

Katalog, der dennoch ein nützliches Handbuch und innerhalb der Flut von Berlin-Publikationen dieses Jahres konkurrenzlos ist. Zu jeder Abteilung gehört eine Chronik, die Jahr für Jahr die wichtigsten Ereignisse des Kunstlebens verzeichnet, nach 1945 freilich die für wichtig gehaltenen, so Parteitage der SED oder die Erbauung jener länglichen Architektur quer durch ganz Berlin seit dem 13. August 1961, wogegen der Abriss des Berliner Schlosses oder der der Bauakademie keine Erwähnung finden. Daß in der Zeit des Stalinismus Künstler (so Roger Loewig) ins Gefängnis geworfen wurden, weil man in ihren Bildern „staatsgefährdende Hetze“ sah, wird ebenso verschwiegen wie die Ächtung von Meistern der klassischen Moderne im Zuge der „Formalismusdebatte“. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis ist beigegeben und, was selten bei eilig verfaßten Ausstellungskatalogen ist, ein Künstlerregister.

Der einleitende Essay „Kunst in Berlin“ von Peter H. Feist ist im wesentlichen sachlich, aber als Beitrag für eine Jubelausstellung läßt er das Verständnis für die besondere Situation der Kunst hierzulande vermissen. Es wäre kritische Sympathie, ja leidenschaftliches Fragen nach den tieferen Ursachen der für Berlin so merkwürdigen Abfolge von Aufschwüngen und Abstürzen erforderlich gewesen. Man wäre auf eine besondere Form von Barbarei gestoßen, die auch heute — in Ost und West — mehr verdrängt als überwunden wird. So aber bleibt das Gesamtbild akademisch, ohne Tiefenschärfe und frei von Begeisterung selbst bei den größten Leistungen. Eine Geschichte der Kunst in Berlin bleibt noch zu schreiben.

Helmut Börsch-Supan

TRIUMPH UND TOD DES HELDEN. EUROPÄISCHE HISTORIENMALEREI VON RUBENS BIS MANET. Köln (Wallraf-Richartz-Museum), 30. Oktober 1987—10. Januar 1988; Zürich (Kunsthau), 3. März—24. April 1988; Lyon (Musée des Beaux-Arts), 18. Mai—17. Juli 1988.

Am 30. Oktober des vergangenen Jahres hat das Wallraf-Richartz-Museum in Köln als erste Ausstellung in seinem neuen, vieldiskutierten Haus eine Schau europäischer Historienmalerei von 1650 bis circa 1850 eröffnet. Das Thema ist nicht nur „groß, weit, schwer“, wie es ihr Initiator Ekkehard Mai in seiner Ansprache an diesem Abend formuliert hat, sondern es unterliegt darüber hinaus zeitklimatischen Irritationen, ist Gegenstand einer spektakulären Rehabilitierung, die über die Fachgrenzen hinausweist. Ausgehend von einem Eigenfundus, der zu einem solchen ambitionierten Unternehmen kaum ermutigte, ist in internationaler Zusammenarbeit mit Frankreich und der Schweiz hier seit 1984 eine Ausstellung konzipiert worden, mit der die sonst etwas arme Ausstellungslandschaft der Bundesrepublik auf dem Sektor der älteren Kunst in einer höchst verdienstvollen Weise belebt wird. Ihr gut gestylter und effektvoller Obertitel erweitert den, den Jack Lindsay 1960 seinem Buch „French Painting from David to Delacroix“ gab und wendet ihn ins Positive.

Als ein dominierendes Bildthema hatte sich das heroische Sterben schon in der Ausstellung *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830* herauskristallisiert, die 1974 im Grand Palais in Paris gezeigt wurde und deren erste beide Räume

ausschließlich dem Bereich des Funeralen gewidmet waren. Nicht nur der heutige Besucher, sondern schon die Zeitgenossen zeigten sich betroffen von jenem Überhandnehmen der „sujets noirs“ in der Malerei des letzten Jahrzehnts der Regierung Ludwigs XVI. Der Comte d'Angiviller, letzter Generalintendant der Königliche Bauten, hat dies in seinem bekannten Brief an Lagrenée den Älteren über die Einsendungen zum Salon von 1785 verbalisiert.

