

chen" (heute im Museum von Toronto) und Hans Dauchers Reliefbildnis des Pfalzgrafen Philipp (heute im Schloßmuseum Berchtesgaden) aus den Museumsbeständen nach München.

1970 sah man die beiden Werke in der schönen, von Eva Zimmermann hervorragend organisierten Ausstellung „Spätgotik am Oberrhein“. Wiederum blieb ein Versuch des Museums in Colmar, sich mit dem Eigentümer in Verbindung zu setzen, ergebnislos. Um so überraschender kam dann 1977 die Nachricht, daß das Karlsruher Museum die beiden Werke aus dem Isenheimer Altar erworben hatte.

Nach sieben weiteren Jahren Verhandlungen zwischen den beiden Museen und ihren Landesregierungen hat schließlich die Vernunft gesiegt. So großartig das Badische Landesmuseum auch ist, es konnte kaum die beiden Fragmente eines Ensembles für sich beanspruchen, dessen größter Teil sich im nahen Colmar befindet, ohne dabei den Gedanken an lange überwundene Praktiken vergangener Zeiten aufkommen zu lassen. Das Land Baden-Württemberg und der jetzige Direktor des Badischen Landesmuseums, Volker Himmelein, verdienen Dank und Glückwünsche dafür, das Problem gesehen und dem Austausch zugestimmt zu haben, der im übrigen die Bestände ihres Museums keineswegs schmälert.

Gegenwärtig sind die beiden Statuetten in einer Vitrine (die leider etwas klobig ausgefallen ist) zu Füßen des 1933 rekonstruierten geschnitzten Teils des Isenheimer Altars ausgestellt. Die Schongauer-Gesellschaft und der Konservator des Museums beabsichtigen, in einigen Monaten ein Kolloquium zu veranstalten, wobei sowohl die Skulpturen untersucht als auch ihre heutige Aufstellung zur Diskussion gestellt werden sollen. In der Tat scheinen die wenigen erhaltenen Fragmente des Altarschreins nicht ganz dem alten Zustand entsprechend zusammengesetzt worden zu sein.

Es ist also wärmstens zu begrüßen, daß die deutsch-französische Zusammenarbeit als eine Folge der Komplettierung des Altars nun auch eine wissenschaftliche Diskussion des in Frage stehenden Werks in Gang bringt. Die Untersuchung der Teile könnte vielleicht über die reine Frage der Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands des Altars, die an sich schon bedeutsam genug ist, hinausführen und zu besser fundierten Schlüssen über die Autorschaft der Skulpturen führen, die bisher ohne Gewißheit dem Nikolaus von Hagenau zugeschrieben werden. Auch die bisher unterschätzten Beziehungen zu den Malereien Grünewalds wären zu untersuchen.

Albert Châtelet

Ausstellungen

SYMBOLES ET RÉALITÉS. LA PEINTURE ALLEMANDE 1848—1905. Paris, Musée du Petit Palais. 12. Oktober 1984—13. Januar 1985.

Nach einer erfolgreichen Präsentation deutscher Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris vor acht Jahren war es für Werner Hofmann keine leichte

Aufgabe, mit der Darstellung der Zeit von 1848—1905 (dem Todesjahr Menzels) eine ebenso eindrucksvolle Fortsetzung zu liefern. Diesmal war das französische Außenministerium der Auftraggeber. Es wäre denkbar gewesen, hervorragend gemalte Bilder zu einer „schönen“ Ausstellung zusammenzutragen — manche Künstler, die fehlen, wären dann vertreten gewesen, z. B. Lessing, Eysen, Nerly, Buchholz, Hoguet, Graeb oder Leistikow —, aber diesen bequemen Weg wollte Hofmann nicht gehen, er wollte dem Bedenklichen in dieser Epoche nicht ausweichen und dem Betrachter und sich selbst den Genuß der kritischen Distanzierung nicht versagen. So ist denn Menzel mit seinem Sarkasmus zum geheimen Regisseur erhoben (was auch die Gestaltung des Kataloges zu erkennen gibt).

In der früheren Veranstaltung haben die Franzosen, nicht ohne Überraschung, die Eigenständigkeit einer hoffnungsvollen deutschen Kunstentwicklung, die sich dem Vergleich mit den eigenen Maßstäben dieser Zeit entzog, wahrgenommen. Für die deutsche Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte mit ihrer größeren Abhängigkeit vom westlichen Nachbarland — nach dem Scheitern des romantischen Traumes einer großen nationalen Kunstblüte — konnte sich dieser Effekt nicht mehr einstellen.

