

Dankwart Leistikow (Dormagen) stellte den südwestdeutschen Burgenforscher Julius Naehrer († 1911) vor. Dieser hatte in zahlreichen Wanderungen die Kenntnis von Hunderten von Burgen erlangt, von denen er jeweils Grundrißaufnahmen und Zeichnungen von Details (Steinmetzzeichen, Wappen, Steinbearbeitung) anfertigte, namentlich zum Burgenbau in der Schweiz und in Südwestdeutschland. Damit hat er ein Anschauungsmaterial zusammengetragen und veröffentlicht, das den gleichzeitigen Publikationen von Bodo Ebbhard fehlt.

Hartmut Hofrichter referierte über den Ingenieur Camille Denis, der lange Jahre beim Eisenbahnbau tätig war. Auf ihn sind der Entwurf und die Streckenführung der Ludwigsbahn von Kaiserslautern nach Frankenstein zurückzuführen, bei der zahlreiche Tunnelbauten nötig waren. Bei der Gestaltung der Tunnelleingänge orientierte sich Denis immer wieder an Burgenbauten, mit denen er befaßt war, nicht zuletzt, weil an drei Stellen die Tunnel unmittelbar unter einer Burg durch den Berg führten und die Streckenführung der Bahn entsprechende Sichtbeziehungen berücksichtigen konnte. Die Burg Liechtenstein wurde allerdings teilweise abgebrochen. Eine der erhaltenen Burgen erwarb Denis in seinen späteren Lebensjahren.

Abschließend resümierte Thomas Biller den Stand der Burgenforschung. Er beschrieb die deutsche Burgenforschung („Burgenkunde“) als ein Fachgebiet, das sich ab etwa 1850 ein Jahrhundert lang abseits der etablierten Fächer und Institutionen entwickelte, getragen zunächst allein von engagierten Laien. Erst in den letzten Jahrzehnten sei ein wachsendes Interesse der thematisch angesprochenen Wissenschaften (insbesondere Geschichte, Kunstgeschichte, Archäologie, Baugeschichte und Bauforschung) zu verzeichnen, was einen methodischen Qualitätssprung und ein schnelles Anwachsen der Erkenntnisse zur Folge hatte. Die heutige Problematik – oft durch das Festhalten an veralteten Denkmodellen und fragwürdigen Methoden verschärft – liege in der nach Austausch drängenden Interdisziplinarität des Forschungsgegenstandes und darin, daß ein allen Forschern offenes Forum sowie eine einschlägige Forschungsinstitution noch immer fehle.

G. Ulrich Großmann, Ernst Badstübner

## Ausstellungen

1893 – L'EUROPE DES PEINTRES

Paris, Musée d'Orsay, 22. Februar – 23. Mai 1993

„1893“ als Thema einer Gemäldeausstellung im Musée d'Orsay läßt jeden neugierig werden, da man lange in der Erinnerung kramen muß, um ein für die Kunst relevantes Ereignis mit diesem Jahr zu verbinden. Wenn man daran denkt, daß mit der Ausstellung *Europäische Kunst 1912*, die 1962 im Wallraf-Richartz-Museum stattfand, an die Kölner *Sonderbund*-Ausstellung von 1912 erinnert werden sollte, fällt es vielleicht der einen oder dem anderen ein, daß 1893 die erste

Ausstellung der im Jahr zuvor gegründeten Münchner Secession stattfand. Bei nicht ganz unberechtigtem Zweifel, ob das Interesse an deutschen Kunstverhältnissen in Paris so groß sein kann, wird man vielleicht an die Eröffnung der Boutique des Comte de La Rochefoucauld in der Rue Laffitte denken, wo regelmäßig nur neo-impressionistische Bilder zu sehen waren, oder an das Ende der Gruppe XX in Brüssel. Doch die Entscheidung, Bilder zu zeigen, die 1893 gemalt oder wenigstens ausgestellt worden sind, hatte überhaupt keine kunstgeschichtlichen Gründe. Vielmehr ließ die Öffnung des europäischen Binnenmarktes im Jahr 1893 hundert Jahre zurückblicken, um ‚L’Europe des peintres‘ vorzustellen. Nur: Künstler haben sich immer wenig von politischen Grenzen einschüchtern lassen, wenn sie um ihrer Kunst willen in fremde Länder reisten; ihre Auftraggeber noch weniger, wenn Künstler für ihr Vergnügen und die Verbreitung ihres Ruhmes und die Propagierung ihrer Macht nützlich schienen.

