

ausgestattete Werkkatalog Baumeisters wird die unentbehrliche Grundlage aller weiteren Forschungen bilden. So wird noch in diesem Herbst eine gemeinsam erarbeitete Ausstellung von Werkgruppen Baumeisters (Gemälde und Arbeiten auf Papier) zunächst im Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, und anschließend im März 2004 im Lenbachhaus München zu sehen sein – ein aktueller Hinweis auf die internationale Resonanz, die die Kunst Baumeisters mit ihrem charakteristischen kreativen Arbeitsprozeß anstoßen kann.

NICOLA ASSMANN  
Münster

**Lisa und Joachim Zeitz: Napoleons Medaillen;** Petersberg: Michael Imhof Verlag 2003; 288 S., 92 SW-Abb., zahlr. Farbabb.; ISBN 3-935590-25-3; € 59,-

Die Kunsthistorikerin Lisa und ihr Vater, der Numismatiker Joachim Zeitz, haben ein außergewöhnliches Werk zur Medaillenkunst unter Napoleon Bonaparte vorgelegt, das durch Farbaufnahmen des Fotografen Manfred Czastka hervorragend illustriert ist. Das monumentale Werk beschäftigt sich mit einem Thema, das lange im Schatten der dominierenden Aufgaben der napoleonischen Kunstpolitik (Architektur, Historienmalerei und Plastik) stand, obwohl die Bedeutung der Medaillenkunst bereits durch eine Untersuchung von Mario Coniglio (Napoleone Bonaparte. Arte e Storia nelle Medaglie; Varese 1977) erstmals stärker in den Blickpunkt gerückt ist. Die umfassende Bedeutung der Medaillen im Rahmen der napoleonischen „Kunstpolitik“ wird auch durch das Faktum unterstrichen, daß Napoleon in diesem Medium ein effizientes und vergleichsweise billiges Propagandamittel besaß, das – wie die Druckgraphik – als gleichsam flächendeckender Katalysator für seine politische Strategien dienen konnte. Der Einsatz von Medaillen zur Veranschaulichung von Herrschaftsansprüchen ist keine Erfindung Napoleons, sondern geht auf die großangelegte „Histoire Métrallique“ König Ludwigs XIV. zurück. Dieser Rückbezug auf die Bourbonenzeit wird auch dadurch unterstrichen, daß sich ab dem Jahr 1803 ein einheitlicher Durchmesser für die Medaillen von ca. 41 mm durchsetzte, der am Vorbild der Medaillen des Sonnenkönigs orientiert war (S. 22). Diese „Standardisierung“ stand im Dienst einer einheitlichen propagandistischen Außenwirkung. Eine weitere Bezugnahme auf die Epoche Ludwigs XIV. äußert sich in Napoleons Verehrung für den populären Feldherrn Henri de Turenne († 1675) (vgl. S. 64f., Nr. 18).

Für die konkrete Umsetzung bediente man sich der griechischen und römischen Medaillenkunst, die von Napoleon auch ausdrücklich als Vorbild empfohlen wurde und deren Aneignung im Medium oft recht ungeniert als reine Motivkopie (z. B. S. 54f., Nr. 11) oder aber als Rückgriff auf berühmte antike Statuen („Fechter Borghese“, S. 230f., Nr. 130) erfolgte. Dies belegt die vorliegende Publikation mit überzeugenden Beispielen im Detail sowie auch mit außergewöhnlichen Fällen, wo Medaillen als unregelmäßige Schrötlinge (!) geprägt wurden, um handgeschlagene

antike Drachmen nachzuahmen (S. 79, Nr. 26). Anleihen in der Barockikonographie bleiben dagegen die Ausnahme (vgl. S. 68f., Nr. 20).

