

Nachbarwissenschaften veranlasse, wird in Frage gestellt, wenn das neue Repräsentationsbedürfnis sich jetzt an ihr vorbei die erklärende Ausstrahlung des Kunstwerks auf eine die Zuschauer anlockende „Aura“ zurückschraubt.

Urs Patyk

Literaturberichte

LITERATUR ZUM THEMA BIEDERMEIER SEIT 1982

(mit drei Abbildungen)

Anlaß für diesen Literaturbericht ist die Ausstellung *Kunst des Biedermeier 1815—1835* im Haus der Kunst in München 1988/89, der in den letzten Jahren andere Ausstellungen zu diesem Thema vorangegangen sind. Ist solche Beschäftigung mit dem Biedermeier zeitgemäß, oder wird hier von einem flächendeckenden Kulturbetrieb ein Thema nur deswegen ausgebeutet, weil es bisher nicht popularisiert worden ist? Gibt es einen neuen schwül-gewittrigen Vormärz? Das ist einer der Komplementärbegriffe. Er sieht die Epoche von ihrem Ende her, charakterisiert ihren Balancezustand und will der Harmlosigkeit des Biedermeier den politischen Ernst gegenüberstellen. Jedenfalls fanden die größeren Veranstaltungen zumeist unabhängig von Jubiläumsfeiern, den Herzschrittmachern epigonalen Geisteslebens, statt. Hier sollen die wichtigsten Erscheinungen der letzten sieben Jahre — fette oder eher aufgedunsene Jahre, denen keine mageren zu folgen scheinen — untersucht werden. Die reichhaltige Schinkel-Literatur des Gedenkjahres 1981 mag die Grenze markieren, zumal die Gestalt Schinkels geeignet ist, die Problematik des Biedermeierbegriffs aufzudecken. 1979 hatten in der DDR Willi Geismeyer mit seinem umfangreichen Buch *Biedermeier* (Leipzig, Seemann) und Renate Krüger mit ihrem kleineren *Biedermeier. Eine Lebenshaltung zwischen 1815 und 1848* (Leipzig, Koehler & Amelang) schon ein neues Interesse an dem Phänomen angekündigt und Darstellungen auf dem üblichen marxistischen Fundament geliefert, das sich für diesen Stoff besonders eignet, weil das, was man gemeinhin Biedermeier nennt, tatsächlich weniger vom starken Veränderungswillen oder der Protesthaltung großer Persönlichkeiten als von dem Gewicht gesellschaftlicher Verhältnisse geprägt ist.

Die Münchner Ausstellung unterscheidet sich in vielem von den „Aktivitäten“, die Kommunen zum Beweis ihrer Vitalität, zur Steigerung ihres „Freizeitwertes“ und zur Hebung des Fremdenverkehrs veranstalten. Sie ist lange und gründlich vorbereitet; sie greift über die Grenzen einer Region hinaus, und sie ist — ohne die Beiträge anderer Autoren über die politischen Verhältnisse, Musik, Literatur und Mode im Katalog schmälern zu wollen — im wesentlichen das Werk eines einzelnen, der sie durchführen wollte und das auch konnte: Georg Himmelhebers. Auf diese Weise besitzt das Unternehmen eine Handschrift. Das bietet zwar Angriffsflächen für Kritiker, die manches vermissen und eine Vereinfachung des Bildes durch den Blick von nur einem Standpunkt aus tadeln mögen, aber der Vorzug dieses engagierten Vortrages ist die in der Einheitlichkeit liegende Überzeugungskraft, die das Publikum bewegen muß, und nur bei diesem Ergebnis ist es gerechtfertigt, Kunstwerke zu bewegen.

Eine gute Ausstellung ist etwas anderes als ein Buch. Den Umfang zu beschränken war klug. 462 Nummern zählt der Katalog. So konnte man die Ausstellung ohne das Schuldgefühl sehen, dem einzelnen Stück angesichts der Masse nicht mehr gerecht werden zu können, ein auch dem Thema angemessenes Vorgehen, denn Intimität und Ehrlichkeit der Biedermeierkunst vertragen nicht den Sockel einer sich selbst ausstellenden Betriebsamkeit.