Der kunstfremde Anlaß für diese Ausstellung läßt die Frage nach ihrem Zweck und Nutzen um so dringlicher werden, wenn man bedenkt, wie Walter Leistikow die Pariser Kunstsituation beschrieb, nachdem er die Salons der Société des Artistes français und der Société nationale des Beaux-Arts 1893 besucht hatte: „Es ist nicht mehr wahr, was früher galt, die Kunst holt sich heute aus Paris nicht mehr die Keime der Befruchtung... durch diese Ausstellungen geht ein müder Zug, insbesondere ist dies im alten Salon zu beobachten...“ (*Freie Bühne* 4. Jhg., H. 7, Juli 1893, 800).

Auch wenn Leistikow hier als deutscher Künstler seine Meinung sagte, ermutigt eine solche Einschätzung nicht sonderlich, eine Retrospektive der Kunst des Jahres 1893 zu entwerfen. Trotzdem bleibt zu überlegen, ob nicht die Prüfung eines ganz ‚normalen‘ Ausstellungsjahres ein viel genaueres Bild der Vergangenheit zeichnet, als wenn die Erforschungen einer Jahresproduktion nur dem Vorsatz „n’ont pas été guidées par des critères de valeur, mais par celui de novation“ gehorchen, wie das Liliane Brion-Guerry 1971 tat, als sie den Aufsatzband *L’année 1913* herausgab.

Aber wie kann man ein Material ordnen, für das zunächst lediglich das Entstehungsjahr 1893 und die Technik, Ölmalerei, verpflichtend sind, zumal die rein statistischen Werte – 95 Bilder von 84 Malern und einer Malerin, die zwischen 1817 und 1872 in achtzehn verschiedenen europäischen Ländern geboren sind – eine ungeheure Vielfalt versprechen? Wenn eine solche auf ein Stichjahr hin konzipierte Ausstellung die ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ demonstrieren kann, ohne sich einem biologistischen Geschichtsmechanismus zu überantworten, dann läßt sich das Gemeinsame in der Reduktion des Narrativen und im malerischen Bemühen um das ‚Freilicht‘ (Schöne) erkennen. Wenn dieser Begriff mehr das Dargestellte in den Blick geraten läßt, so fallen gerade im Nebeneinander der Bilder die unterschiedlichen Mittel auf, die eingesetzt wurden, um durch spezifische Farbkonstruktionen die Vorstellung von Tageslicht, vor allem von Sonnenlicht zu erreichen. Die Ausstellung zeigte, wie sich bei Verzicht auf eine Hell-Dunkel-Malerei immer schneller und radikaler die Darstellungsmittel wandelten. Monet schöpfte im Jahre 1893 die Möglichkeiten des Impressionismus

noch weiter aus, während die Nabis den ungeheuren Valeurreichtum seiner Bilder durch Farbreduktionen ersetzten und Licht aus der Farbe selbst wirken ließen, die nur dem Flächengesetz des Bildes verantwortlich ist.

„Freilicht“ war zu evozieren, sowohl von Monet wie von Thoma. Es läßt die Spannweite der Kunst erkennen, wenn die Ausstellung mit drei von siebenundzwanzig Fassungen der ‚Cathédrale de Rouen‘ Monets aus dem Jahr 1892/93 begann, denen im selben Raum die Landschaftsbildner Johann Eduard Karsens, Isaac Levitans und László Mednyánszys gegenüberhingen, die durch die Suggestion von neoromantischem Zwielflicht einen symbolistischen Mehrwert vermitteln. Davon hoben sich die Bilder ab, welche die Entdeckungen des Impressionismus nutzen und mit aufgehellter Palette und spontaner Handschrift die Unmittelbarkeit des alltäglichen Lebens abbilden wollen. Die Bilder von Charles Cottet und Sorollo y Bastida, die mit der ‚Kreuzigung‘ Nicolai N. Gays wegen ihrer Größe in der ständigen Sammlung hängen blieben, zeigen wie die James Guthries, Max Liebermanns und Peder Severin Krøyers, daß die impressionistischen Darstellungsmittel je nach Herkunft der Künstler von London bis Madrid, von Berlin bis Skagen nicht streng nachgeahmt, sondern in unterschiedlicher Weise modifiziert wurden. Niemand in Europa konnte im Bemühen um die Freilichtmalerei die Entdeckungen der französischen Impressionisten ignorieren, wollte man nicht den zeitgenössischen Standard verfehlen. Dabei gewannen diese Bilder durchaus Eigenständigkeit, „zumal sich kaum jemand der Einsicht verschließen kann, daß diese Fremden, die fast alle hier in Paris gelernt, hier fliegen gelernt haben, daß diese Fremden es sind, die den Reiz und die Stärke des Salons Champs de Mars ausmachen...“, urteilte Leistikow 1893 (*a. a. O.*, 803).

