

lich auch Sammler und Kunsthändler erreicht. Als Bindeglied in dieser Kette sieht Steindl Leopoldo Cicognara, der mit Trenta in persönlichem Kontakt stand und dessen Forschungsergebnisse über die Familie Civitali durch seine *Storia della Scultura* (1813-18) verbreitete.

Die Auswirkungen des neuen Interesses an toskanischer Skulptur auf das Sammlungswesen verdeutlichte Donata Levi am Beispiel der öffentlichen Sammlungen Englands. Ab den 20er Jahren des 19. Jh.s eröffneten englische Kunstliebhaber und -händler eine wahre Jagd auf die »Old Masters«. Nicht zufällig besitzt das Victoria & Albert Museum heute die größte Sammlung italienischer Skulptur des Tre- und Quattrocento der Welt. Dies ist in erster Linie J. C. Robinson zu verdanken, dem es 1860 gelungen war, bedeutende Stücke der Skulpturensammlung von G. B. Campana (Rom) und Ottavio Gigli (Florenz) für das

South Kensington Museum (ab 1909 Victorian & Albert Museum) zu erwerben. Daß die ausländischen Sammler des 19. Jh.s die Kunstwerke nicht nur außer Lande führten, sondern die Toskana mit den von ihnen angehäuften Schätzen auch bereicherten, davon zeugen in Florenz die Sammlung Carrand im Bargello, das Museo Stibbert, das Museo Horne und die Gemäldesammlung von Berenson in der Villa I Tatti. Im letzten Jahrzehnt des 19. Jh.s bildete sich in Florenz eine internationale Kolonie von Sammlern, Intellektuellen, Renaissanceforschern und Künstlern — etwa Robert Davidsohn, Adolf Hildebrand, Arnold Böcklin, Aby Warburg, Herbert Horne und Bernard Berenson. In dieses geistige Klima fällt auch die Gründung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

Die Publikation der Kongreßakten durch Maurizio Bossi ist in Vorbereitung.

Régine Bonnefoit

WERNER BUSCH

Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne

München, Verlag C. H. Beck 1993. 537 Seiten, 152 Abbildungen, davon 16 farbig, DM 178,—

»Da der naive Dichter bloß der einfachen Natur und Empfindung folgt und sich bloß auf Nachahmung der Wirklichkeit beschränkt, so kann er zu seinem Gegenstand auch nur ein einziges Verhältnis haben, und es gibt, in dieser Rücksicht, für ihn keine Wahl der Behandlung«, sagt Schiller in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Ganz anders verhält es sich mit dem sentimentalischen Dichter. »Dieser reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser

Beziehung beruht seine dichterische Kraft«. Die sentimentalische Dichtung habe es daher immer »mit zwei streitenden Objekten, mit dem Ideale nämlich und mit der Erfahrung, zugleich zu tun«.

Mit der Übertragung der Kategorie aus dem Bereich der Dichtung in den der Kunstgeschichte hat Werner Busch in doppelter Hinsicht eine glückliche Wahl getroffen. Zum einen wird damit ein authentischer Begriff von beträchtlichem Definitionswert als gemeinsamer Nenner für scheinbar ganz unterschiedliche stilistische und gattungsgeschichtliche Phänomene genutzt. Zum anderen ist darin terminologisch die Anspielung auf eine Vari-



Abb. 1
Benjamin West:
Der Tod des Generals
Wolfe. 1770.
Kupferstich von William
Woollett (Veste Coburg)

ante mitenthalten, welche zwar in Schillers Abhandlung und auch bei Busch nicht angesprochen wird, aber im kunsthistorischen Rückblick zu den kennzeichnenden Zügen der Kunst ebendieser Epoche gehört, nämlich die Gefahr der sentimental Verflachung. Das Sentimentale kann bestimmt werden als eine sich selbst stilisierende Hingabe an die Macht des Gefühls. Tatsächlich hat das sentimentale Bild die sentimentalische Kunst der Aufklärung begleitet wie ein Schatten.

Buschs kunsthistorisch neue Kategorie wird sich im Fach einbürgern. Das heißt natürlich nicht, daß die Kunst der älteren Epochen generell »naiv« war. Neuartig etwa gegenüber dem Manierismus oder der Kunst im Umkreis der Académie Royale war jedoch das ausgeprägte Bewußtsein, daß, wie bereits Hegel festgestellt hat, die Kunst »nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes«, d. h. von der kunstgeschichtlichen Reflexion überflügelt sei. Die »höchste« war die religiöse Bestimmung. Sie kann als eine naive im Schillerschen Sinn insofern bezeichnet werden, als sie die Glaubensinhalte als ungebrochene Glaubenswirklichkeit wiederzugeben trachtete. Solche Kunst hat es im Zeitalter des sentimentalischen Bildes durchaus gleichrangig gegeben, insbesondere in der bei Busch ausgeklammerten Deckenmalerei des Spätbarock. Daß unter der Vorherrschaft des Sentimentalischen die Gegenkategorie nicht völlig abgedankt hat, lehrt auch ein Blick auf das Werk Goyas. Das »Ich habe es gese-

