

## Rezensionen

Michael Hesse

**Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne.** München, Verlag C. H. Beck, 1993, 537 S. mit 16 Farbtlfn. u. 136 Schwarzweißabb., 168 DM, ISBN 3-406-37554-5

Mit seinem Buch legt Werner Busch eine Bilanz seiner zahlreichen Studien zur künstlerischen Umbruchsituation zwischen der Mitte des 18. und dem frühen 19. Jahrhundert vor. Während die neuere Forschung sich vor allem mit Frankreich im Zeitalter von Aufklärung und Revolution beschäftigt hat, entwickelt Busch seine Argumentation vorzugsweise an Beispielen der englischen Kunst. Dieser Schwerpunkt entspricht nicht nur persönlichen Vorlieben des Autors. Denn während in Frankreich klassische Tradition, staatliche Indienstnahme von Kunst und Akademisierung den Abbau der normativen Ästhetik abmildern, ist der Paradigmenwechsel im sozioökonomisch avancierten England ungleich deutlicher faßbar. In England war, wie Busch einleitend bemerkt, klassische Kunst von vornherein kultureller Import, und die Akademiegründung von 1768 kam zu spät, um noch eine Konventionalisierung der Kunstproduktion zu fördern. Neben England liefert der Pluralismus der Kunstszene im deutschsprachigen Raum weitere Beispiele. Wichtig ist auch die besondere Kunstsituation in der liberalen, kulturell offenen Atmosphäre des päpstlichen Rom, um und nach der Mitte des 18. Jahrhunderts Schauplatz des wechselseitigen Austauschs in der europäischen Avantgarde. Spanien wird durch die singuläre Gestalt Goyas vertreten.

Die Kapiteleinteilung orientiert sich an der akademischen Gattungshierarchie. Der Verfasser macht damit jeweils die klassische Norm bewußt, um sodann den Funktionswandel der Gattungen, ihre Erweiterung oder ihre Auflösung im wechselseitigen Beziehungsverhältnis zu verfolgen.

Das bei weitem umfangreichste Kapitel ist der Krise des Historienbildes gewidmet, die Busch als Krise des Helden in drei Entwicklungsschritten vor Augen führt. In einer ersten Stufe wird der klassische Heldentypus am Maßstab vernunftgemäßen Handelns oder im Blick auf den christlichen Tugendkanon hinterfragt. Hier vermisst man den Hinweis auf die Querelle des *merveilleux*, wie überhaupt die große Debatte über den Vorrang der antiken oder der modernen Kultur sowie ihre Überwindung durch den historischen Relativismus der Kunsttheorie des frühen 18. Jahrhunderts kein Vorkommen haben.

Die zweite Stufe der Krise wird nach Busch faßbar, wenn es gilt, zeitgenössische Ereignisse ins Bild zu setzen: Suggestion von Authentizität unterminiert einen überzeitlichen Geltungsanspruch, die Erfahrung der Relativität aller Wahrnehmung läßt herkömmliche Motivformeln fragwürdig erscheinen. Klassische Themen sind nur noch im Bewußtsein historischer Distanz zu fassen. Die neuen Sujets bedürfen allerdings noch der vertrauten ikonographischen Schemata, um als kunstwürdig zu erscheinen. Zwangsläufig treten so Form und Inhalt auseinander. Die sinnstiftende Auseinandersetzung mit der modernen Inkohärenz des Bildes wird an den Betrachter delegiert.

In der dritten Krisenstufe zeigt sich der Held selbst als handlungsunfähig. Nicht die Tat, sondern die Reflexion über die Tat wird ins Bild gesetzt. Handlungsarmut oder gar Handlungsstillstand sind die Folge. An die Stelle von Aktion tritt allenfalls Aktionismus ohne eigentliche Handlungsfinalität, erträglich nur durch forcierte Stilisierung.

Immer wieder hebt Busch unter dem Stichwort Stilisierung die fortschreitende Verselbständigung der künstlerischen Ausdrucksmittel hervor, und zwar nicht nur die seit langem diskutierte Autonomie der Farbe, sondern auch die zunehmend abstrakte Funktion der Linie. Autonomieanspruch der Kunst und Verselbständigung künstlerischer Gestaltungsmittel sind an sich nichts Neues, man denke nur an die venezianische Malerei des späten 16. Jahrhunderts. Allerdings fungiert in der älteren Kunst das Gespräch als Korrektiv, während die Kunst um 1800 eine Kunst der relativen Wahrheiten ist, und zwar von Betrachtern, welche selbst durch subjektivistisches Kunsterlebnis oder gar Kunstandacht diskursunwillig geworden sind.

Parallel zur Krise der Historie verändern sich Stellung und Aufgaben des Genres. Die traditionell rangniedrige Gattung, deren theoretische Aufwertung exemplarisch Diderot im Blick auf Greuze vollzogen hat, kann, anders als die Historie, moralische Exempel glaubwürdig formulieren und durch gesteigertes Sentiment eine erzieherische Wirkung auf den Betrachter ausüben. Dabei treten die Muster der klassischen Tradition durchaus als Bedeutungsträger auf, allerdings im Modus einer historisch-kritischen Überprüfung ihrer Strukturelemente und Ausdrucksqualitäten. Eindringlich verdeutlicht Busch vor allem anhand der graphischen Zyklen Hogarths, wie neue Inhalte auf tradierte Kunstformeln übertragen werden. Es sei hier nur auf die Deutung von *Beer Street* und *Gin Lane* als Paraphrase auf das ikonographische Schema des *Jüngsten Gerichts* verwiesen – bei Hogarth bezeichnenderweise ein Gegensatzpaar ohne Mittelbild, weil die Entscheidung nunmehr innerweltlichen Instanzen zufällt.