Himmelheber konnte diesen Eindruck von Einheitlichkeit jedoch auch deshalb erzielen, weil für ihn das Biedermeier nur fast halb so lange dauert wie für andere. Bereits in seinem das 19. Jahrhundert behandelnden Band des Kreiselschen Möbelwerkes hat er das Ende des Biedermeier um 1830 proklamiert und triftige Gründe dafür vorgebracht. Auf dem Gebiet des Möbels setzte damals der Historismus ein, der fast alle Stile der Vergangenheit mit Hilfe der nun erscheinenden Vorlagebücher den Schreibern verfügbar machte. In der Tat sind die Jahre um 1830 eine Zeit des Umbruchs. Das Übergreifen der revolutionären Unruhen von Frankreich und Belgien nach Deutschland, der damit wachsende Gegendruck der Fürsten, die raschen Fortschritte der Industrialisierung, soziale Probleme in ihrem Gefolge, die Entwicklung des Verkehrs, all das hatte auch Auswirkungen auf den Kunstbetrieb. Die Produktion schwoll an, und Kunstvereine suchten in immer mehr Städten das Publikum für die Kunst zu gewinnen, die sich selbst unter den neuen Verhältnissen veränderte. Erst jetzt entwickelte sich die sonst für das Biedermeier als so typisch angesehene Genremalerei. Die gescheiterte Revolution von 1848 andererseits veränderte zwar das geistige Klima, für die Kunst bedeutete jedoch das Jahr keine tief einschneidende Zäsur. Mit der Beschränkung des Biedermeierbegriffs auf die Jahre von 1815 bis 1830/35 charakterisiert Himmelheber diese Kunstgesinnung neu und gewinnt dadurch die Möglichkeit, sie mit den Merkmalen eines Frühstiles, der hoffnungsvollen Perspektive und der Frische, durchweg positiv zu bewerten. Es ist der Neuanfang der deutschen Kunst nach den Befreiungskriegen. Ihre bürgerlichen Ideale, die sogar auf die Höfe abfärbten, sind Redlichkeit, Reinlichkeit, Bescheidenheit, Gemütlichkeit, Wahrhaftigkeit und Vernünftigkeit. Was an der Zeit des Vormärz später Gegenstand des Spottes und der Verachtung war, die spießbürgerliche Diskrepanz von Enge und Attitude, die Absicht, nur das wahrzunehmen, was zu sehen angenehm und bequem war, also die freiwillig angenommene und zur Tugend erhobene Beschränktheit, ist damit weitgehend abgesondert. Was allerdings die Erfinder des Wortes „Biedermeier“ in den fünfziger Jahren verspottet hatten, war nicht die fast eine Generation zurückliegende Gesinnung, sondern die der gerade vergangenen Zeit. So benennen denn Antoinette Fay-Hallé und Barbara Mundt in ihrem Buch *Europäisches Porzellan vom Jugendstil zum Klassizismus* (Stuttgart, Berlin usw., Kohlhammer 1983) mit „Biedermeier“ die durch Stilvielfalt, Nachlassen der Qualitätsansprüche und Produktionsvereinfachung gekennzeichnete Periode von 1830—1850, die den Klassizismus ablöst.

Wenn Himmelheber in seinem Anhang „Biedermeier als Vorbild“ mit einigen Stücken und einem zugehörigen Aufsatz die Renaissance dieses Stiles um 1900 in Erinnerung ruft und dann auch aus der Gegenwart Beispiele solcher Inspiration — freilich nur auf dem Gebiet des Kunstgewerbes — beibringt, dann wird deutlich, wie er — ohne es direkt auszusprechen — diese geläuterte Vorstellung des Biedermeier unserer Zeit als Muster empfiehlt (*Abb. 1*). Das ist ebenso legitim wie mutig, denn Wertschätzung des Schlich-

ten, Wahrhaftigen, Anständigen, kurz der bürgerlichen Tugenden, bedeutet Weigerung, am Gesellschaftsspiel hochstaplerischer Selbststilisierung teilzunehmen, bei dem die Kunst nur zu oft das Turngerät für den Aufschwung zum geistreichen Conferencier vor gleichgesinntem Publikum abgibt.