Hingegen ist die thematische Erweiterung von Tod und von Triumph im Tod auf den Triumph an sich problematisch und bringt die Ausstellung, wie sich zeigt, in die gefährliche Nähe von Beliebigkeit.

Die Besprechungen in Tages- und Wochenzeitungen, die das Verdienst der Ausstellung und ihrer Organisatoren durchaus erkennen und anerkennen, zeigen sich denn auch verblüfft über Themenstellung und den programmatischen Obertitel. Ungeachtet des Abbaus des „Helden“ in der Literatur, der sich seit dem späten 19. Jh. verstärkt hat und eine lückenlose Kette von Shaw über Tucholski bis zu Brecht bildet, kann die Ausstellung von ihrer Konzeption her gar nicht anders als die Frage, wer das siebentorige Theben baute, im Gegensatz des Dichters zu beantworten. Diese Besprechungen sind zum Teil von einem leichten Unwillen über den Bildungsanspruch des Unternehmens getragen, der auch den Besucher einschüchtert und die Nachfrage nach sachkundigen Führungen ansteigen läßt. Andere Rezensenten retten sich in Ironie: man wundert sich über das grünlich-weiße Inkarnat der Sophonisbe (G. van den Eckhout, Nr. 58), das erst nach der Einnahme des todbringenden Trankes begreiflich sei, oder man kann sich der respektlosen Assoziation einer Tiefkühltruhe nicht erwehren, die Cromwell prüfend öffnet (P. Delaroche, Nr. 26b).

Unter den beiden Möglichkeiten der Darbietung des komplexen Materials, entweder nach ikonographischen oder nach geographischen Gesichtspunkten, haben sich die Organisatoren der Ausstellung für die letztere entschieden, wahrscheinlich um die Dominanz der französischen Malerei, die mit rund 40 Bildern gut und stringent belegt ist, nicht antasten zu müssen. Dafür haben sie in Kauf genommen, daß der Beitrag der übrigen Länder zur europäischen Historienmalerei mit je etwa 10 Belegen — in der deutschen Sektion einige mehr, aber das bessert es auch nicht — zu punktuell ist, um ihn als einen wesentlichen sichtbar zu machen. Besonders für Holland und Belgien erscheint der Bogen vom 17. bis zum 19. Jh. entschieden zu weit gespannt, der Begriff des „Helden“ in seiner Wandlung im Laufe von drei Jahrhunderten nicht präzise genug definiert. So wird nicht recht klar, worin beim „Eid König Leopolds I. auf die Verfassung am 21. Juli 1831“ (Gustaf Wappers, Nr. 66) das Heldentum des Monarchen besteht, mit dessen Wahl das Herzogtum Sachsen-Coburg in die Sphäre der europäischen Herrscherdynastien aufstieg. Der neugeschaffene belgische Königsthron bot sich geradezu als eine „Versorgungsstelle“ für den Witwer der bereits 1817 verstorbenen Prinzessin von Wales an, der einzigen Tochter des späteren Georg IV. von England. Hinzu kommt, daß dieses bescheidene künstlerische Protokoll einer „birth of a nation“ über den Zustand der Ölskizze nie hinausgekommen ist.

Eine Gliederung des Materials nach motivischen Gesichtspunkten hätte nicht nur Themenwiederholungen vermeiden können (Die „Großmut des Scipio“, die „Gefangennahme Simons“ und „Mucius Scaevola vor Porsenna“ sind je dreimal vertreten),

sondern sie hätte vielleicht auch dem nichtfachkundigen Besucher, der schließlich jene hohe Frequenz erbringen soll, an der Ausstellungserfolge ausschließlich gemessen werden, eine bessere Orientierung ermöglicht. Hilfestellung hierfür kommt ihm in Form eines *Kurzführers durch die Ausstellung* zu (Verfasser: Peter Dittmann), der eine gute Einführung in das Thema bietet, es mit exemplarisch ausgewählten Beispielen belegt und dem auch das hier reproduzierte Raum- und Gliederungsschema entnommen ist.

