Originalveröffentlichung in: Kunstchronik 54 (2001), Nr. 4, S. 179-184

Neue Forschungen zu den Brüdern Andreas und Oswald Achenbach

Noch immer gleicht die Beschäftigung mit der etablierten Salonmalerei des 19. Jh.s, die den Übergang zu Impressionismus und beginnender Abstraktion nicht vollzog, einer bemühten, nachträglichen Ehrenrettung einer in ihrem künstlerischen Wert ansonsten zweifelhaften Malerei. Mit der ersten 1906 in der Berliner Nationalgalerie abgehaltenen sogenannten *Jahrhundertausstellung* wurde ein Wertschema festgeschrieben, das bis heute die Sicht auf die Malerei des 19. Jh.s prägt. Der als rückständig erachteten idealistischen Maltradition der Akademien wurde eine entwicklungsgeschichtlich vorgeblich bedeutsamere, im Impressionismus gipfelnde, auf das Malerische ausgerichtete Kunstauffassung entgegengestellt. Zwar waren 1906 die Brüder Achenbach noch mit insgesamt elf Arbeiten vertreten, aber ihre offensichtlich arrangierten, auf das Dramatische und Grandiose abzielenden Landschaftsdarstellungen, die sich bei aller koloristischen Bravour und Großzügigkeit in der Pinselführung nie einer gänzlichen Gegenstandsauflösung im Licht verschrieben, fanden in der von Hugo von Tschudi als Abriß der Malereientwicklung des 19. Jh.s verfaßten Einleitung zum Katalog schon kaum mehr Erwähnung. Bereits im Dezember 1897 hatte Tschudi bei der Neuhängung des Cornelius-Saals der Berliner Nationalgalerie die Werke der Achenbachs abhängen und durch solche von Manet und Monet ersetzen lassen (*Abb. 1*). Nur wenige Jahre später waren die einst von Publikum und Kunsthandel so hoch geschätzten Achenbachs weitgehend aus den Schauräumen deutscher Museen verschwunden.

Erst vor einigen Jahren haben eine Ausstellung und ein Buch zur Wiederbelebung der Achenbach-Forschung beigetragen: die vom Düsseldorfer Kunstmuseum erarbeitete und anschließend im Altonaer Museum in Hamburg und in der Landesgalerie Linz gezeigte Ausstellung *Andreas und Oswald Achenbach "Das A und O der Landschaft«* (Düsseldorf, Kunsthalle, 29.11.1997-1.2.1998; Hamburg, Altonaer Museum, 25.2.-19.4.1998; Linz, Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, 11.6.-16.8.1998. Katalog hrsg. v. Martina Sitt, Köln: Wienand 1997) und die Monographie von Mechthild Potthoff *Oswald Achenbach. Sein künstlerisches Wirken zur Hochzeit des Bürgertums. Studien zu Leben und Werk*, (Köln-Berlin: Peter Hanstein 1995). Vordergründig wird in beiden Publikationen keine Revision der seit gut hundert Jahren festgeschriebenen kunsthistorischen Wertung angestrebt. Zwar wird das Neuartige der realistischen, auf einen farblichen Gesamteindruck zielenden Landschaftsmalerei der Brüder herausgearbeitet, doch werden sie weder zu Überwindern der bis in die 1840er Jahre

