

Ausstellung

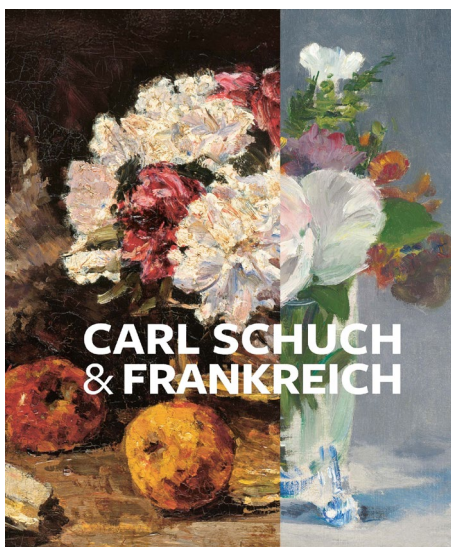
Äpfel und Birnen vergleichen? Ja, unbedingt – wenn es klug gemacht wird

Carl Schuch und Frankreich. Frankfurt a. M., Städel Museum, 24.9.2025–1.2.2026. Katalog hg. von Alexander Eiling, Roland Dorn, Juliane Betz und Neela Struck. München/London/New York, Prestel Verlag 2025. 264 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7913-7649-3. € 54,00

Dr. Dominik Brabant
Zentralinstitut für Kunstgeschichte München
d.brabant@zikg.eu

Äpfel und Birnen vergleichen? Ja, unbedingt – wenn es klug gemacht wird

Dominik Brabant



Im Jahr 1913 erschien in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* ein kurzer Artikel mit dem Titel „Stilleben und Landschaften von Carl Schuch“, gezeichnet von „M.“. Der anonyme Autor (oder die Autorin?) erinnert an die ‚Jahrhundertausstellung‘ in Berlin, die 1906 nicht nur Begeisterung für eine bis dahin übersehene Modernität von deutscher Malerei des späten 18. und des 19. Jahrhunderts ausgelöst hatte. Darüber hinaus verschaffte sie auch dem bis dahin kaum bekannten Maler zumindest zeitweise eine gewisse Prominenz. Schuch wird in dem kurzen Text als ein Künstler charakterisiert, der zwar nicht zu „den Wegweisern“ und „Richtungsgebenden“ gezählt habe. Aber „im Kreise Leibls zählt er zu den Frischesten, den Sinnlichsten“. Fast sei er „eine Parallelscheinung Wilhelm Trübners“, da seine Gemälde „dieselben vornehmen kühntonigen Akkorde, dieselbe

noble Eloquenz des Vortrags, dieselbe geistreich-rationalistische Art der künstlerischen Anschauung“ aufwiesen. Seine Malerei sei vor allem von einer „gewissenhaften Verarbeitung französischer Anregungen“ geprägt (Stilleben und Landschaften von Carl Schuch, in: *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten* 33, 1913/14, 425–427, hier 425⁷⁹). In nur wenigen Zeilen gelingt es dem Verfasser, Schuchs Beitrag zur Kunstgeschichte der Moderne zu charakterisieren – und zwar in einer in weiten Teilen bis heute gültigen Weise, wie die Ausstellung im Frankfurter Städel bewiesen hat.

Schuch zwischen Deutschland und Europa

Zu sehen waren ca. 70 Gemälde des Künstlers im Dialog mit rund 50 Werken französischer und deutscher Kollegen. Versammelt war die Corona der französischen Malerei zwischen Corot und Cézanne: Rousseau, Daubigny, Millet, Courbet, Manet und Monet sind nur einige der Namen. Von deutscher Seite gesellten sich unter anderem Leibl und Trübner dazu. Auch weniger prominente, aber für Schuch prägende Figuren wie Théodule Ribot, François Bonvin, Antoine Vollon, Jules Bastien-Lepage und Ludwig Halauska (ein österreichischer Maler, bei dem Schuch Privatunterricht genommen hat) waren zu entdecken. Wenige Leihgaben älterer Kunst, etwa von Adriaen Coorte (mit einem herausragenden Spargelstilleben von 1697), rundeten den Blick auf Gattungs- und Motivtraditionen ab, in die sich Schuch mit seiner lebenslangen Beschäftigung mit Landschafts- und Stillebenmale-

