



Andreas Beyer (Hrsg.); Klassik und Romantik (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 6); München/Berlin/London/New York: Prestel 2006; 640 S., zahlreiche, teils farbige Abb.; ISBN 978-3-7913-3123-2 (gebundene Ausgabe); 978-3-423-34306-0 (broschierte Ausgabe im Deutschen Taschenbuch Verlag, München); ursprüngl. Preis € 140 (gebundene Ausgabe); € 80 (broschierte Ausgabe)

Mit der Lektüre dieses umfang- und materialreichen Bandes¹ gehen sehr heterogene Eindrücke, Fragen und Gedanken einher, die nur schwer zu ordnen und gegeneinander abzuwägen sind, so dass eine einheitliche Beurteilung des Werks eigentlich nicht möglich ist. *Ein* Eindruck aber ist mir als ebenso befremdlich wie bezeichnend für das Buch aufdringlich haften geblieben: nämlich dass Kopf und Figur Goethes in allen möglichen Varianten nicht weniger als sechzehnmal präsentiert werden (ich kann auch etwas übersehen haben), während Antlitz oder Figur Caspar David Friedrichs kein einziges Mal auftauchen und Philipp Otto Runge nur auf der Schwarzweiß-Reproduktion des 1931 verbrannten Freundschaftsbildes *Wir Drei* (1805) erscheint. In der Tat gehört das Fehlen des bedeutenden Friedrichschen Selbstbildnisses von 1810 zu den großen Defiziten des Beitrags über die Grafik wie des ganzen Buches, und auch ein weiteres Selbstbildnis Runges, etwa das *Selbstbildnis im blauen Rock* von 1805, hätte eine Wiedergabe verdient.

Diese Schiefelage zeigt sich auch an weiteren Punkten. Die ersten drei ganzseitigen Bilder verkörpern eine rein klassizistische Programmatik (Anton von Marons Winckelmann-Porträt als Frontispiz, Christian Ferdinand Hartmanns *Psyche* auf S. 7 und Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Goethe-Porträt auf S. 8), die Einleitung des Herausgebers ist in Wirklichkeit ein Essay über Goethe, und schließlich erscheint die Ersetzung des Begriffs „Klassizismus“ durch „Klassik“ im Buchtitel als Versuch, den Klassizismus aufzuwerten und damit implizit gegen die Romantik auszuspielen. Diese Ersetzung ist ohnehin ein Fehlgriff; denn einen eingeführten Begriff sollte man nur dann über Bord werfen, wenn wirklich schwerwiegende Gründe vorliegen, und das ist hier nicht der Fall. Es ist ja auch gar nicht möglich, von „klassischer“ Malerei oder von „klassischer“ Skulptur der Goethezeit zu sprechen, und selbstverständlich tun das die Autoren des Bandes auch nicht.

Doch das Hauptproblem des Buches wie des Gesamtwerks liegt in seinem Aufbau, den man als „Katalogstruktur“ bezeichnen kann. Die Entscheidung für diese Struktur – diejenige eines Ausstellungskatalogs mit kurzen Einleitungstexten (hier: „Essays“) und einer Anhäufung kommentierter Einzelwerke – ist unverständlich und im Effekt verhängnisvoll. Sie steht dem Ansinnen, eine „Geschichte“ der deutschen Kunst zu schreiben, diametral entgegen. Eine Abfolge von Katalognummern ergibt keine Geschichte, und die knappen Einleitungen können dieses Defizit nicht kompen-

¹ Siehe auch die Besprechung von Peter H. Feist in: *Kunstchronik* 59 (2006), S. 555–557.

sieren. Zwar ist es Bernhard Maaz in seinem Beitrag über die Skulptur gelungen, aus und gegenüber diesen Vorgaben das Beste herauszuholen, aber damit können die negativen Folgen des Zwangskorsetts insgesamt nicht behoben werden.

Der entscheidende Punkt ist die Zerstückelung kunstgeschichtlicher Zusammenhänge in Einzelwerke. Auch die Künstlerindividualität wird so zerstückelt beziehungsweise fragmentiert und isoliert. Vielen Einzelwerken wird eine unangemessene Aufmerksamkeit zuteil, und in den Einzelkommentaren entwickelt sich geradezu zwangsläufig eine chaotische Inhaltlichkeit. Zunächst enthalten sie, indem immer das jeweilige Werk besprochen werden muss, oft Details, die für eine Geschichte der deutschen Kunst unwichtig sind. Andererseits aber enthalten sie ebenso oft Ausführungen, die von allgemeiner oder grundsätzlicher Bedeutung sind und eigentlich gar nicht in einen Einzelwerkkommentar gehören. So liest man etwa im Text zum Brandenburger Tor in Berlin: „Trotz der staatlich gewünschten Förderung des Handels im Sinne des weitgehend liberal gesinnten Bürgertums, hielt Preußen an dem absolutistisch-merkantilen System fest, worin sich ein typischer Widerspruch der Zeit um 1800 zwischen Tradition und Innovation manifestiert.“ (233; Nr. 17) Geschichtliche, kunst- und kulturgeschichtliche, soziologische, künstlerbiografische und andere Ausführungen sind in den hunderten Werkkommentaren verstreut, fragmentiert und versteckt. Soll man denn, um sich etwa über Ausbildungsgänge, Reisen, die Religiosität oder das Naturverständnis der Künstler zu informieren, sämtliche Werkkommentare durchforsten? Tatsächlich muss man sich wichtige Einzelkommentare herausklauben, ohne daraus eine zusammenfassende Einschätzung ableiten zu können. Es wäre die Aufgabe des Herausgebers und der Autoren des Bandes gewesen, genau dies in zusammenfassenden Texten zu leisten.

Die Katalogstruktur wirkt sich aber nicht nur auf die Texte negativ aus, sondern auch auf die Abbildungen. Aufgrund der Vielzahl der Katalognummern wird zwar ein reichhaltiges Bildmaterial präsentiert, doch ist es durch die Aufteilung in einen knapp bemessenen Farbtafelteil und den großen Rest überwiegend kleinformatiger Schwarzweiß-Abbildungen sehr unausgewogen. Viele Abbildungen der Gruppen Malerei und Grafik sind viel zu klein und daher oft so gut wie wertlos (zum Beispiel Nrn. 195, 199, 202, 205, 225, 228 und so weiter; besonders krass: Nrn. 255 und 256; auf einigen Bildern ist ein Raster zu sehen), und im Farbtafelteil sind die Querformate bedauerlicherweise genauso ausgerichtet wie die Hochformate, da heutigen Lesern ja nicht mehr zuzumuten ist, was früher ganz normal war, nämlich das Buch gelegentlich um 90° zu drehen. Dies führt zu Löchern im Layout (zum Beispiel 46f., 160f., 172f.), wie sich dieser Teil überhaupt durch mehrere ausgesprochen hässlich gestaltete Doppelseiten auszeichnet (56f., 58f., 80f., 82f., 106f., 108f., 146f., 194f.), was bei einem so ambitionierten Unternehmen schon verwundert. Selbst hier sind einige Abbildungen so klein, dass Details nicht nachvollzogen werden können, wie zum Beispiel Christian Gottlieb Schicks *Apollo unter den Hirten* (111) oder Schinkels *Mittelalterliche Stadt an einem Fluss* (135). Unerklärlich ist auch, warum zwei annähernd metergroße Prunkgefäße unnötig klein abgebildet sind (178, 181). – Vom Bedarf her gesehen, hat die Bildhauerei zu viele Farbbildungen bekommen, Malerei und Grafik zu wenige.

