

amerikanischen Fabriken in einer Jahrhunderte alten Tradition des europäischen Speichers. Bis zu einem gewissen Grade schließt sich Banham dabei der Argumentation der europäischen Moderne an; auch dort ging es ja um die Begründung des „Funktionalismus“ in der Tradition „natürlicher“ und „unverbildeter Sinne“, wie Gropius schrieb. Der Kern von Banhams Analyse liegt aber darin, diese Sprache der Moderne nicht wörtlich zu nehmen, sondern — wie er bereits in seinem ersten Buch tat — sie als metaphorisch-symbolische Äußerungen zu untersuchen. Gerade in der Sprache der Moderne, in ihrer Argumentations- und Anschauungsweise liegt das Neue. Dies waren die Mittel, mit denen anonyme Zweckbauten zu Meisterwerken des modernen Design hochstilisiert werden konnten. Eine konkrete Utopie schien gefunden. Banham vertieft die Beziehung mit der Wahl von Francis Bacons Bezeichnung von Utopia, Atlantis.

Stefan Muthesius

THOMAS E. CROW, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven & London: Yale University Press 1985, 290 S. mit 6 Farbtafeln und 123 Schwarzweißabbildungen.

Crow versucht, ein Stück „Prozeß der Zivilisation“ zu rekonstruieren. Ganz im Sinne von Norbert Elias, den er zitiert, fragt er, welche konkreten Praktiken die im „Grand Siècle“ etablierte kulturelle Ordnung Frankreichs seit Beginn des 18. Jhs. destabilisiert haben und welche persuasiven Ersatzstrategien im Bereich der Kunst seitdem erfunden und angewandt wurden. Unter diesem Aspekt werden Salon und Straße, Académie des Beaux-Arts und Académie française, Markt und Theater anhand teilweise abgelegener zeitgenössischer Schriften untersucht. Aufhorchen läßt schon die einleitende These (S. 5), daß in den eben genannten „public spaces“ allenthalben *Wahrnehmungsdebatten* („disputes over perception“) geführt wurden; niemand kannte sie bisher. Wesentlich auch der Abschied von der Vorstellung einer kontinuierlich aufklärerischen Entwicklung mit zunehmendem Selbstbewußtsein des Bürgertums. Welch starken Widerständen der fast timide La Font de Saint-Yenne begegnete, als er 1747 öffentlich Kunstkritik nach dem Vorbild der literarischen Kritik forderte, ist aus der Sicht von 1770/80 ebenso erstaunlich wie die Liste der Gegenmaßnahmen, die ihm den Wind aus den Segeln nehmen sollten. Zu ihnen zählte die Einrichtung einer Jury, die keineswegs Transparenz sichern, sondern Angriffe auf angesehene Maler abwehren sollte. Eine moderne Kunstzeitschrift, wie sie Laugier damals forderte, wurde verhindert. Diderots Salonkritiken waren nur für den kleinen Zirkel der Abonnenten der *Correspondance littéraire* des Melchior Grimm geschrieben, so daß sie keineswegs das aufgeklärte Publikum insgesamt erreichten, wie es Laugier mit seiner Zeitschrift vorschwebte. Erst die Revolution hat diesen Kreis ganz erfaßt — und sogleich überfordert. Zunächst aber gab es mit dem 1737 im Sinne einer kontinuierlichen Institution eingerichteten Salon „a public arena, yet no public speech“ (S. 10). Daß Kritik zur Existenzvernichtung fähig war, wurde offenbar von Anfang an scharf gesehen, vor allem aber wurde das Eindringen des „people“ in den Regelkanon der aristokratisch-bürgerlichen Oberschichten befürchtet — des „people“, den man andererseits, um sich zu verlustieren, dringend benötigte. Auf allen Ebenen, im Salon wie

