

HERBERT VON EINEM, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760 bis 1840*. Verlag C. H. Beck, München, 1978. 251 S., 80 ungez. Taf. DM 93,10.

Die hier vorgelegte Darstellung faßt Vorlesungen, Studien und Arbeiten des Verf. zusammen, die über mehr als 40 Jahre hin vorgetragen worden bzw. erschienen sind, hier wird eine Ernte eingefahren, ein zusammenfassender Überblick gegeben und nochmals wie abschließend ein Bild dieser — auch in der Kunst — ereignisreichen Jahrzehnte um 1800 entworfen. Dabei kann sich der Verf. nicht nur auf seine umgreifenden Kenntnisse von Werken und Werkzusammenhängen verlassen, er kann nicht nur auf seine intensiven Auseinandersetzungen mit den Dichtungen und Schriften der überragenden Persönlichkeit dieser Epoche(n) in Deutschland, Goethe, punktuell und allgemein frei zurückgreifen, er kann sich auch auf Einzelaspekte und Detailuntersuchungen stützen, die auf seine Anregungen hin und unter seinen Augen von seinen Schülern vorgelegt worden sind. (Daß daneben alle wichtige Literatur zu Künstlern und Bildern gekannt und zitiert wird, ist selbstverständlich.) Die eigenen Untersuchungen des Verf. z. B. über Caspar David Friedrich (1938), Asmus Jacob Carstens (1958) oder Peter Cornelius (1953) geben überdies diesem Buch ein besonderes Gewicht.

Das Buch ist klar gegliedert in eine Einleitung und VII Kapitel, die im ganzen chronologisch einander folgen. Die Einleitung führt in „Die geschichtliche Situation“ ein. Kapitel I behandelt den akademischen Klassizismus 1760 bis 1785 und Kapitel II den reifen Klassizismus 1785 bis 1810. Es folgen „Die Romantik, 1800 bis 1840“ (III), „Der protestantische Weg der Romantik“ (IV), „Die naturalistische Richtung“ (VI) und schließlich „Nachspiel von Klassizismus und Romantik, um 1840 bis 1870“. Ein sorgfältig gearbeiteter zweiter Teil enthält Anmerkungen zum Text, ein Literaturverzeichnis, einen ausführlichen Katalog der abgebildeten Werke und ein Personenregister. Der Abbildungsteil (16 Farbtafeln und 197 Abbildungen) macht das Wichtigste sichtbar, enthält jedoch auch einiges weniger Bekannte. Die Ausstattung des Buches ist vom Verlag vorbildlich betreut worden und entspricht den Erwartungen, die sich an dieses Buch knüpfen.

Diese Erwartungen werden in hohem Maße erfüllt, wenn der Leser bereit ist, sich führen zu lassen. Denn diese 80 Jahre sind dem Verf. in erster Linie Stil- und Künstlergeschichte. Es geht nicht um die Darstellung einer übergreifenden geistesgeschichtlichen Fragestellung, es geht nicht um die Entwicklung und um die Beweisführung einer These und auch nicht um dialektische Einbettung der Künstler und Werke in die bestürzenden politischen und sozialen Umwälzungen dieser Zeitspanne: die Einleitung „Die geschichtliche Situation“ mit den vier Unterabschnitten „Die Wende des 18. Jahrhunderts“ — „Deutschland und Frankreich“ — „Die erste Phase des Neuen“ — „Die Lage der Malerei“ — beträgt gerade 5 Seiten. Nichts kann

deutlicher machen, daß es dem Verf. um das kunstgeschichtlich Konkrete geht um die Künstler und um ihre Werke, deren Ordnung sich durch zeitliches Nacheinander und durch stilistische Merkmale ergibt.

Diese strenge Beschränkung ist vom Verf. offenbar deshalb vorgenommen, um die bildkünstlerischen Bewegungen und die neuen Ansätze, die sich nach den vorausgehenden einheitlichen Stilgesinnungen (deren Veränderungen, Verwandlungen sich nach Generationen bemessen hatten) nun nach verschiedenen Richtungen, wie plötzlich, auffächerten, in ein klares, überschaubares und in sich logisches Entwicklungssystem zu bringen. Er tut dies mit einer unerschütterten klaren, biegsamen Sprache. Er tut es mittels einer Darstellungsweise, die kurzen geistesgeschichtlichen Statements Schilderungen von Künstlerpersönlichkeiten folgen läßt, die jeweils in genauen Beschreibungen und Erklärungen einzelner Werke gipfeln. Dadurch ergibt sich für den Leser die eindrucksvolle Tatsache, daß die abgebildeten Werke jeweils in ihrer Bedeutung klar hervortreten und nicht — wie so oft — mehr illustrativ den Text begleiten.