Das Kapitel über Landschaftsmalerei weist zunächst an Alexander Cozens' Anleitungen für den Landschaftsmaler eine radikale Abkehr vom klassischen Ideenbegriff nach: Ideenschau ist nicht länger der Ausgangspunkt für Bilderfindung oder

Gegenstandsüberformung. Vielmehr generiert, bei Cozens sozusagen automatisch, der künstlerische Prozeß selbst die Ideen. Im Spannungsfeld zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen unterscheidet Busch sodann drei Positionen der Landschaftskunst: Formalisierung der unmittelbaren Wirklichkeitserfahrung durch Abstraktion bei Thomas Jones, Erweiterung des klassischen Landschaftskonzeptes im Hinblick auf naturwissenschaftliche Erkenntnis bei Philipp Hackert sowie bei Thomas Gainsborough die Konstitution einer Bildrealität parallel zur Natur als Appell an die natürliche Gefühlsreaktion des Betrachters.

Gerade an der scheinbar fremdbestimmten Gattung des Porträts lassen sich Autonomieanspruch und zunehmende Selbstreferentialität der Kunst besonders deutlich fassen: In Reynolds' Rollenporträts geht es nicht nur um die Aufwertung der Gattung durch die Aufnahme von Elementen der Historienmalerei; die Rolle ist nicht attributiv wie im französischen Rokoko. Die kalkulierte, bildimmanente Spannung zwischen dargestelltem Individuum und Rollenzusammenhang – brillant: die Ausführungen über Reynolds' *Laurence Sterne* als Satyr-Sokrates – generiert vielmehr ein intellektuelles Vergnügen an der geistreichen Wendung, der unerwarteten Anspielung, der überraschenden Verknüpfung. Dem entwickelten kunsthistorischen Bewußtsein des Bildproduzenten entspricht die kunsthistorische Perspektive des Rezipienten.

Scharfsinnig unterscheidet Busch die Position Gainsboroughs von der seines Konkurrenten im Porträtfach. Während Reynolds aus dem Repertoire der Würdeformeln kontinentaler Hochkunst schöpft, damit auf konventionalisierte Zeichen setzt und deren Aneignung im Medium des Bildes wie auch in den *Discourses* reflektiert, entwickelt Gainsborough seine Zeichensprache jeweils aus dem motivisch-formalen Zusammenhang des je besonderen Bildes. Bildsinn vermittelt sich hier gleichsam sympathetisch, auf der vorikonographischen Ebene. An die Stelle rationaler Bildlektüre tritt die emotionale Einstimmung des Rezipienten.

Ein kurzes Kapitel ist der Karikatur gewidmet, die nach Busch die Probleme der Kunst um 1800 mit Radikalität verdeutlicht. Die Karikatur entwirft nicht nur Gegenbilder zur akademischen Norm, sondern lötet die neuen Ausdrucksbereiche aus, die in der Bildproduktion durch Autonomie der Kunstmittel und im Bereich der Rezeption durch die Wirkungsästhetik erschlossen worden sind.

Der Autor bietet mit seiner Schrift auch einen Beitrag zur Methodendiskussion, obwohl er dies nicht explizit anspricht. Seine Bilddeutungen erscheinen als ein Versuch der Vermittlung von historischem und ästhetischem Erkenntnisinteresse. Stilkritik, formale Analyse und ikonographische Bestimmung sind demnach für die Kunstgeschichte ebensowenig eigenständige Methoden der Interpretation wie die Erschließung der historischen Entstehungs- und Rahmenbedingungen eines Kunstwerks. Es handelt sich vielmehr um hilfswissenschaftliche Verfahren, welche zudem historisiert werden müssen. Ihr Einsatz ist in jedem Einzelfall zu reflektieren, zum einen am Maßstab des anschaulichen Sachverhalts, zum anderen – und hier unterscheidet sich Busch nachdrücklich von einem rein phänomenologischen Ansatz – am Maßstab der Rekonstruktion des kunstgeschichtlichen und allgemeinhistorischen Horizontes.

Es steht außer Frage, daß Buschs Studie für die Entwicklung eines angemessenen Problembewußtseins bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Malerei des Georgianischen England wegweisend sein wird. Dem nichtspezialisier-

ten Leser kann das Buch, ungeachtet der persönlich geprägten Werkauswahl, als Einführung in die Kunst um 1800 dienen, aber auch als material- und erkenntnisreiche Sammlung eindringlicher Bildauslegungen. Das Buch entspricht dabei insofern seinem Gegenstand, als der Autor programmatisch auf den Anspruch verzichtet, aus seinen Einsichten ein Gesamtbild zu formen – hier ist der produktive Anteil des Lesers gefordert.

Der Verlag hat das Buch gediegen ausgestattet, aber auch den Preis entsprechend steil gestaltet. Möglichst bald sollte daher alternativ eine preisgünstige Studienausgabe angeboten werden.