auf den Jahrmarktsparaden, kam es zu ephemeren Klassenmischungen, gegen deren Auswirkung wiederum normative Distanzregelungen eingesetzt wurden. Auf der Foire Saint-Germain regierte das Groteske (fürs Volk) neben der schönen und hohen Kunst (für den aufgeklärten Geschmack). Umgekehrt berichtet Nemeitz (vgl. S. 47 ff.), daß gerade die „high society“ den Geschmack am Grotesken pflegte; höchstrangiges Publikum nahm an den skurrilen Jahrmarktsparaden teil, wenn nicht sogar die Akteure adlig waren. Allerdings tendiert Crow dazu, den Salon (den er als Parallele zu Jahrmarkt und Parade begreift) in Hinsicht auf Präsenz und Wirkung des „mob“ (S. 13) zu überschätzen; wie konnte die „inferior class of people“ (S. 19) während der Arbeitsstunden permanent im Salon sein? Dagegen unterschätzt Crow die Bedeutung dieser Institution für die Oberschichten. Vielleicht kann man sagen, daß die „lumières“ (als individuelle Fähigkeit zu befreiender Erkenntnis begriffen) nur mit Hilfe des Salons und nur innerhalb der bildenden Kunst die Revolution überdauern haben. Freilich nicht unangefochten: Für die Gegner von La Font sind die (an der Antike orientierten) Kunstnormen ordnungstiftend und die verworrenen Urteile der Besucher nur störend; 20 Jahre später, in Merciers *Tableau de Paris*, sind die Normen durcheinandergeraten; nun werden die Besucher zu Ordnungsstiftern. Ein Jahrhundert früher, bei Fréart de Chambray, taucht dieser Wunsch bereits auf (in der Formel des Plinius, wonach Apelles seine Bilder auf der Straße ausstellte und sie dem Urteil der Passanten unterwarf — dies sei heute nicht mehr möglich). Fréart projiziert den im 17. Jh. geläufigen Topos als Hoffnung in die Zukunft. Daran knüpfen sich viele Fragen: Folgte David, als er den *Marat* im Louvre-Hof dem „people“ vorstellte, diesem Topos; wollte er sich als Apelles stilisieren; wollte er (den mitten im absolutistischen Zeitalter artikulierten) Anspruch auf Öffentlichkeit ausgerechnet am *Marat* demonstrieren?

Zur mählichen Genese von Öffentlichkeit gehört als Gegenpol die fortschreitende Privatisierung. In den Sammlerkreisen um Crozat sieht Crow „a kind of shadow academy“ (S. 40). In diesem halböffentlichen Milieu wird (vor Vien und Diderot) der Geschmack geformt, werden auch künstlerische Kriterien wie „simplicité“ entwickelt, die hernach die Revolution bestimmen.

Dies spielt sich in recht esoterischen Kreisen ab. Wann aber meldet sich das „Publikum“ zum ersten Mal zu Wort? Crow zufolge ausgerechnet vor den Bildern Watteaus, die der breiten Menge doch kaum bekannt waren. Bekanntlich stand Watteau aber nicht nur in engster Verbindung zum Zirkel Crozats, sondern hatte über seine flämische Herkunft auch Verbindung zu den Jahrmärkten und Schaubuden; so arbeitete er mit „mixed classical and popular materials“ (S. 61). Bis in einzelne Bilder hinein weist Crow einen „subtext from the popular tradition“ nach, „framed above by symbols from the classical lexicon of pleasure“ (S. 62). Diese Mischung bleibt bis zur Revolution gültig — am Ende steht wiederum Davids *Marat* mit seiner paradoxen Synthese aus populärem Kultbild und klassizistischer Aura. Eine bis zur Revolution andauernde wechselseitige Befruchtung („cross-fertilization“) sieht Crow also gerade in Watteaus scheinbar so privaten Bildern, die auf den Jahrmärkten noch in den 1770er Jahren die höchsten Preise erzielen (zu einer Zeit, da die adligen Rechte aus „oisiveté“ längst im Rückzug begriffen sind).

Ist in diesem Kapitel so manches durch die Watteau-Jubiläumsausstellungen und -colloquien überholt, so enttäuschen die Ausführungen über „The Salon and the Street“