Der Wunsch Napoleons, daß „auf alle glorreichen oder glücklichen Ereignisse aus der Vergangenheit und der Zukunft“ Medaillen geprägt werden sollten, verdeutlicht, daß nicht nur die sensiblen historischen Anlässe (Schlachten, Krönungen, Hochzeiten, Friedensschlüsse etc.) im Zentrum des Interesses standen, sondern vielmehr die gesamte Breite der damals als propagandistisch relevant angesehenen Geschehnisse, insbesondere unter Einbeziehung der wissenschaftlichen und kulturellen Dimension (z. B. „Die Bergbauschule auf dem Mont Blanc“, 1805, S. 94f., Nr. 34).

Einen fundierten Überblick über diese Breite zu liefern, erfüllt die Publikation in besonderer Weise, da die Liste mit einer „Collection des Médailles en Bronze des Campagnes et du Règne de l'Empereur Napoléon“, welche Vivant Denon, der „Kunstminister“ Napoleons, im Jahr 1815 herausgab, und die dem vorliegenden Buch als Auswahl zugrundeliegt, mit 146 von Zeitz in Material und Gewicht genau dokumentierten Exemplaren eine fast vollständige Übersicht der bewegten historischen Ereignisse der Jahre von 1796 bis 1815 bietet. Vivant Denon, bereits mächtiger Chef der „Direction générale des Musées“, übernahm am 17. September 1803 auch die „Monnaie des Médailles“ und somit die Führungsposition in der Medaillenproduktion. Es entwickelte sich – zumeist in Abstimmung zwischen Napoleon und Denon – eine Propagandamaschinerie von bisher ungekannter Effizienz. Nur bei den Medaillen des ersten Italienfeldzuges (vgl. S. 44f., Nr. 7) konnte es Napoleon noch nicht wagen, Exemplare mit seinem Konterfei in Paris zu bestellen. Neben Denon beauftragte Napoleon aber auch die „Commission des Inscriptions et Médailles“ des „Institut Impérial“ mit Entwürfen für Medaillen. Seit 1806 arbeitete diese Einrichtung an einer aufwendigen Medaillengeschichte parallel zu Denon. Doch dies blieb bis auf ein einziges tatsächlich geprägtes Stück ein Projekt auf dem Papier. Sichtbar wird hier ein unserem heutigen Verständnis von dirigistischer Kunstpolitik zuwiderlaufendes Konkurrenzverhältnis zwischen zwei Institutionen, dessen Anregung auf Napoleon zurückgeht (ähnliche komplexe Strukturen lassen sich aber auch im Kompetenzdschungel des „Dritten Reiches“ nachweisen).

Die Genese der napoleonischen „Histoire Métallique“ verdeutlicht das Buch in äußerst verdienstvoller Weise mit der exakten Rekonstruktion der Quellengeschichte jeder einzelnen Medaille. Entwürfe wurden oftmals im Verhältnis zur aufwendigen Vorzeichnung abgeändert (häufig mit signifikanten Änderungen bei den Insignien, vgl. S. 102f., Nr. 38), sodann mußte die Medaille zu einem bestimmten Termin vorliegen (z. B. Krönung in Mailand zum König von Italien am 26. Mai 1805, vgl. S. 118f., Nr. 49), um schließlich im Salon präsentiert zu werden. Zu diesem raffinierten Prozeß der Konkretisierung einer bestimmten Ikonographie kommt der beeindruckende quantitative Aspekt. Noch nie in der Geschichte der Numismatik wurden Medaillen in so großer Anzahl geprägt wie unter Napoleon. Jedes Jahr kamen bis zu 20 neue Stücke heraus. Der Anlaß der umfangreichsten Produktion war die Kaiserkrönung des Jahres 1804, zu der Napoleon Medaillen in vier verschiedenen Größen herstellen ließ, davon 950 in Gold, 72.800 (!) in Silber und 500 in Bronze. Die kleinen Silberjetons

wurden am Morgen des 3. Dezember 1804 zu zehntausenden von Herolden unter das Volk geworfen (S. 21, 102f., Nr. 38).