vorherrschenden idealistischen Landschaftsauffassung romantischer Prägung stilisiert noch zu bisher verkannten Vorläufern einer impressionistischen Stimmungsmalerei erhoben. Vielmehr wird durch eine nüchtern-sachliche Bestandsaufnahme und Auswertung des weit verstreuten Bild- und Quellenmaterials ein Überblick über das gesamte künstlerische Schaffen beider Brüder erstrebt. Erst dadurch, daß neben den seit jeher in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht als fortschrittlich und modern angesehenen Arbeiten, wie etwa den großformatigen, skizzenhaften Untermalungen Oswald Achenbachs, auch die zahlreichen merklich konstruierten, auf Wirksamkeit angelegten Salonbilder unvoreingenommen besprochen werden, offenbart sich die irritierende Vielschichtigkeit der Achenbachschen Kunst: einerseits die »zu perfekte« Technik, das Eingängige und Gefällige der Sujets, der distanzierende, weil desinteressierte »touristische« Blick, andererseits das Visionäre, Traumhafte in der Verbildlichung fremdländischer Motive, die subjektive farbliche Übersteigerung der Realität. Diesem beunruhigenden Oszillieren zwischen Konvention und Eigenständigkeit, Banalität und Ausgefallenheit, das schon auf der *Jahrhundertausstellung* jene Zurückhaltung der Kunstgeschichtsschreibung bedingt haben mag, stellen sich die beiden neuen Untersuchungen gleichermaßen. Die Düsseldorfer Ausstellung setzt die langjährigen Bemühungen des dortigen Museums fort, in Zusammenarbeit mit namhaften rheinischen Galerien die Düsseldorfer Malerschule zu erforschen. So wurde die Achenbach-Ausstellung passend zum Erscheinen des *Lexikons der Düsseldorfer Malerschule 1819-1919* (hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf und der Galerie Paffrath, Düsseldorf, 3 Bde., München: Bruckmann 1997/98) gezeigt (s. auch: M. Sitt, Vier Jahre Forschungsarbeit für das Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, in: *Kunstchronik* 50, 1997, 128-132). Im ersten Band des Lexikons (S. 40-53) finden sich Artikel zu beiden Künstlern, verfaßt von Mechthild Potthoff und von Helmut Börsch-Supan in Zusammenarbeit mit Martina Sitt. Das Kölner Kunsthaus Lempertz, wo seit langem Henrik Hanstein an einem Werkverzeichnis zu Oswald Achenbach arbeitet, hatte bereits im Vorfeld der Düsseldorfer Ausstellung durch eine Werkschau zum 90. Todestag des Künstlers 1995 zu einer vertieften Kenntnis des Œuvres dieses Malers beigetragen. Als Begleitband zu der ansonsten nicht dokumentierten Ausstellung erschien Potthoffs Buch mit einem 115 Nummern umfassenden Katalogteil (vgl. die Rezension von Uta M. Simmons in: *Burlington Magazine* CXL,2, 1998, Nr. 1143, 404). Zu Andreas Achenbach hatte Birgit Ponton bereits 1983 in Kiel eine Dissertation vorgelegt, die einen wenn auch unvollständigen Werkkatalog des malerischen und graphischen Œuvres dieses Künstlers umfaßt. Von derselben erschien 1992 im *Allgemeinen Künstler-Lexikon* (München-Leipzig: Sauer 1992, Bd. 1, 220f.) ein zusammenfassender Artikel, der einen guten Überblick über die künstlerische Entwicklung von Andreas Achenbach bietet und auch dessen Anleihen bei der französischen und der holländischen Kunst aufzeigt (dazu neuerdings: Ruth Riechert, *Kopist oder Assimilationsgenie? Andreas Achenbach und die Holländer des 17. und 19. Jh.s*, Magisterarbeit Humboldt-Universität Berlin 1996).

Auf diese soliden Vorarbeiten konnte die Düsseldorfer Achenbach-Ausstellung aufbauen. Der Katalog stellt 80 Gemälde und 40 graphische Arbeiten der beiden Malerbrüder aus privaten und öffentlichen Sammlungen Europas und vor allem den USA zusammen. Die Werke sind in chronologischer Folge katalogisiert und größtenteils farbig abgebildet. Als Anhänge werden die Lebensläufe beider Künstler mitgeteilt sowie eine hilfreiche Liste sämtlicher soweit nachweisbarer Ausstellungsbeteiligungen der beiden Brüder gegeben. Dieses Verzeichnis ist allerdings keineswegs vollständig, fehlt doch etwa der Hinweis auf die Beteiligung Andreas Achenbachs an der umfangreichen Sonderausstellung deutscher

Landschaftsmalerei im Rahmen der »historischen Abteilung« der Großen Berliner Kunst-Ausstellung von 1905.