Einige nur klein und in Schwarzweiß wiedergegebene Werke hätten unbedingt farbig und groß abgedruckt werden müssen, darunter Runges *Kleiner Morgen* und Friedrichs Bilderpaar *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald* – schließlich sind das mit die wichtigsten Werke der ganzen Epoche. Dass Friedrichs *Großes Gehege* im Farbteil erscheint, ist nur angemessen, aber gerade dieses farblich großartige Bild ist zu flau reproduziert (124). Auch Overbecks *Italia und Germania* hätte in Farbe kommen müssen – schon als Vergleichsbild zu Pforrs farbig reproduziertem Bild *Sulamith und Maria*. Und was soll man mit Blechens *Blau-violettem Wolkenstrich* (Nr. 338) anfangen, der nur koloristisch interessant ist, aber nicht farbig erscheint?

Zahlreiche sprachliche Schnitzer, Rechtschreib-, Druck- und Trennungsfehler bezeugen eine nachlässige Korrektur – falls eine solche überhaupt stattgefunden hat. Sehr unbequem für den Leser ist die Abkürzung der Personenvornamen. Man ist etwa mit einer solchen Passage konfrontiert: „Die jüngere Tochter C. Schimmelmann heiratete Graf F. H. v. Baudissin [...]. 1779 vermählte sich die zweite Tochter, J. Schimmelmann, mit Graf F. Reventlow [...].“ (517; Nr. 438) Das klingt nicht gut, ebensowenig wie die Notiz über Runges „Liebe zu seiner späteren Frau P. Bassenge“ (401), und es ist auch nicht schön, in einer einzigen Werkerläuterung mit folgenden Namen konfrontiert zu werden: F. de Fénelon, C. Vanloo, A. Terwesten, J. F. Reiffenstein, J. C. Gottsched (375f.; Nr. 202). Manchmal ist die Abkürzung seltsam (J. Carstens, 163) oder unmöglich: „des Baumeisters E. v. Steinbach“ (243).

Wie schon angemerkt, ist der Einleitungstext des Herausgebers (*Klassik und Romantik. Zwei Enden einer Epoche*, 9–37) keine Einführung in die grundlegenden Probleme der Epoche, sondern ein Essay über Goethe. Das ist unverständlich und schade; denn eine so interessante und wichtige Figur der Dichter damals auch war, so ist er doch keineswegs die Schlüsselfigur für die Kunstgeschichte des im Buch behandelten Zeitraums (eine einzige solche „Schlüsselfigur“ gibt es nicht). So spricht Beyer einerseits allzu spezielle Punkte an wie etwa Goethes Verhältnis zu Palladio (16), seine Literaturempfehlungen zur Architektur (18) oder seine Ideen über Vordergrundmotive auf Landschaftsbildern (30), andererseits aber nichts von dem, was man legitimerweise von einer Einführung in die Kunstgeschichte der Zeit von etwa 1750 bis 1850 erwarten könnte: Wie waren die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen? Wie standen die Künstler zur Revolution? Wie stand es um ihre Religiosität? Wie um ihre materielle Existenz? Wie waren die Bedingungen der Auftraggeberschaft? Welches waren die Kunstzentren? Wo lernten die Künstler, wohin reisten sie, wie rezipierten sie die Kunst der Vergangenheit? Was waren die ästhetischen Leitbegriffe und -ideen? Welches waren die bevorzugten Themen und Motive? Gibt es Zusammenhänge zwischen bildender Kunst, Literatur und Musik? Zwischen literarischer, musikalischer und malerischer Romantik? Zwischen Gartenkunst und Malerei? Gibt es wirklich so etwas wie ein „Ende der Ikonografie“ um 1800? Sind damals wirklich Grundlagen für die spätere Kunst der Moderne gelegt worden? Undsoweiter. Doch diese Fragen fundiert zu behandeln (Fragmente davon erscheinen in den anderen Einleitungen und den Werkkommentaren), erfordert nicht nur fachliche Kompetenz, sondern ist auch zeitaufwendig und mit der Ökonomie einer marktkonform-zügigen Buchproduktion nicht zu vereinbaren.

Gegenüber dem (fehlenden) eigenen Eingehen auf die Probleme der Epoche erscheint die Einführung Goethes als kompensatorische Einschaltung einer Meta-Ebene: Das Kunstdenken des Dichters gibt die Perspektive auf die Kunst der Zeit vor. Doch es kann, um das Beispiel der Auseinandersetzung mit Johann Gottfried Schadow zu nehmen (31f.), nicht darum gehen, wie Goethe den Realismus der Berliner beurteilte, sondern nur darum, wie dieser Realismus aus heutiger Sicht einzuschätzen ist. Goethes Auffassung mag eine interessante Facette seiner ästhetischen Weltsicht darstellen; für die aktuelle Betrachtung des kunstgeschichtlichen Phänomens ist sie jedoch unwichtig.

Die Antithetik Goethe versus Romantik ist nach Beyer eine überholte Sicht der Dinge; stattdessen gelte die „von Widersprüchen nicht freie Einheit von Klassik und Romantik“ (15). Aber das ist eine Leerformel, die nichts besagt. Stattdessen wäre zu konkretisieren gewesen: Was sind die Merkmale von „Klassik“ und Romantik, und welches sind die Widersprüche? Was soll die „Einheit“ beziehungsweise das „Eine“ sein, von dem Klassizismus und Romantik nur zwei Seiten sind? Diese als „zwei konkurrierende, zugleich aber auch dialogisierende Diskursformationen der einen ästhetischen Moderne“ zu kennzeichnen, ist so, ohne nähere Erläuterung, eine Behauptung ohne greifbare Substanz. Und ob beispielweise Clemens Brentano und Johann Heinrich Voß einer derartigen Einheitsperspektive viel hätten abgewinnen können, wage ich zu bezweifeln.

