

und wuchtig dem Rathaus gegenüberstehen. Sie wären nicht in der Lage, dem Rathaus etwas entgegen zu setzen (...) Allein der Entwurf von Thomas Wechs fällt aus der Reihe. Sein vergrößerter neuer Dreiecksplatz hat alle Qualitäten stadträumlicher Ordnung.»

Als stünde die Zeit in Schwaben still, hat selbst der letzte Satz noch unveränderte Gültigkeit: Wie 1962 beteiligte sich Thomas Wechs (nunmehr jun.) mit dem nur wenig modifizierten Entwurf seines Vaters an dieser Aufgabe (Abb. 3). Der Verfasser versucht – vielleicht erfolgreich – die »Quadratur des Viertelkreises«, indem er dreieckige historische Bauflucht, großen Platz und Neugestaltung der Südfront miteinander verbinden will: bisher wohl der einzige vielversprechende Ansatz. Ob es gegen ihn spricht, daß er schon 30 Jahre alt ist?

Ein anderes Problem des Rathausplatzes wird aber durch keine Neubebauung gelöst: obwohl die Maximilianstraße an dieser Stelle verkehrsberuhigt ist, verhindert doch die Straßenbahnlinie entlang der Rathausfront die erwünschte und logische Ausrichtung des Platzes. Olympiasieger und Politiker lassen sich

daher nicht auf Elias Holls Balkon, sondern vor der belanglosen Rückfassade eines Verwaltungsbaus von 1902 an der Südflanke des Platzes bejubeln. Wirklich durchgreifende Lösungen müssen auch die städtebauliche Gesamtsituation miteinbeziehen.

Es bleibt die Grundsatzfrage, ob historische Vorgaben wie die Größe des ehemaligen »Eiermarktes« wirklich Anhaltspunkte für den Städtebau der Gegenwart bieten – ob unser Blick, gewöhnt an weite Stadträume des 19. und 20. Jh.s, Holls Monumentalbau wirklich so historisierend beengt sehen will. Und ob derzeit Kraft, Wille und Ideen reichen, einen modernen Platz zu schaffen, der auf die historischen Bauten würdig antwortet. Vielleicht ist das ratlose Provisorium hier ehrlicher, solange überzeugende Vorschläge fehlen.

Der Architektenwettstreit war ein Versuch, die Diskussion in Gang zu bringen – nicht mehr. Seinem Initiator, dem rührigen Architekturmuseum Schwaben, ist mehr Aufmerksamkeit und Beachtung in seiner Heimatstadt Augsburg und darüber hinaus zu wünschen.

Meinrad v. Engelberg

Der Traum vom Glück

Die Kunst des Historismus in Europa

24. Europarat-Ausstellung in Wien, Künstlerhaus und Akademie der Bildenden Künste, vom 13.9.1996-6.1.1997

Es war in Wien, wo die erste Ausstellung zum Thema Historismus stattgefunden hat. Im Jahre 1964 feierte das Österreichische Museum für angewandte Kunst sein hundertjähriges Bestehen, indem es seine Schätze an kunstgewerblichen Gegenständen der 2. Hälfte des 19. Jh.s erstmals wieder zur Schau stellte. Es war dies damals eine mutige Tat; der Eindruck war überwältigend. Genau 40 Jahre zuvor war das Werk der Wienerin Marianne Zweig über das Zweite Rokoko erschienen, für viele Jahr-

zehnte die einzige kunsthistorische Abhandlung über ein Spezialthema des Historismus, seinerzeit eine Pionierleistung ersten Ranges. Mehr als 30 Jahre nach der Ausstellung des Museums für angewandte Kunst sind es wieder Wiener Museumswissenschaftler, die sich nun der Aufgabe gewidmet haben, die Kunst des Historismus in ganz Europa darzustellen. Seit sich die Kunstwissenschaft mit dem Phänomen des Historismus beschäftigt – zu Anfang des Jahrhunderts nur sporadisch und

noch in den 40er Jahren weitgehend ablehnend –, sind nun 90 Jahre vergangen. Das im Katalog von Werner Telesko zusammengestellte Literaturverzeichnis ist zwar – leider – keine Bibliographie zum Thema (so vermißt man z. B. schon den Wiener Katalog von 1964), umfaßt aber 20 1/2 eng bedruckte, dreispaltige Seiten. Fast unüberschaubar viel ist also inzwischen an »Historismus-Arbeit« geleistet worden. Aufbauend auf dem angesammelten Wissen, hatte man nun in Wien die Chance, die Summe zu ziehen und unsere gewonnenen Erkenntnisse auf ihre Tragfähigkeit zu überprüfen. Wie also definiert sich heute Historismus in einer großen Ausstellung?

Die jüngste Europarat-Ausstellung der Kunst des Historismus zu widmen, war die Idee von Hermann Fillitz. Er war der verantwortliche Leiter der Ausstellung, er zeichnet als Herausgeber des Katalogs. Ein Ausstellungskomitee mit Fachleuten aus vielen europäischen Ländern begleitete das Unternehmen, 18 Wissenschaftler aus Wien (15), Berlin (2) und Lübeck (1) bildeten das wissenschaftliche Komitee (wobei überrascht, daß sich 4 Teilnehmer der Literatur annahmen, wohingegen nur 2 Vertreter für das Doppelgebiet [!] Architektur und Skulptur zuständig waren, mit entsprechendem Ergebnis in der Ausstellung). Entscheidend beteiligt bei der Durchführung der Ausstellung waren Barbara Mundt sowie Gerbert und Marianne Frodl. Die Last der praktischen Arbeit oblag Werner Telesko, der auch die beiden Katalogbände redigierte. Für die wissenschaftlichen Beiträge im Katalog standen außer dem Komitee 9, für die eigentlichen Katalogtexte 29 weitere Spezialisten zur Verfügung.