Auf das Ausstellungsthema wird der eintretende Besucher geschickt durch eine Art Kultraum eingestimmt, an dessen Stirnwand Poussins „Tod des Germanicus“ (Nr. 8) hängt. Er fungiert als profanierte Mitteltafel eines „Flügelaltars“, dessen Seiten von Annibale Carraccis „Pietà“ (Nr. 1) und Luca Giordanos „Hl. Michael“ (Nr. 3) gebildet werden. Die verbleibenden beiden Wände dieser fünfseitigen Cella füllen zwei Großformate, mit denen die Themen der Entmachtung (Rubens, „Gefangennahme Simsons“, Nr. 13) und der bestraften Hybris des Helden (Lastman, „Heimkehr des Jephtha“, Nr. 4) angeschlagen werden. Daran schließen sich, mit dem Kernstück der französischen, die Ländersektionen in Art einer *Europalia* an.

Es ist ein schöner Erfolg für die Organisatoren der Ausstellung, daß Washington Marnets „Toten Torero“ (Nr. 45) ausgeliehen hat. Seine Hängung neben die „Flucht des Marquis de Rochefort“ (Nr. 46) ist unglücklich und degradiert das letztere — vielleicht sogar zu Recht — zur Belanglosigkeit. Das Minneapolis Institute of Art hat mit Poussins schon erwähntem „Tod des Germanicus“ ein Schlüsselwerk für den französischen Neoklassizismus nun schon zum zweiten Mal innerhalb von zehn Jahren nach Nordrhein-Westfalen geschickt (s. Ausst. Kat. *Nicolas Poussin*, Städt. Kunsthalle, Düsseldorf 1978).

Im Vorwort des Ausstellungskataloges hätte ein besonderer Dank den Brüsseler Musées Royaux des Beaux-Arts gelten sollen, die sich — nur für Köln — von einer der Cimetien ihrer Bestände, von Davids „Tod des Marat“ (Nr. 21a), getrennt haben, auf dessen künstlerische Überzeugungskraft und auf dessen Werbewirksamkeit das Plakat, der Prospekt und der Einband des Kataloges gleichermaßen vertrauen.

Im Gegensatz dazu war die Leihwilligkeit der französischen Provinzmuseen offensichtlich auch für Klein- und Normalformate limitiert, während niemand erwartet haben wird, daß man die riesig dimensionierten, in Lyon beheimateten Historienbilder dem Risiko eines Transportes aussetzen würde: Lyon bleibt hierfür weiter eine Reise wert.

Auch einige deutsche Museen wie Stuttgart, Braunschweig und Wuppertal zeigen ihre Bilder erst in Zürich und Lyon. Nur für diese beiden Ausstellungsetappen wird sich das Züricher Rathaus von Füllis „Schwur der drei Eidgenossen auf dem Rütli“ (Kat. Nr. 98) trennen. Trotz dieser kleinen Fehlstellen hätte man die Schau auf jeden Fall in Köln zur Kenntnis nehmen sollen, wozu Gelegenheit bis zum 10. Januar 1988 bestand: die Lücken gegenüber dem, was im Katalog aufgeführt ist, waren hier — zumindest numerisch — geringer, der Substanzverlust in Zürich und Lyon größer als der Zugewinn, wie sich leicht nachrechnen läßt (s. Kat. S. 164).

Eine monographische Ausstellung kann bessere Argumente für die Dringlichkeit der Ausleihe eines bestimmten Bildes geltend machen als eine thematisch orientierte wie diese, die sich sicher häufig auf die Austauschbarkeit der Exponate hingewiesen sah. Auf die Überzeugungskraft des großen Formates mußte in einer Reihe von Fällen zugunsten

