

sie einst Bruno Bushart in seinem grundlegenden Aufsatz herausgearbeitet hat (Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 15/1964, S. 145—176). Weiter läßt sie die Stilentwicklung von Carlones Ölmalerei deutlich werden, die im Alter eine Rückkehr zur hellen Farbigkeit der Frühzeit aufweist, erkennbar in den Bozzetti für das Palais Daun-Kinsky in Wien von 1716 (Nr. 2) und für den Palazzo Giovio in Como von 1775 (Nr. 42). Die Beschränkung der Ausstellung auf 42 gut ausgesuchte Beispiele unterstützt diese Vergleichsmöglichkeiten. Zudem bietet sich noch die Gelegenheit, Carlo Carlone im Kontext seiner künstlerischen Zeitgenossen zu sehen, wenn man die angrenzenden Räume der ständigen Sammlung des Barockmuseums in den Besuch mit einbezieht. Ein ideales, nur in Salzburg mögliches Angebot!

Gehängt wurde die Ausstellung nicht nach der kunsthistorisch zumeist üblichen, trockenen Chronologie der Entstehung der Skizzen, sondern, den Sujets angemessen, in barocker Galeriehängung. Die Symmetrie der Anordnung, die Bildformate, Farbigkeit und Einheitlichkeit jeder Wand im Auge behält, bestimmt die Präsentation. Trotz der Rücksicht auf den Gesamteindruck wurde geschickt die Möglichkeit des Vergleichs und der Gegenüberstellung genutzt. Anzumerken wäre nur eines: Ein zusätzlicher optischer Hinweis auf vorbereitende Zeichnungen und endgültige Ausführung der Entwürfe, der auch in der Beschriftung nicht gegeben wurde, hätte die effektive Wirkung der Ausstellung erhöht. Mit Recht hatte Bruno Bushart dies in der Besprechung der eingangs erwähnten Ölskizzen-Ausstellung in Rotterdam und Braunschweig moniert (*Kunstchronik*, 37. Jg. 1984, S. 249—253), und seine Worte sollen hier nachdrückliche Unterstützung finden. Wenn man schon nicht die vorhandene audio-visuelle Anlage des Barockmuseums dazu bemühte, hätten Fotos auf waagerechten Bildträgern diesen Zweck optimal erfüllt und sich so deutlich von den Originalen an der Wand abgesetzt.

Diese didaktische Anregung kann vielleicht ohne großen Aufwand in den Ausstellungen der kommenden Jahre Berücksichtigung finden, gerade wenn es sich um die immer wieder im Vordergrund stehenden Fragen von Entwurf und Ausführung handelt. Für den interessierten Laien und den Fachmann würden sie noch ergiebiger, als es die beeindruckende und anregende Carlone-Ausstellung in ihrer qualitätvollen Auswahl gewesen ist.

Johannes Zahlten

CARL SCHUCH 1846—1903.

Städtische Kunsthalle Mannheim, 8. März—18. Mai 1986; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 11. Juni—11. August 1986

(mit einer Abbildung)

Die Kritik am exzessiven Ausstellungswesen unserer Zeit artikuliert sich, mit Recht, zunehmend deutlicher. Ankündigungen ebenso spektakulärer wie substanzgefährdender Präsentationen historischer Kunstwerke finden sich zur Genüge in den jährlichen Ausstellungskalendern; hier soll jedoch die Rede nur von solchen zur Malerei des 19. Jahrhunderts sein.