Es ist mittlerweile nicht mehr originell zu beklagen, daß Ausstellungskataloge nicht benutzbar sind. Die Idee, dem Besucher ein erklärendes Hilfsmittel an die Hand zu geben, daß ihm mit knappen Worten sagt, warum ein bestimmtes Objekt an einem bestimmten Platz in der Ausstellung erscheint und worauf er bei der Betrachtung achten sollte, haben die Ausstellungsmacher bedauerlicherweise schon lange aufgegeben. Weder sie noch inzwischen auch die Besucher kommen

auf den Gedanken, daß man ein zweibändiges Werk (hier im stattlichen Format von 28 x 24,5 cm und fast 4 kg Gewicht) bei dem Besuch einer Ausstellung mit sich herumschleppen oder gar benutzen möchte; man kauft den Katalog beim Verlassen der Ausstellung. Man hat dies zu akzeptieren; immerhin ist doch positiv zu werten, daß mit diesen Katalogen oftmals wichtige Handbücher entstanden sind, die ohne Ausstellung keinen Verleger gefunden hätten.

Über das »Phänomen des europäischen Historismus« schreibt einleitend in Band 1 des Katalogs Hermann Fillitz, wobei er sich fast ausschließlich mit dem 19. Jh. befaßt. Es ist dies – das soll gleich zu Anfang gesagt werden – eine fatale Einschränkung, ein Kardinalfehler der gesamten Ausstellung. Eine Rechtfertigung dafür, warum man sich auf das 19. Jh. beschränkt hat, gibt erst Barbara Mundt auf Seite 189 (!) des Katalogs mit dem Hinweis, daß es schon je eine Europarat-Ausstellung über den Klassizismus und den Jugendstil gegeben habe. Beides ist natürlich kein überzeugendes Argument. Wie soll man dem Phänomen des Historismus gerecht werden, ohne seinen Anfängen nachzuspüren? Wie kann so diese entscheidende Wendung, dieser gewaltige Einschnitt in der abendländischen Kunstentwicklung – der Beginn unserer Gegenwart! – verstanden, ja nur erkannt werden? Wäre es nicht eine Chance gewesen deutlich zu machen, daß der gleichzeitig mit der romantischen Neugotik entstehende Klassizismus eben Teil des Historismus ist? Natürlich weiß auch F., daß um die Mitte des 18. Jh.s in England eine Neugotik entsteht. Aber es ist nicht nur die Tatsache, daß in England »die Bewunderung der gotischen Baukunst nie erloschen« war, die – nach seiner Meinung – dort zum Historismus führt, und es ist auch nicht nur England, wo zu dieser Zeit neugotische Bauten – gleichzeitig mit klassizistischen – entstehen! Das besondere Augenmerk des Autors gilt aber der Architektur im fortgeschrittenen 19. Jh., wobei er auf die »denkmalhafte Monumentalität« gerade auch bei Zweckbauten verweist, wie auf das immer wieder auftretende Motiv des Triumphbogens. Bahnhöfe, Kaufhäuser, sie alle geben »mehr Anlaß zu

festlichen Inszenierungen, als daß sie ihrem praktischen Zweck dienen«. F. sieht schließlich das Ende dieser »Märchenwelt« des späten Historismus: »Am Ende des Jahrhunderts bricht seine Entwicklung ab, ohne eine unmittelbare Folge auszulösen«. Auch damit, die Untersuchung des Historismus mit dem Jahrhundertende zu beschließen, wurde eine Chance vertan. Gerade im Aufzeigen der ununterbrochenen Fortdauer des Historismus bis in unsere Gegenwart – denn darüber kann doch kein Zweifel bestehen, daß wir heute mehr denn je dem Historismus huldigen – würden sich Möglichkeiten finden, das Phänomen in seiner ganzen Problematik zu erfassen und vielleicht zu verstehen. (Ein Autor, Robert Stalla, hält sich mit seinem Beitrag über das Neurokoko verdienstvollerweise – aber für das Gesamtkonzept natürlich inkonsequent – nicht an diese Zeitgrenze.)

Außerordentlich hilfreich bei allen grundsätzlichen Fragen ist der folgende Beitrag von Moritz Csáky: »Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus«. Die entscheidende und in der Historismusforschung bisher immer vernachlässigte Bedeutung von Aufklärung und Französischer Revolution für die Entstehung einer neuen Gesellschaft der Gleichberechtigten wird von C. einsichtig gemacht. Man bezog sich alsbald auf historisch gewachsene Tradition. In der Erkenntnis von geschichtlichen Abläufen – so der Autor weiter – schien die Möglichkeit zu liegen, den Plan des Weltgeschehens einsichtig zu machen. Voraussetzung war, »möglichst alle Fakten der Vergangenheit zu heben und zu sammeln« und für die Gegenwart zu sichern. Dabei beließen Positivismus und Relativismus – darin folgt C. Meinecke – allen historischen Phänomenen ihre eigene Geltung. Es »entstand eine Vielfalt von historischen Vorlagen und Möglichkeiten, eine Pluralisierung der Lebenswelt«. Die durch die fortschreitende Industrialisierung entstehenden neuen gesellschaftlichen Schichten fanden ihre Identität im Stilpluralismus

des Historismus.

Die großen Themen der *Kunst* des Historismus, gewissermaßen die Schlüsselbeiträge über Architektur, Malerei und Kunstgewerbe (ein eigener Beitrag über die Skulptur fehlt bedauerlicherweise), sind über den Band verstreut: Architektur und Malerei an 14. bzw. 15., Kunstgewerbe an 20. Stelle. Dazwischen und danach eine große Zahl von Spezialuntersuchungen (insgesamt gibt es 30 Aufsätze), auf die nicht alle eingegangen werden kann.

Doch zunächst Mario Schwarz über »Architektur im 19. Jh.«. Die (noch einmal zu beklagende) thematische Beschränkung auf das 19. Jh. führt bei S. zu der erstaunlichen Erfindung eines »Protohistorismus«, mit dem er die Anfänge des zu untersuchenden Phänomens zu begreifen versucht. Leider verkennt er vollständig die schöpferischen Kräfte, die ja gerade in dem »unbefangenen Umgang mit Bauformen vergangener Epochen« stecken, die diese überall in Europa auftretenden Anfänge des Historismus so interessant machen. Als wäre der Autor einer der unzähligen Architekturtheoretiker der 2. Hälfte des 19. Jh.s, kritisiert er etwa das Gotische Haus im Wörlitzer Park mit der Feststellung, daß es »weder in der Gesamterscheinung noch in den Proportionen Ähnlichkeiten mit tatsächlichen Bauten der Gotik« hat, was noch nie bestritten wurde, was allerdings seit seiner »Wiederentdeckung« im 20. Jh. noch nie jemand beklagt hat – im Gegenteil! Die Bestrebungen dieser Architekten des frühen Historismus fallen bei S. unter die »willkürlichen feudalen Bauvergnügen im Experimentieren mit fremdartigen Stilen«. Für ihn sind das »Stimmungsträger«, denen noch nicht einmal sein Terminus »Protohistorismus« gerecht werden darf. Dazu bedürfte es eines politischen Anspruchs, der sich dann, wie er glaubt, erstmals in der Franzensburg im Park von Laxenburg manifestiert. Ob diese charmante Anlage, der – eine historistische Idee *kat exochen!* – mit Spolien eine gewisse historische Wirklichkeit verliehen werden sollte, und die – was der Autor nicht

