesenheit in der Ausstellung muß den Besucher verwirren. Der frühe Julius Schnorr von Carolsfeld ist von Ferdinand von Olivier abhängig, der seinerseits in der Gedankenwelt des Wörlitzer Landschaftsgartens aufgewachsen ist und danach Anregungen der Dresdner Romantik in sich aufgenommen hat. In den Jahren, die er von 1830 bis zu seinem Tod 1841 in München verbrachte, bildete seine inzwischen unmodern gewordene Landschaftsmalerei einen Fremdkörper in der Münchner Kunstszene und blieb hier so gut wie folgenlos. Dagegen ist Moritz von Schwind als der zweifellos bedeutendste Vertreter der Romantik in München mit nur drei Bildern und einer Zeichnung in dieser Abteilung viel zu schwach vertreten. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dieser überragende Künstler sei als ein störendes Element bei der Konzeption empfunden worden. Vielleicht wären die frühen Werke Rottmanns hier sinnvoller gewesen als in der zweiten Abteilung. Das geistige Klima Münchens hätte durch eine sorgfältigere Untersuchung des im Ganzen eher abwehrenden als zustimmenden Verhältnisses zur Romantik und durch eine genauere Beschreibung ihrer hier möglichen Spielarten gut charakterisiert werden können.

In den beiden folgenden Kapiteln „Italien und das Rom Ludwigs I.“ und „Das Griechenlanderlebnis“ bewährt sich der Grundriß der Ausstellung wieder besser, doch bleibt auch hier kritisch zu vermerken, daß Franz Ludwig Catel trotz seiner persönlichen Beziehungen zu Ludwig I. und trotz des berühmten Gruppenbildnisses seines Gönners im Kreise deutsch-römischer Künstler von 1824 nicht gut für die Münchner Kunst vereinnahmt werden kann. Er, der nie in München gewesen ist, wird mit nicht weniger als sieben Werken präsentiert, darunter dem in Neapel gemalten Bildnis Schinkels.

In den beiden letzten Abschnitten sind Zeitspannen der ordnende Gesichtspunkt, und zwar die dreißiger Jahre und die Zeit nach 1840. Der Endpunkt ist nicht exakt das Jahr 1850, wie es der Titel der Ausstellung angibt. Einige Werke von Eduard Schleich, Fritz Bamberger und Anton Zwengauer, die gezeigt werden, sind erst in den sechziger Jahren entstanden. Als Kennzeichnung der dreißiger Jahre sind „Neue Impulse durch die Landschaftsmaler aus dem Norden“ hervorgehoben. Neben Christian Ernst Bernhard Morgenstern, der auch in der letzten Abteilung — mit vorzüglichen Arbeiten — vertreten ist, kommen aus Hamburg Jakob Gensler, Friedrich

Wasmann, Hermann Kauffmann, Louis Gurlitt, Johannes Beckmann und Georg Haeselich. Die Reihe hätte man noch durch Adolf Carl, Johann Haeselich und Adolph Friedrich Vollmer erweitern können. Dieser Zuzug bezeichnet die Anziehungskraft Münchens in der Konkurrenz vor allem mit Düsseldorf und Dresden. Ein Seitenblick auf die Entwicklung in diesen Städten wäre hilfreich gewesen, um die Verhältnisse in München besser zu erklären. Ein Beispiel von Andreas Achenbach hätte auf die Anwesenheit dieses wichtigen Düsseldorfer Malers in München 1836/37 hinweisen sollen. Aus Dresden und damit aus dem Umkreis Dahls wandten sich Georg Heinrich Crola, Thomas Fearnley, Albert Zimmermann und Bernhard Stange (dessen „Abendglocke“ ganz dem Geist der Dresdner Romantik zu entstammen scheint) nach München. War es das Mäzenatentum Ludwigs I., das diese Künstler angezogen hat, wie der Katalog meint, oder war nicht vielmehr die Bergwelt mit ihren dramatischen Landschaftsszenen der Grund für die Bewegung nach Süden?

