

Beweiskette sind aber letztlich Jacques de Gheyns Bilder selbst. Während frühes Blumenstilleben und Blumen-„Sammlungen“ schon früher, z. B. von Sam Segal² aufeinander bezogen wurden, deckt die Übertragung der „morphologischen“ Beschreibung und des „seriellen Vergleichs“ auf Blumenstilleben gerade eben die ästhetische Differenz des jungen Tafelbildes zu den botanischen Bildern auf, die diesen Prinzipien entsprechen sollen. Auch scheinen die Diskurse über die menschliche Vorstellung in dämonologischen und kunsttheoretischen Schriften zwar eine Erklärung für das anhaltende Interesse an Hexenbildern zu liefern – aber an de Gheyns Bildern läßt sich das nicht nachweisen. Durch die Feststellung, daß bei de Gheyn der Melancholiegestus häufiger vorkommt, ist die Stichhaltigkeit dieses Argumentes nur dünn unterfüttert. Ebenso ist es die Behauptung, daß auch de Gheyn'sche Sabbath-Darstellungen im Umfeld der Skeptiker eine polemische Dimension erhalten – hier reicht die Feststellung des „Tableau“-Charakters sowie der Verwendung des gleichen Bildstereotyps als Illustration der skeptischen Hexenliteratur nicht aus. Die „konventionelle Kunstgeschichte“, wie Claudia Swan sie nennt, würde viel eher beobachten, daß die besondere tableauartige Ausweitung der Hexenszenarien bei de Gheyn sich eben nicht dem Kontext beugt, sondern eine Darstellungstradition fortsetzt, die die Kontroverse um die Existenz von Hexen ohne eindeutige Anzeichen einer Polemik konsequent ignoriert. Beunruhigend wirkt zudem, daß bei all diesen Erwägungen die Frage nach den eigentlichen Zielgruppen der Blumen- und Hexenbilder noch offen ist.

Inzwischen hat dagegen die Bereitschaft, das Genre mit erfrischend traditionellen Mitteln als moralisierende Warnung vor erotischer Verführung zu erklären, im Falle eines der rätselhaftesten „Hexenbilder“ Dürers jüngst zu überraschendem Erfolg geführt³. Im Spielraum dieses Spannungsfeldes müssen Jacques de Gheyns Bilder noch verortet werden.

FRANK-THOMAS ZIEGLER
 Universität Tübingen
 Institut für Kunstgeschichte

2 SAM SEGAL: Jacques de Gheyn's Plants, in: Roelant Savery in seiner Zeit (1576 – 1639). Ausst. Kat. Köln, Walraff-Richartz-Museum / Utrecht, Centraal Museum 1985, S. 55–64.

3 JEROEN STUMPEL: The fowl fowler found out: on a key motif in Dürer's *Four Witches*, in: *Simiolus* 30, 2003, S. 143 – 160.

Hubert Locher: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert; Darmstadt: Primus 2005; 213 S., 140 farb. Abb.; ISBN 3-89678-530-3; € 39,90

Hubert Locher, Professor für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart, hat das Jahrhundert vor dem Durchbruch der Moderne in Deutschland ziemlich genau in den Grenzen von 1800 und 1900 zum Gegenstand eines Buches gemacht. Es besteht aus einem Einleitungskapitel „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“, in dem die Blickrichtung aufgezeigt wird, und dreizehn Essays, die, wie es im Vorwort heißt, aus einer Berner Vorlesung hervor-

gegangen sind. Das erklärt die rasterartige Struktur des Buches mit dem nahezu gleichen Umfang der Kapitel, die in jeweils drei Abschnitte untergliedert sind. Das im zersplitterten Deutschland besonders komplizierte Geflecht der Geschichte nachzuzeichnen, war nicht die Absicht des Verfassers, und er wollte auch nicht eine Vorstellung von der Dramatik vermitteln, mit der Blüten, besonders die der Romantik, und Verfall bis hin zum Absturz in die Banalität im Zusammenhang mit anderen Prozessen sich ergeben haben. Die Distanz des Verfassers zu seinem Gegenstand läßt den beunruhigenden Atem der Geschichte nicht mehr verspüren, obwohl die Epoche so fern nicht ist, wie sie in Lochers Buch erscheint, der lediglich einräumt, daß „mancher in der Moderne erst zur Entfaltung gelangte Mythos der Kunst und des Künstlertums im 19. Jahrhundert entspringt“ und – wie begütigend – hinzufügt, „daß einige – wenn schon nicht alle – Werke dieses Zeitraumes trotz ihrer Fremdartigkeit uns heute noch ästhetisch anzusprechen vermögen“. Wem sogar viel Älteres nicht als fremdartig erscheint, wird sich ausgegrenzt fühlen müssen. Das Publikum, an das sich Locher wendet, ist demnach vor allem die Studentenschaft der Kunstakademie und die Gruppe der Zeitgenossen, für die relevante Kunst nur die der Gegenwart ist. Es ist verdienstvoll, auch diesen Lesern etwas über die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts zu vermitteln.