einer Skizze, eines kleinformatigen Modells oder auch einer graphischen Reproduktion verzichtet werden. Dies gilt merkwürdigerweise vor allem für die deutsche Sektion, wobei besonders die Münchener Historienmalerei — einzig mit der Ölskizze von Pilotys „Seni vor der Leiche Wallensteins“ (Nr. 88) vertreten — unterrepräsentiert erscheint. Wenn man sich den weiteren Weg der Ausstellung verdeutlicht, scheinen die hier ausgewählten Beispiele wenig dazu geeignet, die deutsche Malerei vom Odium der Zweitklassigkeit und der Provinzialität zu befreien. Ein krudes Bild wie der „Tod des Seneca“ (Nr. 87) von Johann Anton de Peters hatte einen berechtigten Platz in der einschlägigen monographischen Kölner Ausstellung des Jahres 1981. In Zürich und Lyon sollte es besser nicht gezeigt, sondern dorthin verbannt werden, wo man es offensichtlich ausgegraben hat, ins Magazin des Wallraf-Richartz-Museums, zumal an sterbenden Philosophen in der Ausstellung kein Mangel herrscht. — Auch Karl Friedrich Lessings vergreister Spätheimkehrer des Kreuzzuges (Nr. 84) dürfte es schwer haben, in Frankreich die Erinnerung an die glanzvolle Pariser Ausstellung *La peinture allemande à l'époque du romantisme* wachzurufen, die dort 1976 eine so unerwartet positive Resonanz hatte.

Daß sämtliche Leihgaben aus öffentlichem Besitz kommen, ist bezeichnend für Gattung und Thema. Selbst im Handel der letzten Jahre neu aufgetauchte, zwischenzeitlich verschollene Historienbilder wie Noel Hallés „Tod des Seneca“ (Nr. 36) blieben durch sich selbst vor dem Zugriff finanzstarker Privatsammler geschützt. Darin scheint sich, zumindest seit dem 18. Jh., nichts geändert zu haben. Offiziell wurde der „grand goût“ gefördert, wurde eine Historienmalerei als „école de moeurs“ postuliert (La Font de Saint-Yenne, 1754), aber inoffiziell bekannte Ludwig XV., daß er der „Malerei für die Augen“ den Vorzug gäbe. Die privaten Sammler und Connoisseurs in Frankreich verfahren in aller Stille genauso. Sie entzogen sich dem didaktischen Appell des „grand genre“ und kauften Stilleben von Chardin und Seestücke von Vernet. In England verurteilte die Abstinenz der kulturtragenden Schicht im 18. Jh., die sich der zeitgenössischen Malerei nur zu Porträtzwecken bediente, Joshua Reynolds' eher theoretische als praktische Versuche, dem „grand style“ einen Resonanzboden zu schaffen, von vornherein zum Scheitern.

Um beim Thema Frankreich zu bleiben: Besonders für die Prix-de-Rome-Aufgaben war die französische Akademie äußerst erfolgreich im Auffinden nie oder höchst selten dargestellter Tugendbeispiele aus dem Alten Testament, mit denen sich die jugendlichen Kandidaten mühen mußten, etwa 1723 mit „Evilmerodach, Sohn und Nachfolger des Nebukadnezar, befreit Joachim von den Ketten, in die man ihn gelegt hatte“ (Preisträger: Boucher). Auch für den „morceau de réception“ wie für das Bild, mit dem man zunächst *agrée* zu werden trachtete, wählte man tunlichst ein entlegenes Thema aus Bibel oder Mythologie, das den Künstler von vornherein vom Verdacht des Plagiats freisprach. Fragonard war einer der wenigen, dem es dank einer außerordentlichen malerischen Verve gelang, ein abseitiges Thema wie „Koresus und Kallirhoe“ (1767), ein *exemplum virtutis* par excellence, mit Leben zu erfüllen. (Die parallel zur Kölner Ausstellung im Grand Palais in Paris laufende *Fragonard*-Ausstellung, die auch alle Vorstufen zur endgültigen Fassung zusammengetragen hat, gibt Gelegenheit, dies zu überprüfen.)