Es lassen sich besonders zwei Grundtypen von Ausstellungen dieser Thematik unterscheiden. Da gibt es zum einen die monographischen Aufarbeitungen der künstlerischen Heroen etwa der eigenen, aber auch anderer, Nationalität, wie sie seit Jahren z. B. im Grand Palais in Paris stattfinden. Man erinnere sich an *Courbet* 1977, *Cézanne* 1978, *Pissarro* 1981, *Fantin-Latour* 1982/83, *Manet* 1983, um nur einige zu nennen — ganz zu schweigen von den zwischenzeitlichen Präsentationen von Vertretern anderer Jahrhunderte zur Vervollständigung der „Nationalmannschaft“. Das Muster ist dabei stets das gleiche: aus aller Welt wird, vorzugsweise anlässlich eines markanten Jubiläums (z. B. 100. Todestag), ein Großteil des Oeuvres zusammengetragen und in gediegen ausgestatteten Räumen in chronologischer Folge der Öffentlichkeit zur Bewunderung freigegeben. Zur Begleitung erscheint ein umfangreicher Katalog (Tendenz: zunehmend), der sämtliche Werke reproduziert und akribisch kommentiert. Jeder noch so versteckte Literaturhinweis, jede noch so entlegene Rezension wird dafür aus den Dossiers des Service d'Etudes et de Documentation der Musées Nationaux gezogen und aufgelistet. Außer Grundinformationen zum bereits Bekannten enthalten die Texte jedoch wenig Originelles oder gar neue Aspekte. Das Ergebnis der hochsubventionierten Anstrengungen ist daher oft genug perfektionierter Positivismus, konservatorisch bedenklich, aber publikumswirksam. Mittlerweile hat sich dagegen ein konträres Ausstellungsmodell etabliert, das bestrebt ist, dem positivistischen Mißstand wissenschaftlicher Ineffizienz durch interessante thematische Erweiterungen abzuhelpfen; hierzulande ist es eng mit dem Namen der Hamburger Kunsthalle verbunden. Da heißt es dann etwa „*William Turner und die Landschaft seiner Zeit*“ (1976), „*Goya — Das Zeitalter der Revolutionen*“ (1980/81, „*Courbet und Deutschland*“ (1978/79) oder „*Menzel — der Beobachter*“ (1982). Hierdurch ergeben sich intelligente Ausstellungskonzepte, deren didaktischer Anspruch allerdings oft die Überschaubarkeit erschwert bzw. in die ebenfalls voluminösen, darüber hinaus aber auch wissenschaftlich effizienten, Kataloge verlagert. Dieses Modell hat weithin Schule gemacht und erfreulicherweise beachtliche, die Diskussion belebende Resultate erbracht, die den Aufwand rechtfertigen. Daß die Übertreibung dieses Bestrebens, nämlich allzu alten Bekannten doch noch eine, das Publikum anlockende, neue Seite abzugewinnen, indem man sie lediglich mit einem Leckerbissen garniert, auch zu Peinlichkeiten führen kann, lehrte der unlängst unternommene Versuch, dem beim deutschen Publikum seit spätestens 1977/78 hinreichend bekannten Gustave Courbet ein Konvolut meist mittelmäßiger Reiseskizzen unterzuschieben (*Les voyages secrets de Monsieur Courbet*, Baden-Baden und Zürich 1984), eine spektakuläre Zuschreibung, die sich mittlerweile als äußerst fragwürdig erwiesen hat (*Master Drawings* XXII/4, 1984, 455 ff.). Der Ehrgeiz zu immer neuen Aspekten angesichts des offensichtlich noch nicht an der Kapazitätsgrenze angelangten Kulturtourismus kann auch in die Sackgasse treiben. Die Frage nach Alternativen stellt sich also dringend genug.

Eine Rechtfertigung für das zeitweise Versammeln von Kunstschätzen aus aller Welt, verbunden mit unumgänglichen Transportrisiken, läßt sich allenfalls aus außergewöhnlich hoher wissenschaftlicher Qualität ableiten. Sind solche Unternehmungen also nicht gründlich fundiert und bringen sie der Forschung nicht neue Aspekte, so stehen sie unter dem Verdacht, eine Sonderform der Sparte Show-business zu sein, bei der das Publikum, da scharenweise herbeireisend, selbst Akteur ist. So gesehen hatte die dem wenig