(S. 79—103) aus anderem Grunde. Was die Straße angeht, so erfahren wir nur, daß auch in Paris der gesamteuropäische Brauch galt, Bilder zu Prozessionen mitzuführen oder an festgelegten Orten („repositoires“) zu plazieren; daß hier wie in Rom, Amsterdam oder London auf Straßen und Plätzen hochrangige Bilder, z. B. von Oudry oder Chardin, verkauft wurden. Bei Caravaggio war dies nicht anders. Möglich, daß dadurch eine Erwartungshaltung auf den Salon hin geschaffen wurde; aber wie diese aussah, bleibt offen. Die angeführten — marginalen — Texte werden überschätzt (wie überhaupt in neueren amerikanischen Publikationen spärliche Feuilletontexte überbewertet werden). Wenn man für bare Münze nehmen kann, was der erste Salonkritiker (1741) schreibt, dann glichen die Besucher jenes Jahres im Gewand und im Verhalten einer Schaubuden-truppe, deren Erwartung, im Salon einen Super-Jahrmarkt vorzufinden, nicht befriedigt wird. Der gleiche Kritiker schreibt von einem „enlightened public“, aber es bleibt offen, ob sich dieser Terminus (man würde ihn gern im originalen Wortlaut zitiert finden) auf alle Besucher bezieht — dann wäre er eine höfliche Leerformel; ich fürchte sogar, er ist nur satirisch gemeint. Die Salon-Pamphlete sollen die Klassenmischung belegen; ob dafür die *einmalige* Nennung des Dritten Standes (bezogen auf ein Frauenbild von Chardin) und ein im „genre poissard“ gehaltener Bericht von 1769 genügen, steht dahin. Lagrenées *Dritten Stand* von 1766 (vgl. Philippe Bordes, *Le serment du Jeu de Paume de J.-L. David*, Paris 1983, fig. 40) hätte man hier gern einbezogen gesehen. 1783 tritt ein „Marlborough au Sallon“ auf und publiziert neben der verbalen Satire erstmals auch Karikaturen; ein *Auferstehender Christus* Suvéés wird durch einen Luftballon ersetzt. Aber dieses (im 19. Jh. so verbreitete) Genre bleibt vereinzelt. Daß das Salonmonopol wenigstens einheitliche Zugangsbedingungen schuf und so bereits im Ancien Régime egalitäre Tendenzen sichtbar werden, ist bekannt. Unerklärt bleibt aber, warum Mercier in seinem *Tableau de Paris* am Vorabend der Revolution nicht etwa eine Zunahme, sondern einen deutlichen Rückgang der Präsenz des Volkes im Salon konstatiert (so S. 102).

Ein zentrales Kapitel ist „Whose Salon?“ (S. 104—133). Vielleicht wäre Crows Buch im Ergebnis überzeugender, hätte er mit diesem Abschnitt seine Untersuchung begonnen. Die Grundfrage lautet: Wie kommt eine neue Historienmalerei als Garant einer Kunst mit patriotisch-öffentlichem Anspruch zustande, da diese Gattung doch als „genre noble“ mit Interessen der Nobilität verknüpft ist und eine radikale Absage an Volkstümlichkeit darstellt? (Erst in den *Horatiern* löst sich „noble“ — nunmehr reiner Wertbegriff — von seiner Klassenbindung an den Adel). Der Weg geht zunächst über ein Nebeneinander von „wahrscheinlicher“ Alltagsmalerei und „wahrer“ Historie (beides führt dann David zusammen, und zwar wiederum im *Marat* — dort erst erfüllt sich die Forderung: „History painting had to take its lead from the lower genres“ so S. 105). Wie wesentlich auf die Dauer die Rolle der *Zirkel* für die Genese einer sich selbst artikulierenden Öffentlichkeit war, geht aus diesem Abschnitt so einleuchtend hervor, daß die künftige Forschung kaum darüber hinwegsehen kann. Aber auch die Administration trägt (gegen ihren Willen) das Ihre dazu bei. Entgegen ihrem Ruf strebt die Pompadour nicht leichtes Rokoko, sondern eine Verernstung der Malerei an; Graf Caylus, jener intime Kenner *griechischer* Kunst, der die „conférences“ an der Akademie wiedereinführt, übt zugleich als Kenner der Moderne progressiven Einfluß aus; Bachaumont, der zwischen 1730 und 1770 den einflußreichsten Salon in Paris unterhält und sich über Kunstkatalo-

ge, Preislisten, Sammlungsinventare einen modernen kunsthistorischen Fundus verschafft, den er instrumental zu nutzen versteht, überspielt die offiziellen Instanzen und avanciert rasch zum einflußreichen „entrepreneur of aesthetic discourse“ (S. 113). Bachaumonts Freund La Font versteht es, mit einer vorsichtigen Gleichsetzung von Römertugend und parlamentarischer Selbstlosigkeit den terminus „noble“ erstmals von seiner alten Klassenbindung zu lösen, „oisiveté“ und „splendeur“ negativ zu werten — ein entscheidender Vorgriff auf Davids ernstes Pathos. Trotzdem kommt es um die Jahrhundertmitte noch nicht zu einem Durchbruch — nicht nur, weil antagonistische Interessen einander gegenüberstehen (S. 118), sondern weil La Font, indem er sich weder den *nobles* noch den *riches* verbünden will, retrospektiv denkt, einer nostalgischen Vision des 17. Jhs. verhaftet bleibt; sogar als „frondeurs“ werden die Kenner um Madame Doublet bezeichnet (S. 122). Auch besteht vorerst eine Kluft zwischen Theorie und Praxis: Noch *malt* niemand so heroisch-asketisch, wie La Font es fordert. Immerhin verbinden sich um 1747 bereits politische und ästhetische Interessen; wie die Parlamentarier sich als Verteidiger der Nation fühlen, so die jungen Kunstkritiker als Verteidiger des nationalen künstlerischen Erbes. Montesquieu zufolge schlug Laugier sogar eine Art ästhetischer Gewaltenteilung vor; der Philosoph solle die Fackel der Vernunft in das Dunkel überkommener Prinzipien und Regeln tragen, der Künstler die Erleuchtung versinnlichen; dieser habe eine exekutive, der Philosoph eine legislative Bestimmung (vgl. S. 124). Für das Kapitel „Whose Salon?“ die Frageform zu wählen, war wohlbedacht; denn die Antwort bleibt am Ende offen: Die privaten Zirkel untergraben die Autorität der Institutionen, aber *das* Publikum meldet sich noch nicht zu Wort.

