

## Ausstellungen

### FRIEDRICH NERLY UND DIE KÜNSTLER UM CARL FRIEDRICH VON RUMOHR.

Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Cismar, 17. März – 9. Juni 1991; Mainz, Landesmuseum, 14. Juli – 1. September 1991

Wenn Carl Blechen im Katalog der Berliner Ausstellung 1990 als der „bekannteste Unbekannte in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts“ (S. 10) bezeichnet wird, so muß Friedrich Nerly (1807-1878) als weithin vergessen gelten. Die letzte Ausstellung seiner Werke in der Bundesrepublik fand 1957, aus Anlaß des 150. Geburtstages, in der Bremer Kunsthalle statt. Das Angermuseum in Erfurt veranstaltete im Jahr des 100. Todestags Nerlys 1978 eine größere Werkschau, die im Westen kaum wahrgenommen wurde. Die Bremer und die Erfurter Ausstellung beschränkten sich jeweils auf die Präsentation der umfangreichen museumseigenen Bestände. Ohne den sonst üblichen Anlaß eines Jubiläums organisierte das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum in Kloster Cismar nun eine Nerly-Ausstellung, die vom Landesmuseum in Mainz übernommen wurde. In der von Thomas Gädeke erarbeiteten Konzeption wurde der Rahmen einer monographischen Werkschau verlassen und der Blick auf Nerlys Lehrer und Mentor Carl Friedrich von Rumohr und die Künstler um ihn erweitert: Neben dem breit vertretenen Œuvre Nerlys finden sich außerdem Werke von Rumohr sowie von Franz Horny, Julius Milde und Erwin und Otto Speckter in der Ausstellung.

Die Crux dieser Konzeption – das sei vorab angemerkt – besteht darin, daß zwei unterschiedliche Themenstellungen miteinander verquickt wurden: auf der einen Seite die künstlerische Entwicklung Friedrich Nerlys „zwischen Realismus und Romantik“, so der Plakattitel der Ausstellung, und auf der anderen Seite die Wirkung der Person Carl Friedrich von Rumohrs, der als Kunsthistoriker, -theoretiker, Kenner, Sammler, Mäzen, Künstlererzieher und künstlerisch tätiger Dilettant eine der vielseitigen und impulsgebenden Figuren seiner Zeit war. Betrachtet man die Auswahl der Nerly-Werke unter dem Aspekt des Lehrer-Schüler-Verhältnisses, so wird man feststellen, daß dieser Teil der Ausstellung relativ unabhängig von der genannten Fragestellung blieb. Löst man sich vom Lehrer-Schüler-Thema im engeren Sinn und erweitert man die Thematik auf die Künstler um Rumohr, so hätte man in Hinblick auf die vielfältigen Formen der Künstlerförderung, die Rumohr praktizierte, gut ein Dutzend weitere Künstler in der Ausstellung erwartet: genannt seien nur Adolf Vollmer, Christian E. B. Morgenstern, Hermann Kauffmann, Julius Oldach, Theodor Rehbenitz, Friedrich Salathé, C. C. A. Böhndel und die Dänen Lorenz Frölich und Anton Melbye. Die gegenüber Nerly magere Präsentation Hornys, Mildes und beider Speckters wird dem komplexen Le-



bensprofil Rumohrs nicht gerecht. – Eine zusätzliche Schwierigkeit, die die Präsentation Rumohrs in der Ausstellung betrifft, resultiert daraus, daß Rumohr nicht durch sein eigenes ‚dilettantisches‘ Werk auf seine Schüler wirkte, sondern daß er vor allem als Mentor eine bestimmte in seiner Kunsttheorie und seinem kunsthistorischen Interesse begründete ‚Haltung‘ zu vermitteln suchte. Damit wird eine zentrale Fragestellung weitgehend dem Katalog überantwortet, der nachzuliefern hat, was die Ausstellung *per se* nicht zeigen kann.