Der Verf. gelangt schließlich zu dieser luziden Klarheit seiner Darstellung, indem er rigoros zusammenfaßt und damit vereinfacht, indem er deutliche Schwerpunkte setzt, indem er, um der logischen Entwicklungslinie willen, die er entwirft, das Verworrene kanalisiert, das Gleichzeitige nacheinander ordnet, das existenziell Persönliche nur insoweit akzeptiert, als es der Darstellung dient.

So ergeben sich zwei Aspekte. 1. Dieses Buch stellt im ganzen eine hervorragende kunsthistorische Einführung in die Epoche vom Klassizismus bis zur Romantik dar. Sie benennt klar die Fakten, sie schweift nicht ab und nicht aus, sie ist von sachlichem Interesse getragen, ohne ganz auf eigenwillige Vorlieben oder Bedeutungsinhalte zu verzichten.

2. Für denjenigen, der sich mehr oder weniger in der Kunst, in Literatur, Philosophie, Politik oder in den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zuständen und Umwälzungen dieser Epoche auskennt, provoziert die Klarheit, dieser Darstellung eine Fülle von Fragen und Zweifeln. Denn die Klarheit, die dieses Buch auszeichnet, ist zugleich seine Schwäche: diese Jahrzehnte und die Kunst, die sich während dieser ereignete, waren ja keineswegs so logisch und so folgerichtig. Sie sind vielmehr auf dem Gebiet der Kunst in einem Maße von subjektiven Begegnungen, Empfindungen, Überzeugungen und von selbständigen Anverwandlungen gekennzeichnet, wie vermutlich keine Epoche davor, ganz zu schweigen von den scharfen, verändernden Eingriffen, die aus Politik, Gesellschaft, Wirtschaft und Ideologie in das Reich der schönen Künste vorgetragen worden sind.

Bemerkungen zu 1:

a) Nimmt man das Buch so, wie es vom Verfasser gemeint ist, so fallen die Akzente auf. Peter Cornelius — ihm werden so viele Textseiten gewidmet wie J. H. Füssli, Ph. O. Runge und C. D. Friedrich zusammen — ist

offenbar nach Ansicht des Verf. der bedeutendste und wirkungsreichste Künstler dieser achtzig Jahre. Man fragt sich, ob sich diese Ansicht halten läßt, erscheinen doch heute mehr denn je die drei Genannten oder doch mindestens zwei von ihnen als die eigentlichen schöpferischen Kräfte in der deutschen Kunst dieser Jahrzehnte, mögen sie nun in ihrer Zeit „Nachfolge“ gefunden haben oder nicht, was immer auch Nachfolge heißen mag. Allein die Tatsache, daß ihr Denken und ihr Werk uns heute sehr wohl und des öfteren doch auch tief zu bewegen und anzuregen vermag, spricht für sie und für ihr Werk. Überdies tritt ein Aspekt der Kunst des Cornelius hier nicht in den Gesichtskreis, der zukunftsweisend war, ich meine seine Wirkungen auf Böcklin, Stuck und die Münchner Malerei des Jugendstils.

b) Die Geradlinigkeit dieser Darstellung würde es wünschenswert machen, bestimmte Fachausdrücke („Apoll als Kitharöde“, S. 181) einzudeutschen und den fremdsprachigen Zitaten deutsche Übersetzungen beizugeben. So könnte dieses Buch eine noch größere interessierte Leserschaft erreichen.