Crow gelingt es, für diesen Zwiespalt griffige, überzeugende, hellsichtige Formeln zu finden. Von Watteau an über Chardin bis hin zu Greuze gab es, argumentiert er, den Typus des „surprise invader“ in die Akademie, was zeigt, daß die Akademie so monolithisch und exklusiv, wie gemeinhin angenommen, nicht war. Warum mißlingt diese Außenseiterstrategie dann im Falle von Greuze? Am Ende seines Kapitels „Greuze and official art“ meint Crow: weil die Akademie diesen Typus nicht mehr brauchte (S. 168). Dies überzeugt kaum. Der logische Schluß muß vielmehr lauten: weil sie ihn nicht mehr ertrug. Wenn man davon ausgeht, daß die Akademie das profane Historienbild zu erneuern hatte, um überleben zu können, diese Gattung aber von ihrer Bindung an Standesnobilität lösen mußte, um den aufgeklärten Citoyen (bürgerlicher oder adliger Herkunft) zu erreichen, dann war eher Not am Manne. Wer hätte (nach dem relativen Fiasko der Serie „milder Herrscher“ für Choisy, nach Fragonards Verzicht, im Stile von *Corrésus et Callirhoé* fortzufahren, nach Viens Rückzug auf einen Klassizismus des Erotischen) Greuzes Verbindung von Genre und Historie fortführen können, nachdem sein *Septimius Severus* *deckt die Verschwörung des Caracalla auf* 1769 gescheitert war? Aber ohne Historienbild war eine öffentlich wirksame Malerei mit moralischem und zunehmend nationalem Pathos nicht zu erreichen. So neu es 1757 sein mochte zu sagen, daß auch der am wenigsten noble Stil seine Nobilität habe (S. 141, leider nicht im Urtext), so sehr sich Grimm von Greuzes Emotionalität rühren ließ, so gut dieser es verstand „to ennoble the rustic genre without altering its truth“ (S. 151) — auf die Dauer konnte die Genre-malerei weder das öffentliche Bewußtsein wachrütteln noch gar politischen Erneuerungswillen vermitteln. Indes zeigt Crow auch, was im Prozeß der Heroisierung und

„Spartanisierung“ der Malerei verloren ging: Ein Gemälde mit so beschaulicher Ausstrahlung, mit einem so starken und ständeübergreifenden Identifikationsangebot wie es die *Dorfbraut* enthielt, vor der die Leute Schlange standen, gab es im ganzen 18. Jh. nicht mehr.

1763 entstand Pigalles Statue Ludwigs XV. in Reims. In der Skulptur war offensichtlich die Auffassung des Herrschers als eines Friedensfürsten erfolgreich. Warum nicht in der Malerei (zumal es den Typus des huldvoll-friedlichen Herrschers natürlich auch dort längst gab; Crow bildet Coypels *Trajan* von 1680 ab)? Man durfte erwarten, daß die „aufgeklärte“ Skulptur die Genese einer neuen Historienmalerei beflügelt hätte: der friedliche Charakter scheint bei Pigalle der Virtus nicht abträglich. Aber für die Malerei erklärt selbst Diderot, *friedliche Tugenden seien mit Historienmalerei unvereinbar*. Offenbar wollte er damit der naiven Übertragung genrehafter Gesten und Formen auf die heroische Malerei (wie sie z. B. Hallés *Gerechtigkeit des Trajan* zeigt) entgegenzutreten und war deshalb bestrebt, Cochins Abwertung des Herrschers zu einer Figur „wie jedermann“ (Crow braucht dafür, S. 163, den witzigen Ausdruck „iconography of excuses“) einzudämmen. Jedenfalls ist diese bellikose Seite der Aufklärungsideologie ein wesentlicher Faktor zum Verständnis von Davids *Horatiern* und als solcher noch kaum ausgewertet. Aber noch immer erfahren wir nicht, worin nun die „public audience“ besteht: stets sind es nur einige wenige Kritiker, die sich zu Wort melden.