Für das letzte Kapitel lautet die Überschrift „Farb-Licht-Malerei. 1840 bis 1850“. Damit ist vor allem die Ausstrahlung Rottmanns gemeint. Hier beeindrucken u. a. Wolkenstudien von Christian Morgenstern, Carl Ludwig Seeger, Johann Heinrich Schilbach und Johann Heinrich Fischbach, der freilich — nach einem kurzen Aufenthalt in München 1837 — erst 1860 hierher übersiedelte und mit sechs Werken sehr zahlreich vertreten ist.

Die Schwierigkeit, Klarheit über die künstlerische Entwicklung seit den dreißiger Jahren zu gewinnen, beruht auf dem starken Anwachsen der Zahl der Künstler, auf dem Suchen nach neuen Sensationen, um auf den Ausstellungen die Konkurrenz aus dem Felde schlagen zu können, und auf der allgemeinen geistigen Unruhe mit immer intensiver werdendem Ideenaustausch zwischen den lokalen Schulen. Der Verlust an Übersichtlichkeit fordert vom Kunsthistoriker härtere Arbeit. Leider ist hier eine deutliche Abnahme des Interesses seitens der Veranstalter zu spüren. Die Ausstellung, deren Anfang mit so sicherer Hand gestaltet ist, zerfließt an ihrem Ende mehr, als es den tatsächlichen Verzweigungen der künstlerischen Strömungen entspricht. Auch von den Autoren der Essays hat sich keiner der Entwicklung seit 1830 speziell angenommen.

Ausstellungen sind vergänglich. Was bleibt, ist der Katalog, der bei größeren Ausstellungsunternehmungen seit einiger Zeit zu einem Monument zu werden pflegt. Das bedeutet auch, daß die Zweckmäßigkeit im Hinblick auf den Gebrauch durch das Publikum nicht der allein leitende Grundsatz beim Verfassen des Kataloges ist. Der vorliegende folgt der heute üblichen Vorstellung, ohne mit 466 Seiten Umfang in die Klasse der Schwergewichte zu fallen. 180 Seiten sind mit zwölf Essays verschiedener Autoren gefüllt. Hier ist die Hauptmasse an Information enthalten, die der Katalog bietet. Diese Gewichtung liegt in der Natur einer Zusammenarbeit

von Kunsthistorikern, deren jeder eine eigene Arbeits- und Denkweise hat und diese in einem in sich abgeschlossenen Aufsatz präsentieren möchte. Der Leser, der alle zwölf Beiträge gelesen hat (wieviele Käufer des Kataloges mögen es sein?), erhält einen Einblick in die Vielfalt der wissenschaftlichen Methoden und mag sich über die friedliche Koexistenz sehr unterschiedlich denkender Autoren freuen. Was in der Ausstellung selbst in den Hintergrund gedrängt ist, die Ausprägung der individuellen Eigenart, springt bei den Verfassern der Essays in die Augen.