In vielen Fällen können die Autoren nachweisen, daß die Chronologie der Prägungen nicht unbedingt die Chronologie der Ereignisse reflektiert. So gedachte man zahlreicher Ereignisse erst Jahre oder Jahrzehnte später („*médailles restituées*“), um aus dieser Perspektive Napoleons Karriere möglichst komplett dokumentieren zu können. Der Monarch wußte somit genau, welche Ergebnisse der „Selbstmonumentalisierung“ die Jahrhunderte wirklich überdauern würden. Dies beweisen auch die berühmten Zeugnisse seiner Selbstmythisierung auf St. Helena. Interessant wäre es hier im Detail zu rekonstruieren, welche konkreten Motive es etwa waren, die Vivant Denon dazu bewegten, im Jahr 1808 der acht Jahre zurückliegenden Ereignisse des Überganges über den Großen St. Bernhard und der Schlacht von Marengo mit einer aufwendig gestalteten „*médaille restituée*“ zu gedenken (die dann nachträglich in die Serie der zeitgenössischen Stücke eingeordnet wurde), wurde doch bereits direkt nach der Schlacht von Marengo eine Medaille mit einem einfachen Entwurf geschaffen, die am 14. Juli 1800, dem Jahrestag der Erstürmung der Bastille, vorliegen mußte (S. 56f., Nr. 12, 13). Hier wird ein differenziertes Ineinandergreifen verschiedener realpolitischer und propagandistischer Faktoren deutlich, die sich mit dem in der Konzeption der „*médailles restituées*“ manifesten Drang zur möglichst vollständigen Mythisierung des Herrschers zu einer überaus komplexen Propagandastrategie verbinden.

Die napoleonische Medaillenkunst besitzt viele Facetten der Anbindung an andere Gattungen. Die Autoren des Buches machen hier auf Phänomene der „standardisierten“ Napoleon-Ikonographie aufmerksam, die in den Medaillen auf der Vorderseite zumeist als Profilbüste Napoleons (mit Lorbeerkranz) nach rechts (gestaltet von Bertrand Andrieu) auftritt, und sich nach dem Kopftypus der Statuen, die von Napoleons Lieblingsbildhauer Antoine Denis Chaudet geschaffen wurden, richtet (S. 22). Diese „Kanonisierung“ eines bestimmten Napoleontypus ist nicht nur in Medaillen gegenwärtig, sondern in besonderer Weise auch in der Druckgraphik und in der Plastik. In ihrem Katalog können Lisa und Joachim Zeitz nachweisen, daß Medaillen zum Teil in ungewöhnlich direkter Form auf bestimmte historische Ansprüche Bezug nehmen, etwa, wenn der Engel mit Richtschwert in der Medaille der „Schlacht von Montenotte“ des Jahres 1796 (S. 34f., Nr. 1) mit dem Fuß die angeblich schlachtentscheidende Schanze deutlich mit dem Fuß berührt (!). Die damit zusammenhängende Frage der Eigengesetzlichkeit der „heraldischen Ikonographie“ wird dort besonders virulent, wo Medaillen durch ihre verdichteten und sehr raffiniert vorgetragenen (vgl. S. 66f., Nr. 19) Wort-Bild-Relationen zugespitzte piktogrammartige Argumente für die Tagespolitik oder für die nachträgliche Mythisierung liefern. In dieser Weise bezieht sich die napoleonische Medaillenproduktion fallweise auf kurz vorher entstandene Stücke des Gegners und dreht diese in der Aussage durch wenige Kunstgriffe um (S. 39, Nr. 4), was das Medium der Medaille automatisch im größeren Zusammenhang der politischen Ikonographie verortet. Die in den Medaillen vorgetragene Bildpropaganda hängt besonders eng mit der Historienmalerei zusam-

men, was etwa in der „Ansprache auf der Lechbrücke, 1805“ (S. 126, Nr. 55) anschaulich wird, da sie eng mit Claude Gautherots Gemälde im Musée National du Château de Versailles zusammengesehen werden muß (vgl. Christopher Prendergast: Napoleon and History Painting – Antoine-Jean Gros's „La Bataille d'Eylau“; Oxford 1997, fig. 27 bzw. Werner Telesko: Napoleon Bonaparte und die Tradition des „alten Europa“, in: *Majestas* 7, 1999, S. 89–112).