Aus dem Bestreben eines Genremalers, mit seinem „Septimius Severus und Caracalla“ (Nr. 32) nach dem Titel eines Historienmalers zu greifen, erwuchs in Frankreich 1769 der „Fall Greuze“, der die Akademie in die Lage versetzte, als ein Schiedsgericht von nahezu olympischer Unfehlbarkeit die Gattungshierarchie zu schützen und damit zugleich menschliche Hybris zu ahnden. Einen parallelen „Fall-Vigée-Lebrun“ hat es 1783 nicht gegeben. Hier wurde die stützende Hand Marie-Antoinettes für die Porträtmalerin wirksam, und die Akademie mußte sich fügen.

In der Ausstellung müssen zwangsläufig eine Reihe Bilder gezeigt werden, die Diderots Forderung „Erst ergreife mich, setze mich in Erstaunen, zerreiße mir das Herz, laß mich erschauern, weinen, beben und aufbegehren; nachher magst Du, wenn Du es kannst, auch meine Augen ergötzen“ wörtlich genommen haben. Das eben genannte Bild von Greuze gehört nicht unbedingt dazu, und vor allem seine „Dame de Qualité“ (Nr. 33) besticht durch malerische Qualität und handwerkliche Perfektion, die ihre Präsenz in einer Ausstellung entschuldigt, in der sie thematisch eigentlich nichts zu suchen hat. Einige Bilder aus ausländischen Provinzmuseen gehören in dieser Abteilung zu den Entdeckungen der Ausstellung, so Jean-Germain Drouais’ „Philoktetes auf der Insel Lemnos“ (Nr. 28, Mus. Chartres) oder Charles Le Brun monumentalere „Tod des Cato“ (Nr. 7, Mus. Arras). Aus dem Museum in Sheffield kommt Geromes „Erschießung des Marschalls Ney“ (Nr. 35). Hier geht von der Leere des Raumes mit dem demonstrativ-verachtungsvoll, aber regelgemäß liegengelassenen Leichnam des Exekutierten jene Faszination aus, die das Bild zur Metapher für die Einsamkeit im Tod macht und das „*Sic transit gloria mundi*“ der Belisariusdarstellungen des 18. Jahrhunderts (Pierre Peyron, Nr. 48 und François-André Vincent, Nr. 55) aktualisiert und ins 19. Jahrhundert transponiert.

Gemälde wie Girodets „Horatius tötet seine Schwester Camilla“ (Nr. 31), Pierre-Narcisse Guerins „Tod des Cato“ oder „Marius in Minturnae“ (Nr. 120, nur als Stich nach J.-G. Drouais in der Graphikabteilung vorhanden) lassen eine Untersuchung zur Ikonologie der Gebärdensprache im Klassizismus als dringendes Desiderat erscheinen. Auch Davids „Hektor und Andromache“ (Nr. 20) und sein „Belisarius“ (nicht in der Ausstellung), dessen Zweitfassung das deklamatorische Pathos der Gestalt des Feldhauptmanns korrigiert, dürften für diese Fragestellung einen hohen Aussagewert haben.

Kernstück nicht nur der französischen Sektion, sondern der Ausstellung überhaupt ist der „Tod des Marat“, für den Jörg Traegers neues profundes Buch offensichtlich zu spät erschienen ist; es konnte nur noch in das Literaturverzeichnis am Ende des Kataloges aufgenommen werden. Die Gegenüberstellung in naher räumlicher Distanz zu Davids „Bonaparte überquert den großen Sankt-Bernhard-Paß“ (Versailler Fassung, Nr. 23) macht den historischen Bezug deutlich. Die nachbarocke Reiterapotheose Napoleons dominiert den Märtyrer der Revolution und verweist auch den Betrachter in die gleiche niedrige Bedeutungsebene wie die Kanoniere im Bildhintergrund.