bekanntem Maler Carl Schuch gewidmete Ausstellung in Mannheim und München ein hohes Maß an Legitimation. Kein markantes Jubiläum gab, 83 Jahre nach seinem Tod, den willkommenen Aufhänger ab, kein Großmeister wurde zum wiederholten Male aufpoliert, auch blieb der Umfang mit 124 Exponaten, überwiegend Gemälde kleineren Formats sowie einige Zeichnungen, eher bescheiden. Carl Schuch ist weithin eine unbekannte Größe geblieben, auch wenn nicht wenige öffentliche Sammlungen eine oder mehrere, vereinzelt eher unauffällige, Arbeiten von ihm besitzen. Selbst viele Kunsthistoriker dürften kaum in der Lage gewesen sein, den Namen auf Anhieb mit dem Umkreis Wilhelm Leibls in Verbindung zu bringen. Auch die, weitgehend chronologisch gehängten, Exponate ließen nicht gerade überwältigende Publikumsresonanz erwarten: überwiegend Landschafts- und Stillebenmalerei, gerade kein unübliches Themenrepertoire ganzer Malergenerationen des späten 19. Jahrhunderts. Um damit ein breites Echo hervorzurufen, bedurfte es im Ausstellungsbetrieb schon des zugkräftigen Namens Paul Cézannes (Tübingen und Zürich 1982). Mit dessen Renommée kann Schuch nicht aufwarten, so daß ein derartiges Echo fast zwangsläufig ausblieb, obwohl gerade zwischen ihm und Cézanne eine eigenartige Verwandtschaft besteht, auf die aufmerksam zu machen das hohe Verdienst der Ausstellung war. Gesehen, wenn auch nicht weiter ausgeführt, wurde dies schon sehr weitblickend vor über zwanzig Jahren von Arnold Gehlen, ebenso aber auch das konsequente Scheitern des Malers in der Publikumsgunst, an dem auch die jetzige Ausstellung zu tragen hatte: „Die Deutschen haben in der Malerei keine Fortune. ... Carl Schuch erreicht ... einen großartigen Stil der Objektbeherrschung von der Farbe und Bildfläche her, der sich, ganz originell, neben den besten Werken Cézannes hält — alles folgenlos“ (*Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, S. 57).

Mag diese Erkenntnis auch nicht bis zum breiten Publikum vorgedrungen sein, so muß die Ausstellung für das Fachpublikum doch zweifellos als *Trouvaille* gelten. Selten ist wohl ein deutscher Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der — wie viele andere, doch weit weniger zu Recht — dem kunsthistorischen Bewußtsein annähernd entzogen war, derartig behutsam, kompetent und effizient ans Licht gebracht, d. h. gezeigt, reflektiert und beurteilt worden, wie es im Lauf der Vorbereitung dieser Ausstellung geschehen ist. Seit den Gedächtnisausstellungen anlässlich seines Todes 1903 gab es keine Retrospektive, die einzige, nicht immer zuverlässige Biographie erschien 1913, und darüber hinaus gab es nur vereinzelte Würdigungen in größeren Zusammenhängen, besonders durch Eberhard Ruhmers Forschungen zum Leibl-Kreis (zuletzt in: *Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei*, Rosenheim 1984). Immerhin befaßten sich jüngst zwei bisher unveröffentlichte Wiener Dissertationen mit den Landschaftsbildern und Stilleben, zudem steht ein lange überfälliges Werkverzeichnis, das kaum noch den gesamten, inzwischen stark dezimierten und verstreuten Bestand erfassen können, kurz vor dem Abschluß.

Die programmatische Absicht der Ausstellung war jedoch nicht Bestandsaufnahme, sondern die Äußerung und Sicherung von Schuchs vermutetem außergewöhnlichen Rang (Katalog, S. 10). Mag sich eine solche Vermutung vor nur je einem oder zwei Werken, wie sie sich doch in einigen deutschen Museen — und fast nur dort! — befinden, etwas mühsam einstellen, so brachte die geballte Präsenz etwa der Hälfte des erhaltenen