Die Ausstellung (in der Mainzer Fassung) war – vor allem aus räumlichen Gründen – in zwei Teile gegliedert. Den Auftakt bildeten etwa 30 Ölstudien und -gemälde Friedrich Nerlys, ergänzt durch kommentierend zu verstehende Werke von G. P. Kratzmann und Carl Morgenstern sowie einige wenige Arbeiten auf Papier (z.T. außer Katalog). Dieser gewichtige Teil der Ausstellung war in einem düsteren Raum und der Abseite des Treppenhauses mehr schlecht als recht untergebracht. Die Ausstellung wurde dann – unterbrochen durch mehrere Räume der ständigen Sammlung – in einem freundlicheren Ambiente mit über 80 Arbeiten auf Papier von Nerly fortgesetzt. Daran schlossen sich zwei größere Kojen mit etwa 35 Zeichnungen und Radierungen Rumohrs sowie einer Vitrine mit einigen seiner Schriften an. Am Ende der Ausstellung fanden sich die kleineren Werkgruppen von Horny, Milde und den Speckters. Jeder der Künstler wurde mit biographischen Daten vorgestellt. Bis auf vier kleine Texttafeln mit recht zufällig ausgewählten Zitaten von Rumohr (und eine Erläuterung zum Verständnis der Greveraden-Altarkopien von J. Milde und E. Speckter) gab es keine Kommentierung in der Ausstellung. – Der Katalog beinhaltet vier Aufsätze zu Nerly, Rumohr, Horny und den Brüdern Speckter. Nach dem Aufsatzteil wird ein bisher unpublizierter Brief Nerlys an Gottfried Schadow aus dem Jahr 1845 abgedruckt, der inhaltlich wenig zum Thema beiträgt. Die folgenden Abbildungen (in Farbe und s/w) sind zahlreich und von guter Qualität, ihre Anordnung ist jedoch ohne erkennbaren Zusammenhang. Der Katalogteil umfaßt 185 Nummern, wobei nur die jeweils am Werk ablesbaren Daten sowie einzelne Literaturverweise gegeben werden. Auf einen bibliographischen Anhang wurde verzichtet.

Das deutliche Übergewicht des Nerly-Teils der Ausstellung war schon dadurch gerechtfertigt, daß Nerly als der einzige wirkliche Rumohr-Schüler gelten kann: Fast ohne jede künstlerische Vorbildung kam der junge Erfurter, der damals noch Nehrlich hieß, 1823 auf Rumohrs Gut Rothenhausen, wo er bis zur gemeinsamen Italienreise 1828 von seinem Mentor unterwiesen wurde. In der Ausstellung liegt jedoch der Akzent eindeutig auf der mittleren und späten Schaffenszeit, vor allem den venezianischen Jahren Nerlys. Dies erklärt sich vor allem dadurch, daß man die bisher schwer zugänglichen Erfurter Bestände (den aus Venedig 1883 übernommenen Nachlaß des Künstlers) fast als ausschließliches Reservoir für die Nerly-Ausstellung genommen hat; ergänzend kamen nur einige wenige Werke aus Schleswig und Mainz so-



wie einige Leihgaben aus Privatbesitz (außer Katalog) hinzu. Hätte man – im Sinne einer klareren Ausstellungskonzeption – die Auswahl stärker auf die Zeit der Berührung mit Rumohr konzentrieren wollen, so hätte man vor allem auf die reichen Bremer Bestände, die für die Frühzeit und die römischen Jahre auch qualitativ etwas mehr zu bieten haben, zurückgreifen müssen. So waren aus der Zeit Nerlys bei Rumohr nur ganze drei Arbeiten auf Papier und eine Ölstudie zu sehen. Die frühe Hamburger Ölskizze „Knüppeldamm“, die zwei Kieler Landschaftsgemälde in holländischer Manier sowie einige der in Bremen, Hamburg, Leipzig und Berlin verwahrten Zeichnungen hätten hier einen stärkeren Auftakt ergeben und Nerlys Möglichkeiten vor dem Antritt der Italienreise deutlicher profiliert.