hen« der »Desastres de la guerra« (Abb. 6) scheint, zumindest vordergründig, in seinem die Samthandschuhe des Ideals abstreifenden Zugriff auf die Wirklichkeit die Position des Naiven zu behaupten. Da die sentimentalische Stimmung nach Schiller das Resultat des Bestrebens ist, »auch unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wiederherzustellen«, mußte es zwangsläufig auch sonst zu eigentümlichen Überlagerungen kommen. So stellen der »Aufstand des 2. Mai 1808« und die »Erschießung am 3. Mai 1808«, gemalt 1814 anlässlich der Rückkehr Ferdinands VII. nach Madrid, in ihrer brutalen Direktheit zugleich eine programmatische Antwort auf die napoleonische Staatsmalerei dar, deren messianische Botschaft und idealisierender Stil vom Künstler offenbar bewußt und gewollt ins menschliche und ästhetische Gegenteil verkehrt wurden. Das gilt vor allem im Hinblick auf die imperiale Bildpropaganda eines Jean-Antoine Gros, die — in Kupferstichwiedergabe — zusammen mit der französischen Besatzungsmacht auch in Spanien eingedrungen sein dürfte (vgl. J. Traeger: Napoleon, Trajan, Heine. Imperiale Staatsmalerei in Frankreich, in: Hans Bungert [Hrsg.]: *Das antike Rom in Europa* [Schriftenreihe der Universität Regensburg, Bd. 12], Regensburg 1986, S. 141-206).

Ausdrücklich weiß Busch sich dem Werk vor allem dreier Kunsthistoriker verpflichtet: Ronald Paulson, dem wir das grundlegende Werk über Hogarth (New Haven-London 1971) sowie eine gleichfalls auf Einzelanalysen beruhende Epochendarstellung (*Representations of a Revolution*, New Haven-London 1983) verdanken, Fred Licht, der in seinen Büchern über Goya (New York 1979) und Canova (München 1983) das



Abb. 2
Anton van Dyck:
Beweinung Christi.
1634. München,
Alte Pinakothek
(München, BStGS)

Schaffen dieser Meister seinerseits vom Fluchtpunkt der Moderne aus gleichsam rückwirkend interpretierte, sowie Werner Hofmann und dessen Hamburger Ausstellungszklus »Kunst um 1800«. Mit dem öfter zitierten Robert Rosenblum (*Transformations in Late Eighteenth Century Art*, 3. Aufl. Princeton 1970) teilt Busch die Vorliebe für die weltanschaulich neutrale Kategorie der »Transformation«. Der Name Hans Sedlmayrs wird dagegen, wie so oft in diesem kunsthistorischen Zusammenhang, vermieden und mit ihm anscheinend bewußt die mögliche Gefahr eines kulturpessimistischen Mißverständnisses (*Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jh.s als Symptom und Symbol der Zeit*, 1. Aufl. Salzburg 1948). Indessen zollt Busch der analytischen Schärfe des umstrittenen, von einem katholisch-konservativen Standpunkt aus verfaßten Buches einen verkappten Tribut. Dies mit dem Unterkapitel über »Beer Street« und »Gin Lane« von Hogarth (1751), das unter dem Zusatz »Der notwendige Verlust der Mitte« der schleichenden Auflösung der Vorstellung vom Jüngsten Gericht nachgeht bis hin zur Sedlmayrschen »Säkularisation der Hölle«. Busch darf als einer der besten Kenner der komplexen kunstgeschichtlichen Probleme der Epoche gelten und hier insbesondere des englischen Anteils, welchem er völlig zu Recht eine entscheidende Rolle beimißt. Dabei zieht der Autor eine Summe aus seinen langjährigen intensiven Forschungen, die z. T. in modifizierter Form eingebaut wurden. Fülle und

Dichte der Argumente des überaus anregenden Buches können hier nur lückenhaft angedeutet werden. Ausgehend von der Gattungshierarchie des klassischen Bildes, wie sie im 17. Jh. André Félibien vertreten hatte, gliedert es sich in die Hauptkapitel »Historie«, »Genre«, »Landschaft« und »Porträt«, ergänzt durch »Karikatur«. Der Aufbau ist zwingend, weil auf diese Weise in der Kontinuität der akademischen Rangfolge zugleich die Unterwanderung des Systems deutlich gemacht werden kann.

Im ersten, mit weit über 200 Seiten entschiedenen umfangreichsten Kapitel wird die Krise des Helden in drei großen Etappen verfolgt. Zunächst tritt der christliche an die Stelle des klassischen Helden, d. h. ein auf Barmherzigkeit und Mitleid gegründetes und insofern eher feminines Tugendideal an die Stelle einer erobernden und triumphierenden Fortitudo.

Diese Umwertung heroischer Größe belegen zahlreiche religiöse Zeugnisse, vor allem Predigten aus den Reihen der Latitudinärer, einer der Low Church zugehörigen Gruppe der anglikanischen Staatskirche. Buschs künstlerische Hauptbeispiele sind »Der Teich Bethesda« (1735/36) und »Paulus vor Felix« (1747/48) von Hogarth. Die zweite Stufe sieht Busch in der Ausspie-

lung des zeitgenössischen gegen den klassischen Helden. Dies wird am Beispiel von James Thornhills »Landung Georgs I.« (um 1720) und der vom Maler in einem Skizzenblatt selbst bereits problematisierten Kostümfraße dargelegt, vor allem aber anhand von Daniel Chodowieckis »Abschied des Calas von seiner Familie« (1767). Der Kupferstich rückt das Opfer eines Justizmordes ins Beziehungsgeflecht bürgerlich-familiärer Empfindungen.