Die beeindruckende Publikation zeigt in ebenso wissenschaftlich konziser wie drucktechnisch hervorragend gestalteter Weise die vielfältigen Möglichkeiten einer visuellen Umsetzung der entfesselten napoleonischen Machtpolitik und stellt ein neues Standardwerk zur europäischen Herrscherikonographie des 19. Jahrhunderts dar.

WERNER TELESKO  
Wien

**Karin Thomas: Kunst in Deutschland seit 1945;** Köln: DuMont 2002; 540 S., zahlr., größtenteils farb. Abb.; ISBN 3-8321-7179-7; € 48,-

Zwölf Jahre nach der Wende in der jüngeren deutschen Geschichte hält Karin Thomas einen „unaufgeregten Blick auf die Entwicklung der Kunst im geteilten Deutschland von 1945 bis 1989 und eine erste Bilanz des Kunstgeschehens nach der Wiedervereinigung“ für möglich (S. 7). Einen ersten Versuch hatte die Kölner Lektorin 1985 unternommen<sup>1</sup>. Wie ihre vorausgegangene Behandlung der Malerei in der DDR<sup>2</sup> entstand er unter den Bedingungen eines stark eingeschränkten eigenen Zugangs zum ostdeutschen Kunstgeschehen und war dennoch bemerkenswert, weil er dem vorherrschenden „westdeutschen Desinteresse an der Kunst aus dem anderen Deutschland“ (S. 315, auch S. 324) entgegentrat. In dem neuen, umfänglicheren, reich bebilderten Buch, das sich auch auf eine seit 1990 wachsende Zahl speziellerer Veröffentlichungen stützen kann<sup>3</sup>, und ausdrücklich die Berliner Ausstellung „Deutschlandbilder“ von 1997<sup>4</sup> würdigt, bestätigt Karin Thomas sowohl in der Werkauswahl, die sie für die Zeit bis 1985 getroffen hatte, als auch in zahlreichen Formulierungen ein im wesentlichen unverändert gebliebenes Werturteil. Die Entwicklung nach 1989 veranlaßte keine

1 KARIN THOMAS: Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne (*DuMont Dokumente*); Köln 1985.

2 KARIN THOMAS: Die Malerei in der DDR 1949–1979 (*dumont-taschenbücher*, 97); Köln 1980.

3 Zusätzlich sei hingewiesen auf ANDREAS SCHÄTZKE: Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR; Berlin 1999; – HERMANN RAUM: Die bildende Kunst in der DDR; Berlin 2000; und die Ausstellungskataloge: Konturen. Werke seit 1949 geborener Künstler der DDR; Berlin (Ost), Nationalgalerie, 5. 10. [!] – 3. 12. 1989; – ‚Ostwind‘. Fünf deutsche Maler aus der Sammlung der GrundkreditBank, Berlin 1997; – Verfemte Formalisten. Kunst aus Halle (Saale) 1945 bis 1963; Halle 1998; – Jahresringe. Kunst aus der DDR. Eine Sammlung 1945–1989; Apolda 1999; – Sammlung Siegfried Seiz. Figurative Malerei aus dem letzten Jahrzehnt der DDR, Potsdam 1999. – Erst kürzlich erschien ULRIKE GOESCHEN: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR (*Zeitgeschichtliche Forschungen*, Bd. 8); Berlin 2001.

4 Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land; hrsg. von ECKHART GILLEN; Köln 1997.