Ein genaueres Verständnis der Franzosen für die späteren Leistungen und Probleme der deutschen Malerei in einem so weit gespannten Zeitraum (tatsächlich ist das früheste Bild um 1840, das späteste 1913 entstanden) ist mit den Möglichkeiten einer einzigen Ausstellung kaum zu erreichen. Mit 173 Gemälden und graphischen Blättern von 43 Künstlern besitzt sie das auf die Aufnahmefähigkeit des normalen Besuchers zugeschnittene vernünftige Maß. Mehr Namen hätte man dem Publikum nicht zumuten können, wenn noch einige wichtige Künstler so reichhaltig vertreten sein sollten, um sich von ihnen eine deutlichere Vorstellung zu bilden. Auch die Bereitschaft der Museen, Leihgaben zur Verfügung zu stellen, hätte schwerlich stärker strapaziert werden können. So mußte auf eine Darstellung von Kunstgeschichte als verwickelter Konkurrenzkampf von Generationen, Kunstzentren und Ideen verzichtet und stattdessen einer essayistischen Behandlung des Stoffes der Vorzug gegeben werden, wie es schon der Titel „Symboles et Réalités“ andeutet, ein Begriffspaar, das auch für die erste Jahrhunderthälfte paßt. Geistreiches verspricht denn auch Steinles *Loreley* hoch über dem deutschen Rhein, die als Motto beim Eingang der Ausstellung posiert und mit dem Heinevers „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten ...“ versehen ist.

Diese spätnazarenische Ouvertüre findet in der Ausstellung nur geringen Nachhall, verständlicherweise, soweit es die vor 1800 geborenen, jedoch bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte wirkenden Maler Cornelius, Overbeck, Schadow, Schnorr von Carolsfeld und Veit betrifft. Aber Eduard Bendemann, Julius Hübner und vor allem Wilhelm von Kaulbach wären wichtiger gewesen als Rottmann und Gaertner, deren wesentliche Leistungen vor 1848 liegen. Ludwig Richter (mit Holzschnitten), Schwind (mit einem typischen und einem untypischen Bild) und Eugen Napoleon Neureuther vertreten die Ausläufer der Romantik nur unvollkommen. Bei der Zusammenstellung der Geburtsdaten der ausgewählten Künstler fällt eine

Spaltung in zwei Gruppen auf, die die Kontinuität der Ausstellung beeinträchtigt und die verdeutlicht, daß das für die Politik so wichtige Jahr 1848 für die Kunst nur eine geringe Bedeutung besitzt. Dreizehn Künstler sind zwischen 1797 (Rottmann) und 1815 (Menzel und Andreas Achenbach) geboren. Die Geburtsdaten der übrigen dreißig Künstler verteilen sich auf die Jahre zwischen 1824 (Piloty) und 1868 (Slevogt). Es gibt also in der Ausstellung, bis auf Menzel und Achenbach, keinen Künstler, der 1848 als rund Dreißigjähriger im Begriff stand, die Weiche für seine Karriere zu stellen und dabei auf die politischen Ereignisse zu reagieren.

Aus den vierziger und fünfziger Jahren werden zweiunddreißig Werke gezeigt (Feuerbach, Gaertner, Hasenclever, Lenbach, Menzel, Rayski, Richter, Rottmann, Schirmer und Spitzweg), die in ihrer Auswahl die Antagonismen dieser Epoche und den Ausbruch der Einzelgänger nur andeutungsweise vor Augen führen. Die meisten Bilder (einundvierzig) stammen aus den siebziger Jahren, also aus der Zeit der Reaktionen auf Courbets Auftreten in Deutschland (1869), die zugleich die Zeit des militärischen Konfliktes mit Frankreich war. Die folgenden Jahrzehnte sind sehr viel spärlicher vertreten.