In seinem Beitrag zur Architektur (*Rückgriff und Auswahl. Klassik und Romantik als komplementäres System in der Baukunst*, 207–279) geht Klaus Jan Philipp zunächst näher auf das Problem des Stilpluralismus ein, den er als Ausdruck einer „Umbruchs-krise“ (207) versteht – und dies wohl im Sinne eines Defizits, nämlich einer fehlenden Stileinheit. So erscheint ihm die freie Verfügung „über alle Zeiten und Stile“ als gescheiterter Versuch, „die mit dem Absolutismus verbundene Barockarchitektur zu überwinden und zu einer neuen, dem aufgeklärten Absolutismus und den bürgerlichen Ansprüchen genügenden Architektursprache zu finden.“ (208) Abgesehen von der Frage, wie sehr die Barockarchitektur wirklich mit dem Absolutismus „verbunden“ war, sind hier aber auch positivere Deutungen möglich, die Philipp implizit selbst in den folgenden Ausführungen zur Architektursprache (215–217) herausstellt, nämlich eine Erweiterung der architektonischen Ausdrucks- und Formmöglichkeiten, ein gleichsam weltoffener, universalisierender Zug. Natürlich wurden „vergangene“ Stile aufgegriffen, aber die Sehnsucht nach einem gesellschaftlich integrierten Einheitsstil hat ja auch etwas Rückwärtsgewandtes. Insofern erscheint mir Philipps Sicht der Denkmalpflege als problematisch: „Die Wendung in die Geschichte war eine gezielte Abwendung von der Gegenwart. [...] Letztlich ist auch die im Laufe des frühen 19. Jhs. institutionalisierte Denkmalpflege Ausdruck eines restaurativen Bestrebens, das eher in der Vergangenheit der Ständeordnung die Zukunft erblickte als in der Gegenwart der fortschreitenden Verbürgerlichung und Industrialisierung.“ (208) – Abschließend in seinem Einleitungstext (217–233) behandelt Philipp die Bedeutung der Bauakademie, die Entwertung der Säulenordnungslehre, den Einfluss rationaler Entwurfsmethoden (Jean-Nicolas Durand 1802) und das Problem der Ar-

chitekturfarbigkeit. Insgesamt wird ein ausgewogenes Verhältnis zwischen problemorientierter und deskriptiver Darstellung erreicht.

Im Katalogteil (224–279) unterteilt Philipp das Material, der Kategorisierung der Bauaufgaben von Christian Ludwig Stieglitz folgend, in zehn Gruppen – von Kirchen bis zu privaten Stadthäusern. Aus diesem allzu akademischen Strukturzwang ergibt sich, da zehnmal neu angesetzt werden muss, eine ständige chronologische Verwirrung, die den Intentionen einer „Geschichte“ der Architektur zuwiderläuft. So folgt auf Schinkels Bauakademie (1831–1836; Nr. 35) direkt Heinrich Gentz' Neue Münze (1796–1800; Nr. 36); auf das Hamburger Posthaus (1843–1846; Nr. 38) die Schülesche Kattunfabrik in Augsburg (1770/71; Nr. 39) und auf das Schweriner Schloss (1840–1857; Nr. 72) Schloss Solitude bei Stuttgart (1763–1769 [in der Überschrift 1796 datiert]; Nr. 73). Analog verhält es sich im Farbtafelteil. Andererseits ist der Münchner Königsplatz in die Nrn. 10, 19 und 24 zerstückelt, und die Nrn. 10 (St. Bonifaz, München) und 15 (Friedenskirche, Potsdam) gehören eigentlich zusammen.

Philipp hat gleichzeitig in dem von Rolf Toman herausgegebenen Buch *Klassizismus und Romantik* den Beitrag über die Architektur in Deutschland² übernommen, der vor allem durch die großzügige, durchweg farbige Bebilderung besticht. Der Text ist inhaltlich analog, doch nicht gleich; aus der Publikation sind aber 15 Abbildungen identisch übernommen, acht davon im Katalogteil nur noch als Schwarzweiß-Abbildungen und erheblich verkleinert wie zum Beispiel die dadurch praktisch wertlos gewordene Innenansicht von St. Blasien (Nr. 2), die in dem anderen Buch ganzseitig gegeben ist.³ Hier hätte man sich andere Varianten gewünscht, zumal die Katalogstruktur sich auf die Architektur besonders nachteilig auswirkt, weil es zu jedem Bau in der Regel nur eine Abbildung gibt, so dass ihre gegenüber den anderen Gattungen ungleich größere materielle und räumliche Komplexität nicht angemessen dargestellt werden kann. Zudem gibt es zu wenige Grundrisse und Schnitte, die meist auch zu klein abgebildet sind. – Einige sachliche Fehler: Die Ecktürme der Neuen Wache sind nicht gebösch und stellen keine Anspielungen auf ägyptische Pylonen dar (dies bezieht sich auf einen nicht realisierten Entwurf), auch sind nur die beiden Seitenfassaden (und nicht auch die Rückfront) in Ziegelmauerwerk ausgeführt (234; Nr. 18), beim Münchner Königsbau sind die Ordnungen nicht richtig angegeben (263; Nr. 70), die Solitude ist nicht „mit konkav sich nach außen verbreiternden Risaliten“ ausgestattet (265; Nr. 73), die Burg Stolzenfels am Rhein war keine „bischöfliche Residenz“ (268; Nr. 79), sondern kurtrierische Amts- und Zollburg, und an der Stelle des Schlosses Lichtenstein bei Reutlingen war im „frühen Mittelalter“ kein Schloss erwähnt (271; Nr. 85). Mehrfach, insbesondere bei Berliner Bauten, fehlen Hinweise auf Kriegszerstörungen (und eventuelle Restaurierungen); bei der Löwenburg im Schlosspark Wilhelmshöhe (267; Nr. 77) wird dadurch ein falsches Bild des Bauwerks vermittelt, denn das Foto zeigt den Nachkriegszustand mit dem weitgehend zerstörten, einst aber dominanten Hauptturm.

2 Rolf Toman (Hrsg.), *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750–1848*, Köln 2006, S. 152–193.

3 Ebd., S. 179.

Schwerer als diese kleinen Mängel wiegen jedoch die inhaltlichen Defizite, die zwei für die Zeit höchst bedeutsame Bauaufgaben betreffen. Während außer den klassischen Bauaufgaben auch Museen⁴, Fabrik- und Industriebauten sowie der Theaterbau gut vertreten sind und auch weniger prominente Bauaufgaben wie Brücken oder Gefängnisse Berücksichtigung finden, wird die Gartenkunst nur ganz unzureichend und der Festungsbau überhaupt nicht behandelt.

