

fälligsten barocken Schmuckelement und wichtigsten Akzent am Außenbau dieses Gotteshauses, die landläufig als Knöfflers Werk gilt,⁹ nirgends anführt. Es wäre folgerichtig gewesen, in diesem Zusammenhang wenigstens kurz auf dieses Bildwerk einzugehen oder für den Fall, dass eine Zuordnung an Knöffler nicht infrage käme, es im Katalog in der Rubrik der nicht auf Knöffler beziehbaren Arbeiten zu verbuchen.

Unter jenen Plastiken Knöfflers, die Wilde für sein Spätwerk namhaft macht, müsste eigentlich auch die ungewöhnliche Statue des Milon von Kroton zu finden sein, den die Autorin in einem früheren Aufsatz¹⁰ gemeinsam mit dem Delphischen Apoll aus dem Garten der Villa Cara in Dresden gewürdigt hat. Die Zuweisung Milons an Knöffler, den sie zeitlich nach 1770 ansetzt, erfolgt dort wegen seiner erkennbaren „Handschrift im Stein und ältere[n] Überlieferungen“. In ihrem Buch erwähnt sie die unvollendet gebliebene Figur nicht, das Literaturverzeichnis führt lediglich besagte Abhandlung an. Das Fehlen gerade dieser Plastik wiegt umso schwerer, als sie mit den damaligen Worten Wildes „der einzig erhaltene Nachweis [ist], dass Knöffler auch Erfahrung in der Gestaltung von Marmor hatte.“ Auch hier hätte man sich zumindest einen Hinweis gewünscht, der den Leser darüber informiert, ob die seinerzeitige Zuschreibung inzwischen überholt oder noch aufrecht zu halten ist.

Wildes insgesamt eindrucksvolle und facettenreiche Monographie zum Dresdner Hofbildhauer Knöffler ruft eine faszinierende Künstlerpersönlichkeit ins Gedächtnis, deren künstlerische Resonanz weiter untersucht werden sollte. Es bleibt zu wünschen, dass die grundlegenden Arbeiten zu Lorenzo Mattielli und Gottfried Knöffler ihre Fortsetzung finden durch ähnlich intensive Forschungen, die sich etwa Pierre Coudray oder Johann Christian Feige d. J., Johannes Baptist Dorsch und Thaddäus Ignaz Wiskotschill zuwenden müssten. Damit käme man dem Ziel näher, auf gesicherten Grundlagen eine Epochengeschichte der Dresdner Bildhauerei des 18. Jahrhunderts schreiben zu können.

ARNOLD KLAFFENBÖCK
Salzburg

9 Siehe dazu GÜNTER KAVACS, UWE RICHTER: Die Freiburger Nikolaikirche. Ein Vorbericht zur Bauforschung und Denkmalpflege. In: Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994. Zweiter Teil. Hg. vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Red.: Heinrich Magirius, Angelica Dülberg; Halle Saale 1998, S. 147–188, bes. S. 155 und 169 f.

10 Vgl. nachstehend SABINE WILDE: ... Verschollen! ... Vergessen? Das Schicksal zweier Skulpturen Gottfried Knöfflers in Dresden. In: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen. Jb. Bd. 12; Dresden 2004, S. 42–49, bes. S. 46 ff.

Stefan Borchardt: Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler; Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2007; 354 Seiten, 6 Farbabb., 84 SW-Abb.; ISBN 978-3-496-01365-5

Dieses Buch ist die leicht überarbeitete Fassung der Dissertation, die 2005 an der Universität Stuttgart angenommen wurde. Stefan Borchardt behandelt einen gut bekannten Gegenstand, die Herausbildung der modern genannten europäischen

Kunst, speziell der Malerei, im 19. Jahrhundert, unter Konzentration auf zwei entscheidende Faktoren, die er mit damals nicht gebrauchten Begriffen bezeichnet: Authentizität und Image. Mit beiden ist wiederum vielerlei gemeint. Borchardt nimmt mit gutem Grund Vorgänge in Frankreich als das am deutlichsten ausgeprägte und international vorbildlich gewordene Beispiel für Änderungen im Kunstbegriff, im Beruf des bildenden Künstlers und in der Rolle der bildenden Kunst in der Gesellschaft und Gustave Courbet und Edouard Manet als besonders auffällige und nachwirkende Beispiele für die absichtsvolle Erzeugung einer verbreiteten Auffassung von der Bedeutung einer neuartigen Kunst und speziell der Persönlichkeit ihrer Schöpfer. Er selbst analysiert und beurteilt keine Werke und geht allenfalls beiläufig auf die stilistische Entwicklung der Kunst ein. Ihn interessieren die vor allem seit dem 18. Jahrhundert aufgekommenen neuen Vorstellungen über Kunst und Künstler und die Schaffens- und Verhaltensweisen der als modern anzusehenden Maler.

Dazu werden zahlreiche zeitgenössische und vor allem in Zeitungen veröffentlichte Äußerungen in kurzen, übersetzten Zitaten herangezogen und durch Hervorhebung im Druck gut benutzbar gemacht. Außerdem werden die Karikaturen vor allem auf Courbet in Erinnerung gerufen, aber nicht näher interpretiert. Die neuere kunsthistorische Fachliteratur wird in umfänglicher Auswahl in der Bibliographie verzeichnet. Eine argumentierende Auseinandersetzung mit ihr erfolgt allerdings nur sporadisch.