Erstmals leisten amerikanische Künstler einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der europäischen Malerei. Mehr noch als John Singleton Copleys Gemälde »Watson und der Haifisch« (1778), das einen vergleichsweise privaten Vorfall in der Karibik schildert und von Busch ebenfalls aus der Übernahme christlicher Strukturen erklärt wird, beansprucht Benjamin Wests »Tod des Generals Wolfe« (1770) den Rang eines Schlüsselbildes. Im Kupferstich von William Woollett vervielfältigt (Abb. 1), hat es die künstlerische Methode der Sakralisierung vaterländischer Bildthemen bis weit herauf ins 19. Jh. vorgezeichnet.

Seit Charles Mitchells bahnbrechendem Aufsatz (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 7, 1944, S. 20-33) ist es üblich geworden, den »Tod des Generals Wolfe« als Paraphrase auf eine »Beweinung Christi« zu verstehen. Dieser Lesart schließt Busch sich an und dehnt sie auf einige der entfernteren Begleitfiguren aus. Im weiträumigen ikonographischen Feld der Passion wird dabei aus dem Grenadier mit den gefalteten Händen am rechten Bildrand die Nachbildung eines stehenden Johannes. Der meditierende Indianer links nimmt den Platz eines trauernd abseits hockenden Johannes ein. Der schwerverletzte Brigadegeneral Monckton übernimmt das Rollenspiel einer Rembrandtschen Jungfrau Maria unter dem Kreuz.

Es handelt sich um ein schillerndes Phänomen. Buchstabiert man den Doppelsinn von Wests Traditionsvokabular zunächst etwas engherziger, so fällt vor allem zweierlei auf. Erstens: Sämtliche Personen dieses durch und durch militärischen Bildes sind männlich. Zweitens: Wolfe ist nicht als Töter, sondern als Sterbender dargestellt. Das hat Konsequenzen. Die Kameraden beweinen keinen Leichnam. Sie sind vielmehr ergriffene Zeugen eines glorreichen *transitus*, was sich auch in der Gestaltung des Himmels ausdrückt. Das Grundmuster dürfte West in der barocken Ikonographie von im Kreise ihrer Mitbrüder sterbenden Ordensheiligen vorgefunden haben. Hierfür spricht besonders auch das Motiv der verklärten Himmels gerichteten Mimik. Die lang anhaltende Suggestivkraft dieser katholischen Pathosformel kann noch ein Passus beim frühen James Joyce bezeugen, einschließlich des erwünschten Andachts-

effekts beim Betrachter: »Der Gestus der Verückung in heiliger Kunst, die erhobenen und geöffneten Hände, die geöffneten Lippen und Augen wie bei einem, dem die Sinne schwinden wollen, wurde für ihn zu einem Bild der Seele im Gebet, gedemütigt und ohnmächtig vor ihrem Schöpfer« (*Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*, übers. von Klaus Reichert, Frankfurt a. M. 1988, S. 168).

Die Konnotation einer »Beweinung Christi« erscheint damit relativiert, wenn auch nicht getilgt. Begünstigt durch den Umstand, daß die Szene gleichfalls im Freien spielt, stellt sie sich fast zwangsläufig ein, und zwar auf der gemeinsamen Sinnenebene des Opfertodes. Konkret vermittelt wird sie durch die frontalisierte Körperhaltung Wolfes. In ihr – wie übrigens auch in Chodowieckis »Calas« und bei vielen anderen Tugendhelden des 18. Jh.s bis hin zu Jacques-Louis Davids »Marat« – lebt die durch Cesare Ripa kodifizierte »*misericordia*«-Gebärde der fächerartig offen zum Betrachter ausgebreiteten Arme des sich Opfernden fort. Ihrerseits auf älteren Darstellungen des Passions-Christus beruhend, zeigt sie an, daß das Erbarmen »von der Art« des Erlösers ist (*Iconologia*, Padua 1611, S. 352f.). Bei West hat die heilsgeschichtliche Aura des patriotischen Themas somit den Realitätsgrad eines *tertium comparationis*. Eben deshalb ist es auch legitim, mit Mitchell und Busch die Münchner »Beweinung Christi« van Dycks (Abb. 2) zum Vergleich heranzuziehen. Denn hier ist in der Gestalt des toten Heilands ebenfalls die alte »*misericordia*«-Gebärde wirksam. Unter diesem Blickwinkel erscheint dann Wolfes pathetischer Blick gen Himmel aber gerade nicht in Christus, sondern in der Gestalt der trauernden Maria vorgezeichnet. Durch die Verschmelzung der beiden ursprünglich getrennten figuralen Motive ist ein gestischer Zwitter entstanden. In der femininen Pathosformel schmerzlichen Gedenkens reflektiert der sterbende Sieger theatralisch die Tragik des eigenen Schicksals. Er gerät zur Verkörperung von Selbstmitleid. Das sentimentalische Bild des Helden erweist sich als Bild eines sentimentalischen Helden.

