

lenmäßig aufbereitet (z. B. Jacques Gamelin, Paolo Anesi, oder – aus dem Ottocento – Raffaele Postiglione).

Wie seine Frau und gelegentliche Co-Autorin Geneviève Michel gehört Olivier Michel zu den besten Kennern der römischen Archive. Auf Archivfunden basiert ein Großteil der Abhandlungen des Sammelbandes. So ist es mehr als verständlich, wenn den ersten der drei Aufsatzblöcke, die sich mit diversen französischen Künstlern, italienischen und österreichischen Malern in Rom beschäftigen, ein Text von 1981 vorausgeht, der den künstlerspezifischen Quellen in den römischen Vikariatsarchiven gewidmet ist. Einführenden Charakter hat auch der sich anschließende Aufsatz aus dem Jahre 1974, hier erstmals veröffentlicht, der einen Überblick zum Alltag und Leben der Maler des römischen Settecento bietet. Vertiefend beschäftigt sich Michel später dann mit den französischen Künstlern an der 1666 gegründeten Académie de France bzw. ihrer (prestigeträchtigen) Partizipation an römischen Institutionen wie der päpstlichen Accademia di San Luca bzw. der literarischen Akademie Arcadia.

Unter den Überbegriffen „Art et Pouvoir“ bzw. „La Magnificence“ untersucht der Autor des weiteren einzelne Kunstprojekte wie Kapellen- oder Palastdekorationen: Auftragskunst und Mäzenatentum werden bis hin zum Engagement der Bankiers und Prinzen Torlonia in den 1830er und 1840er Jahren am Einzelfall illustriert. Dabei kann es in einem Fall zur Edition von Textquellen (Rechnungen, Inventare, Briefe) kommen, im anderen Fall zur eher summarischen Aufarbeitung einzelner Themen.

Sind die einzelnen Aufsätze, bedingt auch durch ihre zeitlichen und thematischen Differenzen, keineswegs durch Abbildungs- oder inhaltliche Verweise miteinander verknüpft, so kann der an einzelnen Künstlern bzw. Projekten Interessierte über das ausführliche Register „flächendeckend“ auf das facettenreiche Material zugreifen. Jedem Aufsatz ist ein Nachtrag des Autors beigelegt, sofern es galt, später erschienene Literatur bzw. neue Quellenfunde einzuarbeiten. Eine alle Einzelphänomene synthetisierende bzw. aufhebende Geschichte des „vivre et peindre“ kann und will Olivier Michel mit seinem Aufsatz-Reader nicht bieten. Daß er einer solchen Geschichte wertvolle Grundlagen zu liefern weiß, belegt sein Buch jedoch eindrucksvoll.

ANDREAS SCHALHORN
Regensburg

Peter Johannes Schneemann: Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789 (*Acta Humaniora*); Berlin: Akademie Verlag 1994; 251 S., 59 Abb.; ISBN 3-05-002605-7; DM 124,-

In seiner 1993 an der Universität Gießen eingereichten Dissertation nimmt sich der Autor mit der französischen Historienmalerei des 18. Jahrhunderts einem Komplex

an, der besonders in den 1970er und 1980er Jahren von der kunsthistorischen Forschung intensiv und in vielen Einzelstudien bearbeitet wurde.

Schneemann konzentriert sich auf die Malerei *und* die druckgraphische Buchillustration in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis hin zum Beginn der Französischen Revolution. Seit 1747 kam es im Umkreis der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris zu zahlreichen Wiederbelebungsversuchen hinsichtlich der Historienmalerei. In den Jahrzehnten zuvor hatte die Malerei der „fêtes galantes“ (Watteau, Boucher), später auch das Genre, die im 17. Jahrhundert etablierte Stellung der Historienmalerei als erster und nobelster Bildgattung untergraben – zumindest im Geschmack breiterer Käuferschichten. Der Surintendant des Bâtiments du Roi, Lenormand de Tournehem, seine Nachfolger und viele Kunstkenner und -kritiker bemühten sich um die Förderung der Historie u.a. durch eine Revision ihrer Themen, die Vergabe staatlicher Aufträge und die verbesserte Ausbildung der Akademieschüler. Der Autor betritt, wie gesagt, mit der Wahl seines Themas kein kunsthistorisches Neuland (vgl. die Literaturübersicht auf S. 9-15, Fußnoten 4 ff) – ein Faktum, das er durch den vertieften Blick auf einzelne Bilder bei gleichzeitiger Postulation zweier „Modelle“ der Historienmalerei zu kompensieren sucht.