In Frankreich kommt Napoleon eine entscheidende Rolle für den Wandel vom Historienbild zum zeitgenössischen Ereignisbild zu: lediglich dort, wo sie konkret zur Herrschaftslegitimation dienen konnte, duldete oder wünschte der Kaiser die zeitlos-antike Analogie. Der Aufforderung des Generals Bonaparte, sich in die Schar der Bildberichterstatte des Ägyptenfeldzuges einzureihen, konnte sich David durch den Hinweis auf

die Notwendigkeit, seine „Sabinerinnen“ zu vollenden, noch entziehen. Als „Premier peintre de l'Empereur“ hingegen hatten die vier großen Historienbilder zur Verherrlichung des Kaisers absoluten Vorrang vor seinem „Leonidas“, und David sah sich auf seine Qualitäten als Porträtmaler zurückverwiesen. Auch Ingres, in der Ausstellung mit dem „Tod des Leonardo da Vinci“ (Nr. 38) repräsentiert, war sich der akademischen Hierarchie der Gattungen viel zu bewußt, um nicht stets zu betonen, er sei „peintre d'histoire et non dessinateur de bourgeois“.

Wenden wir uns wenigstens punktuell noch den übrigen Ländersektionen zu, die von den im Führungsdienst des Museums Tätigen in einem verständlichen Akt von Notwehr häufig dem Selbststudium der Hörer empfohlen wurden.

Als „Bild für die Augen“ bietet sich in der italienischen Abteilung vor allem Tiepolos „Mucius Scaevola vor Porsenna“ an (Nr. 78), den man gern mit seinem in Würzburg verbliebenen Pendant, der „Familie des Darius vor Alexander dem Großen“, gesehen hätte. Damit wäre nicht nur das Thema des Pendantbezugs ins Spiel gebracht worden, sondern zugleich ein Alternativbeispiel für herrscherliche Selbstüberwindung im Austausch gegen die mehrfach belegte „Großmut des Scipio“ (Nr. 43: François Lemoyne; Nr. 50: Jean Restout und Nr. 69: Sebastiano Conca). Zu bedauern ist, daß Batonis „Herkules zwischen Tugend und Laster“ (Galleria Sabauda, Turin, Kat. Nr. 67) erst in Zürich zu der Ausstellung stoßen wird, zumal seine Gestalt als heldischer Archetypus, der sich in seiner Ambivalenz von physischer und psychischer Stärke als Identifikationsfigur für die französischen Herrscher bis zu Ludwig XIII. empfohlen hatte, hier sonst nicht vertreten ist.

In der belgischen Abteilung registriert man vor allem den Neo-Caravaggismus der makabren „Têtes coupées“ von Louis Gallait (Nr. 59); in der englisch-amerikanischen beeindruckt Joseph Wright of Derbys „Toter Soldat“ in der Fassung des Holburne Museum in Bath (Nr. 104), die Benedict Nicolson noch nicht kannte, der von der Beschäftigung mit Caravaggio und dessen Rezeptionsgeschichte folgerichtig zu der mit Wright of Derby gelangt ist. Erst in dieser letzten Sektion einer Schau, die mit 105 Bildern das Aufnahmevermögen nicht überfordert, entwickelt man Unlustgefühle angesichts der gehäuften demonstrativen Larmoyanz, mit der dort die verschiedenen hohen Militärs ihre Seele aushauchen. Schon die Zeitgenossen gaben der Version des „Todes des Generals Wolfe“ von Benjamin West (Nr. 103) den Vorzug vor jener von James Barry (Nr. 96), in der die Grenzen des Dekorums verletzt scheinen. Man hat Mühe, sich das Innovative dieser Malerei in Erinnerung zu rufen, die schon in den 70er Jahren — gegen die Bedenken von Joshua Reynolds — entschieden den Sprung ins Zeitgenössische, auch in der Kleidung, gewagt hat, lange bevor in Deutschland der Kostümstreit ein Projekt wie das Berliner Friedrichsdenkmal für Jahrzehnte zum Erliegen brachte.

Für den thematischen Gesamtbereich dieser Ausstellung beansprucht die Rolle der Frau durchaus Interesse. Schon die spätmittelalterliche Ikonographie entwickelte analog zum Thema der „Neun guten Helden“ das der „Neun guten Heldinnen.“ Als aktiv handelnde Heroine ist sie hier vor allem durch „Judith“ vertreten (Mattia Preti, Nr. 74, Eigenbesitz des Museums, und Francesco Solimena, Nr. 76). Dabei bestätigt ein Blick in den Pigler, daß der Triumph der Judith, die dem Volk von Bethulia das Haupt des

Holofernes zeigt, für die europäische Barockmalerei weit weniger attraktiv war als die Enthauptungsszene.