Zum Inbegriff des neuen tagespolitischen Helden ist Davids »Marat« (1793) geworden. Das revolutionäre Symbolbild wurde in jüngster Zeit ausgiebig diskutiert. Busch faßt die Ergebnisse in einigen Grundzügen zusammen, um sodann eine eigene differenzierte Erörterung der künstlerischen Struktur zu bieten. Ergänzend kann auch auf die eindringlichen Darlegungen von Werner Hager hingewiesen werden (*Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jh.s*, Hildesheim-Zürich-New York 1989, S. 74-80). Entgegen anderen Auffassungen (vgl. Klaus Herding: Davids »Marat« als »dernier appel à l'unité

révolutionnaire«, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 2 [1983], S. 89-112; ferner Michael Hesse: Rezension zu J. Traeger: *Der Tod des Marat, Revolution des Menschenbildes*, München 1986, in: *Kunstchronik* 43 [1990], S. 123-132) ist an Davids künstlerischer Absicht einer homogenen Bildaussage festzuhalten. Die nirgends belegte Intention einer bewußten Doppelstrategie — ein christlicher Marat für das noch in alten Glaubensvorstellungen befangene außerparlamentarische »Volk«, ein klassizistischer Marat dagegen für die »gebildeten« Mitglieder des Nationalkonvents — wäre gleichbedeutend mit einer gespaltenen Lesart, welche die drohende Spaltung der Nation nur bekräftigt hätte.

Die Hypothese einer säuberlichen Trennung zwischen Volk und Volksvertretung hat schon aus Gründen der demokratischen Systematik wenig für sich. Widerlegt wird sie durch die Realitäten der historischen Gemengelage hier wie dort. Volkes Stimme, welche nach Davids Regie den Bildauftrag erteilt hat, tat dies gerade nicht durch ein christlich geprägtes Sprachrohr, sondern durch eine außerparlamentarische Abordnung der Section du Contrat social, mithin im Namen Rousseaus. Umgekehrt war im Nationalkonvent die christliche Überlieferung in Gestalt der vielen Geistlichen sowie der konservativen Abgeordneten reichhaltig vertreten. Dem Künstler und Politiker David kam es darauf an, die Gegensätze in der weltgeschichtlich neuen Größe des Rousseauschen »Menschen« anschaulich aufzuheben. Der Appell der staatspolitischen Ikone entspricht somit inhaltlich genau der Verfassungsformel von 1793. Er ist »einheitlich und unteilbar« wie die Republik, für die Marat sich geopfert hat. Die kunsthistorische Zerlegbarkeit des Pietà-Motivs in eine christliche und eine pagane Wurzel widerspricht dem nicht. Im Gegenteil: Einheit definiert sich als Geeintes.

Die Krise des Helden zeigt Busch u. a. an der negativen Figur des Verbrechers auf, so an Thornhills Bildnis des Straßenräubers John Sheppard (1724) und an Hogarths Mörderin »Sarah Malcolm«. Auch hier beeindruckt neben den subtilen Bilddeutungen die sozialgeschichtlichen und literarischen Querbezüge. Vergißt man jeweils die Person und das, was sie hinter Gitter gebracht hat, so tritt neben den sensationellen zugleich ein konventioneller Eindruck. Die hermetische Ruhe häuslicher Figuren aus holländischen Interieurs des 17.

Jh.s taucht in der Erinnerung auf. Das kunsthistorische Auge sieht sich als Zeuge an den Schauplatz eines Genrewechsels gerufen — mit Pieter de Hooch ins Gefängnis.

Die dritte Stufe bezeichnet nach Busch der handlungsunfähige bzw. -gehemmte Held. Gavin Hamiltons einflußreicher Zyklus zur *Ilias* (1760-75) setzt den Akzent auf die das Sentiment anrührenden Trauer- und Klageszenen. Die für das 18. Jh. so wichtige Genese der Reflexionsfigur, d. h. einer innerbildlichen Thematisierung der Betrachterperspektive, verlagert Busch gegenüber Michael Fried (*Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley-Los Angeles-London 1980) überzeugend von der französischen in die englische Malerei. Der von Michelangelos »Penseroso« in der Medici-Kapelle abzuleitende Indianer in Wests »Tod des Generals Wolfe« (*Abb. 1*) gehört hierher. Die Auswirkungen solch betrachten-der Melancholie auf die antithetische Gestaltung des innehaltenden Siegers in Canovas »Theseus« (1781-83) oder auch von Handlungslosigkeit und Kommunikationsstörung in Asmus Jakob Carstens' »Ajax und Tekmessa« (1789) werden in mustergültigen Interpretationen nachvollzogen. Am radikalsten bildet Davids »Brutus« (1789) selber die Projektionsfigur für gemischte Betrachtergefühle. Daß diese psychische Spannung auf einer Abstraktion beruht, die letztlich auch das Formproblem betrifft, zeigt Busch an John Flaxmans schattenlosen Umrißzeichnungen. In der Doppelfunktion der Linie — gegenstandsbezeichnend und autonomer Bildflächenwert — konstatiert er die Tendenz zur Trennung von Form und Inhalt, deren Aufhebung vom Betrachter zu leisten ist. Auf diese Weise ergibt sich zugleich eine verblüffende Analogie zu der ästhetisch gänzlich anders strukturierten, nicht nur formal, sondern auch inhaltlich offenen Malweise von Thomas Gainsborough.