erwähnt – eine erste Sammlung nachantiker Kunstwerke, vor allem des Kunstgewerbes, enthielt, geeignet war, die »Macht des römisch-deutschen Kaisertums« zu manifestieren, mag doch mit Fug bezweifelt werden. Ebensovienig sollten etwa 50 Jahre später durch die gotischen Bauformen der Wiener Votivkirche »die Führungsansprüche Österreichs im Bund bekräftigt« werden.

All jene Selbstzweifel der Architekten auf der Suche nach dem »wahren Stil«, die das ganze Jahrhundert begleiten – die Quellen sind Legion –, tut S. mit leichter Hand ab. Das geht so weit, daß nicht einmal ein so bedeutender Architekt und einer der wichtigsten Architekturtheoretiker des mittleren 19. Jh.s wie Heinrich Hübsch in seinem Text erscheint. (Übrigens prompt auch nicht in der Bibliographie.) Immerhin erwähnt er Max II. von Bayern Bestrebungen, einen neuen deutschen Nationalstil zu schaffen. Auf das Ergebnis, eine Wohn- und Geschäftsstraße, kommt er bezeichnenderweise aber dann nicht zu sprechen.

S.' Frage nach der »Architekturikonologie« ist in der Tat in der 2. Hälfte des 19. Jh.s wichtig. Sie wurde von den Zeitgenossen ebenso diskutiert wie in der gesamten diesbezüglichen kunsthistorischen Literatur. Daß sie aber weder damals noch heute eine letzte Erklärung für die Erscheinungsformen historistischer Architektur sein kann, zeigt sich schon in der (von S. aufgeführten) Tatsache, daß die Gotik als Nationalstil von den Engländern, den Franzosen, den Deutschen, den Ungarn, den Tschechen und den Schweden (die Goten!) reklamiert worden ist. Daß andererseits dann aber am Ende des Jahrhunderts vor allem in den skandinavischen und baltischen Staaten sowie in Rußland, aber auch in Ungarn ein wirklich neuer und jeweils eigenständiger Nationalstil entstand, erfährt man nicht.

Der Beitrag von Gerbert und Marianne Frodl: »Von der Vergangenheit zur Geschichte. Aspekte der Malerei des Historismus« beginnt – wie fast alle Texte! – mit einer Definition des Historismus. In wenigen Zeilen gelingt den Autoren jedoch eine präzise Klärung des Begriffs mit Hinweisen auf die so eminent wichtige Bedeutung des »Geschmacks«, eine Bezeichnung – und darauf soll hier mit Entschiedenheit verwiesen werden –, die gerade von den Zeitgenossen von Anfang an, also schon im 18. Jh., verwendet worden ist, und die das meint, was dann Bialostocki unter den »*modi*« versteht. Wichtig ist schließlich auch der Hinweis, daß nicht nur der Vergangenheit

ein neues Interesse entgegengebracht wird, sondern auch fernen, bisher unbekanntem Ländern. Gegen die übergroße Freiheit in der Wahl der Vorbilder gab es aber immer wieder »Bestrebungen von Künstlern nach einer Purifizierung des Stils: 'Les Barbus' in Frankreich um 1800, der 'Lukasbund' in Wien ab 1809, die späteren Nazarener, 'Il Manifesto del Purismo' 1843 in Italien und die englischen Präraffaeliten ab 1848«. Aber auch sie – darauf verweisen die Autoren mit Nachdruck – vermögen sich dem Stilpluralismus nicht ganz zu entziehen.

Von größter Wichtigkeit ist jedoch der Hinweis der Autoren auf »die wesentlichste Strömung in der Kunst des 19. Jh.s«, auf den Realismus, und damit auf die Widersprüchlichkeit dieser von Strömungen und Gegenströmungen zerrissenen Epoche. Nicht verschwiegen werden die gleichzeitig entstehenden großen künstlerischen Leistungen eines Constable, eines Waldmüller, der Schule von Barbizon oder – ganz anders geartet – eines Caspar David Friedrich, natürlich auch eines Goya und letztendlich der Impressionisten. Für die Frühzeit wird auf die große Bedeutung von Flaxmans Illustrationen verwiesen (er ist nur mit seiner »Ilias« spärlich genug in der Ausstellung vertreten), auf das große Interesse, das die Ausgrabungen von Herculaneum und Pompeji fanden (der hierbei so wichtige Künstlerarchäologe Piranesi kommt in der Ausstellung nicht vor!) – gleichzeitig mit der Rückbesinnung auf das Mittelalter mit dem »Style Troubadour« in Frankreich, der »Pittura Medievista« in Italien, mit der Burgen schwärmerei der Engländer, angeführt von Lord Byron, der das Rheintal Italien an die Seite stellte. Aber auch den Griechenlandsichten Carl Rottmanns wird zu Recht ein »tiefes Eingehen in das Historische« bescheinigt.

Nicht nur aus der politischen Geschichte bezog man sein »nationales Selbstwertgefühl« sondern auch, darauf verweisen die Autoren, im Bezug auf die großen Künstler, auf Rubens, Rembrandt, Dürer. Die neue bürgerliche Gesellschaft des 19. Jh.s fand aber ein bewun-

deres Vorbild wie selbstverständlich in der ebenfalls bürgerlichen niederländischen Malerei des 17. Jh.s. »Der Neohollandismus war eine der wichtigsten Facetten historistischer Malerei, in ganz Europa verbreitet.« Mehr und mehr geht die große Historienmalerei über in das »genre historique«, wobei der Weg aufgezeigt wird, der von den seinerzeit so eminent erfolgreichen Belgiern Louis Gallait und Eduard de Bièfve über Piloty unmittelbar zu Makart hinführt. Leider wird dies alles in der Ausstellung selbst dann aber nicht sichtbar gemacht.