Bei der Auswahl der Werke aus hauptsächlich deutschen Museen und wenigen Privatsammlungen — ungefähr ein Sechstel ist der Hamburger Kunsthalle entnommen — hat Hofmann als legitime Konzession an sein Pariser Publikum auf die Beziehungen zu Frankreich geachtet und dort gemalte oder von französischer Kunst beeinflusste Bilder bevorzugt. Das hat der Ausstellung einige reizvolle Akzente beschert und gibt auch Stoff zu Diskussionen. So ist es gewiß anregend, den freundlichen Bremer *Spaziergang im Garten*, für dessen Zuweisung an Menzel Günther Busch mit einem Aufsatz im Katalog noch einmal plädiert, in dieser Umgebung zusammen mit viel spontaneren Gemälden Menzels wiederzusehen. Aber von manchen Künstlern wird mit der Auswahl ihrer französisch gefärbten Werke ein ungenaues oder unvorteilhaftes Bild gezeichnet. Louis Kolitz ist nur in den Kreis der Ausgewählten geraten, weil eine *Ansicht des Hofes des Hôtel des Invalides* zur Verfügung stand. Max Liebermann ist mit vierzehn Gemälden am stärksten vertreten, aber es entsteht, auch durch die verstreute Hängung, kein geschlossener Eindruck. Es gibt kein Beispiel seiner weltmännischen Porträtkunst aus der Reifezeit. Das wenig sympathische derbe *Selbstbildnis mit Küchenstilleben* bildet den Auftakt. Die bereits bei der Berliner Liebermannausstellung als besonders schlecht aufgefallene Fassung der *Flachsscheuer* drängt sich durch ihre Größe in den Vordergrund, und nur bei dem Essener *Mann mit dem Papagei* begegnet man dem Maler auf der höchsten Höhe seines Könnens. Je zwölf Werke sieht man von Menzel und — überraschenderweise — von Lenbach. Bei Menzel überwiegen die inoffiziellen kleinen Werke der vierziger und fünfziger Jahre. Das späteste Bild ist eine Gouache von 1875. Bei Lenbach wird die traurige Entwicklung von einem mit Pinsel und Farbe frisch zupackenden, dem bäuerlichen Milieu verbundenen Künstler zum routinierten Modeporträtisten der Münchner Gesellschaft demonstriert. Im Kontrast dazu steht Leibl, dessen gut gehängte elf Werke den künstlerischen Höhepunkt der Ausstellung bilden, nicht zuletzt dank der *Frau Gedon* und der *Gräfin*

Treuberg. Thoma und Böcklin sind mit je acht, Feuerbach, Marées und Corinth mit je sieben Werken vertreten.

Bei Marées, dieser Zentralgestalt der deutschen Malerei der siebziger und achtziger Jahre, wird deutlich, wie wenig eine durch die Ausleihbarkeit von Kunstwerken determinierte Ausstellung ein verlässliches Abbild einer Epoche geben kann. Die feierlichen, aus Körpern gebauten Bilder, in denen der gemalte Raum ganz von der inneren Substanz der Menschen erfüllt ist, fehlen ganz, nur das Mannheimer *Porträt von Hildebrandt und Grant* sowie zwei Skizzen zu den Neapeler Fresken zeigen den Maler auf dem Weg dahin. Vielleicht wäre das moralische Pathos von Marées in Paris nicht zu vermitteln gewesen.

Statt dessen ist die Verdünnung der Maréesschen Bildtektonik bei Franz von Stuck und ihre Benutzung für die Gesellschaftsspiele mit Psychologie und Mythologie als Fortsetzung von Lenbach und Böcklin mit fünf Beispielen gegenwärtig. Den Abschluß bildet die temperamentvoll skizzierende Malerei von Slevogt und Corinth, jener kultivierter und „französischer“, dieser vitaler, teutonisch und für die Franzosen sicher etwas erschreckend, zumal mit einem Werk wie der *Kreuzabnahme* von 1895 auch die gelegentliche Taktlosigkeit dieses Malers nicht verschwiegen wird.

Hofmann hat bei der geschickten Inszenierung der Ausstellung solche Peinlichkeiten sogar unterstrichen. Der am überlegtesten komponierte Raum, der als Herzstück empfunden wird, ist ein Saal der Fatalitäten. Der Blick fällt zuerst auf einen finsternen *Bismarck* von Lenbach, neben einem *Porträt Richard Wagners* vom gleichen Maler. *Franz Liszt*, ebenfalls von Lenbach, antwortet auf der gegenüberliegenden Wand. Anton von Werner ist ausgerechnet mit dem Bild *Im Etappenquartier vor Paris 1871* vertreten, das immer wieder auf Ausstellungen die Rolle des Sündenbocks spielen muß. Hier ist witzigerweise als Pendant *Pilotys Thusnelda im Triumphzug des Germanicus* dazugehängt, während die Mitte der Wand die *Ermordung Cäsars* vom gleichen Künstler einnimmt. Ein schwach gemalter, aber ideenbelasteter weiblicher Akt von Lenbach ist der allzu durchdachten Sinnlichkeit der *Schlafenden Nymphe* von Feuerbach gegenübergestellt.

