

---

**Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte**

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 25/2 (1998)

DOI: 10.11588/fr.1998.2.61386

---

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

Werner HOFMANN, *Das entzweite Jahrhundert – Kunst zwischen 1750 und 1830*, München (Verlag C. H. Beck) 1995, 718 S.

Die Epoche zwischen Rokoko und Biedermeier, in der sich Revolutionen und politische Restauration in schneller Folge ablösen, birgt eine Vielfalt von gesellschaftlichen und künstlerischen Möglichkeiten, die sich nicht länger einem gemeinsamen Prinzip einfügen lassen. Fortschrittsideologien und Naturrecht büßen am Ende des 18. Jahrhunderts ihren Rang ebenso ein wie die tradierten Normen des Idealschönen und der Zentralperspektive.

Deshalb schlägt der Autor vor, einen anderen Weg zu begehen und mit Hilfe der Desintegration eine Plattform zu entwickeln von der aus sich das faszinierende Doppelgesicht der Epoche erkennen läßt und für den politischen Maler David ebenso Platz ist wie für Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, William Blake oder Francisco Goya.

In seinem ersten Kapitel führt Werner Hofmann seine Leser in die bis dahin gültige Bildrealität ein, die noch in der Tradition der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts begründet war und mit Hilfe der Zentralperspektive systematisiert wurde.

Der Autor nennt sie »monofokal im Gegensatz zu der noch nicht perspektivisch geregelten polyfokalen Bildrealität«. Polyfokal waren die Dyptichen und Altarretablen gewesen, die sovieler Fluchtpunktperspektiven wie autonome Teile aufwiesen.

Die von den Italienern zur Zeit der Renaissance systematisierte neue Bildrealität mit der Zentralperspektive war in allen Bereichen auf Homogenität angelegt. Diesem Ziel dienten drei Grundregeln, die zur Zeit der Aufklärung noch von Denis Diderot zusammengefaßt wurden, wenn er sagt, daß »... ein gut komponiertes Bild ein von einem einzigen Gesichtspunkt zusammengehaltenes Ganzes sei, dessen Teile alle an demselben Ziele mitwirken«. Desgleichen kritisiert er im Salon von 1761 eine Darstellung, die allegorische Figuren mit realistischen Zeitgenossen im selben Bild kombinierte. Unter Desintegration versteht Hofmann die Aufgabe des Zusammenspiels aller Kriterien im Dienste der einen Darstellung. Die als Traditionsbruch auslegbare Veränderung wird von Hofmann als Vorspiel einer großen Veränderung angesehen, die der Vorbereitung der Moderne unseres Jahrhunderts diene.

In den ersten Kapiteln seiner Untersuchung beginnt der Autor seine Darstellung mit der Vorstellung des Bruchs in der malerischen Tradition, der schon lange vor dem Ausbruch der Zeitwende der französischen Revolution eingeläutet wurde. Er formuliert seine Thesen, die er im folgenden anhand von Beispielen aus dem Werk einer Auswahl bedeutender Künstler der Epoche zu beweisen sucht: Die Desintegration, Doppelsinn, der Traum und die Gegensätze von Griechentum und Gotik bilden die Hauptmerkmale der Veränderungen in der seit der Renaissance gültigen Bildtradition.

In einer Folge von Kapiteln, die der Vorstellung der Bildwelten bedeutender Künstler ihrer Zeit gewidmet ist, gelingt es Hofmann, uns in seine Sichtweise dieser kontroversen Epoche einzuführen. Seine Künstlerauswahl steht im Dienste der für jeden spezifischen Bedeutung.

So wird das Werk Füßlis dazu verwendet, die Spaltung von Persönlichkeiten und der Verquickung von Innenwelt, gleich Traum und Wahn und Wirklichkeit darzustellen. Am Beispiel Jacques Louis Davids wird das Zusammenspiel im Werk eines politischen Malers in den Jahren der Revolution in Paris dargestellt. Davids Werk dient der Revolution als auch der Bildung des Mythos Napoleon, und er ist in dieser Hinsicht ein perfektes Beispiel für die früheste Form eines politischen Künstlers im modernen Sinn.

In England nimmt diese Entwicklung einen anderen Lauf in den Bildern von Joshua Reynolds, in denen subjektive Gemütsbewegung und Ausdruck als Bedeutung über akademische Bildauffassung dominierten. Antrieb für diese Tendenz ist die subjektive Auffassung des Künstlers, wie es deutlich wird in einem Zitat Reynolds, wenn er 1772 sagt: »Ein wahrhaftiges Bild eines Gemütes, mag es auch nicht von der höchsten Art sein ... wird Aufmerksamkeit erwecken, wenn es den Stempel der Seele und Festigkeit trägt«.