Den beiden Autoren ist es in vorzüglicher Weise gelungen, eine eindrucksvolle Übersicht über die Malerei des Historismus zu geben, wobei sie sich nicht nur auf der Höhe der bisher geleisteten Forschungsarbeit bewegen, sondern eine Reihe neuer Gedanken und Erkenntnisse einbringen. Die Souveränität, mit der sie ihrem Gegenstand gegenüberstehen, mag noch der Schlußsatz ihres Essays verdeutlichen: »Der Versuch einer Beschreibung historistischer Malerei und ihrer Ziele mag allzusehr den Eindruck erwecken, äußere Zwänge hätten Malern ihre Arbeit mehr oder weniger diktiert. Maler waren jedoch, Maler sind Künstler; jedes Thema – selbst gewählt oder nicht – fordert sie heraus zur Schaffung eines Werks, das sie selbst und damit ihre Zeit repräsentiert.« Hätte doch dieses »Motto« die Ausstellungsmacher beflügelt!

Inhaltsreich, klar und übersichtlich ist der Beitrag von Barbara Mundt: »Europäisches Kunstgewerbe des Historismus im 19. Jh.« Ähnlich konzise Aussagen zur »Theorie des Historismus«, »Zum Gebrauch des Begriffs 'Historismus'«, »Zur zeitlichen Begrenzung der Ausstellung« und »Zur Bewertung« hätte man sich am Anfang dieser Publikation gewünscht. Die Autorin schildert die Situation so wie sie war: die neue Gesellschaft wollte von Dingen umgeben sein, »die so aussehen, wie sie jahrhundertlang ausgesehen hatten, als sie noch auf eine kleine Elite beschränkt gewesen waren«.

Es waren die Kunsttheoretiker, die dabei die Künstler und Kunsthandwerker »von der Verbindlichkeit künstlerischer Vorbilder für das eigene Schaffen« überzeugten. Dabei verweist M. auf die Entwicklung im Verlauf des Jahrhunderts von der anfänglich freien Benutzung

der Vorbilder über die »gedankenlose Nachahmung« bis zum »kritischen Umgang mit den Mustern« durch ein selbständiges »Weiterschaffen« mit dem Verweis auf Sempers wichtige Theorien.

Bei der Einzelbehandlung von Architektur, Malerei und Kunstgewerbe durch verschiedene Autoren mußte es notgedrungen zu Wiederholungen kommen, wobei allerdings durch eine strenge Redaktion manche Kürzung möglich gewesen wäre. Wichtig sind jedoch die Hinweise M.'s auf frühe Umsetzungen von historischen illustrierten Werken auf Porzellan, oder Chippendales Möbelentwürfe im chinesischen und gotischen Geschmack in der 2. Hälfte des 18. Jh.s, auf den bewußten Rückgriff auf Formen des Rokoko in England schon im 2. Jahrzehnt des 19. Jh.s (ausgelöst durch die Aufkäufe der Meisterwerke der französischen Ebenisterie und Goldschmiedekunst durch englische Sammler, also schon vor der politisch motivierten Wiederaufnahme des Bourbonenstils in Frankreich nach dem Sturz Napoleons). Auf die Bedeutung der frühen Sammler auch in anderen Ländern wird verwiesen, wie auf die ersten denkmalpflegerischen Unternehmungen, seien sie nationalistisch motiviert oder von romantischen Träumen inspiriert wie die Neuaufbauten der Rheinburgen und der böhmischen Schlösser, für die allesamt dann die erforderliche Ausstattung angefertigt werden mußte.

Nicht glücklich scheint das Kapitel »Der Stilpluralismus der Jahrhundertmitte« (dem in der Ausstellung 2 Räume entsprechen), erweckt der Titel doch den Eindruck, man hätte erst zu diesem Zeitpunkt den Willen gehabt, »sich neben wirklichen Antiquitäten und Mischformen... die Kunst vom 13. bis zum 18. Jh. mit zeitgenössischen Mitteln anzuverwandeln«. Dies war vielmehr von Anfang an der Fall. Im Gotischen Haus zu Wörlitz wie in der Franzensburg kann noch heute dieses Sammelsurium von Antiquitäten und Ausstattungskunstgewerbe (auch von Fälschungen) bewundert werden. Zweifellos herrscht aber um die Jahrhundertmitte ein gewisser Höhepunkt in der Vielfalt der Nachahmungen, der dann auch zu Unsicherheit und Unzufriedenheit und – ein entsprechender Hinweis fehlt – zu ersten Reaktionen eines »Realismus« oder »Naturalismus« auch im Kunstgewerbe führt. (Schöne Beispiele in der Ausstellung sind die Sèvres-Vasen Kat. Nr. 7.9.)

Die immer reicher werdende Bourgeoisie – so M.'s wichtiger Hinweis – orientierte sich an der alten Gesellschaft. Bei aller Schwächung der Monarchien seit den Revolutionen der 48er und 49er Jahre blieb das bewunderte Vorbild der Adel. In den bürgerlichen Villen, selbst in den größer werdenden Mietwohnungen versuchte man eine Schloßatmosphäre herzustellen, wozu die Kunsthandwerker die präziösesten Gegenstände unter Verwendung

kostbaren Materials lieferten.

Die einzelnen Länder werden unterschiedlich behandelt. Serge le Bailly de Tillegem berichtet über die »Geschichte der Historienmalerei in Belgien im 19. Jh.«, wobei er zu Recht auf die intensive politisch-nationalistische Komponente in diesem 1830 entstandenen Staat verweist. Man feiert in der Malerei alle »Widerstandskämpfer« der Vergangenheit, sucht aber gleichzeitig Anschluß an die große künstlerische Tradition (Rubens). Neben dem Hinweis auf die reisenden Riesenleinwände von Gallait und de Bièfve erwähnt der Autor 35 Künstler, von denen allerdings nur 5 in der Ausstellung vertreten sind. Ohne Abbildungen, ja selbst ohne Hinweis auf den Aufbewahrungsort der erwähnten Gemälde hat eine derartige Aufzählung nur wenig Sinn.

