

und setzt sich schon mit Fragen der Materialgerechtigkeit, der funktionsgerechten und ästhetischen Gestaltung der Form des Industrieprodukts auseinander.

In dem zur Kölner Ausstellung erschienenen Katalog sind nur die neu hinzugekommenen Exponate erfaßt. Den Katalognummern ist jeweils ein K vorangestellt in Unterscheidung zu dem Katalog des Camden Art Centre von 1979, der gleichzeitig zur Verfügung stand. Diese nicht glücklich zu nennende Lösung resultierte zum einen aus der Auflage, bei Übernahme der Londoner Ausstellung den englischen Katalog auch in Köln zu verwenden, zum anderen daraus, daß es nicht möglich war, für einen alle Objekte umfassenden neuen deutschen Katalog das Copyright zu erhalten. Während der englische Katalog zu den einzelnen Stücken nur knapp gehaltene Informationen mit sehr wenigen Abbildungen liefert, sind im Kölner Katalog die Exponate gut bearbeitet und zudem vollständig abgebildet. Darüberhinaus enthält der Katalog zwei fundierte Aufsätze von Rüdiger Joppien über den Kunsttheoretiker und über den Designer Dresser. Erstmals in deutscher Übersetzung abgedruckt ist ein 1937 in der 'Architectural Review' publizierter Aufsatz von Nikolaus Pevsner über Dresser, der die erste wissenschaftliche Anerkennung des Künstlers und Industriedesigners darstellt. Mit dem Kölner Ausstellungskatalog liegt nun unter der immer noch recht spärlichen Literatur zu Dresser eine erste, eingehendere monographische Abhandlung zu diesem Künstler vor. Es ist das Verdienst der Kölner Retrospektive, den bisherigen Forschungsstand zusammengefaßt und das Werk dieses Pioniers des modernen Industriedesigns auch in Deutschland präsentiert zu haben.

Gisela Moeller

REZENSIONEN

Recueil Général des Monuments Sculptés en France pendant le Haut Moyen Age (IV^e—X^e Siècles), Band I: Paris et son Département. Bearbeitet von DENISE FOSSARD, MAY VIEILLARD-TROIEKOUROFF und ELISABETH CHATEL. (Mémoires de la Section d'Archéologie, II.) Paris, Bibliothèque Nationale 1978. XXIII, 220 S., CXXV Taf.

Der angezeigte Band ist der erste in einer neuen Reihe von Corpusbänden, welche die Hinterlassenschaft der Architekturplastik des 4.—10. Jahrhunderts von ganz Frankreich erfassen soll. Als Herausgeber zeichnet das „Comité des travaux historiques et scientifiques“. Aus dem Vorwort von Jean Hubert geht hervor, daß die Reihe als Fortsetzung gedacht ist für den unvollständig gebliebenen „Recueil Général des Bas-Reliefs, Statues et Bustes de la Gaule romaine“ von Emile Espérandieu und M. Raymond Lantier, der fünfzehn Bände umfaßt (Paris 1907—1966). Herausgeber und Bearbeiter der neuen Reihe stehen in engem Kontakt mit dem seit 1959 erscheinenden „Corpus della Scultura Altomedievale“, von dem bisher neun Bände erschienen sind.

In historischer Hinsicht wird das vorliegende Corpus hervorragend ergänzt durch die seit neunzehn Jahren vorliegende Publikation der gleichen Autorinnen: M. Vieillard-Troiekouroff, Denise Fossard, Elisabeth Chatel, Colette Lamy-Lassalle: *Les Eglises suburbaines de Paris du IV^e au X^e Siècles* (Mémoires publiés par la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île de France. Paris 1961). Außer dem lückenlosen Quellenapparat zur Historie der Denkmäler wird in dieser älteren Publikation auch schon ein kurzer Bericht gegeben über die erhaltenen Teile der sakralen Architekturausstattung in dem genannten Zeitraum. Alle repräsentativen Stücke sind dort auch schon abgebildet. Der neu erschienene Band legt nun eine systematische Zusammenstellung des archäologischen Materials vor. Für die Baugeschichte ist der Denkmälerband von 1961 ergänzend heranzuziehen.

Die Konsequenz, mit der die französische Forschung an dem vor etwa zwanzig Jahren konzipierten Rahmen für die zeitliche Abgrenzung des Themas festhält, geht offenbar auf die Initiative von André Grabar zurück (*Sculptures byzantines de Constantinople, IV^e—X^e siècles*. Paris 1963).

In seinem Vorwort begründet Jean Hubert, warum das zehnte Jahrhundert als Grenzstein genommen wurde: weil zu dieser Zeit noch die letzten direkten Zeugnisse aus der Endphase der karolingischen Kunst zu erkennen sind, wo die Künstler immer noch Flechtband oder Motive der karolingischen Skulptur nachahmen (S. XI).

