

ANDREAS BEYER (Hrsg.)

## Klassik und Romantik

*Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 6. München, Prestel Verlag 2006. 640 S. m. ca. 600 Abb., € 140,-, broschiierte Ausgabe (dtv) € 80,-*

Es entspricht einem deutlichen aktuellen Trend im öffentlich artikulierten gesellschaftlichen Bewußtsein der Deutschen, wenn der Prestel-Verlag eine Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland initiierte, die mit acht dicken, von verschiedenen Teams verfaßten Bänden umfänglicher sein wird als jede bisherige Behandlung dieses Gegenstands. Sie wird damit gewissermaßen zu einem auch methodischen Gegengewicht zu kürzlich erschienenen ein- oder auch dreibändigen Darstellungen durch nur einen oder zwei Verfasser (Robert Suckale bzw. Heinrich Klotz und Martin Warnke). Nur die unvollendet gebliebene *Geschichte der deutschen Kunst*, die in den 80er Jahren in der DDR zu erscheinen begann, und, wie Sebastian Preuss jüngst in der *Berliner Zeitung* (5.5.2006) anmerkte, »zur Verwunderung des Westens eine für damalige Verhältnisse beachtliche Gesamtschau« bot, hätte noch mehr Bände gehabt.

Die neue Geschichte, die bis 2009 erscheinen soll, wird von Band 6 eröffnet. Andreas Beyer und seine Mitautoren vollendeten ihr Vorhaben offenbar am schnellsten. Es begünstigt aber auch die Aufmerksamkeit und Abonnementbereitschaft für die ganze, nicht eben billige Reihe, wenn sie mit einer Epoche beginnt, für die sich Kunstfreunde weit über das Fach hinaus lebhaft interessieren.

Ein kurzes Vorwort (S. 6) enthält schon wichtige Aussagen wie die, daß es sich um einen der entscheidenden Zeiträume der Kunst in Deutschland handle, den es gelte »als komplexe Einheit vorzustellen und seine Rekurse, Brüche und Innovationen als einander bedingende Phänomene und Teil [gemeint wohl: Teile] eines künstlerischen Ganzen zu verstehen, das folgenreich bis in unsere Zeit gewirkt hat«. Es folgen »eine allgemeine Einführung«

des Herausgebers (S. 9-37), 161 Farbtafeln und fünf »nach Gattungen separierte Essays« der jeweils für Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung und Druckgraphik sowie Kunsthandwerk zuständigen Bearbeiter, verbunden mit dem Katalog von insgesamt 535 durchwegs abgebildeten Werken. Die Werkerläuterungen für Skulpturen stammen alle von Bernhard Maaz, für die anderen Gattungen zogen die Verantwortlichen auch Mitarbeiter heran. Die Reihenfolge der Werke folgt unterschiedlichen Prinzipien, was nicht durchwegs begründet wird. Unter der etwas gespreizten Überschrift »Bibliographie raisonnée« werden in chronologischer Folge 51 kunsttheoretische Quellentexte von Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung ...* bis zu Schadows *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten* erläutert. Hegel wird in dem ganzen Buch nahezu völlig ignoriert. Das Literaturverzeichnis konzentriert sich auf jeweils neueste oder für beachtenswert gehaltene Titel. Den Verzicht auf Kurzbiographien der Künstler halte ich für ein Manko.

Ein derartiges Buch muß mit dem Ehrgeiz geschrieben werden, daß es für einige Zeit eine ähnliche Handbuchgültigkeit wie die *Propyläen-Kunstgeschichte* oder die *Pelican History of Art* erlangt, auch wenn seither die Konkurrenz – auch der Denkweisen – vielfältiger geworden ist. In dieser Hinsicht fällt auf, daß alle Autoren keine Gesamtdarstellung ihres jeweiligen Materials schreiben wollten, sondern essayistisch nur einzelne Probleme behandeln. Dazu paßt der an sich begrüßenswerte Entschluß, in den Katalog und sogar den Tafelteil einige weniger bekannte oder Außen-seiterwerke aufzunehmen, was dann zum Weglassen von Hauptwerken zwang. Zu den Letzteren zähle ich z. B. Schinkels Rotunde im



Berliner Alten Museum, Schadows Standbild des Generals Scharnhorst, Rauchs Reiterdenkmal Friedrichs II. und Tischbeins »Goethe in der Campagna«, das nur als Textabbildung S. 22 und mit der Besitzangabe Weimar erscheint (wo sich nur die Kopie von Ewald befindet). Runges »Morgen« hätte eine Farbtafel verdient.