Von deutschem Vermögen und Unvermögen in der Malerei wird Rechenschaft abgelegt. Und dabei steht Hofmann wie die Loreley hoch über dem Boden, auf dem die Kunst gewachsen ist. Dem Pariser Publikum wird nicht klar, daß die deutsche Malerei dieser Zeit, ganz anders als die französische, in mehreren Zentren entstanden ist, von denen jedes ein eigenes, nur am Ort erfahrbares Klima besitzt.

Der Katalog trägt wenig dazu bei, den Horizont über den Rahmen der Ausstellung hinaus zu weiten. Die Texte zu den einzelnen Bildern von Friedrich Groß sind solide, aber es fehlt ein Essay, der die Situation der deutschen Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zusammenfassend darstellt. Ein Aufsatz von Thérèse Burollet über die Wandmalerei der Epoche ergänzt zwar die Übersicht über die Tafelmalerei, vermag jedoch nur einige berühmte, nicht immer erfreuliche Beispiele aufzuzählen und mit kleinen Abbildungen zu veranschaulichen, ohne von dem wahren Umfang der Produktion von Monumentalmalerei eine Vorstellung zu ver-

mitteln. Nützlich ist die Zusammenstellung französischer Kritiken deutscher Malerei von Renée Davray-Piekolek, während Jörg von Uthmanns Aufsatz „Bismarck et Iseult“ (Bismarck und Isolde) mit seinem flüchtigen Überblick über die Epoche nicht allzu ernst genommen sein will.

Die Ausstellung gibt zu denken. Es ist zu fragen, ob das Publikum, für das sie bestimmt ist, den Wegweisern zu den Gedankengängen zu folgen vermag. Den Kunsthistoriker und besonders den Museumsman veranlaßt sie nicht nur zu Reflexionen über die Problematik der deutschen Malerei zwischen Romantik und Moderne, sondern auch über solche Ausstellungen als Erscheinungen unserer Zeit. Man bedauert einerseits, daß kein einziges wirkliches Hauptwerk zu sehen ist, aber begrüßt andererseits, wenn Museumsdirektoren die Ausleihe wichtiger Werke für kulturpolitische Veranstaltungen verweigern und den konservatorischen Verpflichtungen ihres Berufes den Vorrang vor dem politischen Tagesgeschäft einräumen. Werner Hofmann selbst ist mit gutem Beispiel vorangegangen, indem er Leibls *Frauen in der Kirche* und Liebermanns *Netzflickerinnen* nicht nach Paris geschickt hat.

Die Bevorzugung der dynamischen Ausstellung vor dem statischen Museum hat zwar der bildenden Kunst eine Breitenwirkung verschafft, von der die ausstellungsfreudigen Museen und ihre Direktoren mit einem beträchtlichen Prestigegewinn profitieren, aber diese Entwicklung bedarf einer vernünftigen Steuerung, sonst ist der Preis, der dafür gezahlt wird, die Ruinierung der empfindlicheren Kunstwerke. Wir gehen mit den Kulturgütern nicht weniger rücksichtslos um als mit der Natur.

Seit in kurzen Zeiträumen denkende Politiker (in der DDR früher als in der Bundesrepublik) Kunstausstellungen als ein Instrument der Politik entdeckt haben und seit ehrgeizige Museumsdirektoren sich ihren Wünschen fügen, gehört seitens der Konservatoren immer mehr Mut, Geschick und Standfestigkeit gegenüber den Verlockungen des Ausstellungsbetriebes (Reisen auf Staatskosten und öffentliche Auftritte) dazu, die Zügel in der Hand zu behalten.

Kulturelle Kontakte mit anderen Ländern sind wichtig, aber es läßt sich, wenn es sich um die Pflege von Nachbarschaftsverhältnissen handelt, bezweifeln, ob es in unserer Zeit der schnellen Verkehrsverbindungen sinnvoll ist, gleichzeitig Menschen und Kunstwerke reisen zu lassen. Das aus seinem gewachsenen Zusammenhang gelöste und ins Museum gebrachte Kunstwerk hat gewöhnlich viel von seinem Sinn verloren, das herumgeschickte Meisterwerk büßt dazu noch etwas von seiner Dignität ein.

Helmut Börsch-Supan