Gleiches wäre zu dem Beitrag von Rosanna Maggio Serra: »Historienmalerei in Italien« zu sagen. Von 50 mit ihren Werken aufgeführten Künstlern sind 8 in der Ausstellung zu sehen (2 davon nur als Möbelentwerfer), alle anderen lernt man durch keine Abbildung kennen. Dabei sind die von der Autorin aufgezeigten Wechselbeziehungen und Richtungskämpfe zwischen den einzelnen Zentren – Rom, Florenz, Mailand – spannend und sehr bezeichnend für das Jahrhundert.

Markéta Theinhardt behandelt den »Historismus in der polnischen, tschechischen und ungarischen Malerei des 19. Jh.s«, eine verdienstvolle, zwischen den drei Nationen differenzierende Darstellung der natürlich auch hier politisch motivierten und motivierenden Historienmalerei. Die Künstler sind freilich stark von Westeuropa beeinflusst, gingen sie doch alle nach Deutschland oder Paris zur Ausbildung.

Rußland wird gleich von zwei Autorinnen behandelt: Tamara Kudriavtseva: »Der russische Stil im Historismus« und Olga Postnikova: »Historismus in Rußland«, wodurch natürlich zahlreiche Wiederholungen entstehen. Erfreulicherweise wird hier jedoch nicht nur Malerei behandelt, sondern auch Architektur und Kunstgewerbe. In den 20er und 30er Jahren entstanden große, vorwiegend kirchliche Bauten in russisch-byzantinischer Tradition. In den 60er Jahren werden dann Anregungen aus der Volkskunst aufgenommen, wofür schöne Beispiele aus Porzellan, Glas und Email abgebildet werden; für die Architektur wird auf das Historische Museum in Moskau verwiesen. Westeuropäische Sujets werden mehr und mehr zugunsten von russischen fallengelassen. Die russifizierte Fassung der Sixtinischen Madonna in der Wladimirskathedrale zu Kiew hätte man gerne abgebildet gesehen.

Während Frankreich überhaupt keinen Autor gefunden hat (!), berichtet Clive Wainwright über »Großbritannien, Europa und der Historismus 1750-1850«, ein Beitrag von grundsätzlicher Bedeutung, der natürlich an den Anfang des Bandes gehört hätte. W. ver-

weist auf die sehr frühe Reaktion, die auf die Formen des Klassizismus in Großbritannien erfolgt ist, vielleicht weil klassizistische Bauwerke dort, wo sich fast keine originalen Vorbilder erhalten haben, fremder wirken mußten als auf dem Kontinent, vielleicht weil »das Mißtrauen gegenüber ausländischen Ideen und Kulturen... tiefer wurzelte und weiter verbreitet war als sonstwo in Europa«. Man erfand einen »altenglischen Stil«, übrigens gerade auch in der Literatur, geboren aus der »idealisierten Vorstellung, daß die Familien, die seit Generationen zurückgezogen in solchen alten Häusern tief im englischen Hinterland lebten, das Rückgrat der englischen Geschichte und Kultur darstellten«. Was an Bauten entsteht, zeigt eine »seltsame Mischung klassischer Ornamente mit gotischen Formen«, die gerade auch über die Literatur von großem Einfluß auf dem Kontinent waren. Es war vor allem Macphersons »Übersetzung« des Ossian, mittels der sich die Romantik mit der klassischen Welt nun (scheinbar) messen konnte, die eine noch weit in das 19. Jh. reichende Welle der Begeisterung in ganz Europa ausgelöst hatte: noch 1826 besuchte Schinkel die »Ossianschen Inseln«!

Wainwrights Text ist aus dem Englischen übersetzt. An dieser Stelle zitiert er einige Passagen aus Schinkels Reisetagebuch. Natürlich hat W. die englische Übersetzung benutzt. Diese aber nun ins Deutsche zurückzuübersetzen ist skandalös, zumal dabei eine schauerliche Sprache entsteht. Gottfried Riemanns Ausgabe ist überall greifbar! Im übrigen gibt es auch sonst eigenwillige Übersetzungen, wie z. B. »Festlinientechnik« oder »X-Rahmen-Stuhl«. Die unverständliche Anm. 38 ist aufzulösen: *Die Kunst des deutschen Möbels*. Bd. 3 ...

Nachdrücklich verweist W. auf den Rang Walter Scotts, der dann im 19. Jh. diese romantische Neugotik verbreiten half, durch seine Romane wie auch durch sein 1812-25 erbautes Haus Abbotsford. Überall in Europa – der Autor kann sogar ein Beispiel auf der Krim nachweisen – und in Amerika entstanden von Abbotsford inspirierte Häuser. Es war aber vor allem das 1796 begonnene Haus des steinreichen William Beckford »Fonthill Abbey«, das eine Neubauwelle von romantisch-goti-

schen Herrenhäusern auslöste.

W. verweist noch einmal auf die Vermittlerfunktion Schinkels, der Windsor, den Brighton-Pavilion und vor allem Eaton Hall besucht hatte, welch letzteres von A. C. Pugin ausgestattet worden war. Den einflußreichen Publikationen von Vater und Sohn Pugin gingen diejenigen von Plaw, Lugar, Papworth und Repton voraus; sie fanden Eingang in fast alle Bibliotheken bauwilliger Großgrundbesitzer gerade auch auf dem Kontinent. Von größter Wichtigkeit waren dann aber die Publikationen von Joseph Nash (1839-49) mit mehr oder weniger exakten Aufnahmen mittelalterlicher Gebäude (hier wären natürlich vergleichbare Publikationen aus anderen Ländern zu nennen. Für Deutschland siehe etwa die Zusammenstellung in: G. Himmelheber, *Klassizismus, Historismus, Jugendstil [Die Kunst des deutschen Möbels 3]*, München 21983, S. 377, Anm. 390f.), und vor allem für das Kunstgewerbe diejenigen von Henry Shaw. Seine *Specimens of Ancient Furniture* von 1833 wurden auf dem Kontinent nicht nur benutzt, sondern auch mehrfach nachgedruckt. Vielleicht von noch größerem Einfluß für das gesamte Gebiet des Kunstgewerbes waren dann aber neben A. W. N. Pugins Publikationen seine kunsthandwerklichen Arbeiten, und zwar – wie der Autor zu Recht hervorhebt – für den jetzt entstehenden Massenmarkt. Eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges war Pugins »Mediaeval Court« auf der Weltausstellung 1851 (diese Bezeichnung eines berühmten Ausstellungsraumes sollte man nicht übersetzen; aber wenn, dann nicht wie hier nur zur Hälfte als »mittelalterlichen Court«). Pugin war es auch, wie W. nachweisen konnte, der nicht geringen Anteil an der Gründung des (später so genannten) Victoria & Albert Museums hatte, mit dem eine entscheidende Wende in der Kunstproduktion des Historismus einsetzte.