Als Epoche wird das Jahrhundert von 1750 bis 1850 – mit einer deutlichen Zäsur um 1800 – aufgefaßt. In vielen anderen Publikationen werden bekanntlich davon abweichende Eckdaten vorgeschlagen. Beyer bestimmt die Epoche von der Kunsttheorie her, die tatsächlich z. T. eine ungewöhnliche programmatische Funktion gegenüber einer erst nachfolgenden Kunstproduktion besaß und auch bei den Kapitelautoren viel Beachtung findet. Winkelmann (ab 1756) und Goethe (gestorben 1832) bilden Anfang und Ende. Das Datum 1850 bleibt eigentlich unberührt. Die Fokussierung auf Klassizismus und Romantismen läßt die in diese Epoche fallende Biedermeier-Kunst und den »frühen Realismus« samt den Anfängen der Düsseldorfer Malerschule unberücksichtigt. Dies wird erst 2008 im Band 7 zu finden sein. Eine vollständige Vorstellung von der Kunst und den Kunststreiten dieser Epoche kann auf diese Weise nicht gewonnen werden. Territorial richtet man sich politisch korrekt nach den heutigen Grenzen Deutschlands. Kunstgeschichte läßt sich aber eigentlich nur dann zutreffend schreiben, wenn die Grenzziehungen bzw. zusammenhängenden Kunstszenen des jeweils behandelten Zeitraums zu Grunde gelegt werden. Hier gibt es auch Widersprüche. Bauten in Österreich und österreichische Künstler werden ausgeklammert, doch Heinrich Füger stammte zwar aus Deutschland, wirkte aber nur in Wien, wo sich auch die Nazarener konstituierten. Die Zugehörigkeit zum »Patrimonium« der Deutschen wird also teilweise nach der Herkunft entschieden, bei d'Ixnard, Thorvaldsen, Graff und Dahl jedoch nicht. Sehr zu Recht wird wie in anderen neueren Publikationen betont vermieden,

ein deutsches »Wesen« in den Kunstwerken aufzuspüren und gar aus Erbanlagen erklären zu wollen. Dennoch wird man der Frage, ob, wie und warum sich ein für deutschsprachige Künstler dieser Epoche gemeinsam kennzeichnender Charakter ihrer Arbeiten erkennen läßt, nicht ausweichen dürfen.

Die Leitlinie des Herausgebers, es solle »eine in zeitlicher und räumlicher Nähe entstandene Kunstproduktion in ihrer jeweiligen historischen Bedingtheit, ihrer Unverwechselbarkeit, ihren Abhängigkeiten, äußeren und inneren Verweisen, Abgrenzungen, Brüchen und Impulsen zu kritischer Betrachtung gelangen« (S. 9), wurde nicht durchwegs eingehalten. Der Band über eine vital und besonders reich (S. 6) genannte Epoche der Kunst in Deutschland muß nicht, wie es der Verlag für die ganze Reihe in Anspruch nimmt, als »erstes vollständiges Nachschlagewerk zur deutschen Kunstgeschichte« angesehen werden. Er bietet aber dem Kunstfreund anregende Einblicke in ein gelegentlich etwas verwirrendes Panorama und der Fachwelt zahlreiche wertvolle Erkenntnisse und Anregungen, von denen hier nur einige erwähnt seien.

Theoretisch und methodologisch regieren vorwiegend Ideen- und Stilgeschichte. Allgemein- und Sozialgeschichte werden nur gelegentlich mitgedacht. Die große Bedeutung der Kunsttheorie wird zu Recht hervorgehoben. Für den Zusammenhang der gespaltenen Epoche und deren Gewicht für die zwei Jahrhunderte bis heute findet Beyer die Formulierung: »Klassizismus und Romantik sind als zwei konkurrierende ... Diskursformationen der einen ästhetischen Moderne zu werten« (S. 30).