Unter den neun Katalogaufsätzen — die u. a. den politischen Gehalt der Graphiken Andreas Achenbachs (Wolfgang Vomm), den Einfluß dieses Künstlers auf die in Düsseldorf tätigen amerikanischen Maler (Barbara Groseclose) oder Oswald Achenbachs Umgang mit der Fotografie und die Eigenheiten seiner Untermalungen (Mechthild Potthoff) untersuchen — ist vor allem der einleitende Essay von Martina Sitt, der Kuratorin der Ausstellung, hervorzuheben, der neue Erkenntnisse zu den Verkaufsstrategien der beiden Brüder und deren Eroberung des amerikanischen Marktes vorstellt. Recherchen in amerikanischen Museen und Archiven (s. auch dies., *Achenbach in New York: Spurensuche in Manhattan*, in: *Weltkunst* 68, 1998, Nr. 1, 94) haben ergeben, daß Hermann Achenbach, der zweitälteste Bruder hinter Andreas, nicht wie bisher angenommen, 1849 verstarb, sondern 1833 in die USA auswanderte und sich 1850 in St. Louis niederließ, wo er mit Bildern seiner Geschwister handelte (24f.). Neben der *Düsseldorf Gallery*, die der Remscheider Weinhändler Johann Gottfried Böcker (J. Boker), der als preußischer Handelsbeauftragter zum Generalkonsul in den USA ernannt worden war, 1849-1857 am New Yorker Broadway als eine Art Schausammlung betrieb, war es vor allem die seit 1848 bestehende New Yorker Dependance der Pariser Galerie Adolphe Goupil, welche 1857 von Michael Knoedler übernommen wurde, die für die kommerzielle Vermarktung der Kunst der Achenbachs auf dem neuen Kontinent sorgte (25f.). Nicht zuletzt wegen der erweiterten Absatzchancen in den USA kam es im Herbst 1850 in Genua zu einer Absprache zwischen den beiden Geschwistern. Obwohl Andreas früher als sein jüngerer Bruder in Italien gewesen war und seine erste, 1843-45 erfolgte Reise dorthin auch künstlerisch ausgewertet hatte, sollte er in Europa keine südländischen Landschaften mehr anbieten, sondern diese nach Amerika exportieren, um den europäischen Markt mit solchen Bildern Oswald zu überlassen (32f.). In der Folge waren schon damals Italienansichten von Andreas in europäischen Sammlungen äußerst selten. Daher ist es um so erfreulicher, daß das Düsseldorfer Museum im Rahmen der Ausstellung eine Neuerwerbung aus Leipziger Privatbesitz vorstellen konnte, eine 1844 entstandene *Römische Landschaft* von Andreas Achenbach (Kat. Abb. S. 80; hier *Abb. 2*). Wie Sitt (26f.) und Groseclose (175) überzeugend darstellen, ließ jedoch bereits in den 1860er Jahren allmählich das Interesse der Amerikaner für die Düsseldorfer Schule nach, bis schließlich die ab den 1880er Jahren aufkommende Begeisterung für den französischen Impressionismus dafür sorgte, daß mit dem Ende des Jahrhunderts die Bilder der Achenbachs aus den meisten amerikanischen Privatsammlungen verschwanden, wobei sie nicht selten als Schenkungen in öffentliche Museen der USA gelangten.