Die demokratische Struktur, bei der die Autoren gleichberechtigt in einer Reihe stehen, mag sympathisch sein, dem Publikum wäre aber wohl mehr mit einem Haupttext gedient, der das Thema der Ausstellung als Ganzes behandelt und dem sich dann die spezielleren Ausführungen anschließen könnten. Zwar haftet der schriftlichen Fixierung eines Überblicks über einen größeren Komplex geschichtlicher Tatsachen immer etwas von der Verwegenheit einer Skizze an, eine solche Gesamtdarstellung muß jedoch gewagt werden, wenn man sich schon zu dem Abenteuer einer Ausstellung entschließt. Gewonnen werden muß ein Überblick auf jeden Fall als Instrument für die Auswahl der Ausstellungsstücke, wenn die Ausstellung sich nicht auf das Zusammentragen des gerade Greifbaren beschränken will. Die ausführliche Darstellung eines Gebietes in einem Buch kann jeder Verzweigung eines Themas nachgehen und sich der geeignetsten Beispiele bedienen. Die Gestaltung einer Ausstellung ist dagegen oft behindert durch vielerlei Zwänge und Bedingungen: Zeitdruck, finanzielle Beschränkungen, personelle Rücksichtnahmen, Ausstellungsräume und Gebefreudigkeit der Leihgeber. Der kaum vermeidbaren Minderung der Wissenschaftlichkeit im Vergleich zum Buch steht jedoch die weit intensivere Wirkung auf das Publikum als Vorteil gegenüber. Darin liegt hauptsächlich die Rechtfertigung für die Ausstellung mit ihren Risiken für die Kunstwerke und den Opfern für die Leihgeber. Der Aussage der Originale so gut wie nur möglich durch erklärende Texte Gehör zu verschaffen, müßte daher — neben den Abbildungen für die Erinnerung — die vordringliche Aufgabe des Kataloges sein. Wenn diese Forderung bejaht wird, müßte der Erläuterung der einzelnen Werke der Vorrang gegenüber den begleitenden Aufsätzen gegeben werden, da die Neugier des Betrachters zunächst vor dem einzelnen Werk erwacht. Die Auskunft, die er beim Nachschlagen im Katalog erhält, weckt, wenn sie erhellend ist, das Bedürfnis zu weiterer Lektüre. So wird zu gründlicherer Betrachtung angeregt und die Haltung des oberflächlichen Hinschauens und der flüchtigen Begeisterung, des eigentlich gedankenlosen Konsumierens von Kunst, überwunden. Der Bearbeiter muß in den Texten zu den einzelnen Werken eben das Besondere in ihnen, das ihn zur Auswahl für die Ausstellung bewogen hat, darzustellen verstehen. Bloß beiläufige Bemerkungen werden den Leser und Betrachter dagegen in seiner oberflächlichen Sehweise nur bestätigen.

Den Texten zu den einzelnen Werken merkt man in diesem Falle oft die Eile an, mit der sie verfaßt worden sind — entschuldbar zwar durch die Hast der Vorbereitung und die Vielzahl der zu beschreibenden Objekte, aber jedenfalls eine Minderung der Wirksamkeit des Kataloges. Manchmal hat der Bearbeiter nicht genau hingesehen, ein Detail mißverstanden (z. B. ist das Kruzifix in Ferdinand von Oliviers „Südlicher Landschaft mit Einsiedlern“ [Kat. Nr. 243] nicht auf einen Baumstumpf, sondern auf einen Felsblock aufgepflanzt) oder auch ein Bild im Ganzen nicht richtig gedeutet. Die kleine Landschaft von Ernst Fries „Berchtesgaden mit Watzmann“ (Kat. Nr. 382), „um 1820/23“ datiert, doch bei den dreißiger Jahren eingeordnet, ist nicht eine Schilderung des „reichen und vielgestaltigen Tals von Berchtesgaden mit seiner verschiedenartigen Vegetation“, vielmehr liegt in der Ferne eine hochromantische Aussage, die, gesteigert durch das abendliche Licht, Vergänglichkeit und Dauer, Menschenwerk und Natur miteinander vergleicht. Das bekannte Vedutenmotiv ist auffällig verfremdet.

Die Essays behandeln Themen mit unterschiedlich engem Bezug zur Ausstellung. Christoph Heilmann zeigt die historischen Voraussetzungen für die Münchner Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts mit der Blickrichtung auf Rom auf. Johann Georg von Dillis wird, wie auch an anderen Stellen im Katalog, als vorwärtsweisender, realistischer Landschaftsmaler gekennzeichnet. Harmonisierung der Farben zu einem hellen, tonigen Akkord, die Freude am ornamentalen Wert der Handschrift und ein Sinn für den Charme der Landschaft — auf Kosten eines tiefergehenden Ernstes beim Landschaftserlebnis — lassen jedoch auch Beziehungen nach rückwärts zum Rokoko erkennen.

