

Peter H. Feist

Einheit des Entzweiten?

Werner Hofmann: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München: C. H. Beck 1995 (Universum der Kunst, Bd. 40), 720 S. mit 563 Abb., davon 329 farbig.

Einem Buch Werner Hofmanns gebührt volle Aufmerksamkeit. Seit Jahrzehnten wird nicht nur im deutschsprachigen Raum das Arbeiten von Kunsthistorikern durch Einsichten und Anregungen befördert, die der Autor wie der Ausstellungsregisseur ins Spiel brachte. Durch ihn lernten sehr viele, die Kunst im 20. Jahrhundert¹, den Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert², die westeuropäische Kunst im 19. Jahrhundert³, und die »Kunst um 1800«⁴ anders, d.h. neu und tiefergehend zu verstehen. Auch bei Dissens in Einzelfragen wäre jemand, der sich diesen Gegenständen zuwendet, schlicht im Abseits, wenn er oder sie das von Hofmann erschlossene immense Material und seine Gedanken dazu ignorierte.

Zu Recht wurde ihm in der von Franzosen konzipierten, auf André Malraux zurückgehenden Buchreihe »Universum der Kunst« der Band anvertraut, der in etwa seinem mittlerweile geradezu legendären Ausstellungszyklus an der Hamburger Kunsthalle entspricht: Kunst zwischen 1750 und 1830. »Das entzweite Jahrhundert« – nach Hegel – sollte, so läßt er wissen, schon sein Buch von 1960 heißen, das der Verlag dann lieber etwas freundlicher mit »Das irdische Paradies« betitelte. (Das Schlußkapitel lautete dennoch »Das entzweite Jahrhundert«). Das neue Buch erlaubt es Hofmann, sein Konzept von Kunstgeschichte, das er in der Ausstellungsfolge von 1974 bis 1980 mit ihren neun Katalogen vorstellte, noch einmal konzentriert und stellenweise modifiziert zur Diskussion zu stellen. Er konnte die Beschränkungen auf das in Hamburg ausstellbar Gewesene aufheben und die einzelnen »Fallstudien« enger miteinander verknüpfen und aufeinander beziehen. Der Kreis der behandelten Künstler wurde erweitert. Die Architektur bekam (etwas) mehr Platz. Die »angewandte Kunst« (Stichwort Flaxman) wurde erstaunlicherweise eher ein wenig zurückgenommen. Die Vorzüge des Mediums illustriertes Buch werden voll genutzt. Eine imponierende Fülle guter Reproduktionen, darunter Sequenzen blickführender, das Verständnis vertiefender Details, erlaubt dem/der Leser/in/Betrachter/in, die Argumente des Autors anschauend zu prüfen und beschenkt ihn/sie neben den unerläßlichen Hauptwerken – mit vielen (weitgehend) unbekanntem, aber höchst aufschlußreichen Zeitzeugnissen. Auch im Buch beginnt der »Museumsmensch« Hofmann nicht nur theoretisch, sondern mit einer »Ausstellung« kurz in ihrer Gestaltung interpretierter, die Probleme aufschließender Einzelwerke. Nur zu ganz wenigen Bildern, über die er schreibt, fehlen Abbildungen.

Der Verfasser nennt sein Buch ein »essayistisches Kaleidoskop«. (Auch das »Irdische Paradies« bezeichnete er als zwölf Essays). Wenn er das Kaleidoskop vor unserem geistigen Auge dreht, fallen die funkelnden Kristalle in immer neue Konfigurationen. 24 Kapitel, in 4 Blöcken gruppiert, werden mit geschmeidigen Überlei-