rei ‚eingemalt‘ hat. Die Auswahl an Künstlern (es wurden keine Künstlerinnen gezeigt) demonstrierte, dass das Frankfurter Projekt einen Faden der Schuch-Rezeption aufnahm, der zuletzt von Ausstellungen wie *Cézanne – Manet – Schuch* (Dortmund, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, 2000) oder *Carl Schuch. Ein europäischer Maler* (Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 2012) ausgelegt worden war. Damit unterstrich die Ausstellung im Städel die rezente Wahrnehmung des Künstlers als eines Malers, der sich eher an den französischen oder europäischen Trends der Malerei zwischen Realismus und Postimpressionismus orientierte als an der naturalistischen Richtung um Leibl. Wie dieser suchte er zwar nach dem „Rein-Malerischen“, kam aber zu anderen Lösungen.

Die erste große Retrospektive überhaupt, die 1986 in der Städtischen Kunsthalle Mannheim und im Münchner Lenbachhaus gezeigt wurde, verstand sich als Versuch, Schuch trotz seines Mangels an Abstraktion als eine Art ‚deutschen Cézanne‘ bekannt zu machen. In der Auswahl der Werke spielten die Franzosen oder auch Künstler aus anderen Ländern jedoch keine Rolle. Die etwas kleinere Wiener Ausstellung von 2012 brachte dagegen Schuchs Gemälde in einen Bild-Dialog nicht nur mit Werken von Leibl und Trübner, sondern auch von Corot, Daubigny, Courbet und Cézanne. Eine kleine, feine Ausstellung von 2016 im Kunstmuseum Hohenkarpfen und im Stadtmuseum für Kunst und Geschichte Hüfingen verfolgte den Weg *Von Courbet zu Schuch*. Sie fragte nach dem Verhältnis von *Realismus und reine[r] Malerei*. Neben Werken Courbets sowie Leibls und Trübners standen hier unter anderem auch Gemälde von Johann Sperl, Theodor Alt und Hans Thoma im Zentrum.

Führt man sich den Lebensweg des vielgereisten, polyglotten, gebildeten und kosmopolitischen Künstlers vor Augen, so ergibt die Frankfurter Schwerpunktsetzung durchaus Sinn. Der ruhelose Maler lebte zeitweise in München, Venedig und Paris, wobei ihm diese Städte primär als Winterquartiere dienten. Die Sommer dagegen verbrachte Schuch, der aufgrund eines umfangreichen Erbes finanziell unab-

hängig war, in unterschiedlichen europäischen Orten und Gegenden – von Olevano bis zum Hintersee bei Berchtesgaden, von Ferch im Brandenburgischen bis zur Gegend um den Doubs in der Westschweiz.

Vergessensgründe

In der nicht allzu umfangreichen Literatur zu Schuch ist immer wieder die Frage aufgeworfen worden, warum es der ebenso begabte wie offenbar mit großem Ernst an seinem künstlerischen Projekt arbeitende Künstler nicht in die erste Riege geschafft habe. Verschiedene Gründe lassen sich hierfür in Anschlag bringen: Zunächst ist die Quellenlage alles andere als erfreulich. Bislang liegen als biographische Dokumente vor allem eine Reihe von Briefen sowie vier Notizhefte aus der Zeit in Venedig und in Paris vor, die jedoch jeweils nur sehr kurze Zeitspannen im Leben des 1903 an einer venerischen Erkrankung verstorbenen Künstlers abdecken. Zweitens war Schuch weder erpicht darauf, seine Werke prominent auszustellen oder an einflussreiche Sammler zu verkaufen, noch hielt er es für erstrebenswert, als Künstlerfigur zu Prominenz zu gelangen. Er scheint seine lebenslange Beschäftigung mit der Landschafts- und Stillebenmalerei in selbstgenügsamer Weise als eine Tätigkeit verstanden zu haben, die keiner weiteren Resonanz von außen bedarf.