Vom Landschaftsgarten ist im Einleitungstext nur sehr summarisch und auch nur unter dem Aspekt des Stilpluralismus der Gartenarchitekturen die Rede (209f.). Im Katalogteil betreffen die Nrn. 61–64 die Gartenkunst; dort finden sich vier in Schwarzweiß und jeweils viel zu klein abgebildete Pläne; es gibt weder eine große Abbildung noch eine Farbtafel, und es ist keine Gartenszene abgebildet. Zudem enthält die Passage zu Nr. 64 ein krasses Fehlurteil über Fürst Pückler, der als „dilettierender Aristokrat“ (259) abgetan wird. Über die zentrale Bedeutung des Landschaftsgartens für die Epoche wusste sogar Hans Sedlmayr in seinem Buch *Verlust der Mitte* (1948) besser Bescheid, so abwegig seine dort vorgetragenen Thesen ansonsten auch immer sein mögen. Die Anlagen von Wörlitz, Schwetzingen, Wilhelmshöhe, Potsdam und Muskau sind Hauptwerke der deutschen Kunst in der behandelten Epoche ebenso wie ihre Schöpfer Sckell, Lenné und Pückler zu ihren herausragenden Künstlern zählen.

Und der Festungsbau war damals eine der bedeutendsten Bauaufgaben überhaupt. Die Königlich Bayerische Hauptlandesfestung Ingolstadt war das größte und teuerste Bauvorhaben unter König Ludwig I. Die preußischen Festungen Glatz mit Fort Silberberg (Schlesien) und Koblenz sowie die Bundesfestung Ulm gehören zu den größten Festungsanlagen Europas. Natürlich sind die Festungswerke nicht allein aufgrund der bloßen Baumasse beachtenswert, und sicher können die Fassaden ihrer Bauten nicht mit denjenigen von Kirchen, Schlössern und Palästen verglichen werden. Dennoch gibt es gerade im Festungsbau des 19. Jahrhunderts ästhetisch anspruchsvoll gestaltete Architektur, teilweise von namhaften Architekten wie Leo von Klenze entworfen. Neben bemerkenswerten Gesamtanlagen wie Fort Silberberg hätten beispielsweise die römische Aquäduktarchitektur zitierende Hoffront der Kurtine auf dem Ehrenbreitstein sowie Festungstore und Einzelwerke in Germersheim, Ulm und vor allem Ingolstadt eine Vorstellung verdient. Angesichts der Präsentation von Zuckerdosen und Kaffekannen weiter hinten im Buch erscheint das völlige Weglassen dieser noch heute beeindruckenden Bauwerke unangemessen.

Bernhard Maaz beginnt seinen Beitrag über die Skulptur („*Den denkenden Geist zu beschäftigen*“). *Skulptur in Deutschland vom Frühklassizismus zum Realismus*, 281–303) mit einem Bekenntnis zum Begriff „Klassizismus“ (281); trotzdem ist später auch von „Klassik“ die Rede (297). Einführend stellt er die für die Gattung maßgeblichen Normen und Ideale vor: Beherrschung der Leidenschaften, gebändigte Sinnlichkeit, ethischer Anspruch, ideale Körperbildung, klare Umrisslinie und überschaubare Komposition (283–285). Er geht dann auch auf die Frage der „romantischen Skulptur“ ein: „Die ‚romantischen‘ Aspekte sind allerdings primär in den Themen, allenfalls noch in Dekorationsele-

4 Feist 2006 (s. Anm. 1) vermisst die Rotunde in Schinkels Altem Museum.

menten zu finden, sie berührten nicht die grundsätzliche Behandlung der Figur in ihrer Körperlichkeit, ihrem Verhalten zum Raum, ihrer Oberflächenbildung, ihrer klassischen Ruhe.“ (293) Dies ist natürlich richtig; trotzdem wäre aber eine etwas nähere Betrachtung romantischer Skulptur durchaus sinnvoll gewesen, wofür der Katalog einige Beispiele anführt, darunter Johann Heinrich Danneckers *Christus* (Nr. 119), ein Bildnismedaillon Wilhelm Heinrich Wackenroders von Christian Friedrich Tieck (Nr. 142), Christian Daniel Rauchs *Jungfer Lorenzen von Tangermünde* (Nr. 158) sowie Werke des zum Katholizismus übergetretenen Rudolf/Ridolfo Schadow (Nrn. 161–164).

Die Einleitung zu allgemeineren Problemen (unter anderem noch zu regionalen Zentren und Materialfragen) geht bis S. 296; dann folgen bis S. 303 acht kurze Kapitel, die die eigentliche historische Darstellung ausmachen und in mehreren Fällen einen wichtigen Bildhauer (wie Johann Gottfried Schadow oder Christian Daniel Rauch) in den Mittelpunkt stellen. Jedem Kapitel sind jeweils circa ein Dutzend Nummern des folgenden Katalogteils zugeordnet, wodurch das Material klar strukturiert wird. Allgemeine Einleitung, historische Darstellung und exemplarische Betrachtung von Einzelwerken sind auf diese Weise schlüssig miteinander verknüpft, und damit ist den negativen Auswirkungen der Katalogstruktur des Bandes weitestmöglich entgegengewirkt. Diese durchdachte Disposition und die offensichtliche, in einer vorangegangenen längeren Beschäftigung mit dem Thema gewonnene Sachkompetenz des Autors zeichnen seinen Beitrag positiv aus.

Freilich finden sich im Katalogteil (304–349) wiederum in Einzelkommentaren versteckte grundsätzliche Ausführungen wie bei Nr. 132 zum Naturverhältnis (319f.) oder bei Nr. 151 (Goethe-Büste von Carl Gottlieb Weisser) die folgende Überlegung: „Sind klassizistische Abstraktheit und naturalistische Konkretetheit zu einem harmonischen Ganzen hinzulenken? Weissers Büste dokumentiert das Scheitern eindrücklich.“ (328) Und die Ausführungen zu den Nrn. 156, 157 und 159 stellen eine Art zerstückelte Kulturgeschichte dar. – Schließlich kann man auch hier einzelne Werke vermissen,⁵ und anzumerken ist, dass mehrfach Größenangaben der abgebildeten Werke fehlen, die bei der enormen Spannweite in der Dimension der ausgeführten Werke doch eine wichtige Information darstellen.