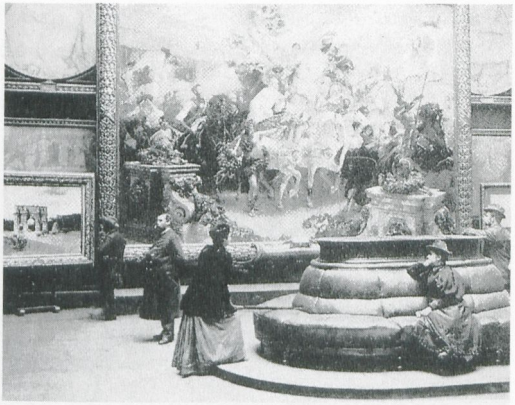

Abb. 1 Blick in den Cornelius-Saal der Berliner Nationalgalerie, Fotografie, 1897; links Oswald Achenbachs Gemälde »Der Triumphbogen des Konstantin in Rom« von 1886 (Kat. Düsseldorf 1997, S. 39)

Die Autoren der Katalogbeiträge konzentrieren sich allerdings nicht allein auf solche rezeptionsgeschichtlichen Fragen, sondern

Abb. 2
Andreas Achenbach, Römische Landschaft, 1844, Öl/Lwd., 74,5 x 100 cm. Düsseldorf, Kunstmuseum (Kat. Düsseldorf 1997, S. 80)

bemühen sich auch, die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieser Kunst zu erschließen: etwa Ekkehard Mai in einer groß angelegten Übersicht über die Entwicklung der Landschaftsmalerei im 19. Jh., mit der er versucht, Oswald Achenbach »zwischen Romantik, Realismus und Salon« zu verorten (43-56), oder Toni Wappenschmidt, der eine genauere Erfassung der künstlerischen Besonderheiten der Werke von Andreas Achenbach unternimmt (57-63). Dem Leser entgleiten jedoch, unter der Fülle der gemachten Beobachtungen zu Wandel und Bedeutung der Achenbachschen Kunst, die Phasen der künstlerischen Entwicklung beider Maler. So geht Wappenschmidt in seiner Darstellung zu Andreas Achenbach anhand einzelner Werke aus unterschiedlichen Zeitabschnitten Fragen nach der malerischen Qualität, der Bedeutung der Staffage oder den verwendeten künstlerischen Vorbildern nach und stellt darüber die Darstellung der allmählichen Auffächerung des Motivrepertoires von den frühen nordischen Landschaften über die Meeres- und Heimatbilder der mittleren Jahre bis hin zu den späten Hafenansichten in den Hintergrund. Nicht zuletzt trägt auch der Abbildungsteil, in dem die Werke der beiden Achenbachs vermengt und nicht durchgängig chronologisch angeordnet sind, dazu bei, die Konturen des künstlerischen Entwicklungsgangs der zwei Künstler zu verwischen.

Klarheit in bezug auf das Œuvre Oswald Achenbachs schafft hier die Monographie Mechthild Potthoffs. In einem ersten, der Untersuchung des malerischen Werks gewidmeten Teil werden anhand 22 ausgewählter repräsentativer Bildbeispiele die Veränderung in der Kompositionsweise, Lichtbehandlung, Farbverwendung und Bildthematik verfolgt und die Phasen der stilistischen Entwicklung des Künstlers dargelegt (26-61). Potthoff unterscheidet vier Entwicklungsstufen, wobei sie die Wichtigkeit der verschiedenen Italienreisen für die Frühzeit von Oswalds künstlerischem Werdegang betont. Das Frühwerk setzt 1843/44 mit datierten Ölbildern ein und reicht bis über die Mitte der 1850er Jahre. Die erste große Italienreise von 1850 bringt einen Entwicklungsschub: Oswald legt seinen kulissen-

Abb. 3
Oswald Achenbach, Ansicht von Ariccia mit Viadukt, 1857 oder kurz danach, Öl/Lwd., 50 x 60 cm. Bonn, Rhein. Landesmuseum (Kat. Düsseldorf 1997, S. 143)