In ihrem Einleitungsaufsatz gibt Mechtild Lucke, Bearbeiterin des Erfurter Katalogs von 1978 und Verfasserin einer kunstwissenschaftlichen Diplomarbeit über Nerly von 1979, eine kurze und im ganzen treffende Schilderung von dessen künstlerischem Werdegang. Zu Recht wird auf Nerlys Beitrag bei der „Herausbildung des malerischen Realismus in der Landschaftsdarstellung des 19. Jahrhunderts“ (S. 11) als den künstlerisch avanciertesten Teil seines römischen Werks zwischen 1828 und 1835 hingewiesen. Aus dem Bestreben, Nerlys kunsthistorische Bedeutung zu konturieren, sollte man – trotz einiger wirklich an Blechen gemahnender Werke – nicht so weit gehen, die Grenzen, die sich auch in seinem frührealistischen Skizzenwerk finden, zu verkennen. Diese sind, nimmt man Rumohrs Bedeutung als Lehrer ernst, nicht zuletzt in dessen Kunstlehre und der daraus abgeleiteten Künstlerbildungskonzeption begründet.

Aus dem Interesse, Alternativen zur nach 1800 vielfach kritisierten Akademieausbildung historisch nachzuweisen, hat man immer wieder auf Rumohrs Beitrag aufmerksam gemacht und auf die intensive Naturverpflichtung, die er dem Künstler auferlegte, hingewiesen. Tatsächlich verstand Rumohr Kunsterziehung als Methode, den richtigen Weg zur Natur zu vermitteln; als idealen Ausgangspunkt der Entwicklung zum Künstler postulierte er deshalb einen robinsonartigen Naturzustand, den er bei Friedrich Nerly vorzufinden glaubte. Rumohr hat – gemäß seinem eigenen Anspruch – jedoch kaum positive Setzungen gemacht, die auf einer Ebene mit der akademischen Ausbildung konkurrieren könnten; er differenziert lediglich drei Bereiche künstlerischer Bildung: die poetische Begeisterung, das Wissenschaftliche und das Technische.

Die zwei tragenden Pfeiler seines Konzepts einer nicht regelgeleiteten und nicht von historischen Kunstausrägungen abgezogenen Künstlerbildung sind die Forderung nach einer intensiven Auseinandersetzung mit der Natur und die Betonung des Praktisch-Technischen (so auch Lucke, S. 10). In beiden Aspekten verbergen sich jedoch durchaus konventionelle Vorstellungen vom Prozeß der Bildfindung und vom Einsatz der künstlerischen Mittel. In seinen praktischen Anweisungen an den Künstler gibt Rumohr zu erkennen, daß er eine Glättung aller handwerklichen Spuren als unerläßliche Qualität des vollendeten Kunstwerks betrachtet; in seinem Plädoyer für das Handwerkliche



steckt also nicht die Möglichkeit der Sichtbarmachung des Handwerklichen in einer offenen, vom Gegenstand gelösten Malfaktur. Mit dieser Forderung nach technischer Perfektion begegnet Rumohr der vermeintlich größten Gefahr seines Zeitalters: dem Subjektivismus. Das Löschen der Spuren des Prozesses der Materialisation steht im Dienste der höheren Objektivität des Kunstwerks. – Das Verhalten des Künstlers vor der Natur hat Rumohr schließlich in zwei unterschiedlichen Studienformen kodifiziert. Die erste Studienform stellt den Einzelgegenstand ins Zentrum des Interesses; sie ist „dem wissenschaftlichen Lernen und Denken nahe verwandt“ (*Drey Reisen nach Italien*, Leipzig 1832, S. 194) und steht mittelbar im Dienste der „Schärfe und Deutlichkeit, ... welche wir an durchaus vollendeten Kunstwerken bewundern und lieben“. (*Italienische Forschungen*, Frankfurt 1920, S. 47). In der zweiten Studienform erfaßt der Künstler „gemuthende und bedeutsame Züge, Lagen und Bewegungen der Gestalt“ (ebd.). Hier darf der Künstler „flüchtig, gestaltlos“ arbeiten, „wenn nur für ihn selbst genügend hell“. (*Drey Reisen*, S. 195). Die zweite Studienform wäre durchaus von innovativer Bedeutung im frühen 19. Jahrhundert gewesen, hätte Rumohr das flüchtige Aufgreifen des Vorübergehenden für ein neues Bildfindungsverfahren fruchtbar gemacht. Beide Studienformen dienen jedoch der Naturerkenntnis im Vorfeld des Kunstschaffens. Letztlich geht es Rumohr darum, den Künstler mit Kenntnissen auszustatten, die ihn vom Zwang zum Studium des jeweils vorliegenden Einzelnen schrittweise unabhängig machen. – Rumohrs Studienaufassung ist Konsequenz seiner in zeittypischer Widersprüchlichkeit befangenen Kunsttheorie: Ein metaphysischer und ästhetisch stilisierter Naturbegriff verbindet sich mit einer an Goethes Morphologie und den zeitgenössischen Geowissenschaften orientierten Landschaftsauffassung; ein gegenstandsbezogener, physiognomischer Klassizismus konkurriert mit der partiellen Autonomisierung künstlerischer Mittel; traditionelle Maßhaltenormen werden in einen technisch-materialistischen Begründungszusammenhang gestellt. Der undogmatische Gestus, mit dem sich klassizistische Elemente als selbstverständlicher Bestandteil einer sich unklassizistisch gebenden Kunsttheorie präsentieren, ist typisch für Rumohr und bezeichnet die Grenzen und Möglichkeiten seiner praktischen Künstlerbildung (Vgl. P. M.-T.: *Rumohrs „Haushalt der Kunst“*. *Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethezeit*. Hildesheim 1991).