Der Titel des Buches spricht vom Vorbildcharakter von „Geschichte“, der Untertitel von den besagten „Modellen“, die der Vermittlung historischer Stoffe dienen sollten. Welcher Geschichte nahm sich die Historienmalerei in vorrevolutionärer Zeit in Frankreich an, welche „Modelle“ – gemeint sind wohl besondere Strategien der Veranschaulichung – entwickelte bzw. rezipierte die damalige Historienmalerei? Klammert man die Einleitung und das kurze Schlußkapitel (Kap. 1 bzw. 5) aus, so nähert sich Schneemann in drei Hauptkapiteln diesen Fragen. Dies geschieht keineswegs chronologisch im Sinne einer möglichen Entwicklungs- bzw. Problemgeschichte. Leider geht der Autor weder mit der nötigen argumentativen Transparenz, noch unbedingt mit der begrifflichen Schärfe vor, die dem Leser als Wegweiser durch das reichhaltige und überzeugend selektierte Bild- und Quellenmaterial dienen könnten. So sind schon dem Inhaltsverzeichnis die sogenannten Modelle der Historienmalerei nicht ohne weiteres zu entnehmen, die da lauten: „Das Historienbild als Geschichtsunterricht“ (Kap. 2) und „Das Historienbild als Bühne“ (Kap. 4). Letzteres Kapitel widmet sich keineswegs zum ersten Mal innerhalb der kunstwissenschaftlichen Forschung der dramaturgischen Konzeption des Bildes und seiner Protagonisten in der Interaktion mit der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Es geht um Aspekte der „Verbürgerlichung“ des Helden, seines Milieus und der von ihm verkörperten Tugenden. Von einem Modell der Bühne zu sprechen, erscheint allerdings allzu pathetisch, zumal der Autor betont, daß die Bühnenkunst selber sich an der damaligen Historienmalerei bzw. exemplarischen Werken von Nicolas Poussin orientierte. Diese Wechselwirkung ist in der kunsthistorischen Forschung allerdings inzwischen mehr als bekannt.

Das erste große Hauptkapitel (Kap. 2) ist bemerkenswerter: Es behandelt die pädagogische Aufbereitung von christlicher Heilsgeschichte, antiker und mythologischer Geschichte, von Helden- bzw. Herrschergeschichte (in der Inszenierung

tugendhafter Handlungen). Diese Aufbereitung fand allerdings nach Schneemann nicht in der Malerei statt, sondern in Form der druckgraphischen Illustration opulenter Geschichtswerke. Die Differenzen zwischen den Ausdrucksmöglichkeiten und den Rezipientenkreisen eines Kupferstichs und eines Historienbildes werden dabei allerdings zu wenig bedacht.

Schneemann setzt ganz auf den seit Alberti mit dem Historienbild verbundenen wirkungsästhetischen Anspruch, den Betrachter belehren zu können bzw. zu wollen. Dementsprechend räumt er dem Bildpublikum ein eigenes Kapitel (Kap. 3) ein. In diesem geht es ihm nicht darum, ein ausdifferenziertes soziales Profil „des“ Publikums zu erarbeiten, das letztendlich allein literarisch – durch die Urteile einzelner Kunstliebhaber, Connaissseure und Kritiker (Caylus, La Font de Saint-Yenne, Diderot) – verschwommene Konturen gewinnt.

Tatsächlich führt das Kapitel vor Augen, auf welche Art und Weise die Historienmalerei „publikumsfreundlicher“ gemacht werden sollte, z. B. durch erklärende Bildunterschriften und ausführlichere Katalogtexte – oder aber das Vermeiden unverständlicher Allegorien. Alles in allem läßt sich beobachten, daß viele Begriffe, wie „Pädagogik“, „Geschichtsunterricht“, „Natur“, „Aufklärung“ oder auch das immer wieder zitierte Horaz'sche Diktum „ut pictura poesis“ ohne weitere Kommentierung bzw. die entsprechende historische Verortung verwendet werden. Dagegen läßt es sich verschmerzen, daß die Lebensdaten einzelner, bisweilen wenig bekannter Künstler und Kunstschriftsteller nicht immer genannt werden. Solche Schwachpunkte sind umso bedauerlicher, als Schneemann äußerst treffsicher mit Bild- und Textquellen operiert und besonders in seinem Kapitel zur druckgraphischen Illustration literarischer Geschichtswerke wie Enzyklopädien und Universalgeschichten (Kap. 2.4) wie Jean Le Maires Bildbänden „Les traits de l'histoire universelle, sacrée et profane ...“ (Amsterdam – Paris 1760, Abb. 7-20) einen wichtigen Beitrag zum Text-Bild-Verhältnis des 18. Jahrhunderts leistet. Ein kurzer Exkurs zur Entwicklung der Historiographie im behandelten Zeitraum wäre für den Leser zum besseren Verständnis sehr nützlich gewesen. Auch der Begriff der „Historie“ als Bezeichnung einer Bildgattung hätte mehr Rückhalt verdient als den Hinweis auf einen entsprechenden Artikel in Johann Georg Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ (2. Aufl. 1792-1799, S.13 f., Fußn. 18).

Letztendlich bringt das Buch Schneemanns Position gegenüber den methodisch vielfältigen Ansätzen der jüngeren Forschung zum Thema nicht klar genug zum Ausdruck. Bedauerlicherweise arbeitet den Intentionen des Autors schließlich sein eigener Stil entgegen, der sich allzu oft in nebulöse Verkomplizierungen und Abstraktionen flüchtet.

ANDREAS SCHALHORN
Regensburg