Das Kapitel „Painting and the Politicians“ (S. 174—209) beginnt mit einem Mißerfolg der Politiker: Madame Du Barry läßt sich von François-Hubert Drouais als Muse von heroischer Größe und staatsmännischem Anspruch darstellen, aber fast nackt und so anzüglich, daß sie nachträglich wie eine Puppe bekleidet werden muß. Schärfer hätte die herrschende Normunsicherheit sich kaum verraten können. Der eigentliche Drahtzieher, vor allem nach Ludwigs XV. Tod und Du Barrys Exil (1774), ist d'Angiviller, der wie kein anderer Aufklärungsrationismus und Staatsdirigismus zu verbinden weiß. Gerade er knüpft das Netz zwischen Kunst und Politik. Sogar in die Ikonographie greift er ein: Themen wie das des weisen Ratgebers oder des Weisen überhaupt (Sokrates, Belisarius) werden unter Marmontels Einfluß gefördert; lebende Personen sehen sich mit diesen beiden Tugendhelden verglichen (vgl. S. 200 ff.). 1777 ordnet d'Angiviller die staatlichen Bildaufträge moralischen Kategorien zu: Akte religiöser Pietät bei den Griechen, bei den Römern; Akte der Selbstlosigkeit bei den Griechen, bei den Römern; Achtung vor Tugend und Moral in der französischen Geschichte usw. (vgl. S. 189, 193). Dieser Politik kommt zugute, daß acht große Maler auftreten: Vien, Ménageot, Vincent, Barthélemy, Suvée, Peyron, David und Regnault. Vincents *Präsident Molé* (1779) ist vielleicht das erstaunlichste Bild dieser Jahre: An dramatischer Großzügigkeit, an Verzicht auf jedwede klassizistische Formelhaftigkeit nimmt es Kompositionen von Raffet oder anderer Maler der 1830/40er Jahre vorweg. Bezeichnend, daß von „schmutzigen Farben“ die Rede ist wie später bei Courbet. — Dann Peyrons *Belisarius* aus dem gleichen Jahr: Wenn die Gestalt hier wirklich im Sinne der Physiokraten als „protector and guardian of productive agricultural labor“ fungiert (so S. 200), dann wäre dies die entscheidende Voraussetzung für Davids *Horatier*, die ja in verschiedenen Versionen und Nachstichen mit einem Pflug ausgerüstet sind — diese bedeutsame Verbindung von Patriotismus und Landwirtschaft schöpft Crow nicht aus. Das dritte epochale Bild in die-

ser Reihe ist bereits ein Werk Davids: sein *Belisarius* von 1781. Wenn hier die Vereinfachung der Ikonographie hervorgehoben wird, einer Ikonographie „which demanded no specific knowledge“ (S. 205), dann wird damit wieder ein zukunftsweisender Punkt berührt: Der hohe Abstraktionsgrad, die „simplicité“ des *Marat* deuten sich darin an.

Mit dem direkten Einfluß auf die Malerei ist d'Angivillers Kulturpolitik keineswegs erschöpft. Er und Turgot aktivieren die Pläne, den Louvre in ein öffentliches Museum zu verwandeln, und sie reformieren die Akademie. Die Salonkritik zeigt sich von diesen staatserschöpfenden Maßnahmen freilich wenig beeindruckt. 1773 hat sich die Auffassung durchgesetzt, daß die Künste die soziale Ordnung reflektieren und die öffentliche Moral heben können: Der nostalgische Blick zurück zur „guten alten Zeit“ der Akademie im *grand siècle* ist vorbei. Die institutionelle Kritik nimmt zu. 1779 schreibt Carmontelle sogar, die Kontrolle der Künste durch eine privilegierte Korporation sei die eigentliche Ursache ihrer Degeneration. Für Marat sind die akademischen Pensionäre Blutsauger der Nation; die Korruption des Auftraggeberwesens wird mit der des politischen Systems insgesamt gleichgesetzt (S. 183, 185). 1781 übt Carmontelle Kritik an einer Malerei, die heroische und tugendhafte Menschen male, da es doch nur Herren und Sklaven gebe; die gegenwärtigen Zustände werden mit dem Wort Tyrannei belegt. 1787 heißt es folgerichtig, das Volk als Ganzes solle über Qualität entscheiden. So faszinierend diese Steigerung des kritischen Impulses ist — vieles bleibt verbale Akrobatik. Für die „große Öffentlichkeit“ (was darunter zu verstehen sei, wird immer noch nicht deutlich) erzielen erst Davids Historienbilder den Durchbruch.