Gern würde man einen Essay über die Situation der Landschaftsmalerei im ausgehenden 18. Jahrhundert in anderen mitteleuropäischen Zentren lesen, um den Part Münchens in diesem Konzert besser beurteilen zu können. Warum hält sich die Münchner Kunst so lange von der Darstellung der grandiosen Seiten der Bergwelt fern, da doch die Schweiz seit Caspar Wolff so eindrucksvolle Vorbilder geliefert hat? Warum konnten überhaupt die bayerischen Alpen erst so spät die Rolle der Schweiz übernehmen? Der Vergleich Münchens mit Wien und Dresden, aber auch mit kleineren Zentren wie z. B. Braunschweig (Pascha Johann Friedrich Weitsch) oder Dessau (Carl Wilhelm Kolbe) wäre lohnend und nicht zuletzt ein Blick auf Frankreich. Eine Untersuchung über die Lieblingsmotive der Landschaftsmaler, die freilich die Druckgraphik mit einbeziehen müßte, würde die Wurzeln der Landschaftsmalerei erkennen helfen.

Armin Zweite befaßt sich in seinem Beitrag mit kunsttheoretischen Äußerungen, die die verschiedenen zeit- und weltanschaulich bedingten Aspekte der Landschaftsmalerei in München verdeutlichen. Wolfgang Hardtwig weitet den Horizont der kunstgeschichtlichen Betrachtung durch einen Blick

auf die Entwicklung in der Nutzung des Landes aus. Die Fragestellung ist wichtig, und der Beitrag ist lehrreich besonders in seinem volkswirtschaftlichen Teil. Der Reflex der ökonomischen Verhältnisse auf die künstlerische Darstellung der Landschaft ist allerdings nur schwer evident zu machen. Treffende Charakterisierungen der gegensätzlichen Hauptvertreter der Münchner Landschaftsmalerei vor Rottmann, Johann Georg von Dillis und Wilhelm von Kobell, enthält der Aufsatz von Barbara Hardtwig. Eingeschränkt auf das Gebiet der Zeichnung, untersucht der folgende Beitrag von Gisela Scheffler nicht weniger gründlich die Naturauffassung von Dillis, Rottmann und Ferdinand von Olivier. Der Wunsch nach ähnlichen Studien über andere Münchner Maler wird geweckt. Der folgende Beitrag von Barbara Eschenburg „Landschaftsmalerei in München zwischen Kunstverein und Akademie und ihre Beurteilung durch die Kunstkritik“ wendet jedoch den Blick weg von den primären Phänomenen der schöpferischen Persönlichkeit zu den sekundären des Kunstbetriebes mit seinen in gesellschaftlichen Verhältnissen begründeten Querelen. Ein zwar wichtiges, aber trockenes Thema wird trocken abgehandelt, allenfalls mit etwas Vergnügen an der Rolle des späten Anklägers, der zwischen den Zeilen immer wieder auf die Gegenwart zielt.