OEuvres sie zur Evidenz. Isoliert wirken einzelne Bilder mit zunächst anspruchslos erscheinenden Landschaftsausschnitten, zumal vielfach skizzenhaft unvollendet, Wild- und Früchtearrangements etc. thematisch wohl eher konventionell. Auffallend ist allerdings der deutlich artikulierte Pinselduktus, der nicht danach strebt, die Oberflächentextur der Gegenstände in ihrer Materialität zu imitieren (Abb. 4). Man kennt das Phänomen ähnlich auch von Bildern Wilhelm Trübners, wo es jedoch manierterter erscheint. Sehr aufschlußreich war in der Ausstellung der Einschub mehrerer Arbeiten Trübners und anderer Freunde, darunter auch der Junge am Schrank von 1872, konfrontiert mit Schuchs gleichzeitig vor dem selben Motiv entstandener Version (Kat. Nr. 21 u. 22), was unmittelbar die beiden Charaktere verdeutlichte und ihre Eigenarten, bei aller äußerlichen Ähnlichkeit, veranschaulichen konnte; dies um so wichtiger, als beide nicht in einem oft behaupteten Lehrer-Schüler-Verhältnis standen. Aufschlußreich wäre sicher auch der Vergleich etwa eines der Spargelbündel zeigenden Stillleben Schuchs (Kat. Nr. 84 u. 89) mit Edouard Manets Kölner Bild des gleichen Motivs gewesen, wobei aufgefallen wäre, daß der französische Realist um die gleiche Zeit den Pinsel mit der Faser des Gemüses bewegt und Licht, Textur und Struktur auf diese Weise simultan erfaßt, während Schuch den Pinsel blockweise quer zur Faser setzt, die Oberfläche damit quasi in ein Flächenmosaik von so hoher malerischer Autonomie umsetzt, daß die Erkennbarkeit des Gegenstandes erheblich beeinträchtigt werden kann und seine Identität sich eher aus dem Zusammenhang erschließen läßt. Damit nähert sich Schuch tatsächlich den aus „taches“ zusammengesetzten Bildflächen Cézannes. Dessen radikale „Rangerhöhung“ der Farbe (Ernst Strauss in: *Kunstchronik* 33, 1980, S. 254) hat Schuch zwar nicht mitvollzogen, ist aber einen ähnlichen Weg visueller Forschung gegangen. Während der Impressionismus noch die Erscheinungshaftigkeit der sichtbaren Dinge verabsolutierte, erforschte Cézanne sie reflektierend, ebenso Schuch. Beider Ziel war nicht die möglichst lückenlose Übereinstimmung des Gemalten mit dem Gesehenen, sondern das Gesehene möglichst intensiv in Malerei umzusetzen, deren Maßstab gerade nicht die naturalistische „Ähnlichkeit“ sein konnte. Beiden ging es um die „Essenz der Erscheinung“, wie G. Boehm im Katalog schlüssig aufzeigt (S. 45ff), wobei Schuch jedoch mehr der Helldunkelmalerei verhaftet blieb, die der Südfranzose früh überwand. Mit ihm verglichen war er kein Moderner, wohl aber auch ein ernsthafter Sucher bei der Erforschung des gleichen Problems. Interessant wäre ein direkter Vergleich z. B. mit Cézannes Stillben der Neuen Staatsgalerie in München gewesen, das, um die Mitte der 80er Jahre entstanden, den Unterschied in der Auffassung von Licht, Körper und Fläche in Konfrontation etwa zu Schuchs braunschattigen Apfelstillben verdeutlichen könnte.

Überhaupt dürfte die Massierung der um die Mitte der 80er Jahre entstandenen Stillleben der eindrucksvollste Teil der Ausstellung gewesen sein. Daß die sich stark ähnelnden Motive mit nur leichten Varianten in Gegenstandswahl und -anordnung sich nicht der Phantasielosigkeit, sondern einer relativen Gleichgültigkeit gegenüber dem Motiv zugunsten der malerischen Intensitätssteigerung verdanken, hat bereits Ruhmer hervorgehoben (*a. a. O.*, S. 64 ff). Dieses ja gleichzeitig auch in Frankreich praktizierte Vorgehen ermöglicht malerische „Verbesserungen“ jenseits der Gegenständlichkeit. Es belegt deutlich Schuchs Forschungsarbeit an der genuin malerischen Bildsprache, zumal



Abb. 1 Carlo Carlone. Herkules Prodikos. Ölskizze für das Fresko in Heimsheim. Stuttgart. Württ. Landesmuseum.