Für diesen selbst ist *Andromaches Trauer um Hektor*, sein Aufnahmestück von 1783, die Probe auf die Liberalität der Institution. Da das Bild (trotz Carmontelles Kritik an der düsteren Farbgebung) Erfolg hat, zieht David die Konsequenz, in den *Horatiern* noch weiter zu gehen (dieses „Noch weiter“ als bewußter Akt, die eigene künstlerische Entwicklung zu steuern, ist ebenso merkwürdig wie neu und wird von der Kritik auch so vermerkt). Der heroische Vorwurf ist von Anfang an klar: es ist der klassisch-cornelianische Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, der zugunsten des öffentlichen Wohls entschieden wird. Im Gegensatz zum Entwurf ist in der Endfassung bekanntlich der Schwur vor dem Kampf dargestellt (und die Koinzidenz dieses „Vorher“ mit der Entstehung des Bildes im Vorfeld der Revolution hat seit je die Deutungsspekulationen begünstigt). Crow gibt zunächst einer konservativen Auslegung recht: „The theme (...) speaks (...) not of republican virtue, but of a very military loyalty to a monarchy“ (S. 213). Der darin involvierte Gegensatz von republikanischer Tugend und Königstreue ist jedoch eine Fiktion. Wie die Befreiung des „noblen“ Charakters der Historienmalerei von der Nobilität, so war auch die Loslösung der Tugenden von ihrem republikanischen Hintergrund eine Errungenschaft jener Verbindung von Aufklärung und Staatsraison, die Crow selbst so eindringlich beschreibt. Daß es einfache Leute, Bauern, sind, die sich hier „staatstragend verhalten“, ist das Entscheidende. Eben darauf beruhte die bis 1791 geglaubte Allianz von Monarchie und Volk. Daß David dabei das „Volk“ im Salon vor Augen hatte, wird hier allmählich plausibel. Der Künstler versucht alles, was Aufmerksamkeit erregen kann: er wählt absichtlich ein zu großes, der höchsten Kategorie königlicher Aufträge vorbehaltenes Format, er liefert zu spät ab und steigert dadurch die Erwartungshaltung. Das Lob ist einhellig, aber die offiziellen Stimmen stört die Laut-

stärke der Clique Davids. Der *Mercure* bekundet Angst vor der Horde der Davidianer; andere Kritiker werfen dem Künstler selbst affektierte Uniformität, Mangel an Variation und Grazie vor und sehen darin einen Niedergang des Geschmacks. Beides zusammen führt zur Furcht vor einer unheiligen Allianz zwischen David und „dem“ Publikum (S. 219). Den Befürwortern stehen für ihr Lob nur Leerformeln zur Verfügung, so daß z. B. der künftige Revolutionär Gorsas dort am konkretesten wird, wo er die Einwände der Gegenseite referiert. Das Pathos, in dem die Zuwendung zu diesem Bild erfolgt, wertet Crow als „großartige Überschätzung der Sprache“ — gewiß: Brissot, Carra und dem von Goethe bewunderten jungen Marat stand buchstäblich nichts anderes zur Verfügung als ihre Sprache (so daß die Verurteilung des vorrevolutionären Pathos als „hohl“ oft etwas billig klingt). Die aufgeklärten Forderungen im 5. Akt von Beaumarchais' *Hochzeit des Figaro* (1784) waren umgekehrt in einer betulichen, verbrauchten Sprache gehalten; Gorsas' vergleichende Bewertung (S. 226) spricht Bände.

Die Aufregung um die *Horatier* war nicht zuletzt dadurch bedingt, daß David sich nicht an die akademischen Regeln hielt. Das Gegenbeispiel war Berthélemys *Manlius Torquatus* im gleichen Salon, ein Bild, das auf Lebruns *Darius*, nicht auf Tizians *Pesaro-Madonna* (!) zurückgeht. Anders als Berthélemys braves Heldenstück können die *Horatier*, gerade weil sie „strained, stiff, awkward, obvious“ (S. 227) sind, trotz ihres Erfolges Teil der republikanisch inspirierten „Subkultur“ sein (so wie Günter Grass, längst Erfolgsautor, in den frühen 70ern noch immer die „Stimme der unruhigen Jugend“ verkörpern konnte).