Außerordentlich bedauerlich ist, daß die künstlerische Entwicklung nach dieser Wende dann nicht mehr behandelt wird. Dies hat zur Folge, daß in der ganzen Ausstellung die so ungeheuer wichtigen und für die ganze weitere Entwicklung anregenden Bestrebungen von Ruskin und Morris nicht gewürdigt werden, ja daß die beiden Künstler, von einigen Nennungen in verschiedenen Beiträgen abgesehen, eigentlich gar nicht vorkommen. Es war gewiß verdienstvoll, das einzige Staffeleibild, das wir von Morris besitzen, zu zeigen, aber an welcher Stelle der Ausstellung (Kat.Nr. 25.3)! Und über den Rang dieses Künstlers und seine Bedeutung auch hier kein Wort. Nicht im Aufsatz von Werner Kitlitschka: »Positionen der Illustrationskunst im 19. Jh.« noch in dem

(durch ständiges Diageflacker unruhigen) Raum 8: »Das Jahrhundert der Illustration« ist ein Werk der »Kelmescott Press« zu sehen. Natürlich erwähnt W. immer wieder Ruskin, auch Frodl und Mundt tun dies; etwas ausführlicher, jedenfalls als Photograph, nennt ihn Monika Faber in ihrem Beitrag: »Im Realitäten-Kabinet. Fotografie des Historismus« – sein Rang, seine Bedeutung als Künstler, Kunsthistoriker und Theoretiker wird jedoch nirgends gewürdigt. Über Mackmurdos 1862 gegründete »Century Guild« erfährt man in dieser Ausstellung nichts, ja nicht einmal die Präraffaeliten kommen vor. Diese wichtige und (auf dem ganzen Kontinent!) einflußreiche und weiterführende Bewegung wird mit einem noch dazu nicht sehr bedeutenden Gemälde von Rossetti abgetan, ohne daß wenigstens im Begleittext etwas Grundsätzliches zu der 1848 gegründeten »Brotherhood« gesagt wäre. Walter Crane oder Burne-Jones sucht man in der Ausstellung vergebens. Letzterer wird wenigstens einmal erwähnt in dem geistvollen Beitrag von John House: »Historismus und Avantgarde«, in dem vieles von dem angesprochen wird, was die Ausstellung versäumt hat zu zeigen. Was H. in den ersten Sätzen seines Textes kritisiert, daß »die kunstgeschichtliche Darstellung des 19. Jh.s lange Zeit von polaren Gegensätzen bestimmt war: zwischen Rückwendung und Fortschritt..., zwischen Historismus und Avantgarde«, das hat die Ausstellung zementiert, indem sie keinerlei Versuch unternommen hat, die ja deutlichen und von H. anschaulich gemachten Beziehungen der Künstler zu Meistern der Vergangenheit, etwa bei Courbet, beim frühen Manet, selbst bei Cézanne, der sich ausdrücklich auf Poussin beruft, in ihr Konzept einzubeziehen.

In der Ausstellung wurden 1077 Objekte gezeigt (davon die Hälfte aus Deutschland und Österreich), verteilt auf zwei Gebäude, das Künstlerhaus und die Akademie, in insgesamt 26 Räumen. Überraschenderweise war auch die Ausstellung in 26 Kapitel eingeteilt. Hat

die Zahl der Räume das Konzept vorgegeben? Die Ausstellung nahm ihren Anfang im Künstlerhaus. Kapitel 1 hatte den programmatischen Titel: »Die Entdeckung der Geschichte«. Diese entscheidende Einführung in das Gesamthema mit einer der Grundformeln des Historismus fand auf dem oberen Podest des Treppenhauses statt und wurde dargestellt durch vier im Rücken des Betrachters abgestellte Stühle, zwei von Chippendale, einer aus Strawberry Hill, alle drei um 1755, und – völlig unmotiviert – einer aus Holland von 1807, ferner durch 2 Vitrinen mit einer Entwurfszeichnung zur Löwenburg und drei Büchern – der *Encyclopaedia*, Chippendales *Director* und Band 2 von Walpoles Werken – und schließlich zwei Gemälden von Hubert Robert an der Wand. Auf einer Beschriftungstafel erfuhr man, daß der Historismus um die Mitte des 18. Jh.s in der Philosophie einsetzte (genannt werden Voltaire, Shaftesbury, Leibniz, Herder und Goethe), daß die europäischen Völker im Zuge der Befreiungskriege nach einer neuen Identität suchten und daß erste historistische Bauwerke in gotischem Stil noch im 18. Jh. entstanden. Erwähnt wurden Strawberry Hill und Wörlitz. Ein halbes Jahrhundert Historismus-Geschichte war damit abgetan!

Man betrat nun Raum 2 (der eigentlich der erste war) mit dem Titel: »Europa im Vormärz (1815-1848)«, beherrscht von Ingres' gewaltigem Gemälde »Napoleon auf dem Kaiserthron« aus dem Jahre 1806. Im Raum fanden sich die Bronzestatuetten eines sitzenden Odin von H. E. Freund, der überlebensgroße Bronzekopf Paganinis von David d'Angers, die Marmorbüste der Vittoria Caldoni von P. Tenerani, die Reduktion des Berliner Friedrich-Denkmal von Rauch und die 1,25 m hohe Silberstatuette Heinrichs IV. als Knabe von Bosio. An den Wänden hingen Gemälde von P. H. Révoil, Ferd. Olivier, A. Fragonard und F. F. Richard, Clausen Dahl, A. Petter, K. Markó, Rottmann und Schnorr von Carolsfeld. An Möbeln fanden sich in diesem Saal ein

herrlicher neugotischer Wandtisch von John Soane (1806), ein Stuhl in wuchtigen Rokokoformen (1834) und ein Stuhl, der in Ceylon um die Mitte des 17. Jh.s gedreht und geschnitten worden ist. In den Vitrinen fanden sich Porzellane aus Sèvres, Wien und Swansea, in klassizistischen Formen mit gotisierendem Dekor oder in Rokokoformen mit biedermeierlichen Darstellungen. In zugehörigen Nebenräumen gab es u. a. Bühnenbildentwürfe zusammen mit einer Ansicht der Gußeisenbrücke bei Coalbrookdale (1779), Ansichten von Wörlitz und der Franzensburg und die Werke von Rutter und Nash.