c) Über die Auswahl der behandelten Künstler und Werke, zu der sich vieles sagen ließe, soll hier nicht näher gehandelt werden. Sie liegt allein in der Verantwortung des Verf. und trägt ganz erheblich dazu bei, daß diese Darstellung subjektiv und damit lebendig bleibt. Die Zeit von 1760 bis 1800 wird im ganzen — dies zu bemerken sei gestattet — kursorisch behandelt als der zweite Zeitabschnitt. Nur ein Beispiel: Dresden mit seiner selbständigen Stimme im gerade angestimmten Chorus der Kunstakademien kommt zu kurz. Anton Graff, A. Zingg und Chr. Klengel werden jeweils knapp erwähnt — was z. B. der Bedeutung Graffs gewiß nicht angemessen ist — J. E. Schenau, J. W. Mechau, C. W. E. Dietrich, G. B. Casanova, die der Dresdner Akademie zu ihrem Ruhm verholfen haben, werden nicht genannt. Auch nach 1800 wird der Dresdner Beitrag stiefmütterlich behandelt, C. G. Carus, G. F. Kersting und E. F. Oehme werden zusammen auf einer halben Seite abgefertigt. Diese Beispiele sind deshalb wichtig, um deutlich werden zu lassen, mit welchen Verlusten die benannte Geradlinigkeit dieses Buches erkauft worden ist.

Bemerkungen zu 2:

a) Die Stilabfolge, die der Verf. seiner Darstellung als Gerüst eingezogen hat, erweckt grundsätzliches Unbehagen, vor allem, weil sie differenziert vorgetragen wird. „Akademischer Klassizismus“ — „Reifer Klassizismus“ mit „Sturm und Drang“ — „Romantik“, dies ist die Entwicklungslinie, die verfolgt wird. Schon die Unterscheidung in zwei klassizistische Möglichkeiten die ständig zu erneuter Klärung der Unterschiede zwingt, wirft die Frage auf, wie sinnvoll überhaupt solche Unterscheidungen sind, wobei der Begriff des „Sturm und Drang“ — schon in der Germanistik umstritten — kaum etwas zur Erhellung etwa des Füblichen Werkes beiträgt. Im allgemeinen geht es doch um das Herauswachsen der Künstler und ihrer Bild-

auffassungen aus den politischen, gesellschaftlichen und auch künstlerischen Herrschaftsbedingungen des Barock. Es zeigt sich da, daß von Mengs und Winckelmann (und Lessing, der nicht genannt wird) wichtige Anstöße in einem geschichtlichen Augenblick erfolgt sind, da die Bedingungen des Stils und die gesellschaftlichen Grundlagen, auf die sie sich absichernd beziehen, fragwürdig geworden sind. Zum erstenmal wird fordernd ein Schönheitsideal aufgerichtet, das sich aus der kunsthistorischen Vergangenheit, hier der Antike, rechtfertigt. Diese Anstöße sind jeweils verschieden von verschiedenen Künstlern verarbeitet worden, wobei sich zum ersten Mal die Kunstakademien zu Galshütern jeweils reiner Lehren selbst berufen. Daneben sind es einzelne Künstler, die sich — oft und natürlich im Gegensatz zu den Akademien — eigenständig und subjektiv mit der neuen Situation auseinandersetzen. Orte werden wichtig und Personen, die Stilzusammenhänge verkümmern zu Schulen und zum Lehrer-Jünger-Verhältnis. Es fragt sich also, ob mit genaueren Stilbestimmungen viel gewonnen ist, zumal, wenn man immer wieder feststellen muß, daß die Bildauffassungen des 17. und 18. Jahrhunderts nur in einzelnen Fällen wirklich radikal beiseite geschoben worden sind, im allgemeinen aber bis weit ins 19. Jahrhundert hinein erstaunlich kräftig weitergelebt haben.