Von der menschlichen Psyche als Ort der Verinnerlichung einstmals objektiv vorgegebener



Abb. 3 Joshua Reynolds: Thomas Townshend und Colonel Acland (»The Archers«), 1770. Tetton, The National Trust (N. Penny, Reynolds, London 1986, S. 119)

Inhalte schlägt Busch sodann in einem faszinierenden Gedankengang den Bogen zum Ende des Mythos im 18. Jh. Die geistesgeschichtlichen Dimensionen der Mythologiedebatte werden mit Beispielen aus der Kunstgeschichte stringent erläutert. Die Krise des Helden verwandelt sich so in eine Krise der Götter und schließlich in eine Krise Gottes. Die Logik der Aufklärung hat vor dem Christentum nicht haltgemacht, was Busch mit treffenden Zitaten belegt.

Lohnend wäre an dieser Stelle vielleicht ein Seitenblick in die Andachtsräume des Katholizismus gewesen. Einerseits träfe er, wie eingangs bemerkt, gewiß auf das Kontrastprogramm eines ungebrochenen, »naiven« Weiterwirkens bildlicher Glaubensüberlieferung, andererseits aber auch auf Anzeichen dafür, daß die Historisierung der Religion sogar in diesem Bereich unübersehbare Spuren hinterlassen konnte. So sind z. B. bei Tiepolo im Würzburger Treppenhaus (1750-53) die Kreuze von Golgatha Teil einer kulturgeographischen Bildwelt, die der Kennzeichnung des Erdteils Asien

dient. Daß die geschichtliche Fortschrittsreflexion auch in die scheinbar unerschütterliche kirchliche Bastion der süddeutsch-österreichischen Deckenmalerei ihr Trojanisches Pferd entsenden konnte, hat jüngst Karl Möseneder am Werk eines ihrer Hauptvertreter gezeigt (Franz Anton Maulbertsch. *Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*, Wien-Köln-Weimar 1993).

Mit einer Interpretation von Goethes kunsttheoretischer Absage an die barocke Allegorik leitet Busch, der Goethe-Kenner, über zu seinen eindringlichen Deutungen der Papstgrabmäler von Canova (1783-87 bzw. 1783-92). Das Kapitel »Historie« kulminiert in einer breit angelegten Interpretation des Wiener Grabmals der Erzherzogin Maria Christina (1798-1805). Nie zuvor ist in dieser suggestiven Form die Trauer als solche zum alleinigen Thema der Sepulkralkunst gemacht worden. Busch weist anhand der formalen Gestaltung nach, daß auch ein so überzeugter Katholik wie Canova sich der im späteren 18. Jh. einsetzenden Profanierung des Todes nicht entziehen konnte. Unsterblichkeit ereignet sich als Erinnerung im Gedächtnis der Nachwelt.

Die Aufweichung der alten Gattungshierarchie verfolgt Busch im zweiten Kapitel an Genrebildern mit Historienanspruch. Der frühe Bannerträger bei der Etablierung eines mittleren Genres ist Hogarth mit seinen »modern moral subjects« bzw., so Henry Fielding, mit seiner »comic history painting«. Was die Unterlegung der Kupferstichserien »A Harlot's Progress« (1732) und »A Rake's Progress« (1735) mit Schemata aus dem Marienleben bzw. der Passion Christi betrifft, so sollte m. E. streng unterschieden werden zwischen konkret nachweisbaren, d. h. inhaltlich sinnvollen Zitaten bzw. gezielt pointierenden Paraphrasen und den nachgeborenen Assoziationen des Kunsthistorikers. Andernfalls droht Beliebigkeit. Busch sieht die Gefahr der nachträglichen Projektion durchaus, und bei dem Vergleich der Tierquälerei an einem Hund, dem in der »Ersten Stufe der Grausamkeit« (1751) ein Pfeil in den After gebohrt wird, mit der »Opferung Isaaks« von Rembrandt (1635) ist ihm offensichtlich selber nicht ganz wohl.