Der Zeitraum des 4.—10. Jahrhunderts entspricht im weitesten Sinne des Wortes einer Periode, die im Deutschen mit den Begriffen „spätantik“ und „frühmittelalterlich“ oder „vorromanisch“ noch immer nicht zutreffend umschrieben wird. Durch die Formulierung des vorliegenden Buchtitels sind solche hinderlichen Engpässe aber von vornherein vermieden worden. Mit Spannung wird man nun erwarten, ob und in welcher Weise eine Abgrenzung von der gallo-römischen Kunst vorgenommen wird.

Von deutscher Seite aus betrachtet, sind die Zäsuren innerhalb des angegebenen Zeitraumes schon so weit in den Sprachgebrauch eingedrungen, daß sie — insbesondere bei der Bearbeitung von Architekturplastik — die unscharfen Grenzen und gleitenden Übergänge vielfach blockieren, vor allem in dem anonymen Bereich der Kunst ohne bestimmten Auftraggeber. Die lückenhafte Überlieferung, das vorwiegend aus Einzelstücken bestehende Material mit seinen undurchschaubaren Relationen zwischen sehr qualitätvollen, zwischen guten und bescheidenen, aber technisch einwandfreien Teilen des dekorativen Architektursystems sind weit davon entfernt, klare Abgrenzungen zu erlauben oder bestimmte Impulse eines übergeordneten Leitsystems anzudeuten. Wegen der vielen Neufunde, welche die Grabungskampagnen immer noch zutage fördern, ist die Aussicht, ein vollständiges Corpus zu erstellen, weitgehend eingeschränkt.

In dem angezeigten Band stehen an erster Stelle die fünf wiederverwendeten Marmorkapitelle des 6./7. Jahrhunderts in Saint-Pierre de Montmartre. Dann folgen in alphabetischer Reihenfolge jene Museen, welche die beweglichen Teile der

erhaltenen Bauplastik und die zahlreichen Überreste von den Pariser Bestattungsplätzen hüten und pflegen (Musée des Arts Décoratifs mit 2 Nummern, Carnavalet mit 286 Nummern, Cluny mit 19 Nummern, Louvre mit 20 Nummern). Zum größten Teil sind es Fragmente aus Ton von merowingischen Sarkophagen mit Ornamentik und einige Kapitelle, darunter auch Stücke, die vom Louvre erworben wurden wie z. B. die prachtvollen ornamentierten Säulen mit jonisierenden Kapitellen von Notre Dame de la Daurade in Toulouse (E. 6. Jahrhundert). Figürliche Plastik gibt es nur aus der Zeit der Spätantike (im Louvre zusammengefaßt) und ohne Bezug zu lokalen Pariser Werkstätten. Fast ausnahmslos gehören die figürlichen Objekte zu den Überresten von Marmorsarkophagen aus dem Süden (Aquitanien), die als Importstücke nach Paris gelangt sind oder aus dem Pariser Areal geborgen wurden. Die Qualität dieser spätantiken Stücke übertrifft alles, was sich in Paris aus der frühmittelalterlichen Zeit erhalten hat.

Jedes Objekt ist sorgfältig fotografiert und — in den meisten Fällen — mit einer imponierenden Bibliographie versehen, auch mit ausführlichen Angaben zur Provenienz. Aus dem Inhalt des Bandes geht hervor, daß große Bestände der Architekturplastik zerstört sein müssen, die man normalerweise erwarten würde. Den größten Anteil haben Sarkophage aus Stein oder Bruchstücke von solchen, auch aus Ton und mit gleichartiger Ritzornamentik ausgestattet. Einige von ihnen geben den Stil und den Dekor von Bleisarkophagen wieder, wie Nr. 26 aus Saint-Germain-des-Prés: vgl. Metz-Sablon, Nekropole (La Civilisation gallo-romaine dans la Cité des Médiomatiques. Katalog hrsg. von dem Musée Archéologique de Metz, Teil 2. Metz 1976, Nr. 50, 51, 53 mit Abb.). Die Fülle von Denkmälern dieser Art ist sehr eindrucksvoll und außerhalb von Paris wohl sonst nicht mehr zu belegen. Ihre Ausstattung — verglichen mit dem üppigen Dekor der aquitanischen Marmorsarkophage — ist äußerst sparsam, aber einheitlich: eine Ornamentik auf geometrischer Grundlage. Der Anteil von geometrischen Einzelformen im Stilbild der merowingischen Kunst, der auch die Kapitelle weitgehend bestimmt, wird hierdurch ganz unerwartet verstärkt.

Bei den vielen, meist kleinteiligen Fundstücken, deren Ermittlung aus museums-technischen Gründen sehr erschwert war, tritt die große Bedeutung des Areals um Saint-Germain-des-Prés in den Vordergrund. Weitere Zuschreibungen an Pariser Sakralbauten des 7. und 8. Jahrhunderts sind angesichts der starken Dezimierung dieser Bauten ausschließlich nur bei einigen Kapitellen möglich. Die hier vertretenen Beispiele — spärliche Überreste des einstigen Bestandes — sind durch die Fundumstände zwar lokalisierbar, aber sicher nicht repräsentativ für das, was ursprünglich wohl einmal vorhanden war. Sie lassen sich mit Notre-Dame, mit Saint-Denis, mit Sainte-Geneviève und mit Saint-Germain-des-Prés in Verbindung bringen. Als Vergleichsmaterial sind sie auch für die Verhältnisse in Deutschland interessant. Bis auf wenige Ausnahmen wurden diese Katalogstücke schon früher von Denise Fossard (1947), von Mary Larrieu (1964, 1972) und von May Vieillard-Troiekoureff (1965, 1976) in Zeitschriften oder Katalogen veröffentlicht.