Auffällig aber ist, daß diese Künstler niemals die Form so weit zugunsten der unendlichen Farbnuancen aufgaben, wie das Monet bei den ‚Cathédrales‘ in dem Glauben tat, damit das je nach Tageszeit wechselnde Erscheinungsbild zu ‚protokollieren‘. Gegen diese Betonung des Erscheinungswertes eines Objektes auf Kosten der Komposition und der gerade diesem Darstellungsgegenstand eigenen Tektonik wandten sich die Neo-Impressionisten mit einer verstärkten Systematisierung der Farbstriche und Farbkontraste, bei der sowohl psychologische Momente als auch Materialillusionen endgültig zugunsten der reinen Farbe aufgegeben wurden. Da Seurat im Jahr der ersten rein neo-impressionistischen Ausstellungen bereits seit zwei Jahren tot war, konnte dieses Bemühen um eine strenge Farbsystematisierung mit guten Bildern von Signac, Cross und Rysselberghe anschaulich werden. Signac erreichte mittels der Grenzen der Farbkompartimente eine dekorativ gegliederte, *l'art nouveau* bereits ankündigende Bildfläche, die er in dem Titel ‚Arabesques pour une salle de toilette‘ aufrief, unter dem er das Bild ‚Femme se coiffant‘ in der fraglichen Zeit ausstellte. Rysselberghe schuf dagegen eine blau-gelb vibrierende Seelandschaft, deren Strenge anders als bei Cross' radikaleren ‚Îles d'or‘, Musée d'Orsay RF 1977-126, nur leider schon von 1892, ein neckisches Segelboot im Zentrum verspielt.

Die Ausstellung suchte, um damit wieder auf die Frage nach der Ordnung des Ausstellungsmaterials zurückzukommen, nach stilistischen wie thematischen Kri-

terien Gruppen zu bilden, so daß es zwangsläufig Überschneidungen gab. Während die Bilder von Signac, Cross, Finch, Rysselberghe, Luce und Regoyo y Valdes in der Abteilung ‚Science et poésie: les neo-impressionistes‘ versammelt waren, fanden sich die Gemälde, in denen Angelo Morbelli und Plinio Nomellini in ‚Foules, processions et solitudes, réalisme social‘ den Neo-Impressionismus für sich nutzten, durchaus am passenden Ort wieder. Hier Wilhelm Leibls ‚Bauernjägers Einkehr‘ zu finden, konnte man lebhaft diskutieren. Die Italiener gingen frei mit dem Divisionismus um, weniger ausschließlich bemüht, Farbprobleme zu lösen, sondern um die sozialen Gegensätze und Spannungen der Zeit ins Bild zu bringen. Vor allem Morbelli setzte die Farbpunkte ein, um eine höchst realistisch erscheinende Dingwirklichkeit zu erreichen, die durch ein faszinierendes Licht gesteigert wird. Nomellini und Jules Adler setzten impressionistische bzw. neo-impressionistische Mittel ein, um eine bedeutungsgeladene Atmosphäre für Streik und Arbeitslosigkeit zu schaffen, wobei Adler im Bild durch den Blick der Reichen das Mitleid vorführt, welches das Bild vom Betrachter einfordert.

Wenn in der Abteilung ‚Mythes, religions, allégories, peinture d'histoire, peinture narrative‘ neben Alphonse Osberts ‚Vision (Sainte Geneviève ou Jeanne d'Arc?)‘ und Karel Mašeks ‚Die Prophetin Libussa‘ hing – im Katalog allerdings verschiedenen Abteilungen zugewiesen –, dann wurde die Unterschiedlichkeit der Darstellungsmittel sichtbar, die für eine verwandte Motivik genutzt wurden. Deshalb hätte eine durchgängige Gruppierung der Bilder nach Themengruppen dafür den Blick schärfen können, daß die impressionistischen und divisionistischen Darstellungsmittel, die an Sujets von radikaler Diesseitigkeit entwickelt wurden, auch für symbolistische Bilder eingesetzt wurden, um die Ahnung von Transzendenz in einer Welt glaubhaft zu machen, die ihr Heil allein in der Machtpolitik und im technischen Fortschritt suchte.