In seinem Beitrag über die Malerei (*Kinder Apolls, Söhne Mariens. Positionen deutscher Malerei zwischen Klassik und Romantik*, 351–371) plädiert Michael Thimann dafür, um eines „historisch ausgewogenen“ Überblicks willen statt „der klaren Markierung von Höchstleistungen [...] auch die durchschnittliche Produktion von Gemälden in den Blick“ zu nehmen (352). Dies ist natürlich sinnvoll und berechtigt, und Thimann präsentiert in der Tat ein beeindruckendes Panorama der damaligen Malerei. Dennoch darf die Vorstellung „durchschnittlicher“ Werke nicht im Sinne eines „Anstatt“ erfolgen, sondern allenfalls im Sinne einer Ergänzung: Hauptwerke müssen angemessen vorgestellt werden, ebenso wie in einer Darstellung der allgemeinen Geschichte die wichtigen Ereignisse nicht zugunsten weniger wichtiger weggelassen

5 Feist 2006 (s. Anm. 1) nennt Schadows Standbild des Generals Scharnhorst und Rauchs Reiterdenkmal Friedrichs II.

werden können. Über Einzelfälle muss man dann aber doch diskutieren – auch wenn klar ist, dass irgendwelche Abstriche immer gemacht werden müssen. So erwähnt Thimann zwar Runges subtile Selbstbildnisse (361), bildet aber keines ab. Demgegenüber hätte meines Erachtens auf das eine oder andere Porträt anderer Personen verzichtet werden können. Ohne dem zu viel Gewicht verleihen zu wollen, vermissem ich Friedrichs *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* und/oder seine *Frau vor der untergehenden Sonne*, die beide heute zu „Ikonen“ der deutschen romantischen Malerei geworden sind, sowie sein *Eismeer* und adäquate Abbildungen des Bilderpaars *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald*, Richters *Überfahrt am Schreckenstein*, Cornelius' Fresko des *Jüngsten Gerichts* in der Münchner Ludwigskirche, Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten* (der erst im Folgeband erscheint⁶), einen Bühnenentwurf von Schinkel sowie Ferdinand Oliviers *Berchtesgadener Landschaft* von 1817. Das „Programmwerk des Frühklassizismus“, Mengs' *Parnass-Fresko* in der Villa Albani, ist mit einer kleinen Schwarzweiß-Abbildung nicht angemessen repräsentiert (372f., Nr. 195). Die „Weimarer Preisaufgaben“ werden relativ ausführlich angesprochen (357f.), aber weder an der betreffenden Stelle der Einleitung noch im Grafik-Kapitel, wo vom Material her ihr Ort gewesen wäre, illustriert.

Ein Spezialfall ist die Bevorzugung des unvollendeten und zudem nachträglich fragmentierten *Großen Morgens* von Philipp Otto Runge (Nr. 266) gegenüber dem *Kleinen Morgen*, die Thimann damit begründet, dass „Runge in der zweiten Fassung seine Auseinandersetzung mit dem Problem der Farbe noch weiter vorangetrieben hat.“ (403) Aber weder dieses Bild noch der zum Vergleich allzu klein wiedergegebene *Kleine Morgen* sind farbig abgebildet, und auch abgesehen davon leuchtet das Argument nicht ein; denn der *Kleine Morgen* ist vollendet und auch dadurch eher als Hauptwerk Runges qualifiziert. Hier fehlt eine großformatige Farbtafel ebenso wie bei der *Lehrstunde der Nachtigall* (Nr. 263), deren zu knappe Kommentierung der Komplexität des Bildes nicht gerecht wird. Nur mit solchen Farbbildungen (denen gegenüber man meines Erachtens auf die Farbtafeln 119–121 hätte verzichten können) kann die Farbkunst der deutschen Romantiker veranschaulicht werden.

Zu widersprechen ist Thimann allerdings, wenn er (was das Zitat von S. 356 ja gerade nicht erwarten ließe) sowohl für Friedrich wie für Runge eine sinnoffene Kunst postuliert. Da die Aurora des *Großen Morgens* auch Venus und Maria darstellen soll und das Kind zugleich Eros- und Christusknabe sowie Inkarnation der Neugeburt der Erde, folgert er: „Durch dieses Verfahren der Erzeugung von Sinnoffenheit entzieht sich Runges Landschaftskunst einer eindeutigen ikonographischen Festlegung.“ (403; Nr. 266) Das ist zu kurz geschlossen. Diese wenigen, herausgehobenen Figuren zeigen eine mehrschichtige Ikonografie, die ihren Sinngehalt zwar bereichert und erweitert, aber deswegen nicht uneindeutig oder sinnoffen macht – genauso wenig wie die mehrfache (gleichsam wertsteigernde) „Sinnbelegung“ eines Fürsten der Barockzeit durch gleichzeitige Identifikationen mit Herkules und Apoll. Analog

6 Hubertus Kohle (Hrsg.), *Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München 2008, Nr. 127 mit Farbabb. S. 105.

verhält es sich bei Friedrich, dessen „religiöse Denkbilder“ (ein treffender Ausdruck!) keineswegs „von einer offenen Sinnstruktur gekennzeichnet sind“ (360), und der auch nicht auf eine ästhetische Stilisierung abgezielt (351), gar „gewissermaßen abstrakt“ (360) komponiert hat. Auch wenn seine Kompositionen abstrakte Momente aufweisen, standen für ihn doch der gedankliche Gehalt, die religiöse Aussage und die Ansprache an das Gefühl im Vordergrund.

In der Folge dieser ästhetisierend-formalistischen Perspektive, die auf Werner Busch zurückgeht, kommt der Aussagegehalt der Bilder Friedrichs zu kurz. Dies gilt insbesondere für die von Johannes Grave verfassten Kommentare zu Friedrichs Werken im Katalogteil (Nrn. 268–272). In seiner Besprechung des *Tetschener Altars* (Nr. 268) behauptet Grave, Busch folgend, Friedrich hätte „den zweifelhaft gewordenen allegorischen Zusammenhang der Bildgegenstände“ durch eine neue, primär ästhetische Ordnung ersetzt, indem er unter Zuhilfenahme des Goldenen Schnitts eine „rigide Bildstruktur“ realisiert habe. Friedrichs entschiedene und völlig eindeutige Interpretation seines Bildes setzt er als unverbindlichen „Vorschlag“ herab, um mit der eigenartigen Behauptung zu schließen, der Künstler sei „in der Rezeption seines Werkes nicht vollkommen festgelegt gewesen“ (404). Analog verfährt Grave mit dem Bilderpaar *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald* (Nr. 269), wo er ebenfalls die (gut dokumentierte) religiöse Aussage unter den Tisch fallen lässt. Auch im Kommentar zum *Großen Gehege* (Nr. 272) geht es nur um die „ästhetische Ordnung“ mit dem Fazit, das Bild vermittele eine „elegische Gesamtwirkung, die sich jeder konkreten Ausdeutung entzieht.“ (407) Davon kann keine Rede sein – aber um das zu erkennen, muss man bereit sein, von der ästhetischen Oberfläche zur Tiefenschicht der religiösen Botschaft vorzudringen. – So bleibt insbesondere die Darstellung Friedrichs unbefriedigend und zudem hinter dem neueren Forschungsstand zurück.