In Italien hat Giuseppe Maria Crespi die hochrangige Thematik der »Sieben Sakramente« ins Alltägliche abgesenkt und damit, wie Busch zeigt, den Boden bereitet für Pietro Longhis Genremalerei, die als komische Historie den zeitgenössischen Kennerblick mit dialektischen Kunstproblemen konfrontierte. Dies

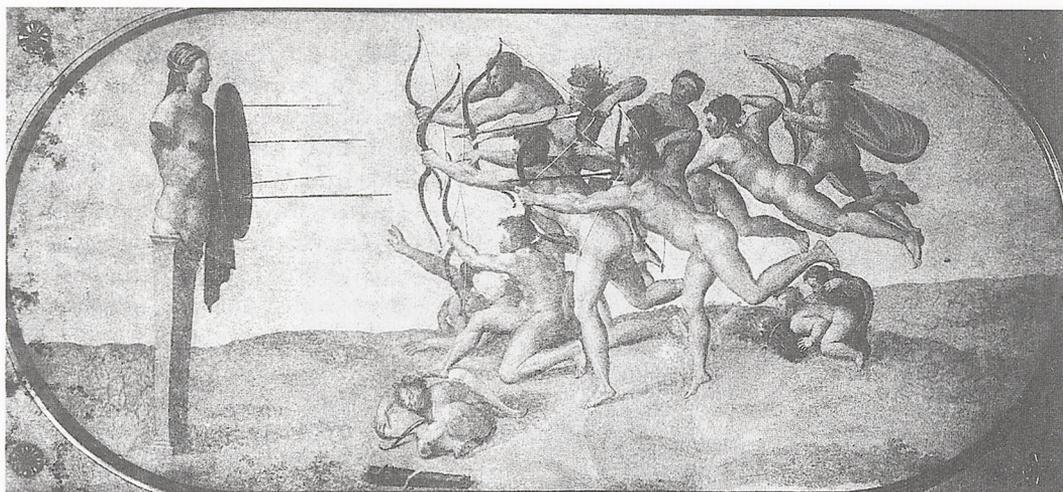


Abb. 4 Raphael-Schule: Gli Arcieri, um 1530-40. Rom, Galleria Borghese (Rom, Gabinetto fotogr. naz.)

wird an der vom Künstler betriebenen Anekdotisierung der »Taufe« in Longhis Sakramentenserie (um 1750-55) herausgestellt. Die scheinbar harmlose Schilderung des Alltags des »italienischen Hogarth« rückt in den intellektuellen Horizont der aufgeklärten Kreise, in denen der Maler sich bewegte. Die Sichtbarmachung des Sozialen als bewusste Gestaltung körpermimischer Unterschiede erläutert Busch an Chodowieckis »Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens« (1778/79). Die kunstgeschichtliche Herkunft aus barocken Zeremonialwerken wird offengelegt. Der Vergleich mit Hogarth erweist Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Die an den Betrachter appellierende Suche des 18. Jh.s nach einer neuen Kunstsprache fand, so das Fazit dieses Kapitels, im Genre eine allumfassende Gattung, welche die autonomen Möglichkeiten der Kunstmittel zunehmend bewußt werden ließ.

Das dritte Kapitel behandelt die Landschaft. Ausgehend vom idealen Typus bei Poussin und Lorrain zeichnet Busch den Wandlungsprozeß nach, den die Gattung im 18. Jh. durchlaufen hat. Ein erhellender Blick auf Goethes klassisch geschulte Sehweise dient als Bindeglied zur Erörterung der neuen Naturauffassung. Den Anfang macht der Italienpilger Alexander Cozens, der »Systematiker der Landschaft« und wichtigste Anreger in England hinsichtlich der Darstellung von Bäumen und Wolken. Die Naturbeobachtung erfährt eine sich in Serien äußernde experimentelle Stilisierung,

die das barocke Erbe des Komponierens mit Licht und Schattenmassen gleichermaßen fortführt und aufhebt. Nachdrücklich lenkt Busch den Blick auch auf Cozens' »blotting«-Verfahren. Eine fleckenhafte, scheinbar zufällige Verteilung von gegenstandslosen Dunkelheitswerten sollte die Grundlage abgeben für die in den Werkprozeß selbst verlegte Geburt der Bild-idee. Die an Leonardo erinnernde Stimulierung der Phantasie zielte auf einen Ausgleich zwischen künstlerischer Abstraktion und natürlichem Charakter. Busch weist nach, daß diese »New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape« (1785/86) nicht nur die englische Malerei bis zu Constable, sondern auch das Prinzip der gelenkten Unordnung bei einem Dichter wie Laurence Sterne beeinflusst hat. Das Abstraktionsproblem bei der Naturaneignung wird einfühlsam an den Neapolitaner Fensterblicken von Thomas Jones analysiert. Diese stupenden, vor der Natur angefertigten Ölskizzen wirken in der Verbindung von unvoreingenommener Wiedergabe anspruchsloser Motive und höchst sensibel kalkulierter Flächenordnung fast wie eine Vorwegnahme der Kunst eines Giovanni Fattori. Ein größerer



Abb. 5 Francisco Goya: Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta, 1820. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art (Busch, S. 454)

Gegensatz dazu als die detailgenauen Veduten von Philipp Hackert läßt sich kaum vorstellen. Und doch gelingt es Busch, auch bei diesem die Transformation des bloßen Prospektcharakters nachzuweisen, hier geologisch und naturgeschichtlich begründet. Mit Betrachtungen zu Gainsboroughs späten, autonomen Landschaften klingt das Kapitel aus.