Das Werk Friedrich Nerlys machte in der Ausstellung einen äußerst disparaten, qualitativ schwankenden Eindruck. Deutlich wurde, daß der Künstler nach der Schulung durch Rumohr mit großer Geschicklichkeit unterschiedliche Stilhaltungen integrierte, ‚Kunstmoden‘ der Zeit in sein Werk aufnahm, neue Natureindrücke umzusetzen wußte und dabei doch in der Handhabung der künstlerischen Mittel einer gegenstandsbezogenen Malweise weitgehend verpflichtet blieb. Nerlys Werk ist zunächst und vor allem gekennzeichnet durch die zeittypische Differenz zwischen der eher skizzenhaften, zum Reimalerischen tendierenden Freilichtstudie und der geglätteten Atelierkomposition. Diese Werktypen decken sich bei Nerly, wie bei den meisten seiner rö-



mischen Zeitgenossen, noch mit der Zuordnung zu den Bereichen privat – öffentlich; anders als für Carl Blechen war die Ölskizze für Nerly noch keine vollgültige, autonome Werkform. Dennoch wird zu Recht Nerlys Beitrag zur Emanzipation der Ölstudie immer wieder apostrophiert. Die Ausstellung führte nun gerade Nerlys Scheitern bei der Vermittlung des Skizzenstils in seine offizielle Kunstproduktion schmerzhaft vor Augen, und insoweit dürfte die Auswahl der Werke durchaus der kunsthistorischen Bedeutung Nerlys gerecht geworden sein.