Angesichts der „Heterogenität der malerischen Produktion in Deutschland“, der „Verschiedenartigkeit des gleichzeitig Entstandenen“ (351), die Thimann im einleitenden Abschnitt anhand ausgewählter Beispiele veranschaulicht, benennt er mehrfach „Leitbilder“ oder „Leitmotive“ der Epoche, die – gleichsam als Gegengewicht zur Heterogenität – auch so etwas wie eine Epocheneinheit anzeigen könnten. An erster Stelle steht hier das „Denkbild“⁷, das er in einem eigenen Abschnitt ausführlich erläutert (353–358) und dem er den Rang einer „Epochensignatur“ zuspricht: „Letztlich zieht sich der Wunsch nach anspruchsvollen allegorischen Bildgegenständen in Absetzung von der ikonographischen Libertinage einer als sinnentleert beurteilten Kunstpraxis des Spätbarock von Winckelmann bis zu den Nazarenern. Das Denkbild ist damit eine Epochensignatur, die die heterogene malerische Produktion der Epoche zwischen Mengs und Cornelius in idealistischer Perspektive zusammenhält.“ (356) Anschauungsbeispiel hierfür ist ihm Christian Gottlieb Schicks *Apollo unter den Hirten*, das 1808, also gleichzeitig mit Friedrichs *Tetschener Altar*, fertiggestellt wurde (Nr. 239, Farbabb. S. 111) und das er sowohl als „Programmbild des deutschen Idealismus“ (354) wie

7 Möglicherweise ist der Begriff vom Titel des Buches *Melencolia I. Dürers Denkbild* (Berlin 1991) von Peter-Klaus Schuster angeregt.

als „Visualisierung der Humboldtschen Bildungsidee“ (355) deutet. Einerseits wird mit der Vokabel des „Denkbilds“ zu Recht betont, dass Gedanklichkeit, ja Tiefsinnigkeit, damals eine wichtige Rolle in der Kunst spielten; andererseits ist aber daran zu erinnern, dass die Gedanklichkeit nur einer von mehreren Faktoren des Kunstwerks ist – für Caspar David Friedrich einer von dreien neben handwerklichem Können und Gefühlshaltigkeit. Die Kategorie „Denkbild“ betont, wie gerade an der Interpretation des Bildes von Schick zu sehen, das Philosophische und Intellektuelle; die andere Seite, das Gefühlsmäßige und Religiöse, darf demgegenüber aber nicht vergessen werden.

Als weitere epochale Leitcharakteristika nennt Thimann die „Bevorzugung der Epen Homers“ (356), dann im Bereich des Porträts das „ganz auf das Gesicht konzentrierte Bruststück“, das „weitgehend das *portrait d'apparat* des Spätbarock“ ersetze (361), sowie, als übergreifendes Charakteristikum, die „Geringschätzung der Malerei zugunsten der Zeichnung, die in ihrer Abstraktion allein die Erfindung zu veranschaulichen vermochte“ (363). Letzteres ist sicherlich primär ein Topos der Kunsttheorie und kunsthistorisch vielleicht auch einfach zufallsbedingt durch das Fehlen eines vergleichbar großen koloristischen Genies, wie es Delacroix in Frankreich war – immerhin waren Carl Rottmann, der nur in der Grafik-Abteilung mit einem Beispiel auftaucht (Nr. 424 mit Farbabb. S. 171), und Carl Blechen doch bedeutende Vertreter des Malerischen und Koloristischen.

Trotz der Nennung dieser epochenspezifischen Charakteristika fällt es nicht leicht, sich in der Vielfalt des ausgebreiteten Materials zu orientieren, wozu auch die Anordnung der Werke im Katalogteil beiträgt. Dort gibt es eine Untergliederung in elf Gruppen, wobei in der Inhaltsangabe (372) die vierte Gruppe mit der Thematik Historie und Mythos (Nrn. 231–249) vergessen wurde. Die religiöse Malerei, die außerhalb der in einer eigenen Gruppe untergebrachten Malerei der Nazarener nur acht Beispiele aufweist, scheint mir unterrepräsentiert. Die Stillebenmalerei, auf deren untergeordnete Bedeutung Thimann in seiner Einleitung zu sprechen kommt (352), ist nur mit einem einzigen Beispiel vertreten (Nr. 324). Die Porträtmalerei ist auf zwei Gruppen verteilt, die Landschaftsmalerei auf drei, und das Thema Napoleon/Befreiungskriege hat eine eigene kleine Gruppe mit sieben Werken bekommen. Ansonsten bleibt, wie im gesamten Buch außer in der fünften Abteilung (siehe unten), alles Soziale und Politische praktisch völlig ausgeschlossen; dieser Aspekt wird erst im Folgeband angemessener vorgestellt, wo überhaupt mehrfach auch auf Werke des hier behandelte Zeitraums Bezug genommen wird, was hier nicht näher diskutiert werden kann. Nur ein Beispiel: Ludwig Richters *Watzmann* von 1824 (Nr. 278) ist auf einer Farbtafel reproduziert, doch die im Katalogkommentar zum Vergleich angesprochenen Werke *Schmadribachfall* von Koch und *Watzmann* von Friedrich sind nicht wiedergegeben; der *Schmadribachfall* erscheint dann aber im Folgeband.⁸

Zu Recht betont Thimann den Essaycharakter seiner Einführung. Ohne auf Einzelheiten eingehen zu wollen, sei dazu nur bemerkt, dass sein Text, auch wenn Landschafts- und Porträtmalerei in eigenen Abschnitten behandelt werden, so stark problem-

8 Ebd., Nr. 175 mit Farbabb. S. 123.

orientiert angelegt ist, dass er kaum als Einführung in ein fast hundert Jahre umfassendes Kunstgeschehen geeignet ist und wohl eher mit einem Leser rechnet, der schon eine gewisse Vertrautheit mit dem Material mitbringt und eine Orientierung an fest umrissenen Entwicklungsstufen, die Thimann zu Recht ablehnt (352), gar nicht mehr nötig hat.

Wohl mehr als die anderen Abteilungen leidet diejenige über die Grafik (438–497) unter der Heterogenität des in ihr zusammengefassten Materials: Naturstudien, Entwurfsskizzen für auszuführende Gemälde, bildmäßige Zeichnungen, aquarellierte Zeichnungen, reine Aquarelle, Gouachen, Sepiamalereien (diese letzten drei sind eigentlich keine Grafiken, sondern Malereien), Druckgrafiken in verschiedenen Techniken – und zu den auch in der Malerei gängigen Themen wie Porträt, Landschaft, Historie, Mythos und anderen kommen dann noch die Besonderheiten der Reproduktionsgrafik, Faksimilierung und Buchillustration. Diesem allen kann eine 60-Seiten-Darstellung (ohne die Farbtafeln) natürlich nicht gerecht werden, und so fallen die Ausführungen von Johannes Grave in seiner Einleitung (*Medien der Reflexion. Die graphischen Künste im Zeitalter von Klassizismus und Romantik*, 439–455) zu den meisten angesprochenen Sachproblemen oder Künstlern recht summarisch aus. Ähnlich wie diejenige zur Malerei ist auch diese Einleitung stark problemorientiert und wenig geeignet für Leser, die in das Gebiet auf fundierte Weise erst einmal eingeführt werden möchten.