Wieder enger auf das Material der Ausstellung bezogen ist der Artikel von Hartmut Friedel „Das Bild Griechenlands in der Münchner Malerei 1800—1850“. Das gleiche gilt für den gehaltvollen Aufsatz von Erika Bierhaus-Rödiger „Die historische Landschaftsmalerei in München unter König Ludwig I.“ Es wird deutlich, wie sehr vor allem Carl Rottmanns Landschaftsauffassung sich der Kunstpolitik Ludwigs I. und seinem monarchischen Selbstverständnis anpaßte, das in dessen Unternehmungen als Bauherr offenkundiger ist. Rottmanns als aristokratisch gekennzeichnete Kunstgesinnung wird bis in seine künstlerische Reaktion auf bestimmte politische Ereignisse hinein verfolgt. Der Beitrag von Eberhard Ruhmer befaßt sich mit dem von ihm als „Interieur-Landschaft“ bezeichneten, für die deutsche Malerei der Romantik so aufschlußreichen Motiv des Blickes aus dem Fenster. Für das in der letzten Zeit sehr häufig erörterte Thema liefert die Münchner Kunst allerdings nicht sehr zahlreiche Beispiele. Die letzten drei Essays sind dem Landschaftsgarten und der Landschaftsgestaltung gewidmet. Adrian von Buttlars Aufsatz ist bereits gewürdigt. Werner Nohls weit ausholende und dann kräftig zuschlagende „Begriffsgeschichtliche Anmerkungen zu den Mannigfaltigkeitskategorien in der Freiraum- und Landschaftsarchitektur“ wirken wie ein Betonhochhaus im Englischen Garten. Die abstrakte Wissenschaftssprache, ein Herrenjargon trotz basisfreundlicher Thesen, schreckt ebenso wie die Vereinfachung des Geschichtsbildes. Da heißt es z. B.: „Die repressiven politischen und gesellschaftlichen Strukturen im Barock erzeugen also ein Naturgefühl, das sich in der Landschaftsmalerei im Typus der Ideallandschaft äußert. In der heroischen Illusionie-

rung der wirklichen Landschaft bringen die Maler die Sehnsüchte und moralischen Forderungen der Bürger nach Aufhebung der gesellschaftlichen Entfremdung und damit nach einem glücklicheren Leben zum bildhaften Ausdruck.“ Auf diese Weise redet der Autor weder den für den Landschaftschutz Verantwortlichen ins Gewissen, noch erreicht er diejenigen, für die er streitet. Beides gelingt viel besser Brigitte Wormbs, der letzten Autorin, mit dem schwungvoll geschriebenen Aufsatz „Bayerischer Bilderbogen“. Allgemeinverständlich und dabei mit überlegenem, aber nie hochmütig auftrumpfendem Witz zeigt sie auf, wie menschliches Fehlverhalten den Mechanismus der Landschaftszerstörung in Gang hält, wie schöne Gegenden gerade wegen ihrer Schönheit durch die Zweitwohnsitze der allzu Begüterten zersiedelt und in ihrem ökologischen Gefüge zugrunde gerichtet werden. Armin Zweite räumt ein, daß die Ausstellung viele Fragen offenläßt. Eine ist die nach dem tatsächlichen Umfang der Kunstproduktion auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei. Wenn es auch nicht üblich ist, so müßte der Historiker eigentlich neben all dem Wissen, mit dem er sein Publikum überschüttet, eine Vorstellung von dem Umfang der weißen Flecken auf seiner Landkarte vermitteln. Die Ausstellung enthält Werke von 110 Künstlern. Das ist eine beträchtliche Zahl, wenn auch manche Maler nur bedingt der Münchner Schule zugerechnet werden können. Der Besucher mag meinen, daß er mit dieser Menge eine einigermaßen erschöpfende Vorstellung von der Aktivität und Zahl der Landschaftsmaler in den gesetzten Grenzen von Raum und Zeit gewonnen habe. Wenn er jedoch beispielsweise des Grafen Athanasius Raczyński Geschichte der neueren deutschen Kunst (Band 2, 1838) nachschlagen würde, so fände er eine Liste von 74 in München lebenden Landschaftsmalern, von denen 37, also genau die Hälfte, nicht im Katalog vertreten sind. Das müssen keine schlechten Maler gewesen sein. Viele Künstler, die der Katalog zu Recht als Münchner Maler verzeichnet, hat Raczyński aufzunehmen versäumt, viele sind unter den Genre- oder den Historienmalern eingeordnet, viele sind erst nach dem Erscheinen des Werkes an die Öffentlichkeit getreten. Durch diesen Vergleich wird deutlich, wie wenig sich unser mit intensivem Suchen in Museen und Privatsammlungen geweiteter Gesichtskreis von diesem Gebiet, so wie er sich in der Ausstellung zeigt, mit dem der Zeitgenossen deckt.