Mit 57 Katalognummern konnte auch ein großer Teil der verschollenen Stücke mit aufgenommen werden dank der Notizen, der Fotos und Skizzen, die auf Th. Vacquer um die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückgehen.

In einem kurzen Anhang sind fünf Katalognummern zusammengestellt, welche die Verfasserinnen aus der älteren Zuschreibung an die vorromanische Periode herausnehmen und in die romanische Zeit datieren. Nach Meinung der Rez. wäre in diesen Fällen aber auch die Frage eines Zusammenhanges mit der gallo-römischen Kunst (Nr. 398, 400), mit dem 6. Jahrhundert (Nr. 401) und dem 8. Jahrhundert (Nr. 402, hier aufgrund der ornamentgeschichtlichen Entwicklung) in Erwägung zu ziehen. Auch Einflüsse von Motiven auf irischen Steinkreuzen könnten verarbeitet worden sein (Nr. 403). Mit aller Deutlichkeit zeigen gerade diese Stücke, welche enormen Schwierigkeiten immer noch überwunden werden müssen, um Datierungsgrenzen in der frühmittelalterlichen Kunst festzulegen, selbst wenn den Autorinnen eine lange Erfahrung zur Seite steht.

Der Katalogtext enthält als Diskussionsbeitrag den Stand der Forschung, soweit die Objekte bisher veröffentlicht worden sind. Dies ist allerdings ein Punkt, der beachtet werden muß, wenn man den Band zur Hand nimmt. Nur in drei Fällen stellt der Herausgeber Jean Hubert eigene, neue Forschungsergebnisse vor. Sie betreffen:

1) die Chronologie der Marmorskulptur im Südwesten Frankreichs in merowingischer Zeit (Sarkophage aus der Region von Toulouse, die auch nach Paris gekommen sind), 2) die Anfänge der karolingischen Skulptur und 3) das Kontinuitätsproblem der Architektur-Ornamentik in der Periode zwischen der frühmittelalterlichen und der romanischen Epoche (S. XIII-XVII). Ein kurzer Hinweis macht aufmerksam auf die Bedeutung der Schule von Metz für die Torhalle von Lorsch und für das Münster in Aachen (S. XVII). Die auf ganz wenige Sätze zusammengedrängten Ergebnisse ergänzen Huberts erste Untersuchungen auf diesem Gebiet vor vierzig Jahren („L'Art préroman“, Paris 1938). Über den gleichen Themenkreis äußert sich der Verfasser ausführlicher in seinem Aufsatz: „Rome et la Renaissance“, in: *Roma e l'età carolingia*. Hrsg. Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma. Rom 1976, 12—15.

Ob und inwieweit die französische Forschung auch zu Problemstücken Stellung nehmen wird, bleibt abzuwarten. Das vorliegende Corpus enthält augenscheinlich nur solche Objekte, die bis vor zehn Jahren erfaßt und publiziert worden sind. Neufunde der Jahre 1970—76 werden nur im Anhang zitiert. Wer deshalb einen vollständigen Überblick über den gesicherten und den mutmaßlichen Bestand an frühmittelalterlichen Denkmälern in Paris gewinnen will, muß eigene Schritte unternehmen. Zu solchen fraglichen Stücken gehören nach Meinung der Rez. einige Kapitelle aus Saint-Germain-des-Prés (jetzt Cluny-Museum, Inv. Nr. 18 617, 18 622 — vgl. Foto Marburg Nr. 174 955, 33 366, 33 369). Auch im Inneren des Langhauses von Saint-Germain scheinen mehr karolingische Kapitelle erhalten zu sein, als bisher angenommen wurde (Säulenkapitell vom 1. Gurtbogen im NO; Inneres des Turmes, SO-Seite, unten).

