

Anna am Lechl in München zulassen (also Konkurrenzentwurf mit J. B. Straub?); der Altarentwurf für Schongau 1758 (Kat. 1951, Nr. 91); der für Grafrath entstandene (Giedion-Welcker, Straub, Abb. 82) und jener für St. Elisabeth in München 1759 (Kat. 1951, Nr. 92). Nachdem Feulners Günther-Monographien von 1920 und 1947 beide das kärgliche Kleid erster Nachkriegsjahre tragen mußten, hätten wir uns gefreut, wenn das neue opulente Buch einen halben Druckbogen Text und einige Bildseiten mehr für die möglichst vollständige Überlieferung des bisher schon bekannten Materials aufgebracht hätte.

Es wird ja noch mancher Arbeit der Stoffsammlung, der Umweltforschung nach Voraussetzungen und Auswirkungen, noch eingehender Stilkritik und Stilanalyse bedürfen, bis die eigentliche Monographie und Wertung dieses in der Synthese von Originalität und Tradition, von Bildungselementen und Ausdrucksfähigkeiten einzigartigen Meisters entstehen kann. Bis dahin sind wir stolz und dankbar, daß das Werk von Schoenberger und Hirmer – über die primäre Bildplanung hinaus – zu einem repräsentativen und anregenden Kompendium der Kunst und Entwicklung Ignaz Günthers geworden ist.

Norbert Lieb

WALTHER SCHEIDIG, *Franz Horny*. Henschelverlag, Berlin 1954. 103 Seiten Text, 6 Farbtafeln, 42 Tafeln in Schwarz-Weiß-Druck, 21 Abbildungen im Text; Katalog mit 347 Nummern.

Nach der Briefpublikation von Schellenberg (1925) und nach der Dissertation von Goltermann (1927) liegt in Scheidigs Buch die erste zusammenfassende Monographie über Horny vor. Die Arbeit trägt wesentlich zur Geschichte der deutschen Malerei und Zeichnung des frühen 19. Jahrhunderts bei: gerade jener Übergangszeit, in der – parallel zur französischen Entwicklung – der Primat von der Linie auf die Farbe übergeht. Hornys Stellung ist höchst aufschlußreich, obwohl seine Wirksamkeit sehr kurz gewesen ist (1817 – 1824) und obwohl kein einziges Ölbild von seiner Hand, nur Aquarelle und Zeichnungen erhalten sind. Diese allerdings zählen zu den schönsten Zeugnissen der deutschen Kunst ihrer Zeit.

Die aus der Nähe des Expressionismus und aus der Schule von Kautzsch hervorgegangene Dissertation Goltermanns nannte Horny einen „Maler der Romantik“ und betonte die abstrakte Seite seines Schaffens. In der linearen Komposition sei die „Abstrahierung“ klar erkennbar, „in gleicher Weise abstrahiert wie die vollkommen ‚unwirkliche‘ Landschaft“ seien die Figuren. Ebenso ist von der „eigengesetzlichen Farbigkeit“, von den „vollkommen anaturalistischen Farben“ die Rede. In folgerichtiger Entsprechung gesehen, sei Hornys Begegnung mit dem Freiherrn von Rumohr „von verhängnisvoller Bedeutung für sein ganzes Leben“ gewesen.

Scheidigs erfreulich klar formulierte Interpretierung kommt zu einem anderen Ergebnis. Liebevoller Eindringen in die Quellen führt zunächst zu neuer Bewertung der Rolle des Mentors: „Horny ist tatsächlich bei Rumohr in den besten Händen gewesen, sowohl für seine künstlerische Fortbildung als auch im Hinblick auf die Entwicklung seiner Persönlichkeit. An dem traurigen Schicksal aber, das Horny später

erleiden mußte, hatte Rumohr keine Schuld; und die tragische Wendung, die Hornys Leben in Italien nahm, ist nicht von Rumohr verursacht worden" (S. 22). Bei der Analyse des Werkes legt Scheidig den Schwerpunkt auf die aus unbefangener, von keiner abstrahierenden Theorie beschwerte Naturbeobachtung. Seine Darstellung gipfelt in dem Urteil: „Es hieße der Verwirrung der Begriffe Vorschub leisten, wollte man Horny fernerhin einen Romantiker nennen . . . Sieht man Hornys tragischen Kampf als den einer realistischen Begabung an, der es nicht gelingt, zu freier Entfaltung zu kommen, weil die Gegenkräfte der unter den Deutsch-Römern absolut herrschenden romantisch-nazarenischen Richtung ihn immer wieder vom Wege ablenken, dann ist sein Werk ein wichtiger Beitrag zur Klärung der Anfänge des malerischen Realismus und führt zu der Erkenntnis, daß auch eine so ‚selbstverständlich‘ erscheinende Phase der Kunst wie der Realismus nicht ohne schwere Kämpfe und nicht ohne tragische Opfer, deren eines das künstlerische Werk Hornys ist, zur Entfaltung gekommen ist“ (S. 103).