Darlegungen zur Geschichte der Porträttheorie in England leiten das vierte Kapitel ein. Die Tradierung der klassischen Topoi und der fortschreitende Verlust der Verbindlichkeit klassischer Theorie im Spannungsfeld der Forderungen nach Ähnlichkeit und Schönheit, Individualität und Generalisierung bilden den Hintergrund, vor dem Busch einige Hauptwerke von Joshua Reynolds untersucht. Die Intelligenz des Bildwitzes wird am Porträt Sternes (1760) als bewußtes, literatur- und

kunstgeschichtlich breit abgesichertes Wechselspiel zwischen der Allusion auf eine Satyrmaske und dem satirischen Gehalt des *Tristram Shandy* nachvollzogen.

Das ungewöhnliche ganzfigurige Doppelporträt der beiden im Walde bogenschießenden Freunde Thomas Townshend und Colonel Acland, das unter dem Titel »The Archers« (1770) berühmt wurde (Abb. 3), sieht Busch in Abhängigkeit von Antonio Pollaiuolos »Kampf nackter Männer« (um 1470). Mit dem sperrigen Getümmel in diesem Kupferstich hat der schöne, dynamisch parallelisierte, von links nach rechts auf ein gemeinsames Ziel ausgerichtete Gleichklang der beiden Wahlverwandten allerdings wenig zu tun. Reynolds dürfte sich vielmehr auf »Gli Arcieri« bezogen haben, eine Michelangelo zugeschriebene Zeichnung in Windsor Castle, die schon im 16. Jh. mehrfach gestochen und von der Raffael-Schule in Seitenverkehrung als Fresko umgesetzt wurde (Abb. 4). U. a. in der Wiedergabe von Giovanni Volpato erfreute der Bildgedanke sich bis ins 19. Jh. hinein einer gewissen Beliebtheit (Johann David Passavant: *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig 1839, II, S. 288). Panofsky sah in der Zeichnung eine Phantasie über das Thema des »desiderio naturale« (*Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1967, S. 225ff.). Einer älteren Tradition zufolge sind es indes die Leidenschaften bzw. die Laster, die ihre Pfeile auf den Schild der Tugend abschießen (Paola della Pergola: *Galleria Borghese. I dipinti*, Roma 1959, II, S. 128ff., Abb. 180). Der Bildwitz des von beiden Männern gemeinsam in Auftrag gegebenen Reynolds-Porträts läge dann in der Weglassung der Zielscheibe, d. h. in einem versteckten Wink an den eingeweihten Betrachter, das im Bilde unsichtbare Ziel der gemeinsamen Jagdlust durch das kunsthistorische Wissen um die Attacken der Leidenschaft auf die Tugend zu überlagern.

Den psychologischen Gehalt von Porträts angemessen zu kennzeichnen, gehört zweifellos zu den schwierig-

Abb. 6
Francisco Goya:
»Caridad«, 1810.
Radierung aus den
»Desastres de la guerra«
(E. Lafuente Ferrari:
Goya. Sämtl.
Radierungen und
Lithographien,
Wien-München 1961,
S. 112)



Caridad

sten kunsthistorischen Aufgaben. Busch erweist sich darin als Meister. Die Charakterisierungen der bürgerlichen Bildnisse von Hogarth und Joseph Wright of Derby liest man auch deshalb mit Sympathie, weil sie etwas von den Sympathien des Autors verraten. In den Ausführungen zur bewußt antiakademischen Bildnismalerei eines Gainsborough, der sich selbst stets betont illiterat gab, klingt versteckt wieder das Schillersche Problem der Wiederherstellung der naiven Empfindung unter den Bedingungen der Reflexion an.

Schließlich kehrt Busch noch einmal zu Goya zurück. Das »Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta« (1820) führt er auf das Muster einer »Pietà« zurück (Abb. 5). Primär jedoch dürfte es Goya um die Verschmelzung zweier Themen aus den Sieben Werken der Barmherzigkeit gegangen sein: dem Durstigen zu Trinken geben und Kranke besuchen. Hierfür sprechen auch die schemenhaft im Halbdunkel erkennbaren Besucher. Die weibliche Gestalt links liest dem Kranken offenbar aus einem Buch vor. Daß der Katholik Goya mit dieser Tradition vertraut war, bedarf keines Beweises. So hatte er auf das letzte der Sieben Werke der Barmherzigkeit — Tote begraben — bereits 1810 in einem Blatt der »Desastres de la guerra« angespielt. Mehrere Bauern befördern nackte Leichen in ein Massengrab (Abb. 6). Die Bildunterschrift lautet: »Caridad«.

Das kurze letzte Kapitel behandelt mit der Karikatur eine Kunstform, die aus dem akademischen Gattungskanon herausfiel. Gerade deshalb eignete sie sich besonders dafür, durch Anverwandlung und Überspitzung Kunst als

Kunst zu problematisieren. Thomas Rowlandson paraphrasiert und zerstört Gainsboroughs elegante Harmonie und ländliche Idylle. James Gillray übersetzt klassische Vorbilder in eine ambivalente Bildwelt von Gewalt und Sexualität. Zugleich rückt die Französische Revolution ein letztes Mal in den Blick.