In diesem Zusammenhang ist ein Blick auf das vorangehende Parallelunternehmen der Italiener sehr instruktiv, das über einen großen Kreis von Spezialisten verfügt. Die Ausgangssituation in Italien, soweit sie die gezielte Erarbeitung des Quellenmaterials betrifft, wird von dem vorliegenden Stand der Forschung bestimmt, der angesichts der großen unpublizierten Materialfülle noch manche Lücken aufweist. Hierdurch bedingt, sind bei einigen der späteren Bände eingehende baugeschichtliche Untersuchungen dem Katalogtext vorangestellt worden. Sie sollen dazu dienen, historische Unterlagen bereitzustellen für eingemauerte oder wiederverwendete Teile des Architektursystems und für Fundstücke, die historisch bezeugten Bauvorgängen zugeordnet werden. Damit erhält der Bestand an frühmittelalterlichen Denkmälern in Italien einen bemerkenswerten Zuwachs an unbekanntem Stücken, welche die Diskussion mit Sicherheit sehr anregen werden, selbst wenn die Datierungsfrage in manchen Fällen noch offen bleiben mußte (vgl. die Besprechung von Verf. in „Kunstchronik“, 29, 1976, S. 337—351). Vielleicht ist der Überrest dessen, was sich in Paris erhalten hat, so gering, daß dieses Anliegen hier noch nicht zur Sprache kommen konnte.

Die Beschreibung und Bewertung der einzelnen Objekte erfolgt bei Italienern und Franzosen nach den gleichen, vorwiegend ästhetisch orientierten Gesichtspunkten. Doch sollte hervorgehoben werden, daß die Italiener nur den regionalen Denkmälerbestand katalogisieren, während der Pariser Band auch die Ankaufspolitik des Louvre widerspiegelt.

In Deutschland ist der Gesamtbestand dessen, was sich aus der Zeit des 4.—10. Jahrhunderts erhalten hat, immer noch praktisch unbekannt, obgleich die Museen mit ihren Depots, die Lapidarien und die Sakralbauten eine Fülle von interessantem Material bereit halten. Aber die kunsthistorische Forschung der letzten Jahre hat andere Schwerpunkte gesetzt. Und so stehen wir vor der Situation, daß die vielen Neufunde der Bauforschung und der Bodenarchäologie mehr von historischer als von kunsthistorischer Seite beachtet werden (vgl. „Frühmittelalterliche Studien“, Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster, Hrsg. Karl Hauck, Berlin 1967 ff.).

Da einige der Landesämter für Denkmalpflege (in Baden, Württemberg und Westfalen) inzwischen dazu übergegangen sind, die Ergebnisse ihrer Grabungen in eigenen, für Ausländer oft schwer erreichbaren Publikationen herauszubringen, fehlt es nun an einer übergeordneten Stelle, alles zusammenzufassen und in ähnlicher Weise zu publizieren, wie dies in Italien und in Frankreich geschieht. Die in rascher Folge angekündigten französischen Anschlußbände, von denen schon Texte und Fotomaterial zu 50 % des Gesamtwerkes vorliegen sollen, werden zeigen, ob mit dem 10. Jahrhundert nicht nur in Frankreich der Vorhof zum Romanischen betreten wird und inwieweit die Endstufe des Karolingischen übereinstimmt mit dem, was wir „ottonisch“ nennen.

Ruth Meyer

JOHANNES DOBAI, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*. Band I: 1700—1750, 920 pp. Band II: 1750—1790, 1366 pp. Band III: 1790—1840, 1593 pp. Bern, Benteli, 1974, 1975, 1977. Zusammen 3879 S.

Eine Übersicht über die englische 'Kunstliteratur', wie sie Johannes Dobai vorgelegt hat, war auch in einem sehr viel bescheideneren Maße bislang nicht verfügbar, und es ist unwahrscheinlich, daß dieses Werk mit seinem enzyklopädischen Radius noch einmal überboten wird: bestimmt nicht von einem einzelnen Autor. Was zuvor verfügbar war, beschränkte sich auf ziemlich simple bibliographische Kompendien, von denen J. W. Drapers *Eighteenth Century English Aesthetics* von 1931 mit seinem für die Zeit erstaunlich interdisziplinären Ansatz vielleicht das bekannteste ist, und auf eine Fülle monographischer Literatur, die in der Regel den Nachteil hat, durch den Horizont einer Disziplin begrenzt zu sein. Dobai, von Haus aus Kunsthistoriker, hat nicht nur die bibliographische Basis in allen Richtungen erweitert. Er hat vor allem, und darin liegt das Verdienst seines Werkes, die Grenzen zwischen einzelnen Disziplinen souverän ignoriert und alles, was es an Äußerungen zur Kunst in England zwischen 1750 und 1840 gibt, als einen in sich geschlossenen und als solchen bearbeitbaren Komplex betrachtet.

Der Verfasser kennzeichnet seine Studie in einer Weise, die man angesichts dreier voluminöser Bände als ein ultra-englisches *understatement* verstehen möchte: sie sollte „nicht als ein Versuch zur Synthese, sondern als Prolegomena verstanden werden“ (I, 13). Ihre Absicht bestehe in erster Linie darin, „einen Überblick über die breite hügelige Landschaft der englischen Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik“ zu bringen. Der Benutzer des Werkes (es fällt bei diesem Umfang schwer, sich einen Leser vorzustellen, der die Fülle *in toto* zu absorbieren in der Lage wäre), dürfte um so eher bereit sein, sich der Eigencharakteristik des Autors anzuschließen, je intensiver er einzelne Abschnitte zur Kenntnis nimmt. Hier ist, um in Dobais Metapher fortzufahren, eine in der Tat weite Landschaft mit einer topographischen Akribie und Akkuratess besprochen worden, die immer wieder in Erstaunen versetzt und Hochachtung abnötigt.