Die Formanalyse der *Horatier* (S. 235 ff.) gehört mit der der *Dorfbraut* zu den „highlights“ des Buches. (Ganz nebenbei zeigt Crow bei diesen Bildern, daß er die Methode der Strukturanalyse vorzüglich beherrscht, ohne sie selbstzweckhaft anzuwenden). Die komplizierte Verteilung von Emotion, Aktion, Reaktion, der Verzicht auf malerische Effekte — ein kunstvoller Duktus wurde von David als Zeichen von Handwerklichkeit abgelehnt — werden luzide herausgearbeitet. Die extreme Künstlichkeit wird bemerkt, aber in eine willentliche Parteinahme Davids gegen die Künstlichkeit der akademischen Regeln gewendet, so daß das Bild am Ende (S. 241) als ein Ausbund von Natürlichkeit dasteht. Allerdings stellt sich die Frage, ob nicht Crow selbst akademischen Kriterien folgt, wenn er die Gegensätzlichkeit und Inkohärenzen der Komposition, die „gaps“ (wir würden „Leerstellen“ sagen), die Beziehungslosigkeit zwischen den Geschlechtern, die zeichenhafte Verselbständigung der Arme und Hände (zwei Horatier schwören mit der Linken) hervorhebt und erklärt, nicht die Demonstration, sondern die bloße Deklaration der Vaterlandsliebe sei der Inhalt des Bildes? Recht negativ wird die Form beurteilt, wenn sie im Gegensatz zu der des *Brutus* als „flattened-out, frozen, over-managed“ (S. 252) beschrieben wird — eine Art Überkompensation des Vorstoßes zur Rehabilitation des Bildes, den Crow in *Art History* I, 1978 gewagt hatte? In Kargheit und Dissonanz, in „discord and provocation“ (so der Vf. selbst S. 240) besteht doch gerade die vorwärtsweisende Botschaft des Bildes. Sie steigert sich 1789 im *Brutus*. Das Bild wird allenthalben kritisiert: als übertriebenes „Volkstheater“, als Zusammenstückung dreier unterschiedlicher Kompositionen, oder wegen mangelnder historischer Treue. Doch gerade die Überspielung akademischer Regeln erlaubt es David, die Bruchstücke als Elemente subversiver Tragik neu zu bestimmen.

In der Revolution selbst geht dieser Elan verloren, und David muß sich auf Porträts und Feste verlegen. Die Identifikation mit den Zielen hemmt nicht allein das kritische Potential — sie widerstreitet vor allem dem Medium: die Malerei kann der raschen Entwicklung nicht folgen. Als David 1792 an die Ausführung des *Ballhauschwurs* gehen will, ist die „entente cordiale“ von 1789 längst zerbrochen, von der Realität überholt. Ihre hohe Zeit, so Crows abschließende These, hat die Historienmalerei im Widerstand, somit vor, nicht in der Revolution.

Zweifellos enthält das Buch Schwächen: Daß von Diderot und Vien kaum die Rede ist, schwächt die Auslegung der 1760er Jahre. Sauerländer hätte zu Greuze, Gaehtgens zu Vien herangezogen werden sollen; keinesfalls durfte Gabriele Sprigaths Dissertation (*Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jhs.*, 2 Bde., München 1968) fehlen. Daß Jürgen Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* eine der Grundlagen des Buches hätte bilden sollen, wurde bereits im *Burlington Magazine* 129, 1987, 397 angemerkt. Überhaupt ist die deutschsprachige Literatur — wie üblich — stark vernachlässigt. Auch fragt man, warum der Autor (neben allen hellsichtigen Aspekten) seine Argumente in Anekdoten und Episoden aller Art ausfern läßt, bis hin zu jenem Detail, daß La Font am späten Vormittag an die Türen klopfte — oder sollte dies eine Diogenes-Attitüde sein? Crows Erzählfreudigkeit wirkt wie die Haltung eines Filmemachers, der beim Schneiden kein Stückchen Material verloren geben will und jeden Fetzen irgendwo einbaut, so redundant das Ergebnis dadurch auch werden mag. Daß im einleitenden Kapitel „The Making of a Public Space“ (S. 23–44) die gesamte Entwicklung des französischen Kunstbetriebes seit Gründung der Kunstakademie 1648 referiert wird, ist unnötig und aufhaltsam. Die Mischung von Sophismen und „colloquial style“ erinnert allzu oft an T. J. Clark, und was als persönliche Attitüde respektiert werden mag, wirkt als Schulcharakteristikum fatal. Muß man Diderot mit „a nice exercise in having one's cake“ einführen (S. 147) oder von Greuzes „bread-and-butter-picture“ (S. 153) reden? Bedauerlich endlich, daß die für Crows quellenkritische Methode so wesentlichen zeitgenössischen Texte mit winzigen Ausnahmen ausschließlich auf Englisch gegeben sind, als käme es auf den ursprünglichen Wortlaut gar nicht an. So muß jeder, der darüber weiter forschen will, diese Texte noch einmal aufstöbern. Man sollte solchen Publikationen unbedingt einen Quellenanhang begeben, der die wichtigsten zitierten Primärquellen enthält — allzu viel wird sonst verschenkt. Zehn Seiten würden im Falle dieses Buches reichen.