Borchardts Buch bereichert und differenziert unser Wissen über die Ansichten, Absichten und Verhaltensweisen der Künstler, die eine von zuvor gültigen Prinzipien und Wertvorstellungen abweichende Kunst schließlich zum Erfolg führten. Es geht nicht darauf ein, dass die Neuerer lange Zeit eine ganz kleine Minderheit waren, während die Mehrheit auf eine Weise arbeitete, von der hier nichts zu erfahren ist. Auch unter den zitierten Kritikermeinungen ist keine, die nach Kriterien der nicht-modernen Kunst urteilt. Neuerungen werden aber immer auch durch Bezugnahme auf Älteres und Abgelehntes mitbestimmt.

Wichtig ist, dass mehrere der unauflösbaren Widersprüche gezeigt werden, die das Kunstgeschehen und den Gang der Kunstgeschichte prägten. Darunter war der zwischen der unverstellten, ursprünglichen Entäußerung der jeweiligen Individualität, die keinen Lehrer und keine Nachahmer haben sollte, und der Notwendigkeit, in der Öffentlichkeit ein Bild von der eigenen Persönlichkeit zu erzeugen, das für Anhänger, Bewunderer und Verkaufserfolge sorgen sollte. Mit einem Begriff aus Walter Benjamins Arbeit über Baudelaire wird der Künstler nicht Held, sondern nur Heldendarsteller genannt (S. 241).

Borchardt verweist u. a. darauf, wie unterschiedlich sich Courbet und Manet auf Grund ihrer verschiedenen Temperamente und sozialen Positionen verhielten, und wie empört Manet über das erste Auftreten des noch unbekanntenen Claude Monet war, mit dem er nicht verwechselt werden wollte. Die Berufsausübung der Künstler war anderen Berufen ähnlicher, als oft angenommen wird, der moderne Künstler war nicht grundsätzlich ein Gegenspieler des Bürgers (S. 105), und trotz der teilweise

bewusst inszenierten Skandale um bestimmte Kunstwerke und ihre Urheber blieb das grundsätzliche Interesse der Staatsmacht, sowohl des Second Empire, als auch der Republik, an der Kunst und ihren bewusstseinsbildenden Wirkungen erhalten. Die Rolle der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse für das Kunstgeschehen wird dabei von Borchardt nur gestreift. Ob die Einstellung von Künstlern zu den sich bekämpfenden politischen Kräften und sozialen Klassen auch etwas für ihre künstlerischen Positionen bedeuteten, wird nicht erörtert. Damit distanziert sich Borchardt von dem heute eher zunehmenden Trend zu einer sozialhistorisch fundierten Erklärung von Kunstgeschichte.

In langen Ausführungen zu verschiedenen Teilproblemen skizziert Borchardt einige Entwicklungen bis zur Gegenwart. Die Veränderung der Informations- und Bildmedien hat die Rolle gemalter oder gezeichneter Bilder verringert. Die Forderung nach Authentizität der künstlerischen Aussagen über Realität, die zur Zeit Courbets und Manets von zentraler Bedeutung war, sei zu einem historischen Phänomen geworden, auch wenn der Begriff heute noch viel gebraucht wird, was Borchardt ausführlich erörtert.

Am Schluss resümiert Borchardt: „Beides, sowohl die Eliminierung des für die Moderne grundlegenden Paradigmas der Authentizität in Theorie und Wissenschaft als auch die – von der Moderne her betrachtet – Verkehrung in der Auffassung der Authentizität in der Alltagswelt, zeugt nicht nur vom Ende dieser Moderne als Epoche, es zeichnet sich darin auch das Ende des modernen Künstlers ab“, und „Gerade der Erfolg des Künstlers als Heldendarsteller führt zu seinem Verschwinden. So wie ihm ist es auch jedem anderen möglich, eine authentische Erscheinung zu erlangen und zum Darsteller seines persönlichen und mehr oder weniger individuellen Heldentums zu werden“ (S. 298). Diese Variante des Topos vom Ende der Kunst wie des ähnlichen vom Ende der Geschichte wird wohl weiter zu diskutieren bleiben.

PETER H. FEIST
Berlin

Jan Werquet: Historismus und Repräsentation. Die Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. in der preußischen Rheinprovinz (Kunstwissenschaftliche Studien 160); Berlin – München: Deutscher Kunstverlag 2010; 554 S., 197 SW-Abb.; ISBN 978-3-422-06923-7; € 88,00

In seiner auf einer Trierer kunstgeschichtlichen Dissertation basierenden Monographie behandelt Jan Werquet mit der Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. (1795–1861) ein wichtiges Thema der preußisch-deutschen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts in systematischer und vollständiger Weise. Werquet will ein „Gesamtbild dieses Kernbereichs historischer Kunstentwicklung in Deutschland“ (S. 18) entwerfen. Ziel der extensiven Baupolitik des preußischen Kronprinzen und späteren Monarchen in der Rheinprovinz – um das Ergebnis vorwegzunehmen – war die „Harmonisierung der preußischen Gesellschaft mit künstlerischen Mitteln“ (S. 428). Werquet