In der Anlage seines Werkes folgt Dobai dem Aufbauprinzip von Julius von Schlossers „*Kunstliteratur*“, das sich in ähnlicher Form auch bei quellenkundlichen Handbüchern in anderen Disziplinen bewährt hat. Jedem darstellenden Kapitel ist ein ausführlicher bibliographischer Anhang beigegeben, der in einer Kombination von reiner Bibliographie, *bibliographie raisonnée* und bibliographischem Essay die einschlägige Literatur darbietet. Die Verbindung von Darstellung und bibliographischer Übersicht kommt den Bedürfnissen eines weiten Benutzerkreises entgegen. Wer erschöpfende Informationen sucht, kommt ebenso auf seine Kosten wie der, der Dobais Zusammenfassung als Ausgangsbasis für eigene Arbeiten benutzen möchte.

Die Aufgliederung des Stoffes ist mit geringen Modifikationen in allen drei Bänden die gleiche. Auf eine Einleitung folgt ein Abschnitt über 'Allgemeine Kunst-

lehre', danach ein Abschnitt über 'Architektur', sodann Abschnitte über 'Malerei' (für 1790—1840 unter Einschluß der Skulptur) und 'Gartenkunst'. Jeder Band hat ferner einen Abschnitt über 'Kunstgeschichte' und über 'Auslandsreisen'. Dazu kommt in Band II noch ein Abschnitt über das 'Kunstleben und seine institutionellen Formen'.

Schon diese Übersicht über die Grobgliederung des Stoffes macht deutlich, daß der Begriff 'Kunstliteratur' so weit wie irgend möglich gefaßt worden ist. Nach Dobais extensiver Auslegung gehört dazu nicht nur die Literatur, die nach dem gängigen Verständnis als Kunstliteratur zu gelten hat: es gehört auch dazu die philosophische Literatur, die Schöne Literatur, die Reiseliteratur (sofern sie auf Kunst und Kunstdenkmäler Bezug nimmt), die lexikalische Literatur, die topographische Literatur, die Briefliteratur u. a. m. Demgegenüber wird die allgemeine ästhetische Literatur von Dobai nicht so ausführlich herangezogen, wie man dies fürs erste vielleicht vermuten möchte. „Den eigentlichen Hauptgegenstand dieser Arbeit,“ erläutert die Einleitung, „sollten nicht die ästhetischen, sondern die künstlerischen Ideen bilden. Beschrieben werden sollte nicht so sehr der Wandel der ästhetischen Grundbegriffe, sondern vielmehr ihre Refraktion. Die Vielgestalt ihrer Deutung im Medium der konkreten Persönlichkeit — beziehungsweise der Persönlichkeiten — wäre demnach das ideale Thema dieser Arbeit“ (I, 13).

In der Binnengliederung der einzelnen Abschnitte wechseln Kapitel, die einzelnen 'Persönlichkeiten' im Sinne Dobais gewidmet sind, mit Sammelkapiteln ab. Im ersten Band treten vier solcher 'Persönlichkeiten' in den Vordergrund: Shaftesbury, Addison und Steele sowie George Vertue. In den folgenden Bänden werden die Kapitel über einzelne 'Persönlichkeiten' erwartungsgemäß zahlreicher, aber man ist überrascht, neben Kapiteln, die etwa William Hogarth, Sir Joshua Reynolds, Sir John Soane, William Blake, Henry Fuseli und anderen vorbehalten sind, auch Kapitel nicht nur über Edmund Burke und Horace Walpole, sondern auch über Samuel Johnson, Daniel Webb und William Hazlitt zu finden. Damit sind 'Persönlichkeiten' in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt worden, die für den Kunsthistoriker für gewöhnlich am Rande stehen, während sich der Literaturhistoriker häufig nicht bewußt ist, welche Bedeutung sie in allgemeinen kunsttheoretischen und kunsthistorischen Zusammenhängen haben. Wie sich diese Nichtachtung von Grenzzäunen auf die weitere Forschungsentwicklung auswirken wird, bleibt abzuwarten. Daß sie eine positive Wirkung haben möchte, wünscht man sich, und nach dem mutigen Vorbild von Dobai kann es eigentlich keine Ausrede für die mehr geben, die den Verzicht auf jeden interdisziplinären Grenzgang als intellektuelle Tugend ausgeben möchten.