Die düsteren großformatigen Landschaftsinszenierungen (vgl. Kat. 19, 20), die Nerly in Venedig z.T. nach Studien der römischen Jahre schuf, lassen von der Frische der Naturbeobachtung in der Skizze nichts mehr erahnen. Und betrachtet man die große Landschaft mit dem Winzerzug auf dem Monte Circello (um 1850; Kat. 18), ein Werk, das Nerly als die Quintessenz seines Kunstschaffens bezeichnete, dann wird ganz deutlich, daß Nerly im Grunde ein spätromantischer Idylliker blieb, dem innerbildliche Harmonie über alles ging und der er jeden Realitätsbezug opferte. Daneben stehen aus der venezianischen Zeit eine Vielzahl an Stadtprospekten mit genrehafter oder historisierender Staffage. In dieser Werkgruppe gilt es zu unterscheiden zwischen den eher sachlichen Veduten, die Nerly z.T. durch eine immense Fülle von Architekturzeichnungen vorbereitete, und den stimmungshaft aufgeladenen Bildinszenierungen in süßlichem Kolorit, durch die Nerly – mit Verlaub – die Kaufhauskunst des 20. Jahrhunderts vorbereitete. Als Gattungsspezialist, der mit diesen Werken vor allem bei englischen Touristen zeitweise reißenden Absatz fand, hat sich Nerly nicht gescheut, dem Publikumsgeschmack mit routiniert gemalten Effektstücken zu huldigen; von den 36 Fassungen der Piazzetta bei Mondschein waren zwei in der Ausstellung zu sehen. Dem Geschmack der Zeit entsprach Nerly auch mit genrehaften Darstellungen der italienischen Landbevölkerung, mit Briganten- und Pifferari-Themen, in denen er die populäre Sittenbildkunst eines Leopold Robert und Victor Schnetz adaptierte. Die Franzosen begründeten mit ihren folkloristisch getönten Darstellungen in klassizistischem Stil ein eigenes Genre, das vor allem von den Deutschen in Rom enthusiastisch aufgenommen wurde. Der Katalog erwähnt diesen Aspekt in Nerlys Werk nicht, zeigt jedoch eine Vorstudie (Kat. 97) zu seinem berühmtesten Gemälde, dem „Transport eines Marmorblocks unterhalb des carraresischen Gebirges“ von 1831, das ein Beispiel für die breite und inhaltlich offene Rezeption von Roberts Erfolgsbild „Les Moissonneurs“ gibt. In seinem letzten repräsentativen Gemälde, „Heinrich der Löwe in Venedig“ von 1878 (Kat. 23), gibt Nerly ein Amalgam aus venezianischer Malkultur, spätnazarenisch-vaterländischer Thematik und auf Authentizität bedachter ‚realistischer‘ Historienmalerei, wie sie von den Belgiern und z.T. in der Düsseldorfer Malerschule gepflegt wurde. Auch in dem Teil seines Werks, in dem sich Nerly am ehesten ‚auf der Höhe der Zeit‘ bewegte, in den Aquarellen und den Freilichtskizzen in Öl, sind die Grenzen seines Vorstoßes, auch bei qualitativ überzeugenden Lösungen, unverkennbar. Nerlys hochrangige



Aquarelle der Reise nach Süditalien 1834 (Kat. 58, 59) erreichen doch nicht die malerische Großzügigkeit der englischen Vorbilder, die auf den Aquarellstil der Deutschen und Franzosen in Rom so inspirierend wirkten; die genannten Werke haben eher den Charakter sensibel kolorierter Zeichnungen. In Nerlys Ölskizzenwerk lassen sich grosso modo zwei verschiedene Skizzentypen unterscheiden, die sich beide aus den Bildfindungsverfahren der klassischen dreigründigen, perspektivisch lesbaren Landschaftskomposition herleiten. Ein Beispiel einer nahsichtigen Vordergrundstudie aus der Frühzeit, die sich einem einzelnen Motiv widmet, das botanisch genau vor der Natur aufgenommen wurde, war in der Ausstellung zu sehen (Kat. 27); aus diesem Skizzentyp entwickelte Nerly in den römischen Jahren eine ganze Werkgruppe, in der die Bildkonvention noch nicht über die Naturanschauung dominiert und in der doch eine radikale Bildanlage oder eine malerische Auflösung des Gegenstandes weitgehend vermieden wurden (gute Beispiele in den Kunsthallen in Hamburg und Bremen). Im zweiten Skizzentyp, der sich aus der klassischen Mittel- und Hintergrundvue herleitet, löst sich Nerly vom Anspruch auf Naturwahrheit im Kolorit und in der gegenständlichen Wiedergabe des Einzelnen (Kat. 5, 6). Eine bildmäßige Abrundung erfolgt zumeist durch zitathafte Verwendung von Versatzstücken des selbständigen Gemäldes. Der Kontext, in dem Nerlys Werk entstehen konnte (der Einfluß der unterschiedlichen römischen Landmannschaften, vor allem der französischen Skizzisten; das gleichzeitige Kunstschaffen in Tivoli, Subiaco, Olevano; die Wechselwirkung mit den gleichzeitig in Rom anwesenden deutschen Skizzisten wie Blechen, Catel, Wasmann u.a.; die Prägung durch den Klassizisten J. C. Reinhart) wird im Katalog nur angedeutet. Verständlich wurde durch die Ausstellung allerdings, warum Nerly seit jeher nur als talentierter Künstler aus dem zweiten Glied gilt, der in seinem Werk zwar die wesentlichen künstlerischen Probleme seiner Zeit reflektierte, ohne dabei jedoch die Kunstkritik oder den Geschmack des Publikums allzu stark herauszufordern; ein neues künstlerisches Profil im mittlerweile gut erforschten deutsch-römischen Umfeld konnte Nerly durch die Ausstellung nicht gewinnen.