Wie er schon im Titel deutlich macht, stellt Grave die „Reflexion“ in den Mittelpunkt seines Blicks auf die Werke. Das erinnert ein wenig an das „Denkbild“ bei Thimann, ist aber nicht identisch damit und umfasst zwei Aspekte. Erstens meint Grave: „Im Zeitalter von Klassizismus und Romantik scheint das Zeichnen selbst in erhöhtem Maß Gegenstand von Reflexion geworden zu sein.“ (440) Er resümiert dazu einige philosophische und kunsttheoretische Positionen (unter anderem von Kant, Sulzer, Moritz, A. W. Schlegel), in denen er „eine erstaunliche Nobilitierung der Zeichnung und insbesondere der Umrisslinie“ erkennt (443). So erstaunlich ist dies allerdings nicht, wenn man bedenkt, dass der Primat der Zeichnung ein alter kunsttheoretischer Topos ist, dem freilich das klassizistische Linienwesen in besonderer Weise zu entsprechen scheint. In dem der Kunsttheorie gewidmeten Abschnitt (441–443) stellt Grave die teilweise gegenläufigen Verständnisweisen (samt den jeweils damit verbundenen Ansprüchen), die mit der (Umriss-)Zeichnung damals verbunden wurden, vor: erstens das „idealistische“ Verständnis der Zeichnung als scharf umrissene, wesentlich-wahre Erfassung des Motivs, zweitens das Verständnis der ersten Entwurfszeichnung als Manifestation des genialen, schöpferischen Künstlers sowie drittens das Verständnis der Zeichnung als einer „defizienten“ Form des Bildes, die in der Vorstellung des Betrachters weitergedacht oder ergänzt werden kann. Es ist klar, dass jeder Künstler, ja jedes einzelne Kunstwerk individuell auf diese verschiedenen Ansprüche hin zu betrachten ist, sofern sich Ansatzpunkte dafür bieten.

Erscheint Zeichnung hier als *Gegenstand* der Reflexion, so scheint Grave – dies der zweite Aspekt – die Zeichnung auch, wie im Titel ausgedrückt, als *Medium* der Reflexion zu verstehen. Aber was soll das bedeuten? Dass – im Sinne des Thimannschen „Denkbildes“ – Zeichnungen gedankliche Gehalte oder bestimmte Überlegungen der Künstler ausdrücken? Dies ist sicher so gemeint im Kommentar zu Franz Pffors Zeich-

nung *Raffael, Fra Angelico und Michelangelo auf Wolken über Rom* (485f.; Nr. 399), in dem es heißt: „Ihr eigenes künstlerisches Selbstverständnis reflektierten die Nazarener bevorzugt in programmatischen Kunstgeschichtsbildern.“ Und konkret zu einer Figur: „Michelangelo erscheint als ernste, melancholische Künstlergestalt.“ Aber eine derartige Charakteristik braucht man nicht „Reflexion“ zu nennen, solches gilt für die anderen Künste und für ausgeführte gemalte Bilder nicht minder. Warum auch sollten die „graphischen Künste“ mehr oder eher „reflexiv“ sein als Malerei oder Skulptur? Es gibt wohl in allen Künsten verschiedene Formen und Grade gedanklichen Gehalts, so dass man nicht eine bestimmte in dieser Beziehung besonders privilegieren muss, und natürlich waren auch die einzelnen Künstler unterschiedlich stark motiviert, ihre Werke mit gedanklichem Tiefgang auszustatten. Auch darf ja wohl ein mittelalterlicher Buchmaler ebenso „reflexiv“ gewesen sein wie ein Zeichner der Goethezeit. Aus mehreren Textpassagen (besonders deutlich S. 497 im Kommentar zu Nr. 425) ergibt sich, dass Grave mit „reflexiv“ eigentlich nichts anderes als „bewusst“ meint, was insbesondere für die mannigfachen Rückgriffe auf ältere Kunstformen gilt. So spricht er in der Einleitung vom „reflektierte[n] Historismus der Nazarener“ (451) – aber welcher Historismus wäre nicht reflektiert? Meines Erachtens sollte man die „Reflexion“ da lassen, wo sie tatsächlich stattfindet, nämlich im Gedanklichen und Theoretischen – egal, ob vom Künstler oder vom Nichtkünstler praktiziert.

Was den Katalogteil betrifft (436–497), so ist es mir nicht gelungen, sein Ordnungsprinzip zu erfassen; weder eine chronologische noch eine thematische oder ikonografische noch eine technische Orientierung sind erkennbar. Ein Schwerpunkt liegt bei der Landschaft; nur fünf Werke haben explizit religiöse Themen (Nrn. 377, 378, 396, 402, 405). Die Kommentare von Grave haben eine stark formalistische Tendenz – mehrfach hervorgehoben werden insbesondere Kontraste, Flächigkeit und die Autonomisierung der zeichnerischen Mittel. Doch wird dies weder mit einer inhaltlichen Tiefendimension verbunden, noch wird der kunstgeschichtliche Stellenwert dieser Charakteristika herausgearbeitet. – Was die Illustration betrifft, mag die unfarbige Wiedergabe vieler Werke weniger ins Gewicht fallen, umso mehr dafür aber die zu geringe Größe. Die teilweise extreme Feinlinigkeit mehrerer Werke geht in den kleinen Abbildungen vollständig unter.

Auch die fünfte und letzte Abteilung des Buches mit dem Thema Kunsthandwerk (498–559) umfasst ein heterogenes Material, das zudem starke Verbindungen insbesondere zur Architektur und zur Skulptur aufweist: von Innenräumen mit der gesamten Dekoration und Ausstattung geht es über Möbel, Musikinstrumente, Damenkleider und Kleinskulpturen bis zu Trinkgläsern und Anhängern. Wenn auch aus etwas anderen Gründen, überzeugt diese Abteilung ähnlich wie diejenige über die Skulptur. Die Einleitung von Christoph Hölz (*Luxus, Moden, Interieurs. Das Kunsthandwerk zwischen Prunk und Strenge*, 499–511) erfüllt alle Kriterien einer knappen und dennoch fundierten Einführung in die Materie und ist ebenso wie die zum überwiegenden Teil von anderen Autoren verfassten Einzelkommentare im Katalogteil von großer Sachkenntnis geprägt. Ausgesprochen sinnvoll ist die Entscheidung, das Material im Katalogteil chronologisch, und zwar nach Dekaden, zu gruppieren, wobei

immer vom Großen (den Innenräumen) zum Kleinen weitergegangen wird, so dass der Leser zwar durchweg mit der Heterogenität der Objekte konfrontiert ist, zugleich aber auch die historische Einordnung sofort erkennen kann.