Zu den grundsätzlichen Ergebnissen des Buches gehört die Erkenntnis einer neuen Durchlässigkeit der alten Gattungsgrenzen. Sie läßt den kategorialen Ort einzelner Werke und Entwicklungen disponibel erscheinen. So werden die oben erwähnten Schicksale des Jüngsten Gerichts im Kapitel »Genre« erörtert. Mit der Aufwertung des Genre wiederum kann etwa »Der Gelähmte von seinen Kindern umsorgt, oder die Frucht der guten Erziehung« von Jean-Baptiste Greuze (1763) in den Bereich der Historie überwechseln. Die künstlerische Emanzipation frivoler, skandalumwitterter Weiblichkeit aus allegorischen und mythologischen Fesseln leistet bei Busch ihren Beitrag zur Heldenkrise. Doch wären Peter Lelys Mätressenbildnisse (vor 1688), Goyas »Nackte Maja« (um 1799-1803) und Cano-

vas »Paolina Borghese« (1804-08) zweifellos auch im Kapitel »Porträt« vorstellbar. Die Zuordnung hängt ab vom Blickwinkel der Fragestellung, d. h. letztlich vom Betrachter, dem die Kunst der Epoche überhaupt einen neuartigen Anteil einräumt.

Busch hat ein ebenso profundes wie perspektivenreiches, fesselndes, an keiner Stelle langweiliges Buch vorgelegt. Es wurde vom Verlag vorzüglich ausgestattet und lektorisch betreut. Ein entscheidender methodischer Vorzug besteht darin, daß die Werke der Kunst nie

bloß kunstimmanent, mithin isolierend, sondern stets im Kontext ihrer kunsttheoretischen, literarischen, politischen und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen, Abhängigkeiten und Entsprechungen betrachtet werden. Nur in diesem grenzüberschreitenden Ansatz kann der vielschichtige Prozeß, aus dem die Kunst der Moderne hervorgegangen ist, in den Blick kommen. *Das sentimentalische Bild* leistet einen neuen, wichtigen Beitrag zum Verständnis ebendieses Prozesses, der zu den aufregendsten der Kunstgeschichte gehört.

Jörg Traeger

WERNER HAGER

Geschichte in Bildern

Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts

Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag 1989. 123 Abb., 148,- DM

Suchgräben will Hager in Verschüttetes hineintreiben, das einem unabsehbaren, unerfaßten Material zugehört – nicht etwa Heideggerische *Holzwege* (1950) in Waldeswildnis –, und das letztvergangene Zeitalter erscheint ihm nach einer fast zwanzig Seiten umfassenden Bestandsaufnahme früherer und gegenwärtiger Forschungen wie ein mächtiger dunkler Gebirgsstock voll verborgener Schluchten und unbegangener Pfade (S. 30 f.). Sind Suchgräben in Verschüttetes und verborgene Schluchten, unbegangene Pfade im Gebirge auch als Metaphern keineswegs gleichzusetzen, so erscheint überdies des Autors Konstruktion einer noch kaum vorangetriebenen Forschung zur Historienmalerei des 19. Jh.s wenig plausibel, mag aber den Leser in eine falsche Erwartungshaltung versetzen.

Von einer mageren Forschungslage zur Publikationszeit der Arbeit Hagers kann wirklich nicht die Rede sein, zumal in jenem Jahre 1989 mindestens fünf weitere relevante Titel erschienen: *Geschichtsbilder aus dem alten Österreich. Unbekannte Historienmalerei des 19. Jh.s* (Ausstellungskat. der Österr. Galerie, Wien, von Elisabeth Hülbauer und Gerbert Frodl); *Götter. Helden. Könige. Historienmalerei in der fran-*

zösischen Barockgraphik (Studioausstellung der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, von Norbert Michels); 1789/1989. *200 Jahre Französische Revolution. Ausstellung der Staatl. Kunsthalle Berlin; Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jh.s in Deutschland* (Tübingen) von Monika Wagner; *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit* (Marburg) von Fr. Gross. Das Literaturverzeichnis im Buch Monika Wagners (Habilitationsschrift) führt in der Rubrik »Publikationen« 340 Titel an (S. 295-314), und mit diesen stimmen nur wenige von immerhin 134 Titeln aus der bibliographischen Rubrik »Historie/Historismus« des Marburger Buches vom Rezensionverfasser überein (S. 545, 2. Sp. – 549, 2. Sp.).

Viele Regale mag die Literatur füllen, die seit 1989 zur Historienbildkunst veröffentlicht wurde, rechnet man Schriften und Werke über Geschichtsdarstellungen älterer Kunstepochen ebenso hinzu wie Monographien über Künstler, deren Malerei, Handzeichnung und Druckgraphik einen bedeutenden Teil Historie umfaßt. Es drängt sich geradezu die Frage auf, was denn Hagers Buch aus dieser Publikationsflut heraushebt, so daß es einer Rezension besonders würdig wäre? Die Antwort ist einfach: Hager beansprucht, eine Gesamtdarstellung der Historienbildkunst des 19. Jh.s zu leisten, und darin folgt ihm meines Wissens kein anderes Werk.

So behandelt der zweifelloso wichtige Band *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, von Ekkehard Mai unter Mitarbeit von Anke Repp-Eckert 1990 hrsg. (Mainz), Historie des