Der Rumohr-Teil der Ausstellung zeigte eine repräsentative Auswahl seiner Werke, vor allem Landschaften und karikierte Profilreihen in Feder sowie – qualitativ etwas schwächer – einige Radierungen. Mit diesem überlieferten Werkbestand (und der Art seiner Distribution) entsprach Rumohrs Kunstschaffen relativ genau dem Zuschnitt einer typisch laienkünstlerischen Produktion; dies gilt es gegenüber Paul Zubek, dem Verfasser des kenntnisreichen, aber weitgehend auf Biographisches beschränkten Katalogbeitrags zu Rumohr, hervorzuheben. Allein die künstlerische Qualität mancher Blätter, die noch in der Zeichenkunst des 18. Jahrhunderts wurzeln, ändert an dieser Zuordnung nichts, zumal Dilettanten bekanntlich hohes Niveau erreichen konnten. Der Dilettantismus-Begriff, den Rumohr für sich akzeptierte, erhält bei ihm allerdings eine ganz eigenständige und eher zeituntypische Wendung: Rumohrs Selbstverständnis entsprach nicht mehr dem des adligen Dilettanten



im Sinne des 18. Jahrhunderts, in dessen Lebensentwurf Zeichnen und andere Liebhabertätigkeiten harmonisch integriert waren. Seine Jugendjahre zwischen 1811 und 1816 erlebte Rumohr in dem tragischen Konflikt zwischen den Erwartungen seines Standes, des begüterten holsteinischen Landadels, auf der einen Seite und dem intensiven Wunsch nach ökonomischer Eigenverantwortung und einer ernsthaften künstlerischen Laufbahn auf der anderen Seite. Rumohr erschien der nicht durch Besitz und Adelskonventionen belastete „freie“ Bürger für die Kunst geradezu prädestiniert; während der Bürger wahrhaft Künstler sein darf, ist der Adlige – so vermeinte Rumohr – zum Dilettantismus „verdammte“ (*Drey Reisen*, S. 5). Dieses Selbstverständnis Rumohrs als verhinderter Künstler, der sich auf die Dilettantenrolle reduziert sieht, läßt auch seine praktische Künstlerunterweisung und die verschiedenartigen Formen der Künstlerförderung als kompensatorische Akte erscheinen. Rumohr sah seine vorrangige Aufgabe darin, das bürgerliche Fortkommen seiner Schützlinge zu befördern. Gemäß diesem Anspruch hat Rumohr spezifisch bürgerliche, quasi marktwirtschaftliche Formen der Verbreitung von Kunst verfochten und die Defizite, die der sich etablierende Kunstmarkt für das Kunstschaffen mit sich brachte, durch sein Konzept des „Gönners“ auszugleichen versucht. Der Katalog hätte diesen Aspekt, der das Verhältnis zwischen Rumohr und seinem Kreis in sozialer Hinsicht definiert, stärker beleuchten sollen. In der Ausstellung und im Katalog kommt aber vor allem Rumohr als Kunsttheoretiker und praktischer Ästhetiker zu kurz: In einer Ausstellungsvitrine fanden sich sieben beliebig ausgewählte Publikationen (von insgesamt 65 Schriften), sein *Geist der Kochkunst* lag neben den *Italienischen Forschungen!* Jedoch auch der Katalog läßt eine Auslotung seines „Haushalts der Kunst“, die Summe von Rumohrs Kunstlehre in den *Italienischen Forschungen* (1827), in Hinblick auf seine Naturvorstellung, seinen Stilbegriff, seine drei Schönheitsarten oder die Bewertung der künstlerischen Mittel weitgehend vermissen.