tungen verknüpft oder mit lapidaren Thesen abgeschlossen. Nach einem Auftakt behandelt er u.a. Hogarth und Reynolds, hebt bei der Plastik besonders Canova hervor, exemplifiziert die Architektur mit Wörlitz, Piranesi, dem Sonderfall des zuletzt geistesgestörten Lequeu, faszinierenden Entwürfen von Soane und den Utopien von Ledoux und Boullée. Füssli, David, die großen, unterschiedlichen Landschaftsmaler Turner, Constable, Friedrich und Runge, sowie – teilweise im Vergleich mit Runge – der zeitweilige Jakobiner Blake erfahren ausgreifende Behandlung. Goya wird in seiner ganzen Vielfalt, Géricault und Delacroix werden unter bestimmten Gesichtspunkten, aber voller Bewunderung herausgestellt. Die Nazarener – und Corot – führen hin zu den Schlußfragen nach dem weiteren Schicksal der Kunst in der zweiten Hälfte des entzweiten Jahrhunderts und bis in die Jetztzeit. Eigentliches Ende des Buches ist Ingres' »Apotheose Homers« von 1827, dieses »Altarbild ... der Kunstreligion« (S. 639). Es ist auch die ins Bild gesetzte herrschende Kunstpolitik der nachfolgenden Jahrzehnte, die immer wieder das bewunderte Muster für alle Kräfte abgibt, die nach »Law and Order« streben. Dem monumentalen Essay ließe sich mit essayistischen Zustimmungungen zu vielen einzelnen Interpretationen bzw. Erklärungen von Vorgängen antworten, mit der zitierenden Unterstreichung prägnanter Formulierungen und mit dem Ausdruck einer dankbaren Bewunderung für die Funde, die aus Hofmanns jahrzehntelanger Quellenlektüre, seiner Vertrautheit mit der Fachliteratur und mit den Beständen von Museen, Museumsdepots und insbesondere graphischen Kabinetten in vielen Ländern resultierten. Sie werden über dieses Buch einen festen Platz in der Vorstellung erlangen, die sich Kunsthistoriker und Kunstinteressierte von jener Kunstperiode bilden. Ich will nur zwei Arbeiten nennen: Joseph Michael Gandys aquarellierte Federzeichnung von 1830 nach John Soane »Die Bank von England als Ruine« (Abb. 111), die »Spurensicherer«-Werke der 1970er Jahre (besonders von Anne und Patrick Poirier) präfiguriert, und Goyas »Familie des Infanten Don Luis de Borbón« von 1783 (Parma, Fondazione Magnani-Rocca, Abb. 420-423), die eine Desintegration noch erkennbarer traditioneller Gruppenbildkomposition mit intensivstem Porträtrealismus zusammenbringt.

Es erscheint mir angemessener, Werner Hofmanns Gesamtkonzept zu reflektieren und Anstöße zu einigen eigenen Fragen aufzunehmen. Hofmann schreibt – kunstgeschichtlich – die »Vorgeschichte« der »Epoche, in der wir immer noch stehen« (S. 694), die für ihn, aller Postmoderne zum Trotz, rechterdings – wie ich meine – »die Moderne unseres Jahrhunderts« ist (S. 9). Er setzt damit fort, was er 1957 in »Zeichen und Gestalt« und 1966 in den »Grundlagen« tat. Auf der Ebene der »Bildrealität« beobachtet er Desintegration bisheriger Einheitlichkeiten und vor allem »Polyfokalität«, die Abkehr von der zentralperspektivischen Einansichtigkeit. Das »Ende der wissenschaftlichen Perspektive«, das Fritz Novotny 1938 am Werk Paul Cézannes festgemacht hatte⁵, wird nun mehr als hundert Jahre früher angesetzt. Weder Desintegration, noch Polyfokalität (ein Begriff, der es vielleicht schwer haben wird, sich in aller Munde zu behaupten) bleiben auf die Kennzeichnung von Bildeigenschaften begrenzt. Polyfokales Handeln und Reflektieren gelten vielmehr als »die zentralen Kriterien der Epoche« (S. 667). Das heißt selbstredend nicht, daß es die einzigen begrifflichen Leitlinien für Hofmanns argumentative Denkwege wären. »Träumerische Regression und Fortschrittsoptimismus«, ein Gegensatzpaar, das er, wie alle Phänomene, dialektisch zusammensieht, nennt er »die beiden Signaturen der Epoche« (S. 113), in der immer mehrerlei »zur Wahl steht«.

Der Desintegration des Werks entspricht die Entzweiung der Persönlichkeit, speziell der Künstlerpersönlichkeiten, deren »Doppelleben« – in jeweils unterschiedlichen individuellen Weisen – analysiert werden. So sehr den Verfasser die »zentralen Kriterien« und die Cassirerschen »symbolischen Formen« der Epoche interessieren – eine Kunstgeschichte ohne Namen, ohne die Individualität von handelnden Personen mit Biographie und Charakter ist nicht seine Sache, auch wenn das editorische Prinzip dieser Buchreihe nur sparsamste Hinweise auf Biographisches der Hauptakteure zuläßt. Weniger-Wissende oder Lernende, die den drei Kilo schweren Kolossalessay vor sich haben, müssen sich zusätzlich in anderen Büchern kundig machen.

Die Doppelleben der zusehends »heimatlos« werdenden (S. 334) und desillusionierten Künstler auch als eine Quelle zur Erklärung der Produkte heranzuziehen, heißt umgekehrt, »den Blick von den Künsten auf die politischen Vorgänge und von diesen wieder auf jene zu richten« (S. 495). Es wird allerdings nicht ausreichen, nur die politischen Vorgänge ins Auge zu fassen. Mehr noch, als bei Hofmann immer wieder anklingt, bedürfen wir auch der Sachverhalte aus dem jeweiligen Stand von Wissenschaft und Technik, den Formen des Wirtschaftens und besonders den Eigentumsverhältnissen, um bestimmte künstlerische Phänomene und vor allem deren spezifisches Gewicht in der polyphonen Kunstsituation einer Zeit zu begreifen.

Begründet wird als Novum hervorgehoben, daß Künstler nun beanspruchten, als Subjekte der Geschichte mit einem besonderen Auftrag in den allgemeinen Gang der Geschichte einzugreifen (S. 336) und nicht nur ihr Metier zu perfektionieren. Das ist heute schon allgemeine wissenschaftliche Meinung. Bemerkenswerter ist, daß Hofmann dazu ansetzt, den »integrierten« Künstlern (S. 511) und den in der Gesellschaft breiter wirksamen Kunstmodellen, z.B. der Nazarener (S. 616), mehr Beachtung zu schenken, als die solipsistischen Modernen ihnen zubilligten, und sie nicht mehr grundsätzlich zu verachten. Auch verweist er darauf, daß gerade Künstler, die wir aus verschiedenen guten Gründen als die besten und »großen« ansehen, wie Delacroix, nicht monomanisch ihr Kunstkonzept reinhielten, sondern tolerant waren und Widersprüche, etwa die gegensätzlichen Bestrebungen nach »Anschauung« oder »Imagination« auszusöhnen strebten (S. 692). Sie wollten die Entzweiung nicht als unabänderlich hinnehmen. Ein interessantes Problem erkenne ich darin, daß zuweilen Künstler von durchschnittlicher Statur ein Gespür für neue Probleme besitzen. James Thornhill wird mehrfach (ab S. 46f.) dafür erwähnt, daß ihn schon im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts die später immer wieder virulente Frage beschäftigte, wie (nicht nur in historischen Ereignisbildern) die prosaische Faktentreue mit den höheren ästhetischen Weihen einer bildnerischen »Poesie« vereint werden könne. Die Kunstgeschichte läßt sich nicht auf die Genies, also Außenseiter einschränken; allerdings sind sie es, die dann die Lösungen für die aufgetretenen Probleme finden – welche aber manchmal verborgen bleiben und erst viel später auf das Kunstgeschehen wirken können (Goya).

Zu den grundsätzlichen Fragen, die das Buch aufwirft, gehören die nach der Kennzeichnung und nach der zeitlichen Abgrenzung der Epoche. Neben der Polyfokalität muß Hofmann immer wieder Bestrebungen feststellen, zur Monofokalität zurückzukehren. Auch wenn er die Zusammenführung mehrerer monofokal strukturierter Bilder zu Paaren oder Reihen »dialektische Polyfokalität« nennt (S. 339, 346), erscheint das etwas gezwungen, um die Einheit der Epoche unter einem Leit-

kriterium definieren zu können. Wäre es nicht ergiebiger und richtiger, sowohl den inneren Widerspruch, der zur Aufhebung drängt, anstelle der Polyfokalität und den Pluralismus konkurrierender Alternativen als Merkmal des Kunstgeschichtsprozesses zu begreifen und zu nennen? Für Letzteres denke ich an Richard Hamanns Lesart der Kunstgeschichte⁶, der immer zwei parallel verlaufende, gegensätzliche, aufeinander einwirkende und sich auch verknüpfende Tendenzen für jede Periode herausstellte. Zu fragen bleibt dann, ob und warum die eine der Richtungen doch die dominante wurde.

Werner Hofmann sieht um 1800 nicht nur die übliche »Ablösung einer Stilepoche durch eine neue Variante«, sondern eine »Zäsur« (S. 25). Er spricht sich nicht deutlich aus, warum gerade damals der Einschnitt tiefer als sonst war. M.E. eher wegen des endgültigen Wandels der sozialökonomischen Formation als wegen der politischen Revolution in Frankreich. Sind die neuen Merkmale der Bildrealität tatsächlich so neu, oder brachte nur deren Kombination und Häufung den Umschlag? Er nennt frühere Vorstufen, Vorbilder, Anregungen; Polyfokalität, mehrfacher Bildsinn war vor-renaissanceistisch; das Capriccio stammt aus der Spätrenaissance; »disguised symbolism« und kommentierende Rahmenbilder gab es im 16. und 17. Jahrhundert. Er macht darauf aufmerksam, daß das, was Heinrich Heine um 1830 erst für die Folgezeit prognostizierte, seine Vorspiele schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts besaß (S. 668). Eigenart und Grenzen der Periode werden also etwas unscharf. In ihr selbst konnte die Polyfokalität erst dann zum Zuge kommen, als die Fortschrittsideologie der Aufklärung, eine der beiden »Signaturen der Epoche« (S. 113) an Glaubwürdigkeit einbüßte (S. 671), Vernunft zu Tyrannei werden konnte (Georg Forster 1793, S. 331).

Wahrscheinlich sind die Eigentümlichkeiten der Bildrealität, die Stilmerkmale – auch in ihren eigenen Veränderungen und Revivals – stärker von den sozio-ökonomischen Konstellationen und den durch sie bedingten gesellschaftlichen Kunstverhältnissen abzutrennen und nur die letzteren, zu denen sich Hofmann vor allem im vorletzten Kapitel (S. 641ff.) äußert, geeignet, das Eigene einer (Kultur-)Geschichtsepoche oder –periode zu definieren.

Die Glättungen und Homogenisierungen durch heutige Kunstszene, Populärwissenschaft und ideologisierte Kunstkritik, über die sich Hofmann zu Recht ärgert (S. 668), erbringen jedenfalls kein Verständnis dafür, daß Ideen und auch gesellschaftliche Mächte, die in ein und denselben Formen veranschaulicht werden, austauschbar, die Formen also ideologisch uneindeutig sind.

Ein so anregendes Buch ist ein Genuß und bringt das Fach weiter. Ich hoffe, daß recht bald zu lesen und zu sehen sein wird, wie Werner Hofmann den ergiebigen Vergleich von Constable mit Caspar David Friedrich (S. 380ff.) zu Cézanne weiterführen wird und überhaupt die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert so neu schreibt, wie dieses Stück ihrer Vorgeschichte.

Anmerkungen

- 1 W. H.: Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, in: Zs.f. Kunstgesch. 18, 1955. – W. H.: Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1957. – W. H.: Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1958. – W. H.: Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1979.
- 2 W. H.: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1966.
- 3 W. H.: Das Irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1960, 2., überarb. Aufl. 1975. – W. H.: Bruchli-
nien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979.
- 4 Ausstellungszyklus der Hamburger Kunsthalle 1974-1980. – Vgl. auch: Kunst um 1800 und die Folgen, Werner Hofmann zu Ehren, hrsg. v. Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster u. Martin Warnke, München 1988.
- 5 Fritz Novotny: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938.
- 6 Richard Hamann: Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, Berlin 1933.