Für den nur wenig vorgebildeten Betrachter dürfte es nicht leicht gewesen sein zu erkennen, daß es sich bei diesem scheinbaren Tohuwabohu wohl um einen Überblick, um eine Einführung in das Thema der Ausstellung handeln sollte, nach Art der mit bunten Bildchen bestückten Inhaltsverzeichnisse heutiger Illustrierten. Nur wurden leider eine Reihe der hier angerissenen Themen in der Ausstellung dann nicht mehr ausgeführt. Natürlich ist Ingres' Bild ein beispielhaft historistisches Gemälde, das Napoleon als römischen Imperator wiedergibt. Aber das Gemälde gehört dem klassizistischen Empire-Stil an, ist genauso klassizistisch wie die Caldoni-Büste Teneranis. Nirgendwo mehr wurde aber auf Klassizismus als Historismus eingegangen. Und ein für den Historismus so essentielles Thema wie Sammler und Museum wurde mit den Gemälden von E. W. Cooke »The Antiquary's Cell« und von L. V. Fouquet »Cabinet de Du Sommerard« angedeutet, um fortan in der Ausstellung nicht mehr aufgenommen zu werden. (François de Capitanis Beitrag: »Nation, Geschichte und Museum im 19. Jh.« im Aufsatzband behandelt ausschließlich die Museumsbauten des späten 19. Jh.s; Abbildungsunterschriften 4 und 5 verwechselt.) Kein Hinweis auf die Londoner Museen, weder Städel noch Wallraf wurden erwähnt, nicht die Sammlertätigkeit der Boisserées, nicht die Sammlungen in den romantischen

Schlössern, mit denen etwas beginnt, das bis in unsere Gegenwart fortdauert, nämlich daß man sich in seinen Wohnräumen mit Antiquitäten umgibt.

Etwas unvermittelt schloß hier ein sehr spezielles Thema an: »Der Kölner Dom als Nationaldenkmal«, dessen Baugeschichte Arnold Wolff ein mit Spannung zu lesendes Kapitel im Aufsatzband gewidmet hat (die meisten Katalogtexte dieses Kapitels stammen wohl von Marc Steinmann, dem dasselbe Kürzel »MS« zugeordnet ist wie Rosanna Maggio Serra). Aber wäre hier nicht Gelegenheit gewesen, auf das neben dem Thema Museum nicht minder wichtige Thema Denkmalpflege einzugehen, von dem die Ausstellung keinerlei Notiz nimmt?

Das 4. Kapitel »Die Wiederbelebung des Mittelalters« war eine sehr sorgfältig erarbeitete und in den zusammengeführten Möbeln, Gläsern und Porzellanen imponierende Übersicht neugotischer Objekte, die zwischen 1805 und 1869 entstanden sind. Es ist ja keine Frage, daß die Neugotik neben dem Klassizismus gerade für die Anfänge des Historismus der wichtigste *modus* ist. Aber gerade deshalb vermißte man wieder die ersten 50 Jahre dieser Epoche. Eine Anbindung an die neugotischen Objekte der Kapitel 1 und 2 wäre gegeben gewesen. Da man andererseits den Bogen bis gegen 1870 gespannt hat, war es nicht sehr sinnvoll, die Neugotik aus dem Kapitel »Stilpluralismus um 1850« herauszunehmen, dem dann Raum 6 und 7 gewidmet waren, mit Objekten etwa der gleichen Zeitspanne (1818-1903). Stilpluralismus ist das Kennzeichen des Historismus von Anfang an.

Raum 7 war in seiner Aufstellung wohl der unglücklichste der im ganzen erstaunlich lieblos und uninspiriert dargebotenen Ausstellung (dem Architekten, Luigi Blau, schien daran gelegen zu sein, in erster Linie das »Muffige« des Historismus zu zeigen): ein langer Gang, in dem auf beiden Seiten Sitzmöbel dicht nebeneinander aufgereiht waren, darüber hingen links Gemälde und rechts graphische Blätter. Die Reihe der Gemälde von Overbeck über Dyce, Delaroche bis Makart und Meissonnier ergab einen wenn auch sehr vereinfachten Überblick. Aber wäre es nicht sinnvoll gewesen, dem Besucher jeweils einen Hinweis zu geben, welchen Meister der Vergangenheit sich ein Maler zum Vorbild genommen hat? Die Ansammlung der Graphik auf der gegenüberliegenden Seite mußte aber für den Betrachter absolut unverständlich bleiben: ein Akt von Carl Rahl, ein Porträt von Hans Canon, Karikaturen von Daumier und Gavarni, eine Draperiestudie von Schwind (n. b. das einzige Werk dieses Meisters in der Ausstellung!). Und das Ende dieser Wand: 13 zwischen 1880 und 1903 entstandene Türklinken! Unglücklicherweise waren die Kapitel »Wiederbelebung« und »Stilpluralismus« auch noch getrennt durch dasjenige über »Die Architektur Europas in der ersten Jahrhunderthälfte«, wo nicht viel mehr als die romanischen Schlösser vorgeführt wurden.

Im Kapitel »Das Jahrhundert der Illustration« wurde die enorme Breite dieses Themas recht unstrukturiert und lückenhaft – leider ausstellungstechnisch wieder mehr als unglücklich – angedeutet, beginnend mit den Künstlerbüchern Dorés, über die Illustrationen Menzels bis zu reinen Sachbüchern und den im 19. Jh. so wichtigen Vorlagenwerken und Enzyklopädien.