Abb. 2 Carlo Carlone. Deckenfresko im Schloß Heimsheim (Detail). 1730.



Abb. 3 Carlo Carlone. Fürstliche Hochherzigkeit fördert die Künste. Ölskizze für Schloß Augustusburg bei Brühl. Karlsruhe. Staatl. Kunsthalle.



Abb. 4. Carl Schuch. Stilleben mit Äpfeln, Birnen und einer Karaffe. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Inv. Nr. SG 960.

der — wie Cézanne — finanziell unabhängige Künstler die Serien nicht zur Deckung irgendeiner Nachfrage von außen schuf. Ruhmer zeigt im Katalog (S. 17 ff.) ausführlich, daß in Schuchs eigener Gattungshierarchie das Stilleben einen nur mittelmäßigen Rang einnahm. Aber gerade dadurch gelang ihm in eher unpräntiöser Arbeit wohl das Beste, was er hinterlassen hat.

Schuchs — und Cézannes — Ansatz ist bekanntlich nicht ohne Folgen geblieben, wenn er auch rezeptionsgeschichtlich kaum präsent war. Unabhängig aber von einem direkten Anknüpfen an ein Vorbild haben Künstler späterer Generationen an den Problemen, die ihn schon in Anspruch nahmen, weitergearbeitet und den Durchbruch zu einer autonomen Bildsprache, jenseits gegenständlicher Abbildung, erreicht. Besonders in der deutschen Kunst gibt es mittlerweile eine Tradition, die sich auf Künstler wie Schuch berufen könnte, hätte er nicht das unverdiente Schicksal gehabt, unter diversen Umständen in Vergessenheit zu geraten; für sie wurde fast zwangsläufig — und wohl mit größerem Recht — Cézanne zum Ahnherrn. Die Beschäftigung mit Schuchs Werk kann heute den von den Exzessen „postmoderner“ Malerei strapazierten Blick auf tatsächliche malerische Qualität lenken, die, in ungeahnter Nachfolge Schuchs, auch heute noch aus ähnlichen Anliegen heraus entsteht. Die Essenz der Erscheinung, heute nicht mehr der Dingwelt sondern der autonomen Farbe, zu realisieren ist immer noch eine genuin malerische Leistung, die zu würdigen ein Blick auf Schuchs Werk sensibilisieren könnte. Wie mühsam jedoch eine solche Absicht zu realisieren ist, zeigt sich daran, wie schwer sich das Publikum auch heute noch mit Schuchs Qualitäten tut. Dennoch kann aus kunsthistorischer Sicht wohl kein Zweifel mehr daran bestehen, daß das Unternehmen, seine in Vergessenheit geratene Leistung durch eine solche monographische Ausstellung zu würdigen, verdienstvoller ist, als etwa dem Publikum irgendeinen ohnehin schon strahlenden Großmeister erneut aufzupolieren.

Matthias Bleyl

Rezensionen

MICHAEL ANN HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca und London 1984. Cornell University Press. 267 Seiten, \$ 24.95.

Der 1968 verstorbene Altmeister der Kunstgeschichte rückt langsam in die historische Perspektive ein und wird zum Forschungsobjekt. Das erste über Panofsky geschriebene Buch wurde neun Jahre nach seinem Tod veröffentlicht. Unter dem Titel *Erwin Panofsky — Kunsttheorie und Einzelwerk* (Köln-Wien 1977) hat Renate Heidt einen ausführlichen Band geschrieben, in welchem sie eindringlich die Evolution der Methodenlehre Panofskys und ihre praktische Anwendung analysiert hat. Ziel des Buches war es zu zeigen, wie sich Panofskys Auffassung der Kunstgeschichte aus einem durch die Schriften Riegls genährten Interesse für die künstlerischen Grundprobleme und aus einer von Warburg angeregten Gegenstands- und Inhaltsforschung entwickelte. Eine ausführliche Analyse des früh verfaßten Buches über die deutsche mittelalterliche Plastik (1924) sowie des gemeinsam mit Fritz Saxl verfaßten Werks über Dürers *Melencolia I* (1923)