Dieser Einordnung Hornys als eines Vorläufers der weiteren Entwicklung zum malerischen „Realismus“ hin wird man gewiß zustimmen. Scheidigs Deutung ist in der Tat geeignet, das Verhältnis von Idealismus und Realismus in der deutsch-römischen Kunst der Jahre 1816 – 1826 neu sehen zu lehren, und wird auch beispielsweise für die Erkenntnis von Carl Philipp Fohr und Ernst Fries von Wert sein (der letztere hat beim gemeinsamen Naturstudium eine Bildniszeichnung Corots geschaffen!). Freilich bleibt es für die Ambivalenz von Hornys Stil aufschlußreich, daß man den Maler auch so beurteilen konnte wie Goltermann. Doerries hat in seinem Sammelband (1950) mit Recht bemerkt, daß Künstler wie Horny gleichsam „zwei Leben leben“. Diese zwiespältige Haltung Hornys wirkt sich formal in den zwei „Manieren“ aus; sie würde noch deutlicher werden, wenn man ihn zur europäischen Kunst seiner Zeit in Beziehung setzte. Scheidig nennt wohl kurz einmal die Namen Corot und Blechen. Doch kann man noch präziser vergleichen: Blechen ist genau gleichaltrig mit Horny, beide sind 1798 geboren. Und im selben Jahre 1798 sind auch Rottmann und Delacroix geboren. Alle vier vollziehen – jeder auf seine Weise und mit verschiedenem Ziel – die Wendung zum Primat der Farbe und leiten damit schließlich zu einer pleinairistischen Malerei über. Gegenüber den Farbströmen der romantischen Dichtungen eines Delacroix, gegenüber der pastosen Sonnenmalerei Blechens und dem expressiv gesteigerten Farbauftrag Rottmanns bleibt Horny – bei allem ursprünglichen Empfinden für die Farbe – als einziger seiner Jahrgangsgenossen der Linie verhaftet; er starb zu früh und er war als Mensch zu wenig gefestigt, als daß er mit der herrschenden nazarenischen Zeichnung zu brechen vermocht hätte. Zur Beurteilung der geistesgeschichtlichen Lage sei schließlich erwähnt, daß in demselben Jahre 1798 auch Comte geboren ist.

Ein besonderer Wert der Publikation Scheidigs liegt in dem Werkverzeichnis von 338 eigenhändigen Arbeiten; bisher waren lediglich die 31 Blätter des Dresdener Kupferstichkabinetts katalogmäßig veröffentlicht (Zoege von Manteuffel 1924). Gegenüber dieser dankenswerten Leistung wiegt es gering, wenn man die Einteilung

nicht immer für glücklich hält: gerade das große Aquarell, an dem Goltermann den „abstrakten“ Stil Hornys ausführlich bespricht, ist bei Scheidig unter den „realistischen Kompositionen“ zu finden (Nr. 319); dabei ist die abgebildete Studie (S. 64) doch ein Schulbeispiel für Hornys von Rumohr getadelte Neigung, „gemeine bäuerische Handlungen in Karikatur zu setzen“. Auch liegt es im Wesen der Erst-Aufstellung eines Kataloges, nicht vollständig sein zu können. Der Aufforderung des Verfassers, daß Ergänzungen willkommen sind, gelten folgende Hinweise:

1. Kloster in den Sabinerbergen. Feder, Tusche, Aquarell. 250 x 335. Pr.-Bes. (Katalog: Zwei Jahrhunderte deutscher Landschafts-Malerei. Wiesbaden 1936, Nr. 315).
2. Blick in die römische Campagna von Olevano aus. Feder und Tusche. 200 x 250. Pr.-Bes. (Katalog: Zeichenkunst der deutschen Romantik. Wiesbaden 1937, Nr. 130).
3. Gebirgslandschaft bei Olevano. Blei. 240 x 205. Bez.: Bey Olevano“. Pr.-Bes. (ebenda Nr. 131).
4. Ansicht von Olevano. Bleistift und Sepia. 242 x 262. Fogg Art Museum, Cambridge Mass. (Agnes Mongan and Paul J. Sachs, Drawings in the Fogg Museum of Art. Cambridge Mass. 1946, Nr. 433, Fig. 212).
5. Italienische Landschaft. Feder, mit Sepia und blauer Wasserfarbe getönt. Hamburger Kunsthalle Nr. 1932/155 (Katalog: Deutsche Romantiker. Basel 1949, Nr. 69 als „Art des Franz Theobald Horny“).  
Klaus Lankheit

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Milton W. Brown: *American Painting from the Armory Show to the Depression*. Princeton, University Press, 1955. 244 S. mit zahlreichen Abbildungen. 15 Dollar.
- Leo Bruhns: *Die Meisterwerke*. Geschichte der Kunst in 6 Bänden. Köln, E. A. Seemann, 1955. 2. Aufl.  
Bd. 1: Antike und frühes Mittelalter, 399 S., 181 Abb.; Bd. 2: Baukunst der Gotik, 376 S., 188 Abb.; Bd. 3: Italienische Renaissance, 312 S., 137 Abb.; Bd. 4: Europäische Kunst des 15. – 17. Jahrhunderts, 423 S., 196 Abb.; Bd. 5: Von der Peterskirche zum Würzburger Schloß, 300 S., 111 Abb.; Bd. 6: Das 19. Jahrhundert, 279 S., 106 Abb. 69, – DM, jeder Band einzeln 12, – DM.
- Harro Ernst: *Moderne Gläser*. Wohnkunst und Hausrat – Einst und Jetzt. Hrsg. v. Heinrich Kreisel. Bd. 17, Darmstadt, Franz Schneckluth Verlag, 1955, 32 S., 31 Abb.
- J. W. Goodison: *Catalogue of Cambridge Portraits*, Vol. I. The University Portraits. London, Cambridge University Press, 1955. 211 S. u. XXXII Taf. 63 Sh.
- Gustav Friedrich Hartlaub: *Chymische Märchen*. Naturphilosoph. Sinnbilder aus einer akad. Prunkhandschrift d. deutschen Renaissance. Sonderdruck aus DIE BASF, Ludwigshafen 1954/55. 20 S. m. 7 farb. Abb.
- Lothar Kempe: *Ludwig Richter*. Ein Maler des deutschen Volkes. Dresden, Sachsenverlag, 1955. 95 S., 80 S. Abb. und 3 Farbtaf.