Aber trotz aller Einwände: Crow ist seinen auf Strukturanalyse oder Ikonologie fixierten Kollegen weit voraus. Er fragt nach dem Warum, nach den Interessen und den immanenten Widersprüchen der neu entstehenden Öffentlichkeit, und er bezieht seine Quellen konkret auf die Bilder selbst, so daß eine Sozialgeschichte der Kunst anhand der Werke selbst entsteht. Allerdings wird unser Bild von der Öffentlichkeit nicht so sehr erweitert als vielmehr differenziert: Offensichtlich gab es nicht eine, sondern mehrere Arten von Teilöffentlichkeit vor der Revolution: Es gab kein einheitliches Publikum, ja nicht einmal eine einheitliche Salonöffentlichkeit, vielmehr die des „people“, die auf den Jahrmärkten präsent war und dort bei Kunstbetrachtung, Spiel und Schabernack auch schon so etwas wie Systemkritik einüben konnte, und erst in zweiter Linie die der Privatzirkel mit ihren Ausstrahlungen in den Salon; dazu kommt die der Akademie, denn auch sie

kann man nach Crows Buch nicht mehr nur als puren Ausfluß öffentlicher Staatsgewalt betrachten. Dies alles zusammengetragen und durchleuchtet zu haben, ist ein großes und bleibendes Verdienst. Nie ist die Genese des Phänomens *Publikum* gründlicher und hintergründiger beschrieben worden, auch wenn das Buch keine Gesamtthese anbietet und im Ergebnis eher eine Reduktion mancher Wunschvorstellungen bedeutet. Crow rückt ins Licht, was verborgen war, aber er warnt uns auch vor einer Überschätzung dessen, was „Öffentlichkeit“ im Ancien Régime bedeuten konnte. Um so stärker wirkt — unter diesem Aspekt — die Revolution als die Realisierung der Aufklärung.

Klaus Herding

## Varia

### HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

Mit folgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den früheren Jahrgängen der *Kunstchronik* fortgesetzt. Die Informationen aus Österreich, der Schweiz, Großbritannien und den Niederlanden folgen im Septemberheft.

### BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

#### AACHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE AACHEN

Heinz Herbert Mann wurde zum wiss. Assistenten ernannt.

#### *Abgeschlossene Dissertationen*

(Bei Prof. Holländer) Ingrid Edeler: Zur Typologie des kulturhistorischen Museums/Freilichtmuseen und kulturhistorische Räume. — Martin Feltes: Architektur und Landschaft als Orte christlicher Ikonographie: Eine Untersuchung zur niederrheinischen Tafelmalerei des 15. Jhs. — Theo Jülich: Gemmenkreuze — Die Farbigekeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert. — Elfriede Krajewski: Aspekte der Darstellung griechischer Landschaft im 19. Jh.; E. Lears griechische Landschaftsskizzen in der „Gennadius Library“ in Athen. — Marlene Lauter: Bilder zum Lesen. Das graphische und malerische Werk von Adolf Uzarski. — Beate Matuschek: Neue Orte der Stadt und ihre Bewohner in Malerei und Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts. — Ulrike Vogt: Preußische Staatsbauten in Koblenz einschließlich der Festungsanlagen von 1815 bis 1914.

(Bei Prof. Pochat) Angelika Brecht: Das Sankt-Nikolaus-Münster in Überlingen. Ein Beitrag zur Baugeschichte. — Monika Hartung: Die Maison de Plaisance in Theorie und Ausführung: Zur Herkunft eines Bautypes und seiner Rezeption im Rheinland. — Vera Liebknecht: Eugen Spiro — Leben und Werk. — Andrea Raehs: Zur Ikonographie des Hermaphroditen. — Gregor Weber: Der Lobtopos des lebenden Bildes — Jan Vos