Auch in anderen Bereichen der bildenden Künste ist die Abwendung von den bisher verbindlichen Richtlinien zu sehen. So in verschiedenen Ländern Europas im Bereich der Architektur in den nicht realisierbaren Entwürfen eines Giovanni Battista Piranesi, Jean-Charles Delafosse, Jean-Jacques Lequeu. Polyfokalität und Irrationalität kommen auch in den Kompositionen von Francesco Goya oder Johann Heinrich Füsslis Bedeutung: Im Werk beider Maler werden unterschiedliche Ebenen der Realitätswahrnehmung Traum und Wirklichkeit verbunden und im selben Bild dargestellt.

Nach dem Ausbruch der Revolution dominiert die einem Fiebertraum gleichende Begeisterung über die errungene »Vermischung und Verschmelzung aller Stände ... zu einer einzigen grossen Bürgerfamilie« (J. H. Campe), bevor der später folgende Terror in Frankreich und die ganz Europa erfassenden Revolutionskriege zu einem schmerzhaften Erwachen führten. Davids Kompositionen des »Ballhauschwurs« oder sein »Marat« sind als Ikonen der neuen republikanischen Gesinnung zu verstehen.

Mit der Machtübernahme Bonapartes gerät David in den Zwiespalt der revolutionären Ideale und neuer Machthaber, die den Pomp der ehemaligen Aristokratie nacheifern wollen. Die Revolution hatte die Kultfigur der Frau als Allegorie der Freiheit und der Republik geschaffen, die für die Kompromißlosigkeit der Republik stand. In den neuen »Sabinerinnen« benutzt derselbe David sie als Vermittlerin. Sie verkündet die neue Staatsraison, den Interessenausgleich, einen politischen Kompromiß, der im Ende von den revolutionären Umwälzungen nicht viel übrig läßt. In den Werken von Jean Antoine Gros und Eugène Delacroix sollte die Verherrlichung der Kriege und neuen nationalen Identität eine wesentliche Veränderung erfahren, indem nicht länger der siegreiche Held und Kämpfer, sondern vielmehr die wehrlosen Opfer der Kriegswirren zu abschreckenden Hauptakteuren der Darstellung erhoben werden.

Einen Gegenpol zu den an gegenwärtigen politischen Geschehen inspirierten Themen bildeten die Werke unterschiedlicher französischer Künstler, die sich mit den Themen des sagenhaften Barden »Ossian« befassen. In den Werken von François-Pascal-Simon Gérard oder Anne-Louis Girodet-Trioson werden die irrationalen Mythen mit zeitgenössischen Figuren konfrontiert und somit eine fantastische surreale Bildrealität geschaffen. Hatte der Appell an die »Kinder des Vaterlands« den Patriotismus zu einer Ersatzreligion für das Volk und die Künstler gemacht, die diesem willig folgten, so schlug diese im Ossiankult einen Weg ein, der letztlich mit dem Traum eine neue Erlebnisdimension entstehen ließ: Traum und Einsamkeit, beides Erfahrungen, die dem Heroismus des Tatmenschen entsagen und dem aus dem Lot geratenen Mensch die Hoffnung geben, seine Orientierungslosigkeit in der religiös gefärbten Zwiesprache mit der Natur zu überwinden. Für diesen Lösungsversuch sprechen die Bilder wie »Mönch am Meer« von Caspar David Friedrich.

Der sich wandelnde Naturbegriff bildet das Thema des folgenden Kapitels, in dem Landschaftsdarstellungen zwischen 1770 und 1830 verglichen werden. Am Ende des 18. Jahrhunderts wird der minutiös abbildende Naturalismus, der einer photographischen Abbildung gleich einen Tatbestand aufzeichnet, zu einer eigenständigen Kunstform.

Von der eher beiläufigen dokumentierenden Darstellung der Natur in den Werken eines Hubert Robert assistiert der Leser dem Wandel zu der Darstellung der übermächtigen Natur wie man sie in den Werken eines Joseph Mallord William Turner sieht. In diesen werden die Menschen lediglich sekundäre Staffagefiguren, die sich ganz der sie umhüllenden Natur und atmosphärischen Darstellung unterordnen. Die Werke eines John Constable bilden eine andere Variante der Landschaftsdarstellung, in der der Mensch und sein Werk mit der ihn umgebenden Natur eine Einheit bilden, die mit den bildnerischen Mitteln zusätzlich verquickt wird. Ein Künstler, dem es gelingt beide Tendenzen zu verbinden, ist Philipp Otto Runge, bei dem die naturalistische Abbildung seiner Pflanzen und Naturstudien im phantastischen Gegensatz zu dem symbolistischen Gehalt seiner Bilder stehen. Die Märchen- und Sagenillustrationen eines Jean Auguste Ingres oder Peter Cornelius zeigen die

Fortführung der phantastischen Dimension Runges und bestätigen zudem die Internationalität der Entwicklung im frühen 19. Jahrhundert.