Ein ikonographischer Aspekt wurde aufgezeigt in Kapitel 9: »Die Rekonstruktion der Vergangenheit«, wo Herrscherdarstellungen (hier findet sich im Katalog der Text zur Reduktion des Rauchschen Friedrich-Denkmal, ausgestellt in Raum 2 und eigentlich zu Kapitel 17 gehörig) und verschiedene Aspekte der Historienmalerei vorgeführt wurden.

Die Betrachtung der *Kunst* – die doch gemäß dem Untertitel der Ausstellung gezeigt werden sollte – kam auch nach diesem ikonographischen Exkurs in den weiteren Kapiteln nicht zur bevorzugten Darstellung. Die Themen waren: »Die katholische Kirche zwischen Krise und Erneuerung« mit einem Anker-Steinbaukasten als erster Katalognummer, »Die europäischen Monarchien« mit dem Modell zu Zumbuschs Maria-Theresien-Denkmal, das man wie das Friedrich-Denkmal vielleicht auch besser bei den Denkmälern eingeordnet hätte, noch einmal »Monarchien und Adel im Spiegel der Geschichte« (vom Architekten in ein abstruses Kabinett gezwängt). Dann »Der Traum vom Glück« – merkwürdigerweise mit Delaroches »Stafford auf dem Weg zur Hinrichtung«, Gallais enthaupteten Grafen von Egmont und Horn und mit Edelfelts »Herzog Karl schändet die Leiche von Klaus Fleming«.

Wichtig war das Kapitel »Die Selbstdarstellung der Völker« mit der phantastischen Wiege des italienischen Thronfolgers von Domenico Morelli (1869) und einer Reihe kunstgewerblicher Gegenstände im »altnordischen Drachenstil« und mit »altrussischem Dekor«. Bei dem von allen Autoren immer wieder zu Recht betonten bedeutenden Anteil nationalistischer Bestrebungen im Historismus hätte man sich freilich hier eine breitere Behandlung des Themas gewünscht, auch noch mit Beispielen der übrigen Länder. Ungarn kam nur mit zwei Hofkleidern zu Wort, ähnliches wäre von Griechenland vorzuführen gewesen. Und wenn man schon dieses Thema anschneiden wollte, dann hätte hier überhaupt die Wiederbelebung der Tracht in ganz Europa einer eigenen Bearbeitung bedurft; ein Hinweis auf die »Altdeutsche Tracht« und ihre revolutionäre Bedeutung wäre dann natürlich auch erforderlich gewesen.

»Der Aufstieg des Bürgertums« wurde beherrscht von dem Prunkbett der großen Kurtisane Valtesse de la Bigne (Zolas »Nana«), neben dem dann die Möbel des Münchner Malerfürsten Lenbach höchst bescheiden wirkten. Eine Rechtfertigung, diese *pasticci* hier zu zeigen, hätte nur darin bestehen können, das im Historismus so wichtige Thema der Spolien aufzugreifen (siehe auch Kat. Nr. 4.35, 6.1 und 6.5). Die leider immer wieder deutlichen Schwächen der Aufstellung bekamen die schon zu ihrer Zeit bewunderten Prunkstücke von Ferdinand bzw. Fritz v. Miller zu spüren, die hier zusammen mit 2 Kannen in eine kleine Vitrine geklemmt waren. Merkwürdigerweise fand sich in diesem Raum dann auch noch das Modell einer Dampfmaschine. Wie wenig Wert man auf die Kunst gelegt hatte und wie sehr man überholt geglaubte Klischees weiter transportierte, zeigte auch das Kapitel »Der Denkmalskult im Historismus«. Hier erschien das Niederwald-Denkmal in Form eines Schnupftuches, das Hermann-Denkmal in Form einer Schießscheibe, das Luther-Denkmal gar in Form einer Zeitungsreproduktion von 1883! Es handelt sich dabei immerhin um das erste Denkmal für einen Mann des Geistes, geschaffen von den beiden größten deutschen Künstlern der Zeit, von Schinkel und Schadow. Hätte man hier nicht die gezeigten Modelle und Reduktionen vermehren können um weitere Beispiele, die in großer Zahl erhalten sind? Und warum gab es keinen Hinweis auf solch hypertrophe Anlagen wie etwa das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin oder das größte aller Denkmäler, dasjenige für Victor Emanuel II. in Rom?

Auch das Kardinalthema des 19. Jh.s »Die Veränderung der Welt durch die industrielle Entwicklung« wurde mehr als marginal abge-

handelt mit Statuetten Alfred und Gustav Krupps, mit Gedichten von Geibel und Fontane, mit einem Adelsdiplom und Allegorien. Korrekt erarbeitet war das Kapitel »Die Faszination der Großstadt« mit den Stadterneuerungen von London, Paris, Barcelona und Wien, aber auch mit Beispielen aus Berlin, Hamburg, Prag und anderen Städten. Für Wien – und das lässt sich am Ort ja rechtfertigen – fand sich dann in der Akademie noch ein eigenes Kapitel: »Die Wiener Ringstraße – der europäische Prachtboulevard«, wozu es im Aufsatzband auch einen Beitrag von Inge Podbrecky gibt, ergänzt durch das letzte Kapitel: »Die Wiener Ringstraße als Herausforderung für die bildenden Künste«.

Beim Betreten der Akademie erwarteten den Besucher im weiträumigen Vestibül die erlesensten kunstgewerblichen Gegenstände aller Materialien. Sie waren sämtlich auf den Weltausstellungen seit 1851 gezeigt worden. Die großen Museen, allen voran das Wiener Museum für angewandte Kunst und das Berliner Kunstgewerbemuseum, aber auch London und Paris hatten sich in großzügiger Weise von Prachtstücken getrennt. Wichtige und selten gesehene Objekte kamen aus den Spezialsammlungen der Manufaktur Sèvres und der Glasfirma Lobmeyr. Obwohl noch die Kapitel »Die Gegenwart als Fest«, »Der Künstlerkult des Historismus« und – höchst fragwürdig – »Triumph und Ende des Historismus« folgten, soll die Rezension hier enden. Der Eindruck, den diese in den alten und schönen Vitrinen des Kunsthistorischen Museums in überzeugender Weise dargebotenen Höchstleistungen europäischen Kunstgewerbes auf den Besucher ausübten, vermochte über das merkwürdig zersplitterte Konzept der Ausstellung hinwegzutrusten.

Georg Himmelheber