haften, auf Ausgewogenheit und durchgängige Klarheit hin angelegten Bildaufbau ab und gelangt zu einer asymmetrischen, die Tiefenerstreckung der Landschaft besser herausarbeitenden Gestaltungsweise; die Staffage gewinnt zunehmend an Eigenwertigkeit oder tritt sogar gleichberechtigt neben die Naturdarstellung. Schließlich führt eine dritte Italienreise von 1857 zur Entwicklung eines Personalstils mit ausgeprägter Vorliebe für ausgreifende Diagonalkompositionen, die die Tiefe und Weite der Landschaft anschaulich machen, und bei denen nicht selten eine gegenläufige Geländekante den Bildraum nach vorne abschließt; Architektur- und Stadtmotive werden dabei immer wichtigere Bildelemente (siehe etwa die 1857 oder kurz danach entstandene *Ansicht von Ariccia mit Viadukt*; Potthoff Kat. Nr. 11, S. 265; hier *Abb. 3*). Teilweise legt Achenbach auch die in die Ferne führende Blickschneise auf die Mittelachse des Bildes oder faßt eine Fernansicht durch eine innerbildlich symmetrische Rahmung und eine Vordergrundsbühne ein. Die Ausprägung dieser nun immer wiederkehrenden Bildformeln ist sicherlich durch Achenbachs Anstellung als Professor an der Düsseldorfer Akademie zwischen 1863 und 1871 gefördert worden.

Die Reifezeit setzt Mitte der 1870er Jahre ein und reicht bis Mitte des folgenden Jahrzehnts, die Spätzeit bis zum Tode des Künstlers 1905. Bringt die Reife nochmals eine Steigerung in der bis zum Tiefensog gesteigerten Erschließung des Bildraums sowie eine immer wirkungsvollere koloristische Umsetzung atmosphärischer Beleuchtungssituationen mittels eines differenzierten Farbauftrags, so erschöpft sich das Spätwerk weitgehend in der Variation dieser Bildmuster, wenn auch Oswald nochmals zu einer merklichen Farbaufhellung gelangt.

Ausgehend von diesen Ergebnissen legt Potthoff die kunsthistorische Bedeutung des Œuvres von Oswald Achenbach dar: die Formulierung eines neuartigen, visionären Italienbildes (125). Achenbachs Werk nährte sich

von der deutschen Italiensehnsucht. Indem der Künstler seine an dokumentarische Treue heranreichende realistische Darstellungsweise mit einer bewußt übersteigerten koloristischen Durchführung und Lichtinszenierung verband, schuf er nicht selten traumhafte Visionen ansonsten traditioneller südländischer Stadt- und Landschaftsmotive. Landeskundliches Interesse verbindet sich mit der Projektion deutscher Vorstellungen des Südens (166f.).

In dieser pointierten Herausarbeitung der Eigenheit der Kunst Oswald Achenbachs bildet Potthoffs Dissertation die unerläßliche Ergänzung zum Katalog der Düsseldorfer Ausstellung. Zwar fehlt in Potthoffs Arbeit keineswegs die Einordnung des Œuvres in die breitere Bildproduktion des 19. Jh.s; auch werden die kommerziellen Aspekte des Werdegangs des Künstler beleuchtet, wobei vor allem der umfangreiche Briefwechsel zwischen Oswald Achenbach und dem Berliner Bilderhändler Rudolf Lepke herangezogen wird (in Auszügen im Anhang 259-309). Doch das Hauptverdienst des Buches liegt in der bündigen Darstellung der aus der detaillierten Betrachtung der Bilder gefolgerten Entwicklung des Œuvres des jüngeren der beiden Malerbrüder.

Der Reichtum der deutschen Landschaftsmalerei des 19. Jh.s erschöpft sich nicht im romantischen Individualismus eines Caspar David Friedrich oder in der impressionistischen Lichtmalerei eines Christian Rohlfs oder Lovis Corinth. Das weite Feld der realistischen Auffassung tritt hinzu: Eugen Bracht, Hans Gude, Eugen Dücker, Gustav Schönleber, Friedrich Kallmorgen und eben auch die beiden Achenbachs. Es bleibt zu hoffen, daß dies bei der Neuhängung der Alten Nationalgalerie in Berlin erneut Berücksichtigung finden wird.

Hendrik Ziegler