Drittens ist das *Œuvre* Schuchs, wie auch die Frankfurter Ausstellung zeigte, in seiner konsequenten Beschränkung auf Landschaften und Stilleben vielleicht – und bedauerlicherweise – für die künstlerische Inkubationszeit des späten 19. Jahrhunderts zu konservativ. Der Maler war vor allem in Richtung auf das Austarieren und Integrieren unterschiedlichster künstlerischer Ansätze und Bildsprachen seiner Zeit orientiert. Den Weg zu sich selbst fand er im intellektuellen und handwerklichen Durcharbeiten all jener Positionen, die ihm in Museen, Ausstellungen und Galerien begegneten und ihn ästhetisch ansprachen. Dessen ungeachtet hat es dennoch – wenn auch wenige – Versuche gegeben, Schuch in eine Art Pole-Position der progressiven Kunst seiner Zeit befördern zu wollen.

Schuch als Repräsentant des Iconic Turn?

In der Mannheimer und Münchner Ausstellung von 1986 hat Gottfried Boehm den Versuch unternommen, einige vermeintliche Vorbehalte gegenüber Schuch in Vorzüge zu verwandeln. Durchaus überzeugend plädierte er für eine neue Einschätzung des Künstlers, der fortan in Analogie zu Cézanne als großer Befrager der bildnerischen Möglichkeiten der Malerei verstanden werden sollte. Wie die Frankfurter Ausstellung jetzt deutlich gemacht hat, bleibt aber bis heute fraglich, ob Schuch überhaupt Werke des erst spät zu Prominenz gelangten Franzosen aus eigener Anschauung kannte (zumindest in seinen Notizbüchern, die voller Hinweise auf Künstlerkollegen sind, findet sich dessen Name nicht). An Schuch hebt Boehm hervor, wie kompromisslos dieser für „die Bewertung der Kunst als eines Erkenntnisorgans eigenen Rechts und ersten kulturellen Anspruchs“ eintrat. Dadurch sollte Schuch vom Ruch einer „deutsche[n] Provinzgröße“ befreit werden. Dem Künstler sei es darum gegangen, „das, was er als Wirklichkeit vor Augen sah, mit bildnerischen Mitteln zu erkunden und zu formulieren“ (Der Fall Schuch. Einleitende Bemerkungen zu seinem Verständnis, in: *Carl Schuch. 1846–1903. Ausst.kat.*, hg. von Gottfried Boehm, Roland Dorn und Franz A. Morat, Mannheim u. a. 1986, 9–16, hier 10).

In den Gemälden erkannte Boehm in einem weiteren Aufsatz des Katalogs eine malerische Praxis, die in der Selbstbescheidung auf unspektakuläre Naturausschnitte und schlichte Gegenstände eine besondere Aufmerksamkeit für „das Stoffliche und Atmosphärische, Qualitäten der *Dinge* und ihre *Gesamterscheinung*“ pflege. Eine „lückenlose Kontinuität der Valeurs“ sei dabei für Schuchs Werke ebenso charakteristisch wie eine „höchst transitorische, auf Übergänge abgestellte Malweise“, die sich „keine Negativzonen“ erlaube, sondern im Gegenteil eine „atmosphärische, jedenfalls eine anschauliche Dichte“ anstrebe (Die Essenz der Erscheinung. Carl Schuch als Maler von Stilleben, in: *Kat. 1986*, 45–53, hier 48).

| Abb. 1 |

Vergleichendes Sehen statt bildwissenschaftlicher Logik

Solche kunstphilosophisch und bildwissenschaftlich anspruchsvollen Rehabilitationsversuche von Schuchs Malerei wurden in der Frankfurter Ausstellung zwar nicht weiterverfolgt. Aber vor dem Hintergrund der knapp skizzierten Ausstellungsgeschichte lässt sich die nicht weniger weitreichende Ambition der Kurator*innen Alexander Eiling, Juliane Betz, Neela Struck und Roland Dorn (letztenannter als Bearbeiter des noch unveröffentlichten *catalogue raisonné* in beratender Funktion) ermessen, durch die Schuch nun kunsthistorisch gewürdigt werden soll: Der Fokus liegt entschieden auf der Frage, wie sich Schuch mit der vielfältigen Kunstproduktion seiner Zeit auseinandergesetzt hat.