Im Vordergrund steht für den Autor im „Zeitalter der Europäisierung und Globalisierung“ die Frage nach dem Aufgehen des Nationalen im Internationalen. Das letzte Kapitel „Aufbruch in die internationale Moderne“, in dem Franz Stuck, Gustav Klimt, Max Liebermann und Lovis Corinth behandelt werden, ist mit einem Fragezeichen versehen. Ob es für Liebermann im gleichen Maße berechtigt ist wie für Corinth, sei dahingestellt. Locher schließt mit dem letzten Satz des ungedruckt gebliebenen Vorwortes zum Almanach „Der Blaue Reiter“ von Wassily Kandinsky und Franz Marc, wonach das „Princip des Internationalen das einzig mögliche“ sei. Der Adressat der Kunst sei die Menschheit.

Das ist das Pathos des Künstlers im Gipfelrausch. Wer indessen als Kunsthistoriker unten steht, umgeben von der unübersehbaren Menge der Künstler, die gelebt haben, wird das Humane, wo immer es wahrzunehmen ist und sich über das Gewöhnliche erhebt, als eine Substanz zu bewahren trachten, die dem Zerfall der Gesellschaften entgegenwirkt.

Locher unterscheidet nicht zwischen dem Nationalen und dem Vaterländischen. Dabei besteht ein wesentliches Moment der Spannung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts in der auch heute noch nicht überwundenen Differenz der verschiedenen deutschen Staaten. Das Streben weiter Teile der deutschen Künstlerschaft nach einem nationalen Zusammenschluß, wie es sich etwa in den „Allgemeinen deutschen und historischen Ausstellungen“ in München 1858 und in Köln 1861 manifestierte, ist das Eine, das Andere ist das Festhalten am Vaterländischen, unter dem das Preußische, das Bayerische oder das Sächsische verstanden wurde. Der noch heute unausgeglichen Bestand der Nationalgalerie verdeutlicht diese Verhältnisse schlagend.

In der Auswahl der Abbildungen, bei denen auf die Qualität der Wiedergabe Wert gelegt ist, fällt eine Bevorzugung der Jahrhundertmitte gegenüber den ersten

drei und den beiden letzten Jahrzehnten auf. Die Gebiete der Zeichnung und der Druckgraphik, auf denen in Deutschland inzwischen international Geschätztes hervorgebracht worden ist, konnten nur gestreift werden. Das Verhältnis der Malerei Österreichs, genauer Wiens, zu der Deutschlands, das einen Gesichtspunkt für das Nationale in der deutschen Malerei hätte liefern können, wird ebenfalls nicht erörtert. Nur Georg Ferdinand Waldmüller, Hans Makart, der aus München kam, und Gustav Klimt vertreten Wien.

Der Leser ist überrascht, daß nach dem Einleitungskapitel die zentrale Fragestellung kaum behandelt wird. In der Italiensehnsucht, der Raffaelbegeisterung oder der Sympathie für den Katholizismus wären zum Beispiel Ansätze zur Überwindung nationalen Denkens aufzuzeigen gewesen. Locher liefert Ausschnitte aus der Geschichte der deutschen Malerei der Epoche in gut lesbarer Form, sachlich und durchaus auch mit Einsicht in die Qualität der Werke. Fast durchweg sind es allgemein bekannte, die in seiner Darstellung aneinander gereiht sind. Kaum etwas ist unrichtig, so die behauptete Abhängigkeit Caspar David Friedrichs von der Akademie oder eine Tätigkeit von Peter Cornelius als Akademielehrer in Berlin nach seiner Berufung 1841. Man liest die Texte mit Zustimmung, aber sie bieten auch nichts Neues.

Als Zentralgestalten sind herausgehoben Friedrich, Waldmüller, Adolph Menzel und Wilhelm Leibl. In Kapiteln gegenübergestellt sind Ludwig Richter und Moritz von Schwind, Carl Spitzweg und Wilhelm Busch sowie die „Deutschrömer“ Anselm Feuerbach, Hans von Marées und Arnold Böcklin. Der Grundriß des Buches und der wohl von vornherein beschlossene knappe Umfang erlaubten es nicht, herausragende Einzelgänger wie Carl Blechen und Ferdinand von Rayski zu behandeln. Die Brüder Andreas und Oswald Achenbach werden immerhin erwähnt, Wilhelm von Kobell, Ferdinand Olivier und Georg Friedrich Kersting dagegen nicht. Überhaupt belegt das Register mit seinen etwa 130 Namen, von denen rund zwei Drittel der behandelten Epoche zugehören, wie sehr sich Locher bemüht hat, seine Leser nicht zu überanstrengen. Darin zollt er dem Zeitgeist Tribut.

Aber es steht wohl hinter dem Konzept auch die Einsicht, daß eine Darstellung heute knapp und in leicht überschaubare Portionen aufgeteilt sein muß, wenn sie in breiteren Schichten überhaupt gelesen werden soll. Es bedurfte schon einer außerordentlichen Meisterschaft, um das komplizierte Geschehen auf zweihundert Seiten so fesselnd schildern zu können, daß der Leser das Wesentliche erfährt und tief beeindruckt wird.

Ein Kunsthistoriker, der sein Fach an einer Kunstakademie lehren soll, hat es nicht leicht, weil er gerade im 19. Jahrhundert die Fragwürdigkeit von Akademien zu behandeln hat. Er wird auch entmutigend auf seine Zuhörer wirken, wenn er das Schicksal des künstlerischen Mittelmaßes erörtert, ohne das zwar eine in die Breite wirkende Kultur nicht auskommt, dem aber doch der Glanz dauerhaften Ruhmes verwehrt wird. Für die lebenden Künstler sind die Lehren des 19. Jahrhunderts bitter.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

Berlin