Franz Horny wurde in der Ausstellung geradezu stiefmütterlich behandelt (nur vier der sieben im Katalog genannten Arbeiten wurden in Mainz gezeigt); sein Werk war zudem auch qualitativ so schwach vertreten, daß dadurch die Bedeutung der Auseinandersetzung Rumohrs mit Horny und dessen künstlerische Potenz, die es im Gegensatz zu Rumohrs Verdikt festzuhalten gilt, nicht erkennbar wurden. Warum hat man hier ganz auf die reichen Weimarer und Dresdner Bestände, die – soweit mir bekannt – in der Bundesrepublik noch nicht gezeigt wurden, verzichtet? Erstmals konnte jedoch offenbar eines der wenigen, bisher verschollenen Gemälde Hornys ausfindig gemacht werden (Kat. 143), eine kleinformatige Landschaft bei Olevano nach einem verlorenen Gemälde J. A. Kochs. – Der Rundgang endete mit den Werken der Brüder Speckter und Julius Mildes, ein Appendix, der weniger durch Rumohrs praktische Künstlererziehung, denn durch sein kunsthistorisches Interesse, das er den jungen Hamburger Künstlern vermittelte, in der Ausstellung motiviert war.



*Summa summarum* hinterließ das Rumohr-Nerly-Projekt – nicht nur aufgrund der beschriebenen Mischkonzeption – einen zwiespältigen Eindruck. Hätte man Nerly, im Sinne der seit den 70er Jahren etablierten kritischen Forschung zum 19. Jahrhundert, in das populäre Kunstschaffen der Zeit einbetten wollen, so hätte man kunstsoziologische Fragestellungen im Katalog stärker berücksichtigen müssen; der exemplarische Charakter seiner Kunstpraxis wäre dann deutlich zutage getreten. Hätte man andererseits das neuerliche Interesse an Nerly mit der sinnlich-ästhetischen Präsenz seines Œuvres begründet, so hätte man der Werkauswahl und der Inszenierung, die über weite Strecken nicht gerade eine Lust für die Augen war, mehr Aufmerksamkeit widmen müssen. So bleibt zu bezweifeln, ob ein Gewinn für die kunsthistorische Forschung wie für das Laienpublikum aus diesem Unternehmen zu ziehen war.

Pia Müller-Tamm

#### GIOVANNI SEGANTINI (1858-1899)

Zürich, Kunsthaus, 9. November 1990 bis 17. Februar 1991. Wien, Österreichische Galerie, 11. April bis 2. Juni 1991.

An der Bewertung und Einordnung Segantinis scheiden sich die Geister der Kunstgeschichte. In den Spalten der Zürcher Presse hat sich – durchaus ungewöhnlich – sogar eine Polemik entwickelt, auf die später eingegangen werden soll. Im aufwendigen Katalog (Buchausgabe Benteli Verlag, Bern) wird nachdrücklich auf die Bedeutung der Ausstellung hingewiesen, sowohl als Anlaß zur „Revision“ (Vorwort von Felix Baumann und Guido Magnaguagno) wie als „Neuentdeckung“ (Aufsatz *Die Mutter, der Tod und die katholische Tradition im Werk Giovanni Segantinis* von Annie-Paule Quinsac). Zweimal im Katalog wird auch beklagt, daß sich kein Pariser Museum für die Ausstellung interessierte; eine vorgesehene Übernahme durch das Städtische Kunstinstitut Frankfurt scheiterte aus andern Gründen. Erst in letzter Stunde konnte mit Wien wenigstens noch eine Station gewonnen werden.

In der Tat vermag Segantini heute nicht nur ein breiteres Publikum zu bewegen (wenn auch ein nicht so breites, wie das Kunsthaus gewünscht hätte), sondern auch Fachleute. In einem zweiten Katalogaufsatz geht Quinsac den Wurzeln der Kritik an Segantini nach: *Der Fall Segantini: Schwankungen in der Rezeptionsgeschichte und die Bedeutung seines Werks heute*.

Die französisch-amerikanische Wissenschaftlerin (University of South Columbia, S. C.) amtierte auch als wissenschaftliche Beirätin und steuerte die Werkkommentare, die Biographie und die Grundlagen der Literatur- und Ausstellungsnotizen bei. Im Vorwort des Kunsthauses wird sie als *die* Segantini-Spezialistin der Gegenwart bezeichnet. 1972 erregte sie mit einer soliden Dissertation bei Jacques Thuillier über den italienischen Divisionismus Aufmerksam-