Die sich über zwei Stockwerke und mehrere Kapitel erstreckende Ausstellung führte durch Schuchs Produktion in einer zunächst chronologischen Abfolge, die sich im weiteren Verlauf dann verstärkt motiv- und problemgeschichtlichen Aspekten zuwandte: Schwerpunkte lagen etwa auf den Jahren in Mün-



| Abb. 1 | Carl Schuch, Äpfel auf Weiß, mit Messer, um 1886–94. Öl/Lw., 61,5 × 78,5 cm. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.-Nr. PNM 940. [Wikimedia](#)

chen (1870–1876), Venedig (1876–1882) und Paris (1882–1894), in denen der Künstler als enthusiastischer Besucher von Ausstellungen und Museen intensiv die französische Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart in sich aufnahm. Einzelne Säle, die in Anspielung auf Schuchs Vorliebe für warme und kalte Farbharmonien abwechselnd in einem eher kühlen Violettgrau und dann in einem warmen Senf-Ockerton gehalten waren, fokussierten auf spezifische Aspekte, etwa die Jagdstilleben. Wandtexte führten in die einzelnen Sektionen ein, wohingegen mit Kommentaren zu einzelnen Werken, Werkgruppen oder Vergleichen zwischen Werken eher sparsam umgegangen wurde.

Die anschauliche Hängung bot die Möglichkeit, Schuchs Entwicklung einer zeitgemäßen Bildpoetik der Landschafts- und Stillebenmalerei im Dialog mit seinen Kollegen nachzuverfolgen. Die kunsthistorische Praxis des vergleichenden Sehens ist in den vergangenen Jahren erforscht und in ihrer Tendenz zur Ausblendung von anderen Bedingungen der künstlerischen Produktion und Rezeption (etwa sozialer, politischer, kultureller, institutioneller oder diskursiver Form) zurecht kritisiert worden (z. B. Peter Geimer, *Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen*, in: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf [Hg.], *Vergleichendes Sehen in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, München 2010, 45–69). Dennoch erwies sich diese Praxis in der Ausstellung als in hohem Maße aufschlussreich.

Dies wurde schon im ersten Raum eindrücklich vorgeführt, in dem Landschaften und Stilleben Schuchs mit Gemälden von Monet, Manet und Cézanne in Dialog traten (siehe hierzu meine Ausstellungsrezension in: *The Burlington Magazine* 168/1475, 2026): Die Ausstellung lud dazu ein, mit aufmerksamem Blick die Darstellung, Farbgestaltung und Komposition von Äpfeln und Birnen, Melonen und Pfirsichen, Tischtüchern und Metallkannen, Wasseroberflächen und moosbewachsenen Steinen zu vergleichen und so die Entfaltung unterschiedlicher Bildidiome zu studieren. Man begriff beim Rundgang beispielsweise die

Bedeutung, die ein Künstler wie Chardin für Schuch hatte: An ihm mochte er gelernt haben, wie wenige, scheinbar anspruchslose Objekte kompositorisch und koloristisch in ein Bezugssystem gebracht und in ihrer Farb- und Formwirkung wechselseitig austariert werden konnten. 1885 fasste er den Prozess dieser Suche nach Farbwirkungen und kompositorischen Lösungen mit der Wendung einer „coloristischen Handlung“, durch die das performative, tastende Moment seiner Malerei auf den Begriff gebracht wird. Die Ergebnisse der technischen Untersuchungen von drei Gemälden mit Infrarotreflektografie, Röntgenuntersuchung und Mikro-Röntgenfluoreszenzanalyse, die in der Ausstellung gezeigt und im Katalog diskutiert werden, bestätigen den Eindruck von Schuchs Malerei als einem Prozess mit zahlreichen Revisionen.

Schuch im Kontext

Der ansprechend gestaltete Katalog beinhaltet Abbildungen mit Angaben zu den ausgestellten Werken, eine Reihe von Essays, einen mit „Analyse“ betitelten Abschnitt, in dem unter anderem Ergebnisse der technologischen Untersuchung vorgestellt werden, sowie ein hilfreiches Literaturverzeichnis. Der einführende Aufsatz der drei Kuratoren stellt die Biographie, die lückenhafte Quellensituation, die Forschungslage sowie das Ausstellungskonzept vor. Juliane Betz geht auf die wechselvolle Rezeption des Künstlers zwischen 1904 und 1928 ein, auf frühe Ausstellungen und erste Ankäufe von Gemälden durch damals fortschrittliche Museumsdirektoren wie Hugo von Tschudi oder Alfred Lichtwark sowie auf die stellenweise nationalistisch geprägte Popularisierung des Künstlers (etwa durch seinen zeitweisen Freund Karl Hagemeyer, der die Rezeption des Künstlers von französischer Prägung weitgehend freihalten wollte). Ein Aufsatz von Stéphane Paccoud erinnert an die Chardin-Begeisterung im 19. Jahrhundert und den Erfolg von heute zu wenig beachteten Stilleben-Malern wie Bonvin, Ribot und Vollon.