Durch Klaus Jan Philipp bekommt man für die Architektur einen guten Überblick über die Stildiskussionen, aber auch die Veränderungen in Beruf und daher Ausbildung der Architekten. Der Rückgriff auf historische Stile setzte z. B. in Potsdam schon ein, während noch der Ausklang der Barockkunst dominierte. Bernhard Maaz unterstreicht die Rolle der äußeren Existenzbedingungen für die Entfaltungsmöglichkeiten von Bildhauern und die



Bedeutung der Skulptur im damaligen System der Künste und damit auch für den Kunstbegriff. »Wohl nie zuvor und nie danach war die Skulptur je im privaten und im öffentlichen Leben so allgegenwärtig« (S. 292). Dabei war »reiner Klassizismus lange die Angelegenheit [nur] einer Elite und der modernsten Künstler« (S. 298). Michael Thimann nennt seine Behandlung der Malerei funktions- und ideengeschichtlich orientiert. Er geht den unterschiedlichen theoretischen Bemühungen nach, zu einer wirksameren neuen deutschen Malerei zu gelangen, die durch die Erwartung, sie möge nationale Identität erzeugen, politisch instrumentalisiert wurde. Was die Weimarer Kunstfreunde mit ihren Preisaufgaben erwarteten, nennt er schlicht eine »unmalbare Gedankenkunst« (S. 358). Für die Künstler wurden auch theoretisch Entscheidungen über Maltechnik und Pinselstrich wichtiger. Für Johannes Grave sind Zeichnungen deutscher Künstler in den Jahrzehnten um 1800 neben denen der Dürerzeit ein Höhepunkt in der Geschichte der deutschen Zeichenkunst, obwohl sie eigentlich »unzeichnerisch« waren. Er überläßt viele Aspekte, auch der Druckgraphik, den Werkanalysen im Katalog und konzentriert seine Einleitung auf besonders markante Phänomene der kunsttheoretischen Hochschätzung des Zeichnens, der Rahmenbedingungen, z. B. des Zeichenunterrichts, und der wahlweise bevorzugten Zeichenmittel. Für die Tafelabbildungen wurden eindeutig die Naturstudien gegenüber den mehr gedanklichen Arbeiten bevorzugt. Christoph Hölz strebte vielleicht am konsequentesten danach, eine Einführung in die Geschichte des Kunsthandwerks in Deutschland anhand von Einzelbeispielen zu geben und in der Anordnung des Katalogs die Gattungen zu der Ensemblewirkung von Gesamtkunstwerken, die sie »zwischen Prunk und Strenge« (S. 499) erzielten, zusammenzuführen. Karl Philipp Moritz, der im ganzen Buch mehrfach hervorgehobene Theoretiker und Wortführer einer Autonomie der Künste, habe selbst den geringsten Gebrauchsgegenstand zum Kunst-

werk erklärt und die Kunst zum Dienst an einer allgemeinen Verbesserung des Geschmacks bestimmt.

*Klassik und Romantik* ist in erster Linie deshalb ein wichtiges Buch, weil es Standpunkte seiner Autoren in einer in Bewegung befindlichen Forschung und Wertediskussion erkennen läßt, an die neue Fragen geknüpft werden können. Es ermöglicht insgesamt, die vielen Abbrüche, Kontroversen und Neuanfänge wahrzunehmen und ein Stück besser zu begreifen, die in dieser Umbruchzeit rund um die Anfänge der industriellen Revolution, die Französische Revolution und die Auflösung des Hl. Römischen Reiches deutscher Nation besonders zahlreich anfielen. Daß ein Teil der Bestrebungen ausgeblendet blieb, wurde angemerkt. Die Beziehungen zu ausländischen Vorgängen und Theorien werden gut verdeutlicht. Die ästhetische Qualität einzelner Werke argumentierend und »kunstpädagogisch« zu erschließen, war kein besonderes Anliegen. Wer als Studienanfänger oder nur Kunstfreund eine erste Einführung wünschen mag, dürfte überfordert sein durch das Voraussetzen von Kenntnissen, durch die anspruchsvolle Diktion der problemorientierten Essays und den notwendigen Weg durch die Texte zu den einzelnen Werken, in denen auch Übergreifendes behandelt wird.

Zwei beliebige Beispiele: Die Formulierung »Die berühmte Kritik des Kammerherrn von Ramdohr...« (S. 351) versteht erst, wer auf S. 404 den Text zu Werk 268, C. D. Friedrichs »Tetschener Altar«, gelesen hat. Carus' so kennzeichnender Begriff »Erdlebenbilder« wird nur im Text zu Werk 276 (S. 409) und in der Bibliographie *raisonnée* unter B 49 (S. 583) erwähnt. Nicht zu einem schnellen Nachschlagen, bei dem man möglichst Vollständigkeit erwartet, wohl aber zum Aufnehmen von Anregungen zu eigener Arbeit wird nach diesem Buch gegriffen werden.

Auf die weiteren Bände der Prestel-Kunstgeschichte darf man gespannt sein.

Peter H. Feist