Die Ausstellung im Lenbachhaus hätte bei der Berücksichtigung anderer Unternehmungen dieser Art und Größenordnung vielleicht mehr Lob verdient, als hier ausgesprochen ist, aber in den hier geäußerten Bemerkungen schwingt ein in Rechnung zu stellendes Unbehagen an unserem gegenwärtigen Ausstellungswesen mit, das die vernünftigen Grenzen des Wachstums bereits überschritten hat. Die neu gewonnene — begrüßenswerte — Popularität des Museums wird nicht zuletzt durch Kraftakte von großen Ausstellungen auf ihrer Höhe gehalten. Diese ziehen das Publikum und die Massenmedien, die wiederum das Publikum mobilisieren, hauptsächlich an,



nicht die bestmögliche Dauerpräsentation des eigenen Bestandes. In den großen Ausstellungen wird der Besucher jedoch überfüttert. Er ist gar nicht fähig, auch mit mehreren Besuchen die gebotene Fülle nur annähernd zu bewältigen, und nur zu oft haben auch die ausstellenden Wissenschaftler das Thema noch nicht so durchdrungen, daß sie es allgemeinverständlich und knapp abhandeln können, sondern sie befinden sich erst im Stadium der an Details feilenden Fachdiskussion. Was besser in Fachzeitschriften publiziert würde, wird — manchmal noch unausgereift — unter Terminzwang im Katalog abgedruckt. So entsteht der Eindruck, als solle jeder Besucher zum Kunsthistoriker erzogen werden, ohne daß der Autor seine gesteigerte Fähigkeit, sich an den Kunstwerken zu freuen, zu erkennen gibt.

So mag gefragt werden, ob die beherzigenswerten Ratschläge für eine die Substanz der Natur schonende Ökonomie, die Brigitte Wormbs erteilt, sinngemäß abgewandelt nicht auch für das Ausstellungswesen nützlich wären.

Helmut Börsch-Supan

## REZENSIONEN

NIGEL GLENDINNING, *Goya and His Critics*. Yale University Press, New Haven and London 1977, 340 S., 60 Abb.

Die Überzeugung, daß die wissenschaftliche Betrachtung sich nicht in der Analyse des Kunstwerks erschöpfen dürfe und neben der Einbeziehung der Intention des Künstlers auch die Rezeption durch das Publikum und die Kritiker beachtet werden müsse, mag so alt wie die Kunstwissenschaft selbst sein. Doch ist das Gewicht, das man heute auf Rezeptionsgeschichte legt, sicher ungleich größer als früher. So hat man für einen historischen Abriss über das Echo, das das Werk der großen Künstler der Vergangenheit bis zu unserem Tag ausgelöst hat, inzwischen dezidiertere Fragestellungen entwickelt. Es ist in der Tat nicht ohne Reiz, die vorliegende Geschichte der Rezeption Goyas zu lesen, weil sie zugleich zur Geschichte des Geschmacks und der Ästhetik überhaupt wird, wobei die zeitgenössischen Strömungen eine jeweils neue Einstellung zu dem Meister verursachen und damit die Entdeckung bisher unbeachteter Aspekte seines Werkes ermöglichen. Freilich werden die Grenzen einer solchen historischen Darstellung auch bald deutlich, wie z. B. in dem Kapitel „Goya and his Contemporaries“. Man findet bestätigt, was man bereits wußte: Es war die klassizistische Themenwahl, die Kompositionsweise und die ungestüme — wie man später sagte — „impressionistische“ Technik des Malers (der zuweilen mit dem Daumen und dem Pinselstiel die Farbmasse auftrug), derentwegen viele Zeitgenossen Goya den Vorzug gaben. Er wurde zu einem Gegenpol von Raffael, dessen