In seiner brillanten Darstellung, die fundierte Sachkenntnis mit Ideen- und Kunstgeschichte verbindet, sucht Werner Hofmann jenseits der herkömmlichen Stil Kategorien eine der widersprüchlichsten und folgenreichsten Perioden der europäischen Kunst zu erfassen. Die explosive Spannung und Breite des Spektrums simultaner Strömungen in Europa wird dank Hofmanns klarer Darstellung erfassbar und verständlich.

Architekten, Bildhauer und Maler in ganz Europa tragen in der von Hofmann erfaßten Zeit in ihrem Schaffen wie in ihren Theorien Gegensätze und Widersprüche aus, die unveröhnt nebeneinanderstehen: der Konflikt von Himmel und Hölle im malerischen Werk von Heinrich Füßli und William Blake, Traum und Vernunft in den Arbeiten Goyas, die Idealstadt und das Gefängnis in den revolutionären Architekturentwürfen des Franzosen Ledoux. Er vermittelt die Ikone und Innenschau des deutschen Malers Caspar David Friedrich, sowie den Stil und Konstruktionen in den Architekturmalereien eines Karl Friedrich Schinkels. Daß der Maler vor allem geistig aufregen und der Phantasie Spielraum geben müsse wie Caspar David Friedrich es fordert, deutet gleichzeitig die Freiheit der Besucherreaktion an, die sich nun nicht mehr den Absichten des Künstlers oder einer religiösen oder gesellschaftlichen Konvention unterordnen müssen.

Mit Hilfe eines überaus reichhaltigen und faszinierenden Abbildungsmaterials von über 560 zumeist farbigen Abbildungen lenkt er den Leser gezielt auf die alle Bewußtseinschichten und Kunstbereiche erfassende Auflösung überlieferter Wertekategorien. Der überaus reiche Abbildungsteil wird durch ein Namensregister, Bibliographie und Inhaltsverzeichnis ergänzt.

Der Autor Professor Dr. Werner Hofmann, geboren 1928, war von 1960–1969 Gründungsdirektor des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien, bis 1990 war er Direktor der Hamburger Kunsthalle. Neben seiner Vortrags- und Lehrtätigkeit ist er vor allem durch seine Veröffentlichungen zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts sowie durch zahlreiche bedeutende Ausstellungen, darunter die Hamburger Ausstellungsreihe Kunst um 1800 bekannt geworden.

Ulrich LEBEN, Waddesdon

Claude BETZINGER, *Vie et mort d'Euloge Schneider, ci-devant franciscain. Des Lumières à la Terreur 1756–94*, Strasbourg (Éditions La Nuée Bleue/DANN) 1997, 399 S.

Franziskanermönch in Franken, Hofprediger in Stuttgart, Literaturprofessor, Dichter und Vertreter der katholischen Aufklärung in Bonn, dann deutscher Emigrant und »konstitutioneller Priester« in Strasbourg, dort auch Jakobiner und Publizist, schließlich Scherge und am Ende Opfer der Diktatur des Gemeinwohls im Jahre II der Französischen Revolution – der unorthodoxe Lebensweg Elogius Schneiders (1756–1794), seine Widersprüchlichkeit haben schon die Zeitgenossen fasziniert. Die erste Biographie verfaßt von Andreas Stumpf erschien 1792; sie konnte noch nicht die Lebensphase enthalten, die das Bild von Elogius Schneider bis heute am nachhaltigsten geprägt hat: die 39 Tage im Herbst 1793, in denen Schneider *Commissaire civile* war, mit einem provisorischen Gerichtshof und der fahrbaren Guillotine durch Städte und Dörfer des Elsaß zog und insgesamt 31 Menschen hinrichten ließ.

Die bisherigen Deutungsversuche von Schneiders Leben und seinem ganz persönlichen *déravage* im Herbst 1793 neigen entweder zur Dämonisierung oder zur Exkulpierung der Figur als Opfer des Ancien Régime. Claude Betzinger – Autor der neusten und bei weitem umfangreichsten Schneider-Biographie – hat recht, wenn er Schneider eine »emblematische Figur« nennt, die es »auf menschliche Größe zu bringen«, »vom Ballast der Ideologie zu