Insofern mit den Interieurs und Objekten Lebenswelten gezeigt werden (ab einer gewissen Situiertheit, versteht sich), rückt auch die zeitgenössische Geschichte und Kultur selbstverständlicher in den Blick als bei den stärker von der Lebenswelt abgesetzten Werken der anderen Gattungen. So ergibt sich, insgesamt gesehen, ein ausgeglichenes Verhältnis von formaler, stilorientierter Betrachtung und Einbeziehung des historischen und gesellschaftlichen Kontextes. Bereits in der Einleitung wird immer wieder geschichtliche Orientierung gegeben, und die Einzelkommentare sind reich an Hintergrund- und Kontext-Informationen. Allerdings bedeutet dies gelegentlich auch, dass ein Objekt eher von kultur- als von kunstgeschichtlichem Interesse ist wie etwa das Hammerklavier (Nr. 449) oder die Glasharmonika (Nr. 472). Oft erscheint das Einzelobjekt geradezu als Mikrokosmos, in dem sich Geschichte, Gesellschaft und Kultur der Zeit spiegeln – was manchmal aber auch dazu führt, dass grundlegende Informationen in Einzelkommentaren erscheinen, wo sie eigentlich nicht hingehören (Nr. 441). Dies ist freilich, wie zu Anfang dieser Besprechung vermerkt, ebenso strukturbedingt wie die gelegentliche Befrachtung der Kommentare mit unwichtigen Informationen (Nrn. 490 und 499) oder einer zu ausführlichen Darstellung handwerklich-technischer Details (Nrn. 500 und 501). Bei Nr. 520 (Burg Stolzenfels, Wohnzimmer der Königin) fehlt der Verweis auf Nr. 79 (wie auch umgekehrt), ebenso bei Nr. 521, einem Stuhl von Burg Lichtenstein (Nr. 85), zu dem Informationen gegeben werden, die sich auf das Bauwerk beziehen. Grundlegende Probleme wie die Befreiungskriege, das Erstarren des Bürgertums oder die Industrialisierung werden bestenfalls gestreift (etwa im Kommentar zu Nr. 469 über die Bedeutung des Eisenschmucks im Kontext der Befreiungskriege oder zu Nrn. 480 und 482 zum Thema des Patriotismus), nicht für sich behandelt. Wenn dies auch wieder verständlich ist, so ist aber doch zu bedauern, dass solche Phänomene wie die etruskische und die pompejanische Mode zwar irgendwo vereinzelt auftauchen, der ganze Komplex der Rezeption älterer Kunst aber nicht grundlegend thematisiert wird, obwohl immer wieder davon die Rede ist.

Sehr zu begrüßen ist die mit der nicht recht verständlichen Überschrift *Bibliographie raisonnée* versehene Vorstellung ausgewählter kunsttheoretischer Quellentexte, die jeweils mit einem kurzen Kommentar charakterisiert werden. Dieses Konzept ist sinnvoll und stellt einen wichtigen Aspekt des zeitgenössischen Kunstgeschehens vor Augen, der gegenüber dem Primat der materiellen Artefakte oft ein wenig vernachlässigt wird. Die Ausführung ist allerdings nicht optimal. Manches ist schlecht verständlich; beispielsweise ist mehrfach von Wirkungsästhetik und Autonomieästhetik die Rede, ohne dass die Begriffe erläutert würden. Auch die Zusammenfassungen der einzelnen Texte sind nicht immer besonders hilfreich. Problematisch ist auch die Auswahl. Man sollte sich schon darauf verlassen können, dass alle wichtigen Texte aufgeführt sind; das ist aber nicht der Fall. Was die Gartenkunst betrifft, ist zwar Hirschfeld vertreten, der reiner Theoretiker war, die bedeutenden Traktate der Praktiker Sckell und Pückler-Muskau fehlen jedoch. Von Philipp Otto Runge sind nur zwei Briefe

(Nrn. 29 und 30) aufgenommen statt der *Hinterlassenen Schriften* und der *Farbenlehre*. Karl Philipp Moritz ist mit vier Schriften vertreten, Goethe überhaupt nicht. Von Caspar David Friedrich ist nur ein – gewiss wichtiger – Brief aufgenommen (Nr. 36); seine erst posthum publizierten kunsttheoretischen und kunstkritischen Schriften fehlen jedoch. Demgegenüber erscheint Kleist mit drei Schriften ein wenig überrepräsentiert, zumal seine *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (Nr. 38) noch durch Brentanos demselben Textzusammenhang zugehörige *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich* (Nr. 41) ergänzt werden, während Friedrichs eigene Deutung nirgendwo erscheint, auch im Katalogteil nicht (Nr. 269).

Angesichts der inhaltlichen Heterogenität des Bandes, der Qualitätsunterschiede der einzelnen Beiträge, der unbestreitbaren Leistungen und der unübersehbaren Defizite fällt es schwer, ein abschließendes Fazit zu ziehen. Unvermeidlich wird man aber beim Durchblättern und Lesen des Buches angeregt, darüber nachzudenken, wie eine *Geschichte der deutschen Kunst* (oder, wie es hier heißt: *der bildenden Kunst in Deutschland*) aussehen könnte, die ein wirkliches Standardwerk wäre. Es müsste wohl eine *Geschichte* sein, die umfangreicher angelegt, anders – nicht als Kombination von Essays und Katalogteilen – strukturiert, inhaltlich sorgfältiger ausgearbeitet, teilweise von kompetenterer Hand verfasst und betreut, besser illustriert und redigiert und auch ohne zu großen Zeitdruck innerhalb eines längeren Zeitraums herausgebracht werden müsste. Doch kann vielleicht ein solches Werk – in der Presseinformation und den Werbetexten war vom „ersten vollständigen Nachschlagewerk zur deutschen Kunstgeschichte“ und vom „wichtigsten kunstwissenschaftlichen Projekt seit Gründung der Bundesrepublik“ die Rede – nie mehr sein als ein Spiegel der akademischen Kunstgeschichte in ihrem aktuellen Zustand.

REINHARD ZIMMERMANN
Trier



Oliver Zybok und Wolfgang Thöner (Hrsg.); Bauhaus. Die Kunst der Schüler. Werke aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau; Ostfildern: Hatja Cantz Verlag 2013; 192 S., 179 Abb.; ISBN 978-3-7757-3600-8

Einigermaßen überraschend ist die ebenso langlebige wie prekäre Asymmetrie zwischen der überragenden Aufmerksamkeit für die großen ‚Meister‘ des Bauhauses und der weitgehenden Vernachlässigung derjenigen Malerinnen und Maler, die als Schülerinnen und Schüler das Bauhaus verlassen haben. Diese Asymmetrie existiert nicht nur in der öffentlichen Wahrnehmung, sondern auch in der Forschung.

Nicht selten führen bis heute aus diesem Kreis der ‚namenlosen‘ Bauhausschülerinnen und -schüler ganze Künstlernachlässe unaufbereitet einen Dornröschenschlaf