In seinem großen Katalogessay „Kunst des Biedermeier“ bestimmt Himmelheber mit den Mitteln der Formenanalyse, was diese Gesinnung zum einheitlichen Stil in Architektur, Plastik, Malerei, in der Möbelkunst und in anderen Sparten des Kunstgewerbes macht. Es ist ein an Formen des Louis Seize anknüpfender Klassizismus, der zur Flächigkeit tendiert, auf Entfaltung des körperlichen Volumens verzichtet, sich im Schmuck beschränkt und die Natur des Materials sprechen läßt. Himmelheber, der Spezialist für Möbel, hat seine Einsichten im Studium dieser Kunstgattung gewonnen, und er überträgt sie nun auf andere Bereiche. In der Architektur von Schinkel, Klenze oder Laves erkennt er Grundsätze, die auch im gleichzeitigen Möbel begegnen. In der Skulptur konstatiert er Flächigkeit und bei der Bauplastik Absonderung von der Wand. Für die Malerei stellt er einen Bezug zum Sichtbaren fest, also die Bevorzugung von Porträt und nahsichtiger Landschaft bzw. Stadtansicht. Die in Mythologie und Geschichte ausschweifende Phantasie wird ebenso gemieden wie die Verklärung der Landschaft zur idealen Komposition. Wenn Himmelheber jedoch Schinkels Schauspielhaus und sein Museum oder Klenzes Glyptothek als Bauten des Biedermeier analysiert, dann widerspricht ihr Gemaldeschmuck diesen Grundsätzen. Was sich im Kunstgewerbe und vielleicht auch in der reinen Architektur als einheitlicher Stil klar definieren läßt, verfließt in den anderen Gattungen. Im Möbel kann Himmelheber benennen, was zwischen 1815 und 1835 in Deutschland nicht Biedermeier ist. Es ist im höfischen Bereich das eher prunkliebende Spätempire. Bei der Malerei ergeben sich dagegen Schwierigkeiten. Der Gegensatz ist gemeinhin die Romantik. Wenn man diesen Begriff knapp als eine poetische Kunst faßt, die Gedanken mitteilen will und die Dinge als Vokabeln benutzt, dann bleibt zwischen diesen beiden Haltungen ein relativ weites Feld von schwer Benennbarem. Himmelheber grenzt aus seinem Biedermeier in München sogar Stieler, Wagenbauer, Dorner, Warnberger, Peter von Hess sowie Albrecht und Heinrich Adam aus. Es bleiben für ihn hier nur Wilhelm Kobell (der seine Landschaften mit Menschen und Tieren geradezu möbliert) und Domenico Quaglio als eigentliche Biedermeiermaler übrig.

Aber auch die Romantik ist eher eine Gesinnung als ein Stil. Das läßt sich gut bei Kersting zeigen. Sieht man in seinem Bild „Junge Frau beim Schein einer Lampe nähend“ von 1828 (*Abb. 2*) nur die gemütvolle Wiedergabe häuslicher Atmosphäre, ist es ein Werk des Biedermeier, empfindet man dagegen die Bibel auf dem Fensterbrett vor dem verschlossenen Fenster, die Schere, die großen Schatten und die nächtliche Stimmung als bedeutungsträchtig, dann wird daraus eines der Romantik. Die Form in ihrer epigrammatischen Disziplin legt eine solche romantische Deutung immerhin nahe.

„Biedermeier“ ist als Epochenbezeichnung untauglich, wie immer man auch die Grenzen setzt, denn was zwischen 1815 und 1835 die größte Geltung besaß, die Kunst Schinkels, Klenzes und Cornelius', läßt sich ebensowenig unter diesem Begriff fassen wie das meiste, was die deutschen Maler in Rom hervorbrachten. Caspar David Friedrich hat den größten Teil seines Werkes in diesem Zeitraum geschaffen. Bei einzelnen Werken in Himmelhebers Ausstellung wird die Brüchigkeit des Begriffs an seinen Rän-

dern unmittelbar deutlich. Dahls Gemälde „Julie Vogel in ihrem Garten“ entspricht der allgemeinen Vorstellung vom Biedermeier vollkommen, aber es ist kein typisches Werk des Malers wie die „Landschaft mit Wolken“, die in ihrer genialischen Skizzenhaftigkeit nicht biedermeierlich ist. Die beiden Bilder von Ernst Fries sind romantisch. