

pierqualität nicht am Platze ist, wenn man für den gegebenen Informationsreichtum dankbar sein darf.

Inzwischen ist mit dem Band *Sachsen-Anhalt* von Peter Findeisen der zweite der Reihe erschienen (Berlin, Verlag für Bauwesen 1990, IX, 277 S. mit 411 Abb., davon 8 in Farbe), was zur Hoffnung Anlaß gibt, daß dieses Unternehmen konsequent fortgeführt wird, eine Konsequenz, die auch den Leipziger Unternehmungen *Lexikon der Kunst* und *Allgemeines Künstlerlexikon* dringend zu wünschen wäre. Da das Fazit des Verfassers, die Bedeutung der geistigen Erfahrungen, die an den Objekten gesammelt werden, entscheide über den Denkmalcharakter (S. 7), ohne Einschränkung gilt, entsteht aus dem Erscheinen der ersten beiden Bände dieser Reihe die Verpflichtung zu ihrer Fortsetzung auch in den Bundesländern südlich und westlich von Elbe und Werra. Zu oft schon sind Denkmalschutz und Denkmalpflege Irrwege gegangen, weil die aktuelle oder vorgegebene Forderung des Augenblickes zu praktischem Handeln auch das Alibi zu liefern schien, sich der scharfen Überlegung, der verantwortlichen Besinnung zu entziehen. Die eindringliche Mahnung, die in dem mit viel Mut und großen Opfern realisierten Buch von Heinrich Magirius — und neuerdings auch von Peter Findeisen — liegt, muß ernst genommen werden.

Tilman Breuer

Literaturberichte

STUDIEN ZUR FRANZÖSISCHEN MALEREI DES 18. JAHRHUNDERTS: EINE FORSCHUNGSREVOLUTION UND DIE FOLGEN (mit vier Abbildungen)

I.

In der kunstgeschichtlichen Forschung zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts dominierte mehr als hundert Jahre lang eine axiologische Position nach Art der Brüder Goncourt: eine rigoros durchgezogene „ligne des hauteurs“ von Watteau über Chardin und Fragonard bis zu David und seiner Schule, eine Linie, die dann im 19. Jahrhundert ihren dialektischen Umschlag — somit aber auch ihre Bestätigung — im Schaffen von Delacroix finden sollte. Auch wurde die Kunstgeschichtsschreibung einmal mehr zum Exerzierfeld eines sich progressiv, aber auch ästhetizistisch gebärdenden Moralismus: so in der Gegenüberstellung des bescheidenen, „lebenswahren“ Chardin mit dem frivol verspielten Boucher, so in den endlosen Sottisen über die bourgeoise Rührseligkeit und das theatralische Pathos von Greuze. David wurde sowohl als Klassizist wie auch Revolutionär in ein starres explikatives Schema gepreßt: Das Schrofne und die Stilbrüche in seinen Bildern wurden durch kulturhistorisch abgeleitete stilistische Schemata überlagert. Die kleineren Meister überließ man allzu gerne einer vor allem an Zuschreibungsfragen interessierten, connoisseurhaften, nicht selten mit dem Kunsthandel verflochtenen, schwerpunktmäßig französischen Forschung, deren Fortschritte sich nur ausnahmsweise in einer brauchbaren Monographie niederschlugen. Die beachtliche, tiefempfundene religiöse Malerei eines Restout, Jouvenet, Sableyras oder später Perrin

wurde mit Stillschweigen bedacht — man befaßte sich schließlich ja mit dem Zeitalter Voltaires und deistischer, galanter Abbés.

In einer Epoche der Kunstgeschichte wie der unseren, die ihre Antriebskräfte aus einer nahezu obsessiven Neigung zu Neubewertungen oder Materialexpansionen jeglicher Art zu schöpfen scheint, mußte es geradezu zwangsläufig zu Versuchen einer Revision dieses einseitigen Bildes kommen. Sie setzten auch vor zwei Dezennien ein: Rückblickend überraschen jedoch Umfang und Intensität dieses Prozesses ebenso wie seine Auswirkungen auf das methodische Denken der Disziplin. An den Gemälden des „grand goût“, aber auch an den Genrebildern hat sich eine Diskussion über narrative Darstellungsformen und Bruchlinien der Bildillusion entzündet, die Relevanz für den gesamten neuzeitlichen Begriff des autonomen Historienbildes besitzt. Vor allem dem Buch von Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980, war eine ungleich tiefgreifendere Wirkung beschieden als anderen Diskussionsauslösern des letzten Jahrzehnts, etwa dem Versuch von Svetlana Alpers über die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Provokation ist nicht immer gleich Provokation: Die von Alpers initiierte Debatte wirkt mittlerweile versandet, der Streit um das französische Dix-huitième gewinnt mit jedem Jahr an methodischer Relevanz.

Alles begann mit Robert Rosenblums magistralen *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967. Abgesehen von seiner Neudefinition des europäischen Klassizismus lenkte Rosenblum den Blick auf die seit 1750 in Frankreich sich entwickelnde antike, vor allem aber national-historische Thematik unter dem Banner des „*exemplum virtutis*“; er betonte auch den Umstand, daß der Königshof paradoxerweise zu den Initiatoren dieser — später immer als prärevolutionär empfundenen — Ikonographie gehörte. Ein wichtiger Teilbereich dieser Thematik sollte ein Jahr später in Gabriele Sprigaths *Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts*, München 1968, eine wichtige, materialreiche und erstmals die Salonkritik (Collection Deloynes) gebührend berücksichtigende Fundierung erhalten. Leider ist die Arbeit von Sprigath nur als Dissertationsdruck ohne Abbildungen erschienen; entsprechend gering fiel ihre Rezeption im frankophonen und angelsächsischen Bereich aus. Der im selben Jahr erschienene Aufsatz Willibald Sauerländers „Über die ursprüngliche Reihenfolge von Fragonards 'Amours des Bergers'“ (*Münchner Jb. der bildenden Kunst* 1968) bot eine neue Sicht der bislang stereotyp rezipierten Ikonographie des Rokoko, die aber in Deutschland keine Fortsetzung fand.

Im Rückblick erweist sich das oben erwähnte Jahr 1967 als ein „*annus mirabilis*“ der hier besprochenen Forschungsentwicklung. Damals erschien an entfernter Stelle das anfänglich wenig rezipierte Buch von Kirsten Gram Holmström, *Monodrama Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770—1815*, Uppsala 1967. Zusammen mit dem ein Jahr später erschienenen Aufsatz von Johannes Langen, Attitüde und Tableau in der Goethezeit (*Jb. der Deutschen Schiller-Gesellschaft* 12, 1968, S. 194—258), einer ebenfalls in ihrem Kern eher theaterwissenschaftlichen Arbeit, erzielte es eine Langzeitwirkung, ohne die gewisse Aspekte der Forschungsentwicklung in den achtziger Jahren nicht zu denken sind. Sie entdeckten nämlich einen verschütteten Bereich zwischen Theater und bildender Kunst, der für die jetzige Sicht der Kunst der Goethe-Zeit von besonderer Wichtigkeit zu sein scheint.

Den chronologischen Faden wiederaufnehmend, erwähnen wir Anita Brookners *Greuze: the Rise and Fall of an Eighteenth Century Phenomenon*, Greenwich 1972, worin der Bezug der Malerei zu den in der Konvention des „drame bourgeois“ geschriebenen Stücken Diderots thematisiert wurde. Im selben Jahr präsentierte Michael Levey (Wend Graf Kalnein, Michael Levey, *Art and Architecture of the Eighteenth Century in France*, Harmondsworth 1972) — im Gesamtkonzept noch immer der Tradition der Goncourts verpflichtet — einfühlsam die großen Gemälde Bouchers und einer ganzen Reihe bislang wenig beachteter Künstler wie Restout, Carle van Loo und Vien. Die siebziger und frühen achtziger Jahre brachten auch eine signifikante Aktivierung der französischen oder eng mit Frankreich verbundenen Forschung: Abgesehen von den zahlreichen Monographien aus der Feder von Marc Sandoz ist hier die Gruppe der mit dem neugegründeten Arthena-Verlag verbundenen Forscher zu nennen; die jüngste Veröffentlichung der Reihe ist die weiter unten besprochene *Vien*-Monographie von Thomas Gaetgens und Jacques Lugand (1988). Methodischen Fragen wick dieser Forschungsstrang vorzugsweise aus, auch wenn bei ihm die Opposition Rokoko — Klassizismus, angelsächsischen Vorbildern folgend, beträchtlich geschwächt erscheint. Schließlich ist auf die auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringende Gruppe der großen *David*-Monographien (Brookner 1980, Schnapper 1980), der *Watteau*-Monographien (Posner 1984, Roland Michel 1984), die *Boucher*-Monographien von Ananoff (1976) und Brunel (1987) sowie die *Fragonard*-Monographie von Cuzin (1987) hinzuweisen. Die *David*-Forschung kann hier übrigens nicht besprochen werden.

Um 1980 setzte die angelsächsische Forschung mit ganzer Kraft zu einer sowohl methodischen wie auch materialmäßigen Umwertung der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts an. Philip Conisbee, *Painting in Eighteenth-Century France*, Oxford 1981, verfocht die Rehabilitierung der religiösen Malerei sowie der Historienbilder aus den ersten vier Dezennien. Den Bruch in der Entwicklung des Klassizismus nach Poussin tendierte er zu minimalisieren. Das nach Gattungen und ikonographischen Kriterien organisierte Buch reflektiert die akademische Hierarchie der Malereigattungen. Diesem Bruch mit der Goncourtschen Sicht trat David Wakefield, *French Eighteenth-Century Painting*, London 1984, entgegen. Wakefields Buch, bewußt als eine Art „Anti-Conisbee“ konzipiert (ein heutzutage in der Forschungsdebatte eher rares Phänomen), lehnt sich eng an die Präferenzen der beiden Brüder an, auch wenn er nach Leveys Vorbild einige Konzessionen (z. B. De Troy) macht. „History, criticism and social factors“, so Wakefields Einleitung mit provokativer Offenheit — „should not be allowed to stand in the way of our enjoyment“. Diesen Genuß findet er in den kleineren, mehr der Ästhetik der Skizze verpflichteten Bildtypen.

Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981, bietet eine poststrukturalistische, an der Semiotik orientierte Sicht der französischen Entwicklung. Bryson konstruiert gegensätzliche Künstlerpaare (so Le Brun — Watteau), um an ihnen den auch der Linguistik verpflichteten Gegensatz zwischen „diskursiv“ und „figural“, das ist zwischen dem Textbezug und der der Bildgestaltung inhärenten Zeichenautonomie, zu demonstrieren. Brysons willkürlicher, mit fürchterlichen Fehlern durchsetzter, doch auch (so für Watteau) anregender Versuch blieb bislang ohne Resonanz. Marian Hobson, *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-*

Century France, Cambridge 1982, versucht in ihrem eigentlich der Ästhetik zugehörigen Buch eine Analyse der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts, die sich der Begriffe *Aletheia* (bewußtes Spiel mit der Illusionswahrnehmung des Betrachters) und der *Adaequatio* (geschlossenes Zeichensystem ohne illusionären Rekurs) bedient. Die *Adaequatio*, die nach Hobson um die Mitte des Jahrhunderts die Oberhand gewann, setzt — die Ähnlichkeiten zu Michael Fried sind deutlich genug — ein absorptives Verhalten der Bildgestalten und einen gewissen Voyeurismus seitens des Betrachters voraus. Angelica Goodden, *Actio and Persuasion: Dramatic Performance in Eighteenth-century France*, Oxford 1986, untersucht aus der Perspektive der Theaterwissenschaft den Einfluß des Theaters und der Pantomime auf die „Actio“ des Historienbildes. Außer Diderot zieht sie auch andere Theoretiker des Theaters, aber auch der Pantomime heran, um die wechselseitigen Bezüge zwischen „Effet“, Einzelgeste und der Handlung des ganzen „Tableau“ zu erhellen. Auch hier sind die Bezüge zu Fried nicht zu übersehen. Dieser maß ausgewählte Bilder der Zeit zwischen 1750 und 1790 am antonymischen Begriffspaar Absorption — Theatricality. Auf der Basis einer einfühlsamen Untersuchung vor allem der Bilder von Greuze und der sie betreffenden Salonkritik — hier natürlich dominierte Diderot — behauptete er, daß in den vierzig Jahren der französischen Malerei zwischen Jahrhundertmitte und Revolution die „supreme fiction“ eines den Betrachter völlig ausschließenden Vertieftseins, sprich „Absorption“, dominierte. Man hat Fried manche willkürliche Analyse vorgeworfen (so richtig die Vernachlässigung des bei Greuze offensichtlichen ikonographischen Bezuges zur holländischen Ikonographie des 17. Jahrhunderts, die alles andere als absorptiv wirkte — Werner Busch, *Kunstchronik* 1982, S. 368), doch hat sein Ansatz — wie oben erwähnt — eine neue Sicht des motivischen Umbruches um 1750 geliefert. Mit Philip Conisbee teilt Fried die Hochschätzung für den Augustinus-Zyklus des Carle van Loo, der somit zu einem der zentralen Werke des 18. Jahrhunderts „heraufproblematisiert“ wird. In Verbindung mit dem wichtigen Aufsatz von Oskar Bätschmann, Pygmalion als Betrachter (1977, revid. Fassung 1985), in dem die Probleme der Scheinlebendigkeit und der „tableaux vivants“ erörtert wurden, bildet Frieds Buch den Ausgangspunkt für die Diskussion um den Begriff des „tableau“ wie auch zur Rezeptionsästhetik. Thomas Crows *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1985, analysierte dagegen die soziokulturellen Zusammenhänge, die den Kunstgeschmack des tonangebenden Pariser Publikums bestimmt haben, also eine Art von „Antal“ der achtziger Jahre ohne (pseudo-) marxistischen Anstrich. Die Dix-huitième-Studien haben sich also in Amerika und England als ein fruchtbarer Nährboden für eine auch methodische Bereicherung der Disziplin erwiesen. Ihre kurze Darstellung hier soll weniger der Analyse als der Anzeige einer in der deutschsprachigen Kunstgeschichte bisher in ihrer Gesamtheit unterschätzten Tendenz dienen. Eine Auseinandersetzung mit ihren Positionen wäre eine Voraussetzung für die Wiederbelebung der — im Gegensatz zur David-Forschung — in Deutschland nicht eben blühenden Studien zum vorklassizistischen Dix-huitième.

Schließlich seien hier die zahlreichen Ausstellungen samt ihren gewichtigen Katalogen erwähnt, die während der letzten zwei Dekaden in dichter Folge ein auch materialmäßig neues Bild der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts vermittelt haben. Als ihren symbolischen Anfang — nicht nur wegen des Datums — sollte man die riesige Schau

der Royal Academy in London *France in the Eighteenth Century* im Winter 1967/68 bezeichnen. Für die Konzeption und Wahl der über tausend Objekte zeichnete Denys Sutton verantwortlich; es war dies so etwas wie ein Schwanengesang der Goncourt-Linie, mit Einsprengseln der besonderen englischen Connoisseur-Tradition. Die zwei großen französisch-amerikanischen Ausstellungen der Jahre 1974—1976 (*De David à Delacroix 1774—1830* und *The Age of Louis XV. French Painting from 1710 to 1774*) trugen dagegen den Umwälzungen in den ikonographischen Forschungen und dem neuen Interesse für die national-patriotische Thematik wie auch für die religiöse Malerei weitgehend Rechnung; 1984 folgte ihnen die interessante Pariser Ausstellung *Diderot et l'Art de Boucher à David*. Die künstlerische Einheit des Jahrhunderts unter dem Signum des „grand goût“ und im Sinne Conisbees wurde vielleicht am eindringlichsten in der kleinen, von Donald Rosenthal 1987 in Rochester vorbereiteten Ausstellung *La Grande Manière. Historical and Religious Painting in France 1700—1800* beschworen, auch wenn dies in wissenschaftlich nicht völlig abgesicherter Form geschah.

Die Reihe der monographischen Ausstellungen begann bezeichnend mit *Jouvenet* (1966) und *Restout* (1970) in Rouen, erst 1976 folgte die Präsentation von *Greuze*, im selben Jahr von *Claude-Joseph Vernet*, 1977 folgten *Carle van Loo* und *Natoire*, 1979 *Chardin*, 1982 *Vigée-Le Brun* und *Oudry*, 1982 und erneut 1989/90 *David*, 1985 *Drouais*, 1986 *Boucher*, 1987 *Fragonard* und *Subleyras*. Von den Jubiläumsausstellungen im Zeichen des Bicentenaire sollte man neben der *David*-Ausstellung in Paris und Versailles die trotz des unzulänglichen Katalogs für unsere Problematik wichtige Ausstellung *La Révolution Française à l'école de la vertu antique* im Musée Ingres in Montauban erwähnen.

Alles in allem zeichnet sich hier eine beeindruckende und nicht in herkömmlichen Kategorien der Materialexpansion oder reiner Jubiläumsmaßnahmen zu erfassende Forschungsentwicklung ab. Dabei sei offengelassen, inwieweit dieses gestiegene Interesse an der Malerei des 18. Jahrhunderts in Frankreich sich aus eigenen, feldbezogenen Impulsen speist oder ob die Gemälde dieser Zeit — nicht zuletzt in der englischsprachigen Kunstgeschichte — zu grundsätzlichen methodischen Fragestellungen oder zur Neuerfassung großer neuzeitlicher Bildkategorien wie der des narrativen Historienbildes herhalten müssen. Es scheint auch generell, als habe eine neue Generation von Kunsthistorikern nach einer langen Unterbrechung die einst vielbeschworene Tradition einer bruchlosen französischen Klassizität zwischen Poussin und Cézanne für sich wiederentdeckt.

Von den im Folgenden besprochenen Arbeiten zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts weist die von Hans Körner einen solchermaßen neuartigen methodischen Ansatz auf, daß ein Versuch, sie unter schon existierende oder sich abzeichnende Forschungstendenzen zu subsumieren, weder möglich noch sinnvoll erschiene; Körner agiert auch in einem breiteren chronologischen Rahmen (Poussin — Delacroix). Vier der vorgestellten Bücher lassen sich dagegen — auf unterschiedliche Weise — mit den hier umrissenen Tendenzen verbinden. So setzen Oberreuter-Kronabel und Siefert in gewisser Weise die Überlegungen von Sprigath fort und führen sie weiter unter Bezug auf das von Rosenblum umrissene Problemfeld, bei Blümm und Herzog läßt sich der Einfluß des Pygmalionaufsatzes von Bätschmann und einiger Gedankengänge von Fried nachweisen.

Gaetgens/Lugand und Garnier sind typische Monographien. Jutta Held steht in der Tradition einer zugleich aufklärerisch und soziologisch engagierten Dix-huitième-Forschung, für die das Jahr 1789 eine beinahe teleologische Bedeutung hat.

II

HANS KÖRNER, *Auf der Suche nach der „wahren Einheit“*. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert. München, Wilhelm Fink Verlag 1988. 347 Seiten, 77 Abb. auf Tafeln. DM 138,—. — GABRIELE OBERREUTER-KRONABEL, *Der Tod des Philosophen. Zum Sinngehalt eines Sterbebildtypus der französischen Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. München, Wilhelm Fink Verlag 1986. 178 Seiten, 165 Abb. DM 68,—. — HELGE SIEFERT, *Themen aus Homers Ilias in der französischen Kunst (1750—1831)*. München, Scaneg-Verlag 1988. 507 Seiten, 90 Abb. DM 70,—. — GÜNTER HERZOG, *Hubert Robert und das Bild im Garten*. Worms, Wernersche Verlagsbuchhandlung 1989. 271 Seiten, 140 Abb., 15 Farbtaf. DM 130,—. — ANDREAS BLÜHM, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*. Frankfurt, Bern, New York, Paris, Peter Lang Verlag 1989. 295 Seiten, 82 Abb. DM 108,—.

In seiner Münchener Habilitationsschrift von 1985 fragt Hans Körner nach dem ideengeschichtlichen Kontext solcher Begriffe wie Einheit, Ganzheit und Ordnung anhand der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. Jahrhundert bis zu Baudelaire und Delacroix. Sein Ziel ist jedoch vordergründig nicht eine begriffshistorische Untersuchung, auch wenn eine solche angesichts der Bedeutung dieser Termini in der Kunsttheorie längst fällig war. Er geht nämlich von einer präzisen Analyse der expliziten oder impliziten Definitionen der Werk Ganzheit bei Diderot, David, Delacroix und Baudelaire aus. Doch diese zwei großen Maler- und Kunstkritikerpaare — ihre Zusammenstellung besitzt ja eine gewisse Tradition — werden zu Fixpunkten eines weit ausgreifenden, faszinierenden kunsthistorischen, aber auch metakunsthistorischen Diskurses, der unablässig Bilder, Kunsttheorie und ästhetisches Erlebnis gegenüberstellt und prüft. Wie ein roter Faden zieht sich durch das Buch die Darstellung der Entwicklung, ausgehend von einem Einheitsbegriff, der sich an der thematisch-figuralen Struktur der Komposition orientiert, zu der späteren Dominanz von Strukturen wie Bildgeometrie, Farbe oder perspektivischem Aufbau, die bei dem ihnen innewohnenden Grad der Abstraktheit schon auf einen selbstreferentiellen, übergeordneten Bildbegriff hinweisen. Mit diesem Prozeß einher geht eine besondere Subjektivierung des Redens über Kunstwerke. Die Kunstkritik wurde nach und nach zum Analogon des künstlerischen Schöpfungsaktes und bei Baudelaire zum „einheitlichen Erlebnis“ der künstlerischen Einheit des Kunstwerkes stilisiert.

Körner beginnt mit einem Überblick über die Entwicklung des Kompositionsbegriffes von Alberti bis Félibien. Bei dem letzteren wurde die „ordonnance“ zum entscheidenden künstlerischen Mittel, ja mehr noch, zum Inbegriff einer „Ordnungskunst“ (Borinski). Die Bildordnung, deren Superiorität über die Bildgegenstände von nun an zur festen Überzeugung der französischen Kunsttheorie geriet, wurde auch allmählich als Modell

und Verweis auf die letztgültige Ordnung — die des Universums — empfunden. Doch diese Zuspitzung war späterer Natur. Das 18. Jahrhundert sollte vorerst die Relationen und Strukturen einer bildimmanenten Ordnung ergründen. Es tat dies unter Rückgriff auf den Poussinschen Modus-Begriff, der als „Einstimmung“ des Bildganzen ja mehr darstellen soll als nur eine Summe von Qualitäten, und der — in Körners Worten — in die Bildgegenstände eingeht, aber nicht in ihnen aufgeht.

Diderots Einheitsbegriff hatte seine Grundlage in der „Ästhetik der rapports“. Weder der transzendente Ordnungsbegriff noch der dargestellte und thematisierte Gegenstand, sondern das Netz der ineinander verwobenen Determinanten wird zur eigentlichen Struktur des Kunstwerkes. Treffsicher greift hier Körner einen Hinweis von Michael Fried auf, der auf die bezeichnende Umfunktionierung der traditionellen Maschinenmetapher durch Diderot hinwies. Diese ästhetische Metapher ging von einem Ausgleich aller Teile des Bildganzen aus, bei Diderot wird die „idée principale“ zur „force motrice de la machine qui doit exercer son despotisme sur toutes les autres“, d. h. die „Bild-Maschine“ wird durch *eine* treibende Kraft der Kausalität bestimmt. Eine andere Frage ist, ob Diderots Bildbeschreibungen, oftmals von seinem Interesse an der Psychologie der „passions“ bestimmt, diesen Vorsatz selbst einlösen. Ob der Begriff des „öffentlichen Aufruhrs“, den Körner aus Diderots Beschreibung von „Coréus et Callirhoé“ entnommen hat, Qualitäten besitzt, die die „lose Massenteilchenstruktur“ vieler Bilder nach 1800 ankündigen, sei dahingestellt. Diese Bezeichnung sollte eher wortwörtlich auf die besondere, situationsgebundene Theatralik des Bildes von Fragonard bezogen werden.

Schon dieser kleine Versuch einer kunsttheoretischen Instrumentalisierung einer handlungsgebundenen Metapher zeigt deutlich, daß in Körners Argumentationsstrang — einer manchmal filigran anmutenden Kette, die aber mit einer bewundernswerten Zielstrebigkeit und argumentativer Schärfe konstruiert ist — die Probleme des Historienbildes (für Diderot besaß es noch immer den unbestrittenen Primat innerhalb der Gattungen) und der Darstellung der Leidenschaften („passions“) nur am Rande vorkommen. (So wird auch das wichtige Buch von John Montgomery Wilson, *The Painting of the Passions in Theory, Practice and Criticism in Later 18th Century France*. London & New York 1981, bei Körner nicht erwähnt.) Dasselbe gilt für das Problem des Bezuges der Einheitsproblematik des Kunstwerkes zu den theatralischen „drei Einheiten“, um nur ein bei Körner nicht erwähntes Gedichtfragment aus *La Peinture* von Antoine Lémierre (Paris 1769) anzuführen: „L'Unité, l'unité, c'est ainsi qu'on m'attache / Sans elle rien ne plaît, sans elle rien n'est beau / Un seul fait au théâtre, un seul dans un tableau“.

Körner vertritt die Ansicht, daß zwischen dem programmatischen Artikel aus der Frühphase von Diderots Ästhetik — nämlich dem Stichwort „Beau“ in der *Encyclopédie* (1751) — und seinen späteren Salonkritiken engere Beziehungen bestehen, als dies bisher angenommen wurde. Als Brücke dient Körner hier der Begriff der Manier, der seine Existenz der grundsätzlichen Unfähigkeit des Künstlers verdankt, alle natürlichen „rapports“ und alle kausalen Beziehungen zu erfassen — auch das Kunstwerk kann zu „einem Gewebe von Unwahrheiten“ werden.

Im Schaffen von Jacques-Louis David sieht Körner die äußerste Zuspitzung des Ordo-Begriffes auftreten, der, jeglicher kompositorischer oder thematischer Bindungen entoben, zum eigentlichen Darstellungsvorwurf erhoben wird. Die Disposition des Davidschen Bildes war betont gegenstandsindifferent — er selbst betonte ja „daß man seinen Gemälden eine Figur wegnehmen kann, ohne die Disposition des Ganzen zu verderben“. Die kompositionellen Brüche — so in den „Horatiern“ und im „Brutus“ — erweisen sich als inhaltlich motiviert und bezeichnen den Ort, an dem die Interpretation anzusetzen hat. Dies geht bei David Hand in Hand mit einem rigorosen ethischen Formalismus, der das geometrische Bildgerüst — laut Körner der eigentliche Gegenstand der Darstellung — zum Analogon einer „Formulierung des Sittengesetzes“ macht. Körners brillante Analyse, die in einem instruktiven Vergleich David-Kant gipfelt, entgeht hier zwar nicht immer der Gefahr eines interpretatorischen Zirkelschlusses, doch nimmt sie eine Tendenz der Davidforschung vorweg, die in den letzten Jahren immer mehr an Gewicht gewinnt (so z. B. Puttfarcken, Germer und Kohle, Stolpe).

Die zentrale Untersuchung des Davidkapitels gilt dem „Brutus“. Verdienstvoll ist der Hinweis des Autors auf eine oft übersehene (auch jüngst bei Puttfarcken, 1981) Stelle aus der Salonkritik *Verités agréables* (1789), in der David ausdrücklich für die Darstellung mehrerer szenischer Handlungen in einem Bild gelobt wird. Doch der sofort nachfolgende Hinweis des Salonniers (übrigens scheint seine Anonymität jetzt gelüftet: es war Louis Lefebure) auf Shakespeare — für das 18. Jahrhundert der Inbegriff eines produktiven Regelverstoßes — verdeutlicht das lange Leben der von den Vorgaben einer traditionellen Theatralik geprägten Rezeptionsweise.

Es folgt eine Analyse der napoleonischen Schlachtenbilder von Girodet und Gros. Der von Körner angenommene enge Bezug zur Davidschen Bildstruktur vermag nicht einzu-leuchten. Hier werden die Grenzen einer analytischen Prozedur sichtbar, die mit den Begriffen des Bildes und der Ordnung als selbstreferentiellen Kategorien arbeitet und bisweilen quasi hypostatisch die Metaebene mit der kompositionell-deskriptiven vermischt. So wird meines Erachtens in Girodets „Aufruhr in Kairo“ die Bildstruktur durch die Pose des französischen Offiziers und ihre „Opposition“ (so die damalige Terminologie) in Gestalt des Mameluken bestimmt. Bezeichnenderweise kritisierte François Guizot (1810) eben die Pose des sich am Fuß des Mameluken festklammernden Negers als eine der „Einheit der Handlung“ abträgliche kompositionelle Verschränkung. Er sprach somit anhand einer Einzelheit eine Eigenschaft des Bildes an, für die Stendhal später — in Bezug auf das Bildganze — die einprägsame Bezeichnung „Vipernnest“ erfinden sollte. Aber mit der letzteren Metapher, die Körner indirekt aufgreift, ist dem Bild eigentlich nicht beizukommen. Es ist doch durch die pointierte Gegensätzlichkeit zweier Gestalten geprägt.

Es ist aber vor allem Gros, den der Autor zuweilen gewaltsam für das Schema einer „Inbildsetzung des désordre“ auf einem aber weiterhin wirksamen referentiellen bildgeometrischen Gerüst Davidscher Provenienz reklamiert. Ob dies z. B. für die — hier übergangene — „Schlacht von Nazareth“ mit ihrer ausgeprägten Episodenstruktur zutrifft, wage ich zu bezweifeln. Die „Schlacht von Abukir“ ist dagegen — vor allem in der Gruppe des noch kämpfen wollenden Paschas und seines sich ergebenden Sohnes — als ein ungemein interessanter Versuch der Konstruktion einer Handlungskette zu verste-

hen, die das Leibergetümmel durch einen psychologisch nachvollziehbaren gestischen Konnex ordnen möchte. Es scheint mir, daß Körner der Spezifik der Schlachtenmalerei als formale Gattung, aber auch dem Fortbestehen von Formeln der traditionellen Historienmalerei zu wenig Rechnung trägt. So wurde in der französischen Schlachtenmalerei erst 1833 mit dem Gemälde von Decamps „La défaite des Cymbres“ die Idee der vereinheitlichenden Schau des Zusammenstosses „zweier Massen“ (so Charles Royer, 1834) geboren.

Im nächsten Kapitel „Die Krise des Kompositionsbegriffes“ betritt der Autor so etwas wie ein ästhetikgeschichtliches Neuland. Er liefert eine hervorragende Analyse der post-sensualistischen Ästhetik des wenig bekannten Karl Viktor von Bonstetten wie auch der ästhetischen Konzeptionen von Cousin, Jouffroy und Maine de Biran. Körner zeigt auch den Umschlag in der Auffassung von der Funktion der Imagination: Die Einheitlichkeit des imaginativen Vermögens wird jetzt — anstelle der passiven Rezeptivität — zur entscheidenden Prämisse für die Harmonie des Werkes. Eine der Wurzeln dieses Prozesses sieht er in der englischen Imaginationstheorie des 18. Jahrhunderts (so bei James Harris), die der Imagination die Fähigkeit zugestand, die Einheit in der Vielheit zu entdecken. Baudelaire sollte diese Sicht, am prononciertesten vielleicht in seinen *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, übernehmen.

Eindrucksvoll zeigt Körner das Ringen Baudelaires um eine adäquate Erfassung der „Totalstimmung“ der Gemälde von Delacroix. Das Werk des Malers und sein ideeller Hintergrund wurden von Baudelaire als eine Art Garantie der „unité esthétique“ der einzelnen Bildschöpfungen aufgefaßt. Diese Verlagerung des Einheitsbegriffes auf das Gesamtwerk sollte schwerwiegende Folgen für die Entwicklung der modernen Kunst haben. Die „harmonie générale“ der Bilder von Delacroix wird somit zur Hauptstütze einer sich mnemonisch gebärdenden Kunstkritik, die auf die eingehende deskriptive Erfassung des Kunstwerkes verzichtet. Die „einheitsbildende Mnemotechnik“ wird zum Analogon des künstlerischen Schöpfungsprozesses. Es ist dies vielleicht nirgends besser spürbar als in der folgenden Beschreibung Baudelaires: „Ein Gemälde von Delacroix, das zu weit entfernt steht, als daß Sie die Anmut der Konturen oder die mehr oder weniger dramatische Qualität des Themas beurteilen können, durchdringt Sie bereits mit einer übernatürlichen Wollust (volupté surnaturelle)... und wenn Sie sich nähern, wird die Analyse des Themas diesem ursprünglichem Vergnügen (plaisir primitif), dessen Quelle anderswo und weitab von jedem konkretem Denken ist, nichts wegnehmen und nichts hinzufügen“ (Baudelaire, *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*). Bezeichnend ist hier der Umstand, daß Baudelaire für die Beschreibung der Ganzheit des ästhetischen Erlebnisses den alten aristotelischen Topos — der später auch als Kriterium einer gelungenen Komposition fungiert — „nichts wegnehmen und nichts hinzufügen“ bemüht.

Eine interessante, noch zu untersuchende Ähnlichkeit besteht meines Erachtens zwischen dieser auf dem allgemeinen Eindruck der Farbe basierenden Beschreibung Baudelaires und der analytischen Prozedur, die der Abbé Laugier in seiner *Manière de bien juger des ouvrages de Peinture* (Paris 1771) für das „examen en grand“, die erste, undtaillierte Betrachtung eines Bildes vorschlug: „Faites abstraction des objets particuliers, ne vous occupez, ni des carnations, ni des étoffes, ni des fonds. Examinez seulement

si cet assortiment de couleurs n'a rien qui blesse vos yeux, si vous n'y appercevez rien de dur & de tranchant, rien d'opposé & incompatible" (S. 237).

Ein besonderer Einwand, dem ich hier aus verschiedenen Gründen — auch wenn es den Rahmen einer Besprechung zu sprengen scheint — mehr Platz widmen möchte, betrifft die virtuelle Ausklammerung der Rezeptionsgeschichte von Raffaels „Verklärung“. Nur einmal, und dies gegen Ende seiner Darsellung, erwähnt Körner die Meinung Rodolphe Töpfers, daß die „Verklärung“ eben nicht einheitlich sei. Töpfer urteilte hier nach den Kriterien der „unité rationelle“, die er auch der von ihm benannten „unité esthétique“ entgegensetzte. Um es mit Eindringlichkeit zu sagen: Die Frage nach der Rezeptionsgeschichte der „Verklärung“ betrifft kein Nebenproblem. Kein anderes Werk wurde nämlich in Frankreich zwischen der Mitte des 18. Jahrhunderts und der Mitte des nächsten Jahrhunderts so intensiv auf seine „Einheitlichkeit“ befragt wie das Gemälde Raffaels, auch wenn unter den Stellungnahmen bezeichnenderweise solche von Diderot oder Baudelaire fehlen. Von den kritischen Bemerkungen des Präsidenten de Brosses (1740) über die folgenreiche, wenn auch zuweilen hämische Kritik Falconets (1772) zu Paillot de Montabert (1829), Töpfer (1847) und Charles Blanc (1865) spannt sich die Reihe der dezidierten Gegner der sog. Doppelhandlung, die ja zum „défaut d'unité“ (so Blanc) führte.

Diese Stimmen — denen in Deutschland die weit weniger gewichtigen Ablehnungen von Sulzer, Fernow und Friedrich Schlegel sekundierten — forderten eine interessante Reaktion der Bewunderer des Bildes heraus. Brillant und neuartig war die bis heute weitgehend unbekannt Lösung, die Stendhal in seinen *Idées Italiennes* (1840) fand. (Nebenbei sei vermerkt, daß der Forschungsstand zur Rezeptionsgeschichte der „Verklärung“ eigentlich unbefriedigend ist: Hans Lütgens, *Raffaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte*. Diss. Göttingen 1929, kennt Stendhal und andere wichtige Texte nicht; Manfred Ehardt, *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*, Baden-Baden 1971, übersah die Dissertation von Lütgens usw.) Stendhal sah nämlich die Einheit des Bildes durch den ersten Augeneindruck, den „instinct de l'œil“, gewährleistet. „Quant au défaut inhérent au sujet de la Transfiguration, pour arriver autant qu'il était possible à l'unité ... il y a ... certaines grandes lignes qui sans affectation conduisent les regards du spectateur jusqu' à la figure de Christ ... Afin de rendre cette ligne frappante pour l'instinct de l'œil, Raphael a peint des draperies qui la forment en tons brillants ...“ Indem er die Ausschaltung der intellektuellen Reflexion betont, multipliziert Stendhal die Prozeduren einer intuitiven Wahrnehmungsanalyse. Auch bei Quatremère de Quincy lassen sich 1824 in Bezug auf die „Verklärung“ wahrnehmungspsychologische Ansätze, die als Begründung für eine ikonographisch nicht eindeutig zu erfassende Einheit erhalten müssen, feststellen. Hier kommt also der für das Ganzheitsproblem so wichtige wahrnehmungspsychologische Ansatz zum Tragen — Körner ist auf dieses Problem leider nur teilweise bei der Analyse von Roger de Piles eingegangen.

In der Rezeptionsgeschichte der „Verklärung“ kam es übrigens zu weiteren interessanten Zusammenhängen: So kritisierten sowohl Paillot de Montabert wie Charles Blanc die fehlende Einheit des „Brutus“ und der „Verklärung“. Auf die Kritik des „Brutus“ hat Körner auch hingewiesen, doch sei in diesem Zusammenhang bemerkt, daß Charles

Blanc (entgegen S. 140) der Malerei der Romantik ohne tieferes Verständnis gegenüberstand — seine Vorliebe für Decamps vielleicht ausgenommen — und eigentlich den doktrinären Klassizisten zugerechnet werden sollte.

Das Buch wurde — für Veröffentlichungen dieses Typus eher ungewöhnlich — vom Verlag großzügig ausgestattet. Dies betrifft zwar nicht die klägliche Qualität der vier Farb reproduktionen, auf die man gern verzichtet hätte, doch die siebzig schwarz-weißen Abbildungen bilden ein anschauliches Rückgrat des Diskurses. Mehrere kleine Fehler und Flüchtigkeiten sind dem Autor anzulasten: In einigen Fällen gibt er falsche Erscheinungsdaten an, so z. B. für Fontaine 1904 (anstatt 1909), Paillots *Traité* wurde in Paris 1829 (nicht Troyes 1828) herausgegeben, es fehlen Bandangaben (z. B. bei Rosenkranz 1866) oder Diss.-Vermerke (Sprigath), die wichtige Arbeit von Jennifer Montagu über Le Brun (London 1959) blieb Typoskript. Eine ganze Reihe von Druckfehlern — auch bei englischen Titeln — hätte bei einer sorgfältigeren Korrektur seitens des Verlages vermieden werden können.

In dem hier versuchten Überblick nahmen, wie oft bei Rezensionen, die kritischen Bemerkungen und Versuche ergänzender Kommentare einen viel breiteren Platz ein, als man ihnen nach dem Rang des Buches eigentlich zugestehen sollte. Auf viele Qualitäten des Buches wurde hier nicht eingegangen, auch um den Anschein einer Laudatio zu vermeiden. Der sprachliche Duktus stellt hohe Ansprüche an den Leser, nur bisweilen stören überspitzt-unklare Formulierungen. Beeindruckend wirkt die philosophisch-ästhetische Fundierung des Autors, die zwingende Logik seiner Argumentationsketten, auch sein Mut zur Subjektivität. Die Kunstgeschichte wird so ihre Schwierigkeiten haben mit dieser stilistische und ikonographische Entwicklungslinien souverän teleologisch und erkenntnistheoretisch biegenden Betrachtungsweise. Etwas von dem wissenschaftlichen Ton der besten Aufsätze Max Imdahls (wohlgemerkt: Stil und nicht Gedankenwelt) ist hier spürbar. Ein sehr wichtiges, bewundernswertes Buch, dessen Statur mit der Zeit wachsen wird.

*

Gabriele Oberreuter-Kronabels Buch behandelt ein wichtiges „*exemplum virtutis*“-Thema. Im „Zeitalter der Philosophen“ mußte die Darstellung des Philosophentodes einen den Bildern des Hinscheidens der großen Feldherren und Helden ranggleiche, wenn nicht höhere Stellung beanspruchen. Das Buch untersucht im ganzen überzeugend die Darstellungen des Todes des Sokrates, Seneca und Cato. Sokrates war eine Lieblingsfigur der Aufklärungsphilosophen, vor allem Diderots, Cato eine Identifikationsfigur des republikanisch gesinnten Frankreich, Seneca (dessen Verstrickung in Neros Verbrechen durch sein stoisches Sterben „en philosophe“ wiedergutmacht wurde) ein Opfer der Tyrannei, dessen Schicksal manche Anspielung gegen das Ancien Régime ermöglichte.

Die Autorin veranschaulicht die Herausbildung eines originellen Sokratestod-Typus, vom Akademiewettbewerb 1762, bei dem die Mehrzahl der eingereichten Gemälde an traditionelle Martyriumsschemata anknüpfte, bis zu Davids großem Gemälde von 1787. Im dazwischenliegenden Vierteljahrhundert kam es zu einer Konzentration auf das Wesentliche des Handlungsablaufes, die Übergabe des Giftes und die Rede des Sokrates an seine Schüler. Die weiterführende Analyse des Gemäldes von David und seiner Vorstudien bedeutet einen gewichtigen Beitrag zur David-Forschung, auch indem die Autorin gängige Klischees — so von der entscheidenden Einflußnahme des Dichters Chénier und des Oratorianers Bonnardet — relativiert.

Die Darstellungen des Selbstmordes des Cato erfuhren in Frankreich nach 1780 eine entscheidende Wandlung: Aus dem abgeklärten Hinscheiden des Staatsmannes und Philosophen wurde ein dramatischer Verzweiflungsakt. Die Autorin geht ausführlich auf die in ihrer Anlage ähnlichen, expressiven Catobilder des Wettbewerbes um den Prix de Rome 1797 von Bouchet, Bouillon und Guérin ein. Auch wenn das Scheitern der Revolution damals schon offensichtlich war, so sollte man doch den Bezug zum Zeitgeschehen nicht zu eindimensional im Sinne einer rückwärtsgewandten Apologie der Revolution strapazieren. Einen schönen symbolischen Bezug ließ sich die Autorin leider entgehen: Sie zitiert zwar Davids Versprechen an Robespierre, den Sokratestod, falls nötig, mit ihm gemeinsam zu erleiden, doch vermißt man eine Erwähnung der Tatsache, daß der 'geläuterte' David fünf Jahre später, nach dem Staatsstreich des 18 Brumaire, mit resignativer Melancholie sein Unvermögen betonte, einen ähnlichen Freitod wie Cato zu suchen (E. J. Delécluze, *Louis David*, Paris 1855, S. 230). Inwieweit Catos Pose von der Plastik beeinflusst wurde — vgl. den Cato im kleinen „morceau d'agrément“ des Philippe Roland (1782, Louvre) — müßte erforscht werden. Die besondere, diagonal gespreizte Pose Catos wurde zwar schnell zur allgemein verbreiteten Formel, doch in der Frühphase des Themas gab es auch andere Fassungen; so bei dem erst 1986 als solcher bestimmten „Tod des Cato“ von François Vincent (1780, Montpellier; J. P. Cuzin, Vincent reconstitué (*Connaissance des Arts* mars 1986, Nr. 409) einen deutlichen Anklang an die Abel-Tradition.

Während des Directoire trat besonders eindringlich eine Ikonographie hervor, die sich die *virtus* im Unglück zum Leitthema erkor, so in den Darstellungen des Exils (dazu J. H. Rubin, *Art Quarterly* 1973). Die Darstellungen von Catos Tod verklären expressiv das menschliche Scheitern: Das *exemplum virtutis* wird zum *exemplum doloris*.

Im Gegensatz zu den Bildern, die das Ende des Sokrates darstellten, traten beim Thema des Seneca-Todes in der französischen Malerei zunehmend anekdotische Elemente in den Vordergrund. Die Hinzunahme des Abschieds von der Gattin führte zu diffusen Lösungen; eine künstlerisch überzeugende Fassung konnte sich nicht herausbilden. Hier gelingt übrigens der Autorin der Nachweis einer Parallelität zwischen Malerei und Literatur.

Insgesamt geht die Autorin nur wenig auf die Bezüge zu den zahlreichen Sterbebildern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, auch wenn sie eine sehr nützliche, umfangreiche Liste solcher Werke, die 1750—1800 im Salon gezeigt wurden, chronologisch und tabellarisch erfaßt (um Louis Lagrenées „Allegorie à la Mort du Dauphin“, 1767, Fontainebleau, zu ergänzen). So ist bei Sanés „Tod des Sokrates“ ein Einfluß der im 18. Jahrhundert sehr populären Darstellung des Todes des Heiligen Joseph denkbar. Überhaupt tut sich manchmal die Autorin bei der Bestimmung von Einflüssen etwas schwer: Le Bruns „Tod des Cato“ (Abb. 56) ist ohne das Vorbild der caravaggistischen Judith und Holofernes-Darstellungen nicht denkbar. Vonnöten wäre auch ein Hinweis auf die als Pendants konzipierten Darstellungen des Todes Catos und Senecas von Sandrart (ehemals Berlin und Padua, Museo Civico; Chr. Klemm, Sandrart à Rome, *Gazette des Beaux-Arts* avril 1979, S. 156—58).

Zwei Lücken gibt es in der Reihe der Sokrates-Bilder: Ausgerechnet das erste Glied, Nicolas Bertins (1668—1736) Zeichnung mit einer sehr interessanten Fassung des Themas (jetzt im Louvre; Thierry Lefrançois, *Nicolas Bertin*, Paris 1981, Abb. 163, Kat. Nr. 252) wird nicht erwähnt. Auch schuf Boucher 1762 — der Konnex zum Prix de Rome ist nicht ganz klar — eine Ölskizze (jetzt im Museum von Le Mans; Ananoff, 1976, Bd. II, S. 205, u. Kat. *François Boucher 1703—1770*. New York 1986, S. 292—94). Bei der Besprechung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes der

Cato-Darstellungen müßte man die wichtigen Cato-Aufführungen auf den Pariser Bühnen im Revolutionsjahr 1789 berücksichtigen (dazu Ahmad Gunny, *Some Eighteenth-Century Reactions to Plays on the Life of Cato*, *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 4, Spring 1981, S. 54–65). Um mit einer pedantischen Note zu enden: Auch die griechischen Inschriften auf dem „Tod des Cato“ von Lethière in der Eremitage — die auf die Platonlektüre Catos in der Nacht des Selbstmordes hinweisen — bedürften der Erwähnung und Interpretation.

*

Die Arbeit von Helge Siefert liefert einen umfassenden Überblick über die Themen aus der *Ilias* in der französischen Kunst des Klassizismus und füllt somit eine empfindliche Lücke in der kunsthistorischen Literatur aus. Ihre Vorteile erwachsen aus dem dissertationstypischen Schematismus des Werkes: Nach Gesängen geordnet, folgen aufeinander die Themen, Bilder und Zeichnungen, zusammengestellt mit immensem Fleiß, Wissen und zuweilen Intuition — so bei der Abgrenzung. Dabei gehen Historienbilder, auch solche, die der Klassizismus neu formulierte, Hand in Hand mit Sujets wie „Venus wird von Diomedes verwundet“, für die lange noch barocke, pseudoallegorische Formeln maßgeblich sein sollten. Der umfangreiche Katalog umfaßt 413 Werke und 101 Themen und wird somit als — infolge des unsäglichem Layout schwer benutzbares — Standardwerk dienen.

Der Haupttext untersucht aufschlußreich die „Tableaux tirés de l’Iliade“ von Caylus. Der Stellenwert und die Behandlung der Iliasthemen im Rahmen der Akademieausbildung werden überzeugend dargestellt. Die ikonographischen Reihen illustrieren anschaulich den Wandel vom moralisierenden Exempel (nach 1750) zum reinen Akademiestück (nach 1800); dazu jetzt auch Philippe Grunchev, *Les Concours des Prix de Rome 1797–1863*, Paris 1983. Die bildungsbestimmten Rückgriffe auf die *Ilias* erwiesen sich zunehmend als inhaltsentleert: Sobald das Publikum zeitgenössische oder nationale Themen forderte, verlor die *Ilias* ihre wichtige Stellung im ikonographischen Repertoire.

Die Dissertation von 1979 ist neun Jahre später in unveränderter Form und ohne Glättung des Sprachdukus, dafür mit nützlichen Registern und neunzig oft schemenhaften Abbildungen versehen, herausgegeben worden; das Werk hätte eine bessere und in gewissen Bereichen (David) auch aktualisierte Edition verdient. Man vermißt einen Vergleich der Iliasthematik — auch in statistischer Hinsicht — mit anderen großen antiken Themenkomplexen, wie z. B. den Aeneisillustrationen (siehe dazu den interessanten Vergleich bei Angela Stief, *Die Aeneisillustrationen bei Girodet-Trioson*, Frankfurt 1986, S. 60–61). Ein *desideratum* für weitergehende Forschung ist die Untersuchung eventueller ikonographischer Einflüsse bolognesischer und römischer Provenienz (so z. B. beim Thema „Achilles schleift Hektors Leiche“). Bei der Besprechung des Themas „Achilles vor Priamos“ hätte auf die erstaunliche Relevanz dieser Szene — in den Augen der Salonkritik — für die Darstellung vermischter Leidenschaften hingewiesen werden sollen: (Charles-Antoine Coypel, *Parallele de l’Eloquence et de la Peinture* (1751): „Quant au combat des sentimens... Achilles au moment ou Priam le supplie de lui rendre le corps ... (un) combat du ressentiment & de la compassion“ — zit. nach Ch. A. Coypel, *Oeuvres*, Genève 1971, S. 119; Gabriel Bouquier, *Sur quelques artistes étrangers...* (1779): „Tu peux seul d’un style sublime rendre les passions, les mouve-

mens divers...Priam consterné pleurant aux pieds d'Achille" — zit. nach P. Rosenberg, U. van de Sandt, *Pierre Peyron 1744—1814*. Neuilly 1983, S. 59).

Die Autorin unterschätzt wohl bisweilen die anakreonischen Neigungen selbst eingefleischter Revolutionäre, wenn sie auf S. 32 die Nichtverwerfung solcher Themen wie „Junon empruntant la ceinture.." und „Junon parée de la ceinture de Venus" im Jahre 1793 bestaunt. Diderots Haltung zur Historienmalerei wird (S. 14) mißverständlich charakterisiert; daß seine Beiträge für die *Correspondance Littéraire* des Baron Grimm in Frankreich zirkulierten und Wirkung zeitigten (so S. 17), ist wenig wahrscheinlich. Schließlich sollte man bei der Anführung der Kunstkritiken, die nach 1771, dem Todesjahr Bachaumonts, in dessen *Mémoires Secrets* erschienen, auf den Namen Bachaumont verzichten und konkret angeben, ob sie von Pidansat de Mairobert oder Moufflé d'Angerville — seinen Nachfolgern als Kunstkritiker der *Mémoires Secrets* — geschrieben worden sind. Dieser Hinweis betrifft übrigens im gleichen Maße das Buch von Oberreuter-Kronabel und das hier nachfolgend besprochene von Günter Herzog.



Der Ruinen- und Landschaftsmaler Hubert Robert blieb lange Zeit im Schatten Fragonards. Dementsprechend mager präsentierte sich auch der Forschungsstand: Die Monographie Claude Gabillots von 1895 ist bis heute durch kein neues Werk ersetzt worden. Die Bücher und Aufsätze, die man ihm in den sechziger und siebziger Jahren widmete (Burda 1967, Langer 1978, Corboz 1978, Reudenbach 1979), betrafen nur einen, wenngleich wichtigen Aspekt seines Werkes: den Bezug zur Revolutionsarchitektur und zum Piranesismus. In der letzten Dekade scheint sich auch hier etwas geändert zu haben: Seit der Ausstellung seiner Zeichnungen in Washington 1978 und einer umfangreichen Gemäldeausstellung in Paris 1980 vergeht beinahe kein Jahr ohne Ausstellungen oder Beiträge zu seinem Schaffen. Auch wird in den letzten Jahren mit besonderer Intensität Robert als Gestalter — er projektierte selbst Gärten — und Darsteller der Natur untersucht. Vor zwei Jahren erschien in Frankreich die mehr faktographisch konzipierte Arbeit von Jean de Cayeux, *Hubert Robert et les Jardins*, Paris 1987. Das hier vorzustellende Buch von Günter Herzog — von der Wernerschen Verlagsanstalt in exzellenter Weise herausgegeben — entstand natürlich ohne Kenntnis der letztgenannten Publikation; seine Absichten und sein *modus procedendi* sind völlig anderer Art.

Hubert Robert spielte nämlich, was bis heute wenig bekannt ist, eine wichtige Rolle bei der Ausformung und Entwicklung des französischen „jardin pittoresque". Seine Mitarbeit läßt sich — hier liefert der erste Teil des Buches wichtige Informationen und Analysen — bei den Gärten von Méréville, Rambouillet, Betz, Ermenonville und bei der in den siebziger Jahren durchgeführten teilweisen Umgestaltung des Gartens von Versailles verfolgen. Diese Gärten boten auch Robert den Ansporn zur Verfertigung quasi-athematischer Bilder, in denen er seine Schöpfungen unaufdringlich dokumentierte.

Den entscheidenden methodisch-begrifflichen Ansatzpunkt bildet hier der Begriff des „tableau", der mit all seinen, auch die Konzeption Diderots einschließenden, Bestimmungskriterien auf den Landschaftsgarten bezogen wird. Darin folgt Herzog Sigrid Lang und Adrian von Buttlar, die als erste im Bereich der Gartenforschung eine Bildbezogenheit der Gärten vertraten. In den Gartenbildern werden Elemente der kategoriellen Struktur des Tafelbildes — so die Dialektik der Bezogenheit von Bildraum und Bildgegenstand zur Fläche, der schroffe Bruch durch hervortretende Kulissen — zum neuen organisatorischen Prinzip. Der Landschaftsgarten wird als ein Gemälde aufgefaßt, alle

Gärtnerei wird zur Landschaftsmalerei (Pope). In Frankreich griff man noch auf andere darstellende Künste aus: „Übertragen wir in unsere Gärten die Szenenwechsel der Oper“ (Carmonelle). Watelet wollte die Gartenbilder nicht als „tableaux“, sondern explizit als „scènes théâtrales“ bezeichnen. Auf Roberts Gartenbildern läßt sich somit eine nur auf den ersten Blick beliebig wirkende Inszenierung der Natur beobachten. Der Bezug zu theatralischen Hervorbringungen (tableaux vivants, Bukolik, Oper, Ballett) und verwandten Phänomenen (statue vivante, Kulissenfragmente, Panoramen) führt ins Zentrum der künstlerischen Probleme der französischen Malerei der Aufklärung wie auch deren methodischer Rekonstruktion in den Analysen von Fried, Goodden, Bättschmann. Wir werden darauf gleich zurückkommen.

1779 projektierte Hubert Robert in Versailles eine Felsengrotte als Rahmen für drei zu Ende des 17. Jahrhunderts errichtete Figurengruppen der Bäder des Apollo. Zwanzig Jahre später hielt er sein Gartenwerk im Gemälde „Les Bains d'Apollon à Versailles“ (1803; *Abb. 2*) fest, das den Ausgangspunkt einer für Herzogs Vorgehen charakteristischen Analyse bildet: „Roberts 'Bäder des Apoll' als 'natürlicher' Rahmen für die Marmorplastiken des 17. Jahrhunderts verkörpern im kleinen die Struktur des Landschaftsgarten als einer 'Bildergalerie' voller natürlich gerahmter Bilder ... (Es ist dies) eine Rahmung, die sowohl durch Verfremdung und Ästhetisierung im weitesten Sinne das bildhafte Sehen thematisiert, als auch eine Vermittlung zwischen den Gegensätzen Natur und Kunst bewirkt ... Auf der Bühne sind in thematisch entsprechend 'natürlicher' Dekoration die marmornen Schauspieler zum 'Tableau vivant' eines 'Natureschauspiels' inszeniert und werden, wie auf Roberts Gemälde zu sehen — welches auf den ersten Blick eine Theateraufführung wiederzugeben scheint —, vom Publikum diesseits des Orchestergrabens und diesseits des Bilderrahmens bestaunt“ (S. 70/71). Die hier verkürzt zitierte Analyse fokussiert anschaulich den zentralen Problembereich des Buches; er findet seine methodisch-begriffliche Absicherung in einem breiten Exkurs zum „tableau“-Begriff von Diderot, aber auch in umsichtig hergestellten Bezügen zu den künstlerischen Formen der tableaux vivants, der Bühnendekorationen und der Panoramen. Im spürbaren Rekurs auf Gedankengänge Frieds und sein Absorption-Konzept zeigen sich die Folgen der oben besprochenen methodischen Umwälzung der Dix-huitième-Studien.

Die Analyse von Hubert Roberts „Les Bains d'Apollon à Versailles“ sowohl als einer realen Gartenanlage wie auch als eines Bildvorwurfes gehört also zu den methodischen Schlüsselpunkten des ganzen Buches. Der Bedeutung des Bildes wegen schlägt Rez. einen weiterführenden Bezug für die Konzeption der Felsengrotte — aber auch des Bildes — vor. Im Musée Carnavalet in Paris wird ein wahrscheinlich um 1765–1770 entstandenes Gemälde (*Abb. 1*) aufbewahrt, das bislang dem wenig bekannten Robert-Imitator Pierre-Antoine Demachy zugeschrieben wurde. Es zeigt die von Boullé unter Mitarbeit von Falconet nach 1754 errichtete Kalvariengrotte in Saint-Roch in Paris (1849 zerstört), die sich seinerzeit zu Recht einer gewissen Berühmtheit erfreute und auch das Interesse von Diderot auf sich zog, später aber völlig vergessen wurde. Nicht nur die Konzeption einer in rohen Formen die Natur imitierenden künstlichen Grottenumrahmung, die der in Versailles nicht unähnlich war (und die übrigens Falconet zu der besonderen Sockelform seines Peter-Denkmal in Petersburg inspiriert haben mag), aber auch

die paratheatralische Konzeption des Gemäldes mit dem ins Bild gesetzten und uns vorgeführten Betrachter entsprechen in ihrer Grundstruktur dem Bild Roberts. Desto beachtenswerter ist der Vorschlag Pierre Rosenbergs — nur auf stilkritischer Basis und ohne jegliche ikonographischen Hintergedanken vorgetragen —, der eine eventuelle Autorschaft Hubert Roberts suggerierte (Pierre Rosenberg, *Le Siècle de Louis XV. Peinture Française de 1710 à 1774*. Katalog. Galerie Nationale du Canada. Ottawa 1976, Kat. Nr. 122). Somit eröffnen sich weitere interessante Interpretationsmöglichkeiten, die hier nicht verfolgt werden können.

Der mehrmals hergestellte Bezug zu Bättschmanns Untersuchung des Pygmalionmythos schließt gleichsam den methodischen Problemkreis auch dieser Rezension. Doch wenigstens in einem Punkt läßt sich, diese Assoziation amplifizierend, Herzogs Ansatz noch weiterführen: Dies gilt für die von ihm beschriebene Praxis des „Spiegels“ eines durch ein Fenster gerahmten Naturausschnittes in einem gegenüberliegenden Spiegel. Sie ermöglicht eine vom Betrachterstandpunkt unabhängige Rezeption der Szene und natürlich ihre verlebendigte Verdopplung. Dasselbe wurde aber auch bei der gegen Ende des Jahrhunderts populären Plazierung von Skulpturen oder solche darstellenden Bildern (ob dies für den im Buch übergangenen Bilderzyklus mit berühmten antiken Skulpturen von Hubert Robert — Paris, Petit Palais — zutrifft, wäre zu prüfen) vor Spiegeln angestrebt. Falls noch nächtlicher Fackelschein dazukam — hierzu siehe unten —, geriet das bildhafte Sehen des 18. Jahrhunderts zu einem Spiel mit mehreren Realitätsebenen und einem schwer zu überbietenden Höhepunkt.

Damit sind wir bei einem m. E. gewichtigen Einwand angelangt, der die praktische Nichtberücksichtigung der Rolle der Statuen in den Bildern Roberts betrifft. Seit Watteau gibt es in der französischen Malerei eine Tradition der „tell-tale figures“ (so Calvin Seerveld, 1980), eine Tradition, die auch — zwar stärker in formaler als in inhaltlicher Hinsicht — die Bilder Roberts mitprägte. Die farblich oft eindeutig als Skulpturen kenntlich gemachten Statuen bestimmen zu keinem geringen Teil den Bild- und Realitätsbezug der Werke des Malers; dies auch in den Fällen — wie in den zwei Gemälden, welche von Robert selbst veranlaßte Umgestaltungen in Versailles 1775/76 (*Le Tapis vert*, *Le Bosquet des Bains d'Apollon*) dokumentieren. Auf den im Musée du Château zu Versailles verwahrten Gemälden stellen sie vordergründig reelle und bestimmbare Gartenskulpturen en place dar. Doch die Skulpturen befinden sich nicht auf ihren angestammten Plätzen; ihre bildliche Konfiguration erzeugt neue Inhalte: „Within the idiom that Robert employs ... statues stand for something“ — so lapidar und zutreffend Paula Rea Radisich in ihrer ansonsten sozialgeschichtlich und emblematisch überspitzten Analyse des „Tapis Vert“ (Paula Rea Radisich, *The King Prunes His Garden: Hubert Robert's Picture of the Versailles Gardens in 1775. Eighteenth-Century Studies* 21, 1987/88, Nr. 4, S. 454—471, hier S. 459). Dem ist nur beizupflichten.

Herzogs Buch ist vor allem in seinem ersten Abschnitt schwerpunktmäßig der gartenhistorischen Forschung zugehörig, welche außerhalb der Kompetenz des Rezensenten liegt. Allerdings wäre hier nachzutragen: Birgit Wagner, *Natur- und Glücksvorstellungen in der französischen Spätaufklärung*. Wien 1985. Zu der „*Columna rostrata*“ von Méréville (1786—89) möchte ich die Vermutung äußern, daß sie formal von der 1771—78 errichteten Tscheschme-Säule im Park von Zarskoje Selo, jetzt Puschkin, ab-

hängt (Abb. 3 und 4). Es ist übrigens naheliegend, daß eben Hubert Robert — zu seinen Kontakten mit Zarskoje Selo siehe Herzog, S. 56 — hier die Rolle des Vermittlers spielte. Noch eine Anmerkung attributioneller Natur: Die „Les Monuments de Paris“ (Privatbesitz, Abb. 137) sind gewiß kein Werk Roberts, dazu ist dieses schematische Capriccio zu trocken und in raumperspektivischer Hinsicht unüberzeugend.

In seiner Gesamtheit überzeugt das Buch als ein neuartiger, gedanklich und analytisch ausgereifter — wenn auch bisweilen repetitiver — Versuch, der komplexen Struktur der Landschaftsbilder Roberts gerecht zu werden. Die Analysen sind durch eine Vielzahl von Bezugsmöglichkeiten abgesichert. Nach Herzogs Buch wird es einen Rückfall in die capriccio- und ruinenromantische Sicht Roberts nicht mehr geben können, auch wenn im engeren Umfeld des Künstlers noch vieles zu erforschen bleibt, so der künstlerische Einfluß und Austausch mit Boucher, Fragonard, Vernet und Loucherbourg.

*

Im Rahmen dieser Rezension wäre es wenig sinnvoll, sich mit der Arbeit von Andreas Blühm, welche die Pygmalionikonographie durch vier Jahrhunderte untersucht, in ihrer Gesamtheit zu befassen. Auch wenn die Entwicklung der Pygmalionikonographie während der Renaissance und des Barock alles andere als uninteressant war (deshalb trage ich zu Kat. Nr. 48 nach: Der 1912 versteigerte „Pygmalion“ aus der Sammlung Zamoyski ist ein Werk Giuseppe Gherris von 1696 und befindet sich in Budapest, Szepmüvészeti Museum; *Gazette des Beaux-Arts* Nr. 1358, mars 1982, S. 69 mit Abb.), so möchten wir uns hier nur auf die zwei — für die Pygmalionikonographie ohnehin zentralen — Kapitel über das 18. Jahrhundert in Frankreich konzentrieren; sie sind auch für die Rahmenproblematik unserer Überlegungen von besonderer Bedeutung.

Im geistigen Leben Frankreichs dieser Zeit spielte nämlich das Motiv der belebten Statue eine erstaunlich wichtige Rolle. Von den zahlreichen Pygmalionabhandlungen, Balletten, Bühnenstücken sei nur das Einakter-Melodram von Rousseau (1771) erwähnt. In der Vorliebe für die Pygmalionfabel drückte sich natürlich die Neigung der ersten Jahrhunderthälfte zum geistreichen, erotisch getönten Spiel zwischen Realität und Illusion aus. Doch bot die Erzählung vom sich belebenden Kunstwerk auch ein scheinbares Vorbild für Rekonstruktionsversuche der Entstehung von Leben: deshalb die Verbindung dieser Fabel mit der Maschinenallegorie, den mit neuem Interesse beachteten Automaten usw. wie auch ihre Popularität bei den Anhängern des aufkeimenden Materialismus. In einer Zeit, in der der Bruch mit der Illusions- und Imitationsästhetik in die Wege geleitet wurde, mußte die Pygmalionfabel auch auf die Probleme des künstlerischen Erfindens und des Schaffensprozesses selbst bezogen werden. Schließlich ist der für die Kunstpraxis und Kunsttheorie der Epoche so wichtige Problembereich der statues vivantes, tableaux vivants, poses plastiques — hier vor allem ergab die Tatsache der graduellen Belebung der Statue eine wichtige Anknüpfungsmöglichkeit — schon in der Fabel selbst gegeben: Umgekehrt ergibt ihre Rezeption in der Kunstgeschichte der letzten zwei Dekaden (so Holmström, Bätschmann) einen guten Ansatzpunkt zur Feststellung der Bruchlinien im Illusionismus des „tableau“ des 18. Jahrhunderts. Mit beinahe fünfzig Pygmaliondarstellungen in dieser Zeit erweist sich die besondere Bedeutung des Themas auch rein quantitativ.

Blühm bietet eine im ganzen überzeugende, akribisch recherchierte Geschichte des Pygmalionthemas im 18. Jahrhundert. Er verfolgt die Entwicklung von den vielfigurigen, mit allegorischem Apparat ausgestatteten Szenen zu „klassizistischer“ Konzentration auf die wesentlichen Handlungsträger, Pygmalion und Galathea (die letztere Bezeichnung war allerdings erst seit 1771 gebräuchlich). Viel Platz räumt er den wichtigen, in ihrer Abfolge und Bezügen bis heute nicht eindeutig geklärten Pygmaliondarstellungen von Lagrenée ein, auch zu Falconets Gruppe und zu dem Gemälde von Girodet vermag er viel Neues zu sagen. Trotz umfangreicher Exkurse zur literarischen, theatralischen und philosophischen Karriere des Motivs neigt Blühm dazu, „in der auffälligen Zunahme der Pygmalion-Rezeption insgesamt einen Reflex des Zeitgeistes“ zu erkennen und die konkreten Querverbindungen zu minimalisieren. Daß die bildlichen Hervorbringungen sich in der Tat nicht mit dem gedanklichen Assoziationsfeld der Fabel — zur Zeit Diderots wie auch heute — messen können, ist evident.

Blühms Arbeit erreicht im engeren Bereich zweifellos ihre Ziele, so sehr man die relativ isolierte Betrachtung des Pygmalionmotivs und den fehlenden Bezug zu den anderen französischen Manifestationen der „steinernen Gäste“ (Holländer, 1973) bedauert. Auch die Nichtberücksichtigung — dazu nur einige Sätze auf S. 117 — der „Scheinlebendigkeit“ der Statuen bei Fackelschein erstaunt, da sich dieses Motiv, im weiteren Umfeld der Pygmalionbilder — auf denen erstaunlich oft ein durch Hymen, Amoretten u. a. thematisch motivierter Fackelschein auftritt und eine Assoziation *avant la lettre* ahnen läßt — bis zu Girodets „Pygmalion“ auswirkte (hier ist nachzutragen: J. J. L. Whiteley, *Light and Shade in French Classicism*, *Burlington Magazine* December 1975, S. 768 f.) und zu einem Bestandteil des künstlerischen Repertoires wurde.

Wünschenswert wäre auch eine breitere Untersuchung der Querverbindungen zu Prometheus-Darstellungen, auch in Hinblick auf das Fackelmotiv (dazu Olga Raggio, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21, 1958 S. 41 f.). Das Pygmalion-Gemälde des J. B. Regnault wäre eingehender auf die hier angewandten Techniken der Scheinlebendigkeit vor allem in Hinsicht auf ähnliche Skulpturendarstellungen der achtziger Jahre (so Alexander Roslin, „L'Amour menaçant“, 1787, Privatbesitz, Schweden) zu untersuchen. Zu den literarischen Aspekten des Pygmalionthemas sollte man noch Gonthier-Louis Fink, *Pygmalion und das belebte Marmorbild*, *Aurora* 43, 1983, S. 93–123, berücksichtigen; schließlich wäre die Erwähnung des Timanthes durch Ludwig XVIII. bei der Betrachtung des gesenkten Blickes der Galathea auf Girodets Gemälde (S. 131) als eine für einen Monarchen gelehrte Anspielung auf Quintilians *Institutio Oratoria*, in der von der Nichtdarstellbarkeit extremer Gefühle berichtet wird, zu charakterisieren.

Das Buch ist, wenn auch im Äußeren ein serienmäßiger Dissertationsdruck, auf Initiative des Autors hin in einer für Lang neuartigen, für kunsthistorische Arbeiten unbedingt zu empfehlenden Weise herausgegeben worden: in vergrößertem Format, mit angenehm lesbaren Typen und brauchbarer Abbildungsqualität.

III.

NICOLE GARNIER, *Antoine Coypel (1661–1722)*. Paris, Arthema 1989. 318 Seiten, 25 Farb- und 642 Schwarzweißabbildungen. — THOMAS GAEHTGENS, JACQUES LUGAND, *Joseph-Marie Vien (1716–1809)*. Paris, Arthema 1988. 425 Seiten, 26 Farb- und 642 Schwarzweißabbildungen.

Nicole Garnier befaßt sich mit einem Maler, dessen Rolle in der Entwicklung der französischen Malerei vor und nach 1700 lange Zeit falsch eingeschätzt wurde. Sein gemäßigter, durch eine lebenslange Freundschaft mit Roger de Piles auch theoretisch fundierter Rubenismus wurde als Vorläufer der Formenwelt eines Boucher, de Troy oder van Loo verstanden, seine Bindungen an die Traditionslinie des Klassizismus nach Art von Le Brun wurden unterbewertet. Erst seit den sechziger Jahren — den Anstoß dazu gab Jacques Thuillier — verschoben sich die Akzente: In zunehmenden Maß erscheint Coypel als eine Künstlerpersönlichkeit, welche die Kontinuität der Historienmalerei des „grand goût“ auch in der Zeit Watteaus bewahrte.

Nicht weniger litt die Kenntnis seiner Leistung unter den häufigen Pauschalurteilen, die, oft im Plural, die „theatralische“ Manier der „Coypels“ verdammt. Es gehörte nämlich zu seinem Schicksal, als Mitglied einer wahren Künstlerdynastie oft mit anderen Namensträgern, vor allem mit seinem Sohn Charles-Antoine, verwechselt oder zusammengezogen zu werden — mit leicht auszudenkenden Folgen für zahlreiche Zuschreibungen im Kunsthandel. Inzwischen haben die einzelnen Coypels die Aufmerksamkeit der Forschung gewonnen; vgl. die zahlreichen Studien von Antoine Schnapper zu Noël, Antoine und Charles-Antoine, die von David Lomax zu Noël-Nicolas und die bei Arthema angekündigte Monographie von Thierry Lefrançois über Charles-Antoine Coypel. Eine wichtige Aufgabe der Forschung, deren Einlösung verständlicherweise weder von Garniers noch von Lefrançois' Buch zu erwarten ist, wäre eine Untersuchung der Coypels als Dynastie von Künstlern und Kunstfunktionären unter Berücksichtigung der bei ihnen feststellbaren Tradierung von stilistischen und ikonographischen Formeln durch die Generationen hindurch.

Dank der vorliegenden Arbeit gewinnt die Forschung zu Antoine Coypel eine verlässliche Grundlage. Die gewiß sehr schwierige, doch am Ende gelungene Zusammenstellung des malerischen, graphischen und zeichnerischen Œuvres nötigt uneingeschränkten Respekt ab. Nicole Garnier dokumentiert umfangreich verschollene oder (wie die Galerie d'Enée im Palais Royal) zerstörte Werke. Bei den wenigen Zuschreibungsfragen beweist sie ein sicheres Urteil, auch ihren Datierungen darf man größtenteils zustimmen. Von speziellem Nutzen sind die Zeittafeln und die Anhänge mit Familienstammbaum und dem Wortlaut der vom Künstler abgeschlossenen Verträge. Vorzüglich ist auch die Bebilderung: Dankenswerterweise hat sich die Autorin zur großformatigen Wiedergabe der weniger bekannten Werke, darunter selbst solcher Ruinen wie der „Descente d'Enée aux Enfers“ von 1715 im Louvre entschlossen. Dagegen wurde auf Detailaufnahmen des berühmten Deckenfreskos der Kapelle von Versailles (1710) verzichtet; die Gründe dafür sind zu respektieren.

Die Monographie, vorzüglich in ihrer dokumentarischen Fundierung und als Bestandsaufnahme, enttäuscht leider dort, wo sie interpretiert. Der Komplexität des Le-

benswerkes und des künstlerischen Umfeldes wird sie nicht gerecht. Dies beginnt mit der Beschreibung des Romaufenthalts von 1673—76, bei der trotz zahlreicher archivalischer Aufschlüsse der Kreis der Künstler, Mäzene und Kunsttheoretiker um Noël Coypel und seinen Sohn Antoine merkwürdig farblos bleibt (vgl. die kurzen, instruktiven Bemerkungen von Giovanni Perini, *Central Issues and Peripheral Debates in Seventeenth Century Art Literature*: Carlo Cesare Malvasia's Felsina Pittrice, in: *World Art. Themes of Unity in Diversity*. Acts of the XXVth Internat. Congress of the History of Art, Washington 1989, Bd. 1, S.139—144), gilt aber auch für die weder für die Biographie noch für das Verständnis seiner Kunst ausgewerteten Beziehungen Coypels zu Boileau und vor allem Racine. Dem Problem des „Theatralischen“ bei Coypel steht die Monographie in thematischer wie formanalytischer Hinsicht eher hilflos gegenüber. Die spezifische Art der Raumerfassung und Darstellung wird ebenso summarisch mit diesem Epitheton belegt wie Posen und Gestik der Figuren; dabei sind die Unterschiede zwischen den einzelnen Bildern in dieser Hinsicht beträchtlich und sehr aufschlußreich. Auch ein längerer Abschnitt über Coypels kunsttheoretische Ansichten enttäuscht.

Nicole Garnier interessiert sich mehr für die Karriere Coypels als für die im engeren Sinn künstlerische Problematik seiner Werke. Die von ihr hiervon gegebene Darstellung ist sehr aufschlußreich (siehe z.B. die Information, daß der Duc de Richelieu 1692 aus Gegnerschaft zu Mignard bei Coypel ein Bild „Alexander und die Familie des Darius“ bestellte), allerdings einseitig. In diesen Partien glaubt man die Herkunft des Buches aus einer Dissertation der Ecole des Chartes zu spüren.

Zu einzelnen Werken ist folgendes zu bemerken:

Kat. Nr. 58 Enger an die „Esther“ von Coypel als die von Garnier erwähnte späte Komposition des J. F. de Troy von 1737 (Louvre) lehnt sich das jüngst aufgetauchte Frühwerk de Troys („Esther fällt in Ohnmacht“, 1714, M. Segoura Gallery, New York, 1979) an.

Kat.Nr.76 „Hercule ramenant Alceste des Enfers“ (Cholet). Coypel begründet hiermit den Typus des dreifigurigen Theaterbildes, dessen theatralischer Charakter weniger durch das Kostüm als durch prononcierte Schrägstellung und starken Lichteinfall auf der flachen Bühne zustande kommt. Im 18. Jahrhundert sollte dieser Typus (z.B. bei Loutherbourg und Zoffany) eine rege Nachfolge finden.

Kat.Nr.127 „Enée et Anchise“ (Montpellier). Dies ist vielleicht das erste Bild, in dem eine erzählende Szene aus zwei stehenden „figures académiques“ gebildet wird. Pierre Subleyras griff das Motiv auf (St. Camillo de Lellis, 1746, Museo di Roma; Entwurf dazu im Moskauer Puschkkin-Museum).

Kat.Nr.139 „Les adieux d'Hector et d'Andromaque.“ Der Bühnenhintergrund ist einem Stich von Scotin entnommen, der 1686 die Tragödie *Bellerophon* illustrierte (Marion Hannah Winter, *Le Théâtre du Merveilleux*, Paris 1962).

Im Abschnitt über das Nachleben des Künstlers vermißt man einen Hinweis auf Diderot, der Coypels Schriften kannte, schätzte und mehrmals direkt oder indirekt zitierte. Das Buch ist sorgfältig redigiert — die drei im Text bezeugten Versionen des Malernamens Ubeleski gehören zu den Ausnahmen.

Im Prozeß des Übergangs vom Spätrokoko zum Klassizismus fiel während der sechziger Jahre Joseph-Marie Vien die Schlüsselrolle zu, einem Künstler, dessen entwicklungsgeschichtliche Bedeutung die formalen Werte seines Schaffens überlagert. Im Bewußtsein des Publikums blieb er als Lehrer und Protektor Davids sowie als der Maler der seinerzeit berühmten „Marchandes d'amour“ (1763, Fontainebleau). Eine Monographie war seit langem vonnöten; eine Lücke, welche die Dissertation von M.K. Breazeale, Chicago 1981, nicht zu füllen vermochte. Gaegtens (dessen Aufsatz über Diderot und Vien in der *Zeitschr.f.Kunstgeschichte* 1973 in Deutschland ein neues Forschungsfeld erschloß) und Lugand legen jetzt eine sehr umfangreiche Monographie mitsamt einem *catalogue raisonné* vor. Wie bei Arthena-Veröffentlichungen die Regel, wird der Künstler mit seinem gesamten malerischen, graphischen und zeichnerischen Werk in respektvollschender, vollständiger Bebilderung vorgestellt, wobei auch den verschollenen Werken und ihrer indirekten Überlieferung sowie der Quellenkunde relativ viel Platz eingeräumt ist. Auf einen ausführlichen Lebenslauf (Lugand) folgt eine längere, auch die Stimmen der Kunstkritik berücksichtigende Würdigung des Werkes (Gaegtens), danach ein (gemeinsam erarbeiteter) Werkkatalog; ein Dokumentationsteil enthält u.a. den vollständigen Abdruck der aufschlußreichen „Mémoires“ des Künstlers, eine Liste seiner Schüler und Nachrichten über Familie und Nachkommen.

Viens Schaffen wie seine Lehrtätigkeit vereinten wichtige Bereiche des Klassizismus. Seine religiösen Bilder, angefangen mit dem „Zyklus zum Leben der hl. Martha“ in Tarascon, überführten die klassische Tradition im Sinne eines Jouvenet in die zweite Jahrhunderthälfte. Als Präzeptor von David und Peyron gewann er Einfluß auf die jüngere, entscheidende Generation der Klassizisten (David nennt ihn: „Mon maître et mon père“). Seine „sujets à la grecque“ der frühen sechziger Jahre und sein monumentaler „St. Denis prêchant la foi en France“ (1767, Paris, St. Roch) symbolisieren den endgültigen Bruch mit dem Spätrokoko. Wenn wir noch erwähnen, daß seine anakreontischen Darstellungen der sechziger und siebziger Jahre nach 1790 — zwar unter anderen Vorzeichen — erneut an Aktualität gewannen (dies im Buch übergangen; Viens Vorbildlichkeit z. B. für „Anacréon, Sappho, Eros“ von Lavallée-Poussin in Salt Lake City, um 1790, ist offensichtlich), und daß seine 1773/74 entstandenen Bilder zum Leben des St. Louis als Vorankündigung der „peinture troubadour“ (im von François Pupil 1985 vorgeschlagenen breiteren Sinne) gelten können, ergibt sich eine Vorstellung von der vielseitigen Auswirkung Viens. Die am Ende der siebziger Jahre und in den achtziger Jahren ausgeführten Iliassujets belegen seine Ambitionen auch im großen, antikisierenden Historienstil; in diesem Bereich jedoch wurde er nach 1780 durch David und die jüngere Generation aus der Gunst des Publikums verdrängt.

Es fällt somit schwer, das eigentliche künstlerische Zentrum Viens zu bestimmen. Aus heutiger Sicht überragt wohl der temperamentvolle Bozzettist und Zeichner den reflektiert, doch kraftlos arbeitenden Maler. Die trotz mancher negativer Salonkritiken insgesamt breite Anerkennung zu Lebzeiten war hauptsächlich durch seinen Ruhm als „restaurateur de l'école française“ bedingt, bildästhetische Gesichtspunkte traten nach den sechziger Jahren gewiß zurück. Dafür mögen sich sein pädagogisches Engagement, sein ausgleichendes Naturell und seine diplomatischen Fähigkeiten ausgewirkt haben.

Gaegtens und Lugand suchen diesem komplexen Sachverhalt unter wechselnden, nicht immer klar formulierten Prämissen gerecht zu werden. Ihr Buch besticht schon durch die Fülle des angesammelten, teils neuentdeckten Materials — in dieser Hinsicht bildet es ein gültiges Kompendium, dessen Leistungen Bestand haben werden. Viens Œuvre wirft nicht allzu viele Probleme der Chronologie oder Zuschreibung auf, und die Autoren lösen sie in der Regel überzeugend, wenn auch ihre Begründungen im Katalog bisweilen knapp ausfallen. Entschieden zweifelhaft finde ich nur die — mit Vorbehalt ausgesprochene — Zuschreibung des „Jesus au milieu des Docteurs“ (nach 1750, Clairvaux-les-Lacs). Das mir nur nach dem Foto bekannte Gemälde lehnt sich, was bisher übersehen wurde, sehr eng an Antoine Coypels Bild gleichen Themas von 1717 in Villeneuve an, auch physiognomische und stilistische Details weisen eher in die Richtung des Coypel-Kreises.

Der Ansatz dieser Monographie greift weiter aus als in der vorrangig um Faktenerfassung bemühten Arthema-Serie üblich. Überzeugend skizziert Gaegtens die Entwicklungsphasen des jungen Vien. Breiten Raum nimmt darin seine tiefgehende Rezeption der italienischen Seicentomalerei, vor allem Guercinos, ein („L'hermite endormi“, 1750, Paris; nachzutragen: C P. Landon, *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts*, Paris 1806, S. 41, mit der kunsttheoretisch bedeutsamen Bezeichnung der Pose des Eremiten als „attitude naive“. Auch das Stillebenarrangement im unteren Teil transponiert italienische Stilleben des 18. Jh.). Paradox gestaltete sich Viens Hinwendung zur Antike. Sie erfolgte — trotz eines Besuches in Herculanium — nicht während seines Italienaufenthalts 1744–50, sondern keimte erst einige Zeit nach der Rückkehr nach Paris unter dem Einfluß des Comte de Caylus. Gaegtens gebührt das Verdienst, diesen früher vereinfacht gesehenen Vorgang in seinen einzelnen Zusammenhängen untersucht zu haben.

Viel Aufmerksamkeit widmen die Autoren den „sujets à la grecque“ der sechziger Jahre. Überzeugend werden der Begriff der „antiken“ Genreszene herausgearbeitet und seine Wurzeln bei Caylus (*Nouveaux Sujets de Peinture*, 1757) sowie den Herculanium-Publikationen gezeigt.

Ausführlich werden auch die frühen Historienbilder besprochen. Viens antikisierendem Klassizismus stand dabei weniger Poussin Pate als Le Sueur und der in der Monographie nicht erwähnte La Hyre (zu den griechischen Sujets vgl. z. B. „Mercure et Herse“ von La Hyre in Chicago; Viens „Marcus Aurelius“ von 1765 enthält eine direkte Motivübernahme aus La Hyres „St. Pierre guérissant les malades“ im Louvre). Es folgt der Zyklus „Le Progrès de l'amour“, der auf Geheiß der Madame du Barry 1773 Fragonards Zyklus im Pavillon von Louveciennes ersetzte. Wichtig ist hier der Hinweis auf das bisher in diesem Kontext übersehene Buch von François Bastide, *Les gradations de l'amour*, Paris 1772, als literarische Quelle der Konzeption; er wird auch die kontroverse Diskussion um den Fragonard-Zyklus (New York, Frick Collection) beeinflussen.

Angesichts der Bedeutung des Zyklus erscheint die geringe Qualität der Abbildungsvorlagen, vor allem der Gemälde in Chambéry, unverständlich. Die Fotos von Kat. Nr. 229 und 231 sind beschnitten. Dadurch wird auf dem „Amant couronnant sa maîtresse“ rechts die ikonographisch bedeutsame — der Katalogeintrag geht darauf nicht ein

— Figur des „Amour menaçant“ von Falconet verdeckt. Viel bessere Abbildungen hat der Ausst. Kat.: *Fragonard*, Paris 1987, S. 324.

Mit dem allmählichen Abklingen der Produktion Viens in den späteren Jahren scheint auch das Engagement der Forscher zu schwinden. Ausführlicher gehen sie aber auf die (auch von Helge Siefert besprochenen) trojanischen Sujets ein. Der Künstler wahrte eine von Altersgelassenheit geprägte Distanz zum Stilidiom seiner Schüler in und außerhalb des Davidkreises. Doch könnte man in der Studie des toten Hektor (um 1785, Kat. Nr. 260) einen Reflex des „Hektor“ von David oder des „Caton“ von Vincent (1780, beide Werke in Montpellier) sehen; hierbei handelt es sich um ein eigenständiges Werk und nicht, wie der Katalog vorschlägt, eine Vorstudie zu „Priame revenant du Camp d'Achille avec le corps de Hektor“ (Angers).

Die abschließenden Bemerkungen von Gaegtens sind der „fortune critique“ des Malers im 19. Jahrhundert gewidmet. Dem hier gezeichneten instruktiven Bild des schwindenden Ansehens vor allem nach 1850 wäre hinzuzusetzen, daß Balzac in der endgültigen Gestalt seiner Künstlernovelle *Sarrasine* 1830 dem Maler der Adonisstatue den Namen Vien verlieh; eine Anspielung, die teilweise durch den Inhalt der Novelle und die dort beschriebenen Kunstwerke motiviert erscheint.

An dieser Stelle ist noch einmal auf die bereits oben angesprochene, keineswegs marginale Frage der Autorschaft der Salonkritiken in den *Mémoires Secrets* einzugehen — eine Frage, welche die Forschung ja schon lange beantwortet hat (siehe z. B. Helena Zmijewska, *La Critique des Salons en France du temps de Diderot 1759—1789*, Warschau 1980, S. 14—24). Louis Petit de Bachaumont, der Begründer der *Mémoires Secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France* (ed. London 1780 f.), verstarb schon 1771. Die Viens „Hektor déterminant Paris à prendre les armes“ lobende Salonrezension konnte er folglich (entgegen S. 102) nicht mehr schreiben; sie stammt aus der Feder des Moufflé d'Angerville. Bachaumont war, wie seine Salonkritik von 1769 zeigt, keineswegs ein großer Befürworter der Werke Viens; deshalb ist die Korrektur hier von Belang. Der Bericht von 1772 über den Zyklus von Louveciennes wird auf S. 85 Bachaumont und auf S. 189 korrekt Pidansat de Mairobert zugeschrieben; der angebliche Bericht von Salon des Jahres 1781 kann aber (entgegen S. 104) nicht von Pidansat de Mairobert stammen, der 1779 verstorben war.

Sonstige kritische Anmerkungen sind eher geringfügiger, z. T. redaktioneller Natur. Der Stich Kat. Nr. 446e (S. 270) zeigt nicht einen weiter unbekanntem Jean Loke — so mechanisch von der Stichunterschrift übernommen —, sondern natürlich John Locke. Nicht alle abgekürzt in den Katalogeinträgen zitierte Literatur wird in der Schlußbibliographie aufgelöst (so besonders zu Kat. Nr. 205). Polnische Namen bereiten Franzosen auch heute noch große Schwierigkeiten; auf S. 227 ist Miriszeu in Mniszech, auf S. 344 Wroczapnski in Wroczynski zu korrigieren.

Dieses wichtige Buch bereichert erheblich die Dix-huitième-Forschung. Die Buchserie des Arthena-Verlags verdient unbedingt eine deutsche Entsprechung, die sich am Typus einer erschöpfenden, vollständig bebilderten Monographie orientieren und einige editorische Schemata übernehmen könnte.

IV.

JUTTA HELD, *Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime* (Europäische Kulturstudien I). Köln und Wien, Böhlau Verlag 1990. 511 Seiten, 230 Abbildungen DM 128,—.

Längst als Kennerin der Malerei des 18. Jahrhunderts ausgewiesen, befaßt sich Jutta Held diesmal mit einer Auswahl von Werkgruppen dieser Epoche: schwerpunktmäßig mit dem Zyklus von fünfzehn Ansichten französischer Häfen, den Joseph Vernet 1754—1763 in königlichem Auftrag schuf, mit Fragonards und Hubert Roberts Bildern und Zeichnungen von Parks aus den sechziger und siebziger Jahren sowie italienischen und französischen Ruinendarstellungen von Robert, der somit zum zentralen Künstler der gesamten Arbeit gerät. (Insofern zeugt das Buch auch von der schon erwähnten Robert-Wiederentdeckung der achtziger Jahre.) Kürzere Abschnitte sind graphischen Ansichten französischer Städte um 1700 und Darstellungen wichtiger Pariser Ereignisse während der zwei Dezennien vor 1789 gewidmet. Die Konzentration auf wenige Hauptfiguren verstellt keineswegs den Blick auf die begleitenden künstlerischen Prozesse — so enthält das Buch auch viele gute Beobachtungen zu Piranesi.

Jutta Held geht von der Prämisse aus, daß die Ansichten von Pariser und Versailler Bauten um 1700 einen gleichsam „herrschaftszentrierten“ (ein Schlüsselbegriff der Arbeit) Blick auf Landschaft, Gebäude und Denkmäler vermitteln. In Vernets von der Forschung bisher wenig beachtetem Zyklus stellt sie erstmals einen Bruch mit jener vom Absolutismus geprägten Sehweise fest. Als Verklärung des französischen Handels konzipiert, sei er dazu bestimmt, einen der wenigen Erfolge der Herrschaft Louis XV., die kurzfristige Zusammenarbeit von Regierung und Bourgeoisie, zu feiern. Vernets Zyklus, „eine Synthese der monarchischen und bürgerlichen ästhetischen Sehweise“, dient als ein Demonstrationsfeld verbildlichter Antithesen: Arbeit versus Müßiggang, Gesellschaft versus Randgruppen, Menschenbauten versus Natur.

In der folgenden Untersuchung der Parkbilder Fragonards und Huberts zeigt die Autorin, wie die traditionelle Parkanlage durch die künstlerische Entdeckung räumlicher und funktionaler Diskontinuitäten zunehmend verfremdet wurde. In Abwendung von der absolutistisch besetzten Vorstellung einer „beherrschten“ Natur sollten die in diesen Werken ablesbaren Gesetze der „wahren Natur“ auf der Folie der für Parkanlagen konstituierenden „künstlichen Natur“ um so deutlicher hervortreten. Wichtiger noch: Die Darstellung der dynamischen und sich zugleich regulierenden Naturkräfte wurde laut Jutta Held als Bild gesellschaftlicher Prozesse gesehen und interpretiert.

Historisch-soziologische Interpretationsansätze verfolgt die Autorin auch in Kapiteln über Roberts — teilweise ironische — Verfremdung antiker Statuen, seine Architekturzeichnungen, römische Ruinen und Capricci. Auch hier geht es um „Befreiung vom herrschaftszentrierten Blick“, die Abkehr vom traditionellen Rollenverständnis von Landschaft, Monument und Staffage. Dazu gehören Verfremdungen der Perspektive, aber auch die bewußte Wahl und Inbezugsetzung von Figurentypen. Ästhetik und Motivwahl dieser Bilder werden als Faktoren in den diskursiven Auseinandersetzungen verstanden, die die sozialen Umwälzungen des Jahrhunderts begleiteten.

Die soziologisch ausgerichtete, dabei mit einer nuancenreichen, präzisen Beschreibung der Bildwelt und ihres Realitätsgehalts (weniger der stilistischen Form) verbundene Methode Jutta Helds entzieht sich eiliger Klassifizierung. Eine schlagwortartige Zusammenfassung ihrer Fragestellung, die leicht die Erinnerung an vulgärsoziologische Texte wecken mag, tut ihr (mit Ausnahme weniger Stellen) Unrecht. Hier ist nicht der Ort, die methodische Patenschaft dieses interessanten, weit ausholenden Diskurses linker Provenienz zu eruieren. Wichtiger ist die Feststellung, daß das Buch sich deutlich von der jetzt überwiegenden Tendenz der Dix-huitième-Forschung abhebt. Der Tableau-Begriff mit seinem Umfeld findet sich nicht in seinem Instrumentarium. Im Kapitel über die Darstellungen antiker Statuen bleibt — mit Ausnahme eines kurzen Hinweises auf Watteau — das Problem der besonderen illusionistischen Qualitäten dieser Darstellungen beiseite, das Motiv der Statuen bei Fackellicht S. 237 ohne diesbezüglichen Hinweis. Die Materialüberschneidungen mit dem Buch von Günter Herzog zeugen von einer denkbar großen methodischen Differenz (der Rezensent möchte seine Affinität zu Herzogs Position ebensowenig verhehlen wie seine Bewunderung für Jutta Helds wichtige Leistung). Viel näher erscheint der Ansatzpunkt neuerer Robert-Studien von Paula Rea Radisich (Hubert Robert's Paris: Truth, Artifice and Spectacle, *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century* 245, 1986, S. 501—518; die oben zitierte Arbeit in: *Eighteenth-Century Studies* 21, 1987/88, Nr. 4, auch wenn die Ähnlichkeiten vor allem im konzeptionellen Ansatz und in der Diskursmethode, weniger in den Ergebnissen bestehen.

Weniger die ikonographische Sequenzbildung als der Einzelphänomene isolierende, historisch und soziologisch fundierte Querschnitt zeichnet das Buch aus. Nur wenige Möglichkeiten, die sich aus motivischen Bildvergleichen ergeben, werden ausgeschöpft. Vor allem bei Vernets Hafenzzyklus bedauert man, daß ein Vergleich mit der späteren Hafenserie Nicolas Ozannes und den neapolitanischen Hafensbildern Hackerts unterbleibt; die Andersartigkeit der dort dargestellten Lebenswelten würde manche Charakteristika Vernets deutlich hervortreten lassen. Bei der Analyse der Figurentypen (den Begriff „Staffage“ scheint die Autorin aus methodischen Gründen zu vermeiden) wäre ein distanzierender Vergleich mit Canaletto (z. B. den Ansichten der Riva degli Schiavoni) für die Klarheit und die historisch-soziologische Absicherung der Entwicklungslinien kaum nutzlos. Mit der Ablehnung des Staffage-Begriffs einher geht eine methodisch zielsichere Demontage der Gewohnheit, den Terminus des Ruinencapriccio als auch inhaltsbestimmenden Gattungsbegriff zu verwenden.

Das kurze Einführungskapitel über Stadtansichten des 15. und 16. Jahrhunderts wird nur bedingt seiner populärwissenschaftlichen Bestimmung gerecht. Viele unscharfe Feststellungen, Verkürzungen und ein *lapsus calami* (S. 28 zu Ruisdael) schaden seinem Anspruch, als eine Einführung in die doch sehr andersartige Materie des Buches zu dienen. We can do without it.

Kleinere Bemerkungen:

S. 310: Bei der Frage der Offenheit der Gärten im 18. Jahrhundert wäre aber das sogenannte Aha (ein tiefer, doch wenig ins Auge fallender Graben, in soziologischer Hinsicht eine eindrucksvolle Metapher verdeckter Herrschaftsausübung) zu berücksichtigen.

S. 208 f.: Bei der Analyse der Staffage in den römischen Ruinenbildern fehlt ein Hinweis auf die Tradition der Figurentypen der Bamboccianti.

S. 264: Die Analyse des „Festes von Saint-Cloud“ von Fragonard geht hinter den Forschungsstand (vgl. u. a. Gaetgens und Tavernier) zurück.

S. 317: Der prononcierte Wandel im Figurentypus bei Hubert Robert, seine Wandlung vom Pittoresken zu einer antikisierenden Gestaltung, war höchstwahrscheinlich auch durch die Kritiken der Saloniers (u. a. Diderots Äußerungen zu den Salons von 1767 und 1781) motiviert, die seinen Figuren „Mangel an Würde“ vorwarfen.

Wenn hier auch viele kritische Bemerkungen angebracht wurden, handelt es sich doch um ein anregendes, weit ausgreifendes Buch, welches die Studien zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts um ein bisher vernachlässigtes Problemfeld bereichert hat.

Sergiusz Michalski

Varia

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE (1. Teil):

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

AACHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Holländer) Christine Bücher-Vogler: Von der 'Lichtlandschaft' zur Stadtverwaltung. Natur- und Landschaftsdarstellungen in der westdeutschen Kunst nach 1945.

— Dieter Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. — Hartwig Neumann: Das Zeughaus. Die Entwicklung eines Bautyps von der spätmittelalterlichen Rüstkammer bis zum Arsenal im deutschsprachigen Bereich vom XV. bis XIX. Jahrhundert.

(Bei Prof. Pochat) Karina Esmailzadeh-Saeed: Steinskulpturen — skulptierte Steine. Versuch einer Charakteristik zeitgenössischer Steinskulptur.

Abgeschlossene Magisterarbeiten

(Bei Prof. Holländer) Nadja Badr: Die Zeichnungen Grünewalds. — Dietrich Hunold: Ottonische Buchmalerei Trier-Reichenauer Schule. Ihre Auseinandersetzung mit karolingischen Bildformen und Zeichen; ihre wichtigsten Neuerungen in der Bildkonzeption.

— Constanze Marbach-von der Mark: Ossip Zadkine, Skulpturen. — Martina Schuller: Amerikanische Land Art. Situationen und Positionen führen zu Assoziationen.

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Gerlach) Maria Oellers: Leda und der Schwan, ikonographische Studien.

(Bei Prof. Holländer) Petra Braun: Zur Geschichte der naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden an Gemälden im 19. und 20. Jahrhundert. — Antonia Csiba: Europadarstellungen im 20. Jahrhundert. — Jutta Göricke: (Arbeitstitel) Cy Twombly. —