Dem von Dobai intendierten Überblickscharakter entsprechend, zielen die einzelnen Kapitel in erster Linie auf eine Darbietung der Kunstauffassungen der behandelten Autoren ab. Sie haben, und das wird von den meisten Benutzern des Werkes begrüßt werden, zunächst expositorischen Charakter. Die Gedankenwelt eines Autors wird, obwohl sie nicht in jedem Falle eine systematische Struktur hat, als ein in sich geschlossenes Ganzes angesehen und entsprechend dargelegt. Diese

Betrachtungsweise, die man in Anlehnung an eine in der Sprachwissenschaft geläufige Unterscheidung vielleicht als synchron bezeichnen könnte, dominiert durchweg. Der Leser gewinnt zunächst den Eindruck, daß die Kunstliteratur, deutlich in drei Schichten von je einem halben Jahrhundert eingeteilt, flächig angeordnet worden ist. Das heißt: sie besteht aus einer Vielzahl von Beobachtungen und Gedankenbildungen, deren Bezugsverhältnis ein Nebeneinander ist. Die Art und Weise der Anordnung ist dabei nicht notwendig evident, selbst wenn die Autoren in ihrer historischen Reihenfolge behandelt werden.

Die Vorteile dieses Verfahrens treten an vielen Stellen zutage. Manche Kapitel oder auch Teilkapitel stellen innerhalb des größeren Ganzen in sich geschlossene Monographien dar. So etwa der Abschnitt über Jonathan Richardson (I, 633—661), der eine vorzügliche Untersuchung des *Essay on the Theory of Painting* enthält. Oder das Kapitel über Horace Walpole, das eine Analyse der Schriften Walpoles vor dem Hintergrund von Strawberry Hill bietet (II, 253—295). Oder die knapp einhundert Seiten über die schottischen Ästhetiker, die sich durch eine Reihe neuer und ungewöhnlicher Akzentsetzungen auszeichnen (II, 102—196). Man geht sicherlich nicht fehl in der Annahme, daß sich — ungeachtet der Bedeutung der drei Bände insgesamt — im Laufe der Benutzung Teile des Werkes als Standardmonographien zu gewissen Autoren oder Sachgebieten herausstellen werden. Davon wird nicht nur die Kunstgeschichte im engeren Sinne profitieren.

So auffällig die 'synchrone' Betrachtungsweise ist, so unverkennbar ist auf den zweiten Blick der Versuch, Geschichte zu schreiben und die Kunstliteratur zwischen Addison und den Präraphaeliten als etwas zu begreifen, das eine prozeßhafte Veränderung oder Verwandlung durchgemacht hat. Im ersten Band ist dies am deutlichsten ausgeprägt. Dobai setzt praktisch nirgendwo unvermittelt ein, sondern sucht überall Vorläufer oder Entstehungsbedingungen aufzuweisen. An manchen Stellen geht er bis ins sechzehnte Jahrhundert zurück, und fast durchweg bezieht er das siebzehnte ein. Man findet etwa Ausführungen über William Aglionby (I, 599—603), über Franciscus Junius (I, 612—620), John Dryden (I, 620—625) und Sir Henry Wotton (I, 367—377), um nur einige Beispiele zu nennen. Sie sind keine bloßen zusammenfassenden Einleitungen, sondern meist eigenständige Darstellungen, die man wegen der Ausblicke, die sie auf das achtzehnte Jahrhundert eröffnen, ungern missen möchte.

Die Schwierigkeiten, die sich für den Verfasser aus der Verbindung von Geschichte und systematischer Exposition ergeben, sind nicht neu und in vielen Literatur- und auch Kunstgeschichten anzutreffen. Die Aufteilung nach Autoren läßt eine wirkliche Geschichtsdarstellung, die unumgänglich eine Problemgeschichte sein müßte, nicht zu, wie umgekehrt eine Problemgeschichte der Behandlung des einzelnen Autors Zwang antun müßte. Das Dilemma ist unlösbar, und man muß sich hier damit abfinden, daß man zusammenhängende Sachkomplexe in verschiedenen Kontexten aufspüren muß. Das wäre erträglich, wenn das Werk, worüber noch zu sprechen ist, einen Index hätte. So aber ist der Leser in der Tat auf seinen Spürsinn angewiesen. Daß man Dryden nicht als Vorgänger von Pope unter „Dich-

ter und Geschmacksurteile" findet, sondern unter „Malerei: Theoretische Schriften und theoretische Ansichten“, ist noch antizipierbar. Aber daß die Darstellung der „Ästhetischen Theorien der schottischen Denker“ in Band II unter „weitere ästhetische Theorien“ in Band III (I, 2) fortgeführt wird, ist schwer zu erraten. Fast unmöglich ist eine Orientierung über Phänomene wie Gothic Revival. Wer vermutet, daß sich ausgerechnet in dem Abschnitt über Pope ein Passus findet, von dem strahlenförmig Hinweise nach vorwärts und rückwärts ausgehen?