Im Bereich der Landschaftsmalerei nahmen für Schuch die Maler von Barbizon und hier insbeson-



| Abb. 2 | Carl Schuch, *Siel bei Kähnsdorf*, 1880.
Öl/Lw., 71 × 94 cm.
München, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen.
Neue Pinakothek,
Inv.-Nr. 10752 ↗

dere Daubigny einen hohen Stellenwert ein, wie sich am Gemälde *Siel bei Kähnsdorf* von 1880 studieren lässt. | Abb. 2 | Dagegen rezipierte er andere Künstler nur in bestimmten Aspekten. Am deutlichsten wird dies, wie Eiling in seinem Aufsatz darlegt, in der Auseinandersetzung mit Courbet, dessen politische Ambitionen und kämpferische Attitüde bei Schuch keinen Anklang fanden. Wohl aber konnte er sich für die Farbverwendung des Franzosen enthusiastisieren, die er etwa an den *Ringern* von 1853 eingehend studierte. Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, dass sich der Künstler an diesem Werk, wie einem der Notizbücher zu entnehmen ist, vor allem für die „satt & saftig glänzende Luft“, die „satt dunkelgrüne Kastanien“ und den „helle[n] Sandboden alles leuchtend & verschmolzen“ (129) begeisterte – sich aber für das eigentliche Motiv der *Ringer* offenbar kaum interessierte.

Auch Manet wurde von Schuch ambivalent eingeschätzt: Der Saal mit den zahlreichen Varianten des Spargelmotivs, das durch Manets berühmtes Stillleben Bekanntheit erlangt hatte, demonstrierte, wie wichtig der französische Maler für Schuch gewesen ist. Aber doch wollte dieser seinem Kollegen nicht

blindlinks folgen, vor allem nicht seiner ostentativen Vorführung einer virtuos Malweise. Im Gegensatz zu Manet, der mit wenigen, bravours hingeworfenen Pinselstrichen in lichten Grau-, Violett- und Rosétönen *Blumen in einer Kristallvase* (um 1882) | Abb. 3 | auf die Leinwand zaubert, zeichnet sich Schuchs Malerei durch ein fast tastendes Vorgehen aus. In dem Gemälde *Gladiolen und Apfelsinen* | Abb. 4 | werden die einzelnen Objekte – Vase, Blüten, geschlossene und geschälte Apfelsine – mit zahlreichen kurzen Pinselstrichen und ohne allzu nachdrückliche Betonung der Konturen erst allmählich zur Form und Farberscheinung gebracht.

Farbhexereien und atmende Bildräume

Die Bildvergleiche vor allem bei den Stilleben zeigen, dass Schuch vielleicht der Mut zum Bruch mit der Vergangenheit fehlte, mit dem impressionistische Maler wie Monet durch eine konsequente Aufhellung der Palette die Dunkeltonigkeit der akademischen Malerei abgestreift hatten. Aber er gleicht diese Zurückhaltung durch eine Malweise aus, die die Szenerie eines Stillebens zum Anlass nimmt, um die dichte

Atmosphäre eines Raumausschnitts sowie das Eingebundensein der einzelnen Objekte in ein verwobenes Farb- und Luftambiente zu kennzeichnen.

Lehrreich ist es etwa nachzuvollziehen, wie unterschiedlich Cézanne und Schuch Äpfel malen. Während der Franzose mit seinem fast zwanghaft konstruktiv schichtenden Aufbau aus Pinselzügen kaum auf die jeweiligen Materialqualitäten der Früchte eingeht, liegt Schuch viel daran, deren jeweilige Erscheinungsform wiederzugeben: Schuchs Äpfel sind glatt oder uneben, glänzend oder matt, mit oder ohne Delen, aber sie sind nie Resultat einer platten Mimesis ans Gegenständliche.