Gauguins wichtiges, nach seiner Rückkehr aus Tahiti gemaltes ‚Selbstporträt‘ fand sich in der Ausstellung zusammen mit zwei tahitianischen Motiven durchaus logisch in der Gruppe ‚Primitivismes – de Tahiti à Pont-Aven‘ wieder, während es in der eher konventionell anmutenden Abteilung ‚Artistes, écrivains, musiciens – le portrait‘ mit Bildern von Carrière, Lenbach, Renoir und Knopff seine außergewöhnliche Kraft und Fremdheit schlagartig bewiesen hätte. Aus dieser Reihe der Wohlanständigkeit fielen nur das grellfarbige, spontan gesetzte ‚Porträt Saties‘ von Suzanne Valadon und das ‚Walter Leistikows‘ heraus, das Lovis Corinth in München nach dem Paris-Aufenthalt seines Freundes gemalt hat.

Die fünfundneunzig Bilder, von denen allein siebenundzwanzig aus dem Musée d'Orsay selbst stammten, gaben sicher keinen umfassenden Überblick über die europäische Malerei des Jahres 1893. Dabei ist nicht zu kritisieren, daß man sich vielleicht Silvestro Legas ‚Bildnis der Paola Bandini‘ aus dem Jahre 1893 gewünscht hätte oder Franz von Stucks ‚Sünde‘, die nur im Katalog ihre Verführungskraft unter Beweis stellen durfte, Fritz von Uhdes ‚In der heiligen Nacht‘, Chemnitz, eine der Seeon-Landschaften Trübners oder ein Bild der Haager Schule; weitere Lücken, das Fehlen Böcklins, der 1893 in der *Gazette des Beaux-Arts* (Bd. 9, 307-317; Bd. 10, 17-24) von F. H. Meissner vorgestellt wurde, erzwang-

gen äußere Gründe, die Françoise Cachin im Katalog darlegt. Man vermißt nicht so sehr die Historienmalerei, die im Salon des Champs-Élysées noch stärker vertreten war, aber kaum noch großes Interesse erregte. 1893 wurde das nun auch in diesem Rahmen gezeigte Bild Jean-Paul Laurens' ‚Saint Jean Chrysostome‘ ausgestellt, das alles andere als konventionell ist. Laurens spielte vor einer riesigen gelben Fläche die bizarre, mit der Verpuppung der Kaiserin Eudoxia kontrastierende Gestik des Patriarchen aus, um über die Bildfigur die nicht malbare „goldene Stimme“ – der Mund bleibt im verlorenen Profil fast unsichtbar – erfahrbar zu machen.

Viel häufiger als die Historienbilder, für die es fast nur noch staatliche Abnehmer gab, waren in den Salons Porträts und anekdotisch zugespitzte Genrebilder zu finden. Gegen diese Bilder würden die fünfundneunzig vom Musée d'Orsay versammelten Bilder entworfen. Nur mit Blick darauf erkennt man ihre Andersartigkeit, da sie heute zu vertrauten Klassikern der Moderne geworden sind. Den Besuchern konnten die 1993 ausgestellten Bilder kaum als ästhetische Gegenentwürfe bewußt werden, weil die Darstellungsformen, an denen ihre Künstler sich rieben, unberücksichtigt blieben, da sie nun wahrlich nicht avantgardistisch zu nennen sind. Als Parameter sind sie jedoch unverzichtbar, weil selbst Protagonisten der Moderne wie Renoir an der Kunst teilhatten, die sie verwarfen (vgl. ‚Jeunes filles au piano‘, Kat. Nr. 82, mit M. A. La Vieilles ‚Romance sans paroles‘, Salon des Artistes français 1893, Nr. 1058).

Die Ausstellung 1893 entwarf somit ein gewohntes Bild der Kunst von 1893 nach Maßgabe ihres Avantgardismus, dessen Rahmen sich zwischen Monet und Cézanne spannte. Die Wahl des Stichjahrs schloß van Gogh und Seurat aus. Die Bedeutung des 1890 verstorbenen Holländers klang nur in Denis' eigentümlicher Trauergemeinde ‚L'enterrement‘ an, während Seurats Farbuntersuchungen in den Bildern seiner Kollegen faßbar blieb. Ohne W. Bouguereau, F. J. Barrias, E. B. Debat-Ponsat oder L. Perrault, um nur ein paar Namen von Salonteilnehmern des Jahres zu nennen, bleibt die Vieldimensionalität der Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts undeutlich.