Man erwartet nicht, daß einem Werk, das sich als bloßen „Überblick“ bezeichnet, eine These zugrunde liegt. Aber man wäre dankbar, wenn in einer trotz gegenteiliger Versicherung des Autors historisch vorgehenden Darstellung nicht nur der Gang der Untersuchung stärker markiert, sondern auch der Duktus des Arguments deutlicher herausgearbeitet worden wäre, als es hier geschieht. Das hätte auf verschiedene Weise bewerkstelligt werden können. Etwa durch eine längere Einleitung oder durch ein zusammenfassendes Schlußkapitel für jeden Band oder durch eine synoptische Vorschau für jeden größeren Abschnitt. Bernard Weinbergs *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (1961) ist ein Musterbeispiel dafür, daß sich in eine überaus detailreiche Darstellung ein roter Faden einziehen läßt. In Dobais drei Bänden fehlt dergleichen fast völlig. Die Einleitung zum ersten Band ist ganze vier Seiten lang, die zu den beiden anderen Bänden nicht einmal eine. Zusammenfassungen gibt es nicht. Eine Art Vorschau bietet, allerdings in sehr rudimentärer Form, höchstens das erste Kapitel des zweiten Bandes.

Die Forderung nach einer Leitlinie ist deswegen nicht unbillig, weil der auf ca. 3800 Seiten gebotene „Überblick“ stark mit Thesen und mit historischen 'Verknüpfungen' durchsetzt ist. Sie begegnen so häufig, daß man sie als konstituierendes Element des Werkes bezeichnen muß. So „erinnern“ Shaftesburys Gedanken „an sich stark an die Auffassung der Künste in der Stoa“ (I, 49). Oder Hutcheson spricht über die Kraft der Assoziationen, „vielleicht von Charles Perrault angeregt, wahrscheinlicher aber von Addison beeinflusst“ (I, 131). Oder Pope ist „als Denker ... ein Bewunderer der Antike, der die Antike zugleich auf dem Weg des 'common sense' und romantisch verstanden hat. Er ist ein Ideologe eines intellektualistisch und zugleich auch romantisch gefärbten Barockklassizismus, eines zugleich nüchtern und romantisch ausgelegten Palladianismus ...“ (I, 170 f.). Bei der Lektüre von Reiseeindrücken von Dorothy Wordsworth denkt Dobai „unwillkürlich an die Ideale von Künstlern wie Franz Pfors“ zurück (III, 139). Gewisse Bemerkungen von Shelley können zeigen, daß er „bei seiner Hellas-Bewunderung eine romantische Steigerung von Ideen erreicht, die letztlich im Aufklärungsdenken wurzeln, was seine Gedanken auch oft mit jenen von Daniel Webb vergleichbar macht.... Mit Webb — und mit Diderot — teilt er auch einen antikatholischen Sensualismus“ (III, 153). Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren.

Was solche Thesen, Vergleiche und Verbindungen problematisch macht, ist ihr assoziativer Charakter. Hier werden Zusammenhänge herausgestellt, die sich subjektiv bei einer ausgebreiteten Lektüre aufdrängen mögen, die aber nicht notwendig einem objektiven Befund entsprechen. Die Gefahr besteht, und dies gerade bei