Und während Monet in seinem *Stilleben mit spanischer Melone* | Abb. 5 | in einer tüpfelnden Malweise die flüchtigen Erscheinungen eines Moments wiederzugeben scheint, evoziert Schuch einen Blick auf

die Gegenstände, der deren materielle Trägheit, aber auch ihre relative zeitliche Beständigkeit sichtbar macht. Bisweilen hat man fast das Gefühl, dass die Dinge bei Schuch lebendig werden. So korrespondieren die oftmals unruhigen Konturen der einzelnen Objekte mit der Vorstellung ihres Eingebundenseins in ein räumliches, oft halbdunkles Ambiente sowie mit einer Wahrnehmungsweise, die nie stillgestellt ist, sondern selbst gleichsam als ‚atmend‘ gedacht wird.

| Abb. 6 |

Dass diese spezifische Auffassung der Stillebenmalerei das Resultat von intensiven Farb- und Kompositionsstudien ist, wird bei der Lektüre des Aufsatzes von Neela Struck deutlich. Fabienne Ruppen schließlich sucht nach Spuren von Schuch und Cézanne in der Westschweiz, wo sich beide längere Zeit zum Malen aufgehalten haben.



| Abb. 3 | Edouard Manet, Blumen in einer Kristallvase, um 1882. Öl/Lw., 32,7 × 24,5 cm. Washington, D.C., National Gallery of Art, Alisa Mellon Bruce Collection, Inv.-Nr. 1970.17.37 [↗](#)



| Abb. 4 | Carl Schuch, Gladiolen und Apfelsinen, um 1892–97. Öl/Lw., 80 × 62,5 cm. Mannheim, Kunsthalle, Inv.-Nr. M300. [Wikimedia ↗](#)



Abb. 5 | Claude Monet, Stilleben mit spanischer Melone, 1879.
Öl/Lw., 90 × 68 cm. Potsdam, Sammlung Hasso Plattner |
Museum Barberini, Inv.-Nr. MB-Mon-07 [↗](#)



Abb. 6 | Carl Schuch, Kürbis, Pfirsiche und Weintrauben,
um 1884–97. Öl/Lw., 62 × 81 cm. Wien, Österreichische
Galerie Belvedere, Inv.-Nr. 1358. [Wikimedia](#) [↗](#)

Carl Schuch: Einzelgänger oder stiller Dialogführer der Kunst?

Die Frankfurter Ausstellung führte überzeugend die Ambiguität von Schuchs Künstlerexistenz vor Augen. In seinem rigorosen Ringen um adäquaten Ausdruck erscheint er einerseits merkwürdig abgekapselt vom lauten Getöse der damaligen Münchner und Pariser Kunstszene. Andererseits aber machen die Notizbücher, die Vergleiche der Gemälde wie auch die Aufsätze des Katalogs deutlich, wie gierig er die vielfältigen Eindrücke aus Museen, Galerien und Ausstellungen in sich aufgesogen hat, um sie dann nachträglich in der stillen Laborsituation seines Ateliers produktiv zu be- und verarbeiten.

Zweifellos hat auch diese Ausstellung ihre blinden Flecken: So erscheinen die künstlerischen Wirkungs-orte München, Venedig und Paris durch den Filter des Schuch'schen Œuvre selbst wie künstliche Laborsituationen, die einzig der Bearbeitung von Bildproblemen dienen. Sozialgeschichtliche Umbrüche, die auch die Kunstwelt nicht unberührt ließen, die radikal divergierenden urbanen Settings, in denen Schuch sich bewegte, kulturelle Entwicklungen oder gar politische Ereignisse spielen in Ausstellung und Katalog keine Rolle. Das mag im Falle eines Künstlers wie Schuch, der sich auf die stille Welt einsamer Landstriche und weniger schlichter Objekte auf Tischen konzentriert, nachvollziehbar erscheinen. Aber es wäre eine trügerische Folgerung, aus der vermeintlich harmlosen Bildwelt auf eine ebenso harmlose Periode der (Kunst-)Geschichte schließen zu wollen.