Wer eine Konfrontation der Gemälde mit den politischen, ökonomischen, sozialen und den übrigen kulturellen Aktivitäten im Jahr 1893 suchte, einen Querschnitt, der die multifaktorielle Bedingtheit menschlicher Geschichte und damit auch der Kunst hätte erfahrbar machen können, sah sich auf den Katalog verwiesen. Damit könnte man der Ausstellung den Ästhetizismus einer *l'art pour l'art*-Haltung vorwerfen, dem eine Unternehmung wie zum Beispiel die 1985/86 vom Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster veranstaltete Ausstellung *1844 – ein Jahr in seiner Zeit* mit dem Ziel entgegentrat, 1844 als Erscheinungsjahr der Cotta-Ausgabe der von-Droste-Hülshoff-Gedichte in seiner Vielfältigkeit erlebbar zu machen. Wenn eine vergleichbare Ausstellung über alle europäischen Länder im Jahre 1893 wohl jeden Besucher überfordern müßte, dann birgt ein solcher Ansatz immer die Gefahr, kausale Beziehungen zwischen den Objekten zu behaupten, die für diese Malerei nur sehr vermittelt existieren.

Die Isolierung eines Werkes vom Œuvre eines Künstlers – nur Monet, Gauguin und Cross waren mit je drei, Signac, Morbelli mit zwei Werken vertreten – entläßt das Bild aus der vom Künstler nie vorgesehenen Rolle, nur eine Entwicklungsstufe in seinem Werk zu belegen, zwingt den Betrachter, alle Aufmerksamkeit auf das eine Bild zu richten, das alles ist, was der Künstler 1893 wollte oder konnte. So trat die Arbeit eines fünfundzwanzigjährigen Franzosen wie Emile Bernard, dem noch achtundvierzig Arbeitsjahre gegeben waren, in Konkurrenz zu dem eines sechsundsiebzigjährigen englischen Malers wie George Frederic Watts, dem noch dreizehn Lebensjahre beschieden waren, während andererseits sich künstlerische Beziehungen jenseits der Generationsdifferenz zwischen Puvis de Chavannes und Signac auftraten.

Die Begrenzung der Bilderzahl, auf die Leistikow schon 1893 drang, öffnete die Augen für die verschiedenen Formen der *plein-air*-Malerei, denen der Begriff Impressionismus nur unzureichend gerecht wird, für die oft auch vom Sujet bedingten Unterschiede in der Systematik der Farbsyntax, insbesondere der Farbkontraste und ihrer nahezu mechanischen Exaktheit im Auftrag und für die Fülle von Möglichkeiten, den Flächencharakter des Bildes zu erhalten. Die Beschränkung auf das Entstehungsjahr 1893 machte die Vielgestaltigkeit avantgardistischer Produktion gut sichtbar und schärfte den Blick für die modalen Abweichungen des Einzelwerks von wohlfeilen Stil- und Gruppenzuordnungen, vergleichbar der Hamburger Ausstellung *Kunst in Deutschland, 1898-1973* von 1973, wo ausgehend von dem kunstgeschichtlich auch nicht gerade relevanten Gründungsdatum der Mobil Oil jedes Jahr mit einem dafür zeitlich fixierten Kunstwerk belegt wurde.

Wenn der Katalog gute Analysen der einzelnen Bilder und Künstlerbiographien von Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen verschiedener europäischer Länder bietet, dann sind vor allem Monique Nonnes Übersicht über die Ausstellungssituation in Europa und die Zusammenstellungen der Ausstellungsteilnahme jedes Künstlers wertvoll, weil dadurch sichtbar wird, welche Städte und Institutionen den Künstlern wichtig schienen, um dort ihre Kunst zu präsentieren.

Daran wird erkennbar, daß Europa für diese Maler ganz real war, sein mußte, wollten sie nicht hinter den zeitgenössischen künstlerischen Standard zurückfallen. Politisch, ökonomisch und sozial gesehen, war Europa aber noch lange Aufgabe. Nach einundzwanzig Jahren, als noch einundsechzig dieser Maler lebten, waren Monet und Liebermann, Rothenstein und Corinth Angehörige gegeneinander kriegführender Mächte: 1914.

Werner Schnell