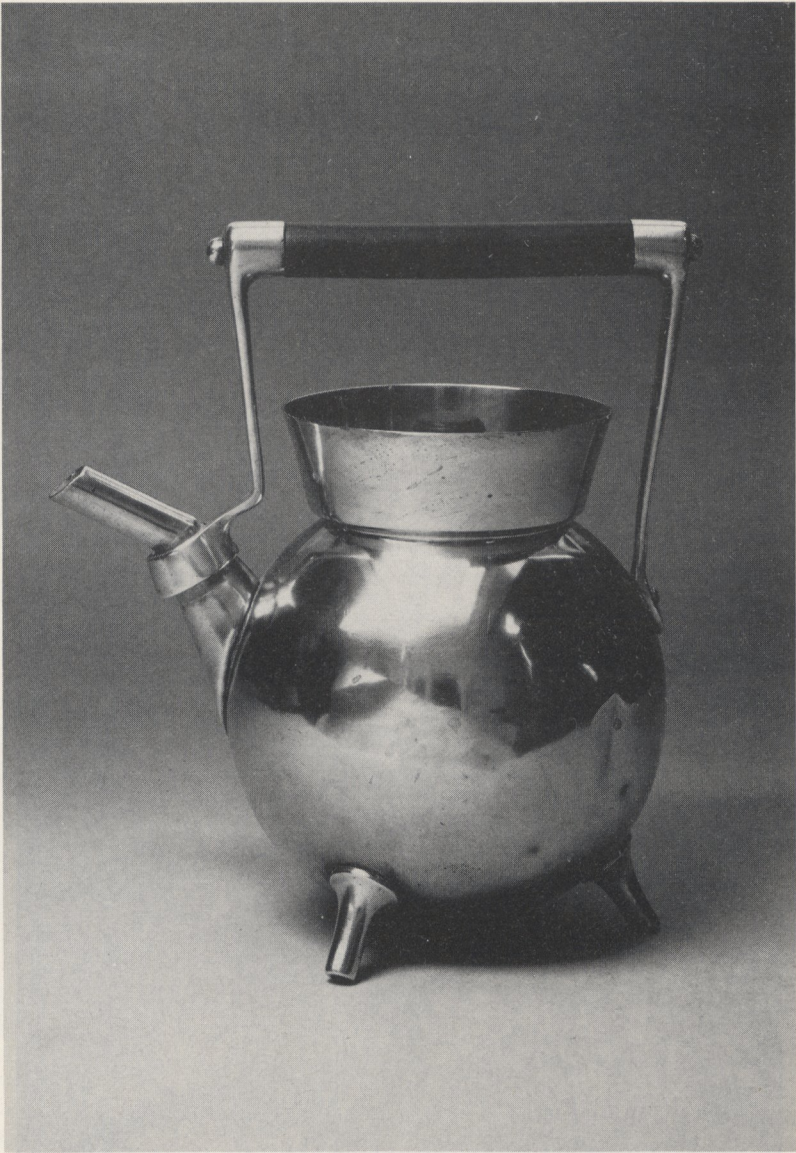


Abb. 1 Christopher Dresser, Wasserkessel; Kupfer und Ebenholz; Ausführung: Benham & Proud, London, um 1885. Privatbesitz



Abb. 2 Christopher Dresser, gedruckter Baumwollstoff; Ausführung: Newman, Smith & Newman, London, um 1899. Privatbesitz



Abb. 3 Heinrich Zille, Frauen — Mädchen — Kinder; Kreidestudien



Abb. 4 Adolph von Menzel, *Maurer mit Frau und Kind bei der Mittagsmahlzeit*; Holzschnitt um 1845 (oben); Heinrich Zille, *Maurerfamilie auf der Baustelle*; Kreidezeichnung 1900 (unten)

einem das Material aufbereitenden Werk, daß diese Thesen und Anspielungen für die Forschung ein Gewicht gewinnen, das sie nicht haben können und auch nicht haben dürfen. Sie drängen sich um so stärker auf, je weniger deutlich eine historische Leitlinie des Werkes in Erscheinung tritt. Man hat den Eindruck, als sei der rote Faden zerfasert in eine Vielzahl roter Fädchen von sehr unterschiedlicher Qualität, die nicht unbedingt ein überzeugendes Muster ergeben.

Wer als Leser diese Schwäche des Werkes überwinden möchte, hat kaum eine Möglichkeit dazu. Was ihm helfen könnte, sich schnell und sicher durch den schier unermeßlichen Stoff zu bewegen, fehlt: ein Index. Wenn ein ausführlicher Index nicht in einem vierten Band nachgeliefert wird, bleiben die drei Bände für die wissenschaftliche Benutzung schlechterdings unzugänglich, und ihre Wirkung wird in keinem Verhältnis zu den enormen Anstrengungen des Verfassers und zu den Aufwendungen der Forschungsförderung stehen, die hier investiert worden sind. Verfasser, Verlag und forschungsfördernde Institution sollten sich der Verantwortung bewußt sein, die sie tragen. Dies ist kein Lesebuch, sondern ein Nachschlagewerk, und ein Nachschlagewerk ohne Register ist ein Fragment.

Zusammen mit dem Index sollten Ergänzungen zu den Bibliographien erscheinen. Jede einzelne der zahlreichen Bibliographien ist mit großem Aufwand zusammengestellt, und in der Verzeichnung jeder einzelnen Ausgabe der Primärliteratur einschließlich der Übersetzungen hat der Verfasser oftmals mehr getan, als der Benutzer erwartet oder auch seinerseits verwenden kann. Aber es gibt andererseits Lücken, die bei dieser Dichte der Dokumentation geschlossen werden sollten. Zusammen mit dem Index müßte auch ein Errata-Verzeichnis erscheinen. Die Zahl der Fehler und Versehen, die dem Verfasser unterlaufen sind, ist nicht groß, aber manche sind irritierend. Es wird sicher einige Fachleute geben, die solche Versehen wie „Sir Roger Coventry“ statt „Sir Roger de Coverley“ ausmerzen helfen (I, 92). Schließlich ist eine Konkordanz der Verweise erforderlich. In der Mehrzahl der Fälle wird nicht von Seite zu Seite, sondern von Kapitel zu Kapitel verwiesen; und manche dieser Kapitel sind zwischen 50 und 80 Seiten lang. Diese Wünsche sind nicht unbillig. Daß man sie als Rezensent mit Nachdruck vorträgt, unterstreicht den Wert, den man dem Buch beimißt.

Bernhard Fabian

WINFRIED RANKE, *Vom Milljöh ins Milieu — Heinrich Zilles Aufstieg in der Berliner Gesellschaft*. Hannover (Fackelträger) 1979, 311 S. Text, darin 368 Abb., wovon 50 Farbseiten.

An Heinrich Zilles plastischer Gestalt ist manches Klischee hängengeblieben, das seiner künstlerischen wie gesellschaftlichen Bedeutung nicht gut getan hat. Bis in die Titel der Zille-Publikationen geht es: da ist der antiquiert-herablassende Titel „Meister Zille“, benachbart gleich dem Spitznamen „Pinselheinrich“, dann wieder ist er der „Vater Zille“ oder einfach „Heinrich“, oder er führt als „Vater der