Ihre Rolle ist vor allem die der Leidenden und Erleidenden, die den Tod auf sich nimmt oder freiwillig wählt. So kommt sie in der Gestalt der Dido, der Sophonisbe oder der Kleopatra vor. Wieso auch das „Gastmahl der Kleopatra“ (Gerard de Lairese, Nr. 63) in die Ausstellung integriert ist, wird nicht ganz deutlich.

Fremdbestimmt bringt sie als heroische Witwe bei Gavin Hamilton die Asche des Germanicus nach Italien zurück (Nr. 100). Ihr moralischer Triumph durch fast stoische Selbstverleugnung wird in der Gestalt der „Cornelia, Mutter der Gracchen“ exemplifiziert. Das Bild von Philipp Friedrich Hetsch (Nr. 82) ist in der deutschen Abteilung eines der wenigen, das überzeugt und das es nicht schwer hat, die übrigen Exponate dieser Sektion zu überstrahlen.

Das Thema „Paetus und Arria (Non dolet)“, etwa in der Fassung von Anton Raphael Mengs, wäre ein glänzendes Beispiel für jene moralische Kraft und für jenen weiblichen Mut gewesen, der auf dem Wege vorbildhafter Selbstopferung das *exemplum virtutis* erst erzwingt und den Gegenbeweis gegen die Unterstellung erbringt, daß Heldentum reine Männersache sei.

Wenn man berücksichtigt, daß die Katalogbeiträge sich zum Teil einzelnen Malern (Greuze und David, Delacroix und Manet) oder sogar einzelnen Bildern (Benjamin West, „Der Tod des Nelson“) widmen, muß man keine engagierte Feministin sein, um eine Untersuchung zum femininen Aspekt des Themas zu vermissen. In der Ausstellung selbst wird er durchaus sichtbar, und schon Robert Rosenblum hat in den *Transformations* Material hierfür zusammengestellt. Gabriele Sprigath wäre für eine solche Studie eine in jeder Beziehung sachkompetente Autorin gewesen.

Der (fast) einzige Beitrag einer Kunsthistorikerin stammt von der Katalogredakteurin Anke Repp-Eckert. Er handelt von Rubens als Vorbild für die belgische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts.

Der Katalog, von dem im Vorgriff schon die Rede war, ist opulent, in Mailand glänzend gedruckt und durch seine solide Fadenheftung nicht nur benutzer-, sondern sogar bibliotheksfreundlich. Das Bestreben, den Stoff der Ausstellung zusätzlich durch Beiträge wissenschaftlich zu durchleuchten, hat ihn um rund 150 Seiten erweitert. Der Fachkollege wird dies dankbar begrüßen und ohne zu zögern DM 54,— dafür entrichten. Immerhin ist man froh, mit nur einem Band davonzukommen, wie überhaupt die Tendenz zu mehrbändigen Katalogen in jüngster Zeit rückläufig ist — weniger von seiten der Veranstalter als von der Konsumentenseite her. Daß „Katalogpakete“ inzwischen das Kaufinteresse überfordern und nach Ablauf der Ausstellungen zu Spekulationsobjekten moderner Antiquariate werden, dürfte eine neue und vor allem finanziell schmerzliche Einsicht für die Kommunen oder die sonstigen Kostenträger sein.

Es ist unmöglich, alle 17 Textbeiträge zu diesem Katalog, drei allein aus der Feder von Ekkehard Mai, auch nur zu nennen, die ihm Handbuchcharakter verleihen und ihren Verfassern jene Breite der Resonanz garantieren, die heute, zumindest mit einem Aufsatz in einer deutschsprachigen Zeitschrift, nicht mehr zu erreichen ist. Pierre Rosenberg hat eine gekürzte Fassung seiner Darlegungen über Künstler und Kunstbetrieb in Frankreich unter Ludwig XV. zum Wiederabdruck zur Verfügung gestellt. Für einen

Beitrag zur holländischen Malerei konnten Albert Blankert, für die englische David Irwin und Robert Rosenblum gewonnen werden. Rainer Budde hat einen Aufsatz zur amerikanischen Historienmalerei beige-steuert. Eine gesonderte Untersuchung gilt Greuze (Edgar Munhall), während eine Hommage à Delacroix von Thomas Gaethgens stammt. Die übrigen Beiträge sind mehrheitlich im Hause entstanden.