b) Diese Situation verschärft sich in der Romantik, ein Begriff, den man höchstens noch als eingefahrene Epochenbezeichnung verstehen kann. Wieder sind es Orte, wieder Personen, die innerhalb einer meist aus dem gehobenen Bürgertum stammenden geistigen Elite in ständigem bildlichen wie geistigen Austausch leben, wobei die Grenzen zwischen den Künsten aufgebrochen werden. Denken und Tun, Philosophie und Bildkunst, das Schreiben und das Komponieren, das Lesen, Hören, das Sehen und Empfinden — es ist, als seien alle Sinne einander ergänzend befreit — werden so entscheidend wie die innere Standortbestimmung, der Glaube, politische Überzeugungen, und so wichtig wie der gesellschaftliche Standort, der jetzt dem Künstler eine Freiheit aufbürdet, die negativ zu werten ist, weil sie aus einer Verweigerung der Gesellschaft entstanden ist. Man braucht nur einmal die vielen Reisen Ludwig Tiecks zu verfolgen, deren Kern Begegnungen mit Gleichgesinnten, mit Denkenden oder Bildenden sind: man hört in Dresden, Heidelberg, in Berlin oder Jena zusammen Musik, liest sich vor und führt Gespräche. Das Gespräch wird zum eigentlichen Medium dieser Jahrzehnte von 1795 bis um 1830, das persönliche oder briefliche Gespräch. Und dann muß natürlich Weimar genannt werden, wo zum erstenmal diese Kommunikationsform aufleuchtet, und Rom, wo das Miteinandersprechen ebenso wichtig wird in dieser Zeitspanne wie das Malen und Zeichnen.

Ich bin mir bewußt, alles dies weiß der Verf. auch, ja er hat zur Erhellung so mancher Zusammenhänge und so mancher künstlerischen Entscheidungen viel, sehr viel beigetragen. So hätte ich gewünscht, daß in seiner gelassenen und klaren Darstellung etwas von der verwirrenden Lebensfülle

dieser Jahrzehnte sichtbar geworden wäre, Risse in seinem Gebäude, die den frag-würdigen und schwindelerregenden Grund ahnen ließen, über dem sich sein strenges Bauwerk spannt.

Jens Christian Jensen

ERIKA BIERHAUS-RODIGER, Carl Rottmann 1797—1850. Monographie und kritischer Katalog. Mit Beiträgen von Hugo Decker und Barbara Eschenburg. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband; Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte) München, Prestel Verlag, 1978. 479 S. mit 20 Farbtaf. u. Abb. DM 215,—.

Nach den Monographien zu Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge liegt als weiterer Sonderband der „Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts“ — in ebenso großzügiger Aufmachung — die Rottmann-Monographie von Erika Bierhaus-Rödiger vor.

Hugo Deckers Biographie (Carl Rottmann, Berlin 1957; vgl. dazu die Rezension von E. Hanfstaengl, in: Kunstchronik 1957, S. 266 f.) war zugleich Grundlage und Herausforderung für die Neubearbeitung. Die Tatsache, daß Deckers biographische Studie in einer vom Autor selbst leicht überarbeiteten und gestrafften Fassung in den neuen Band übernommen wurde, unterstreicht die unveränderte Gültigkeit dieser auf gründlichem Quellenstudium basierenden Arbeit. Nur in wenigen biographischen Details haben neue Erkenntnisse eine Revision notwendig gemacht. Ähnliches gilt für Deckers Bemerkungen zur Maltechnik und zum Kolorit, die in erweiterter Form ebenfalls in die neue Monographie aufgenommen wurden, sowie für den umfangreichen Dokumentenanhang. Dieser wurde lediglich um einige inzwischen bekanntgemachte Briefe — vor allem die wichtige Korrespondenz mit dem Maler Carl Seeger — erweitert. Deren Erstveröffentlichung durch B. Bott wird allerdings nicht erwähnt (in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 14, 1974, S. 89 ff.).

Zwei Gründe legten eine neuerliche Beschäftigung mit Rottmann nahe. Zum einen entsprach Deckers unkommentierte Werkliste nicht mehr den heutigen Anforderungen an einen wissenschaftlichen Katalog. Zum andern hatte Decker bewußt auf eine „Würdigung des Künstlers aus der Sicht unserer Zeit“ verzichtet. Gerade eine historisch-kritische Würdigung Rottmanns mußte jedoch als besonderes Desiderat erscheinen. Im Gegensatz zu vielen seiner romantischen Zeitgenossen war Rottmann zu keinem Zeitpunkt in seiner Bedeutung unterschätzt worden. Vielmehr boten seine Landschaften jeder neuen Epoche Anknüpfungspunkte zur historischen Aktualisierung — ein Umstand, der zu manchen Mißverständnissen führte und einer kritischen Analyse im Wege stand.

Der 700 Werke umfassende kritische Katalog ist unstreitig die Haupt-