Die englischen Kollegen haben in der *Reynolds*-Ausstellung des Jahres 1986 in einer Schlußsektion, die nicht in Paris, sondern nur in der Royal Academy gezeigt worden ist, ihren „Helden“ zu demontieren gewagt, indem sie ihn im Kontext von Kritik und Karikatur gezeigt haben. Es wäre den Organisatoren der Kölner Ausstellung sicher ein leichtes gewesen, genauso zu verfahren. Paul Delaroches Version von Napoleons Alpenüberquerung aus dem Jahre 1848, erst vor einiger Zeit vorbildlich veröffentlicht (Elisabeth Foucart-Walter, *Revue du Louvre* 34. 1984 [5/6], S. 367–384), die den Anspruch historischer Authentizität allerdings durch den anachronistischen Erscheinungstyp verspielt, hätte sich dazu angeboten. Denkbar wäre auch die Aufnahme eines Bildes wie Louis Lagrenées des Älteren „Allegorie auf den Tod des Dauphin“ gewesen, dessen künstlerische Inferiorität Denis Diderot in seiner Salonkritik von 1767 zu einer Satire von seltener Bissigkeit und Schärfe inspiriert hat (Ausst. Kat. *Diderot*, Paris 1984/85, Kat. Nr. 83). Selbst an der femininen Front hätte „Semiramis, die zu den Waffen gerufen wird“, jene wünschenswerte, leicht ironische Brechung bewirken können, die offensichtlich nicht in der Intention dieser Ausstellung lag.

Behutsame Ansätze zu einer Demontage hat man in Köln nur in der Graphik, in Handzeichnungen und Druckgraphik, gemacht, die zu einer kleinen, rund 50 Blätter umfassenden Schau (Nr. 106–159) aus eigenen Beständen und Leihgaben zusammengestellt worden ist. Nur hier wird die resignative Einsicht vermittelt, daß letztlich nicht der Tote, sondern der Tod triumphiert. Auch in dem einschlägigen Beitrag von Uwe Westfeling wird schon in der Titelfassung („Helden, Anti-Helden, anonyme Helden“) darauf abgehoben.

Während die Mannheimer Version von Manets „Erschießung Maximilians“ in der dortigen Kunsthalle verblieb, gibt die Gegenüberstellung der Maximilians-Lithografie (Nr. 147) mit der Budapester Zeichnung der „Barrikaden“ (Nr. 146) Gelegenheit zu registrieren, daß Manet seine bildnerischen Mittel und die gefundenen Bildformeln ökonomisch und alternativ einzusetzen wußte, sowohl für das tragische Einzelschicksal mit christomorphen Anleihen als auch für die kollektiven Massenhinrichtungen in Paris während der „semaine sanglante“ des Jahres 1871. Hier wird die Gesichtslosigkeit des Exekutionskommandos der Lithografie auch auf die Opfer übertragen, deren Individualität im Pulverdampf der Gewehre verschwimmt.

Adolph Menzels Zeichnungen von der Öffnung der Offiziersgruft in der Garnisonkirche zu Berlin schließlich (Nr. 150 a-c) erscheinen als ein Requiem auf den Ruhm, auf Triumph und Tod der Helden, von denen diese Ausstellung handelt. „So schlägt die Zeit den Ruhm der Welt in Scherben.“ Petrarca hat dies in den *Trionfi* geschrieben. Bei Menzels in die Anonymität zurückgesunkenem Helden (Nr. 150 c) heißt es in der nüchternen Diktion eines Obduktionsbefundes: „Wer, war nicht aufzufinden gewesen. Jedenfalls aus der Zeit Friedrich Wilhelms III., dem Lorbeer nach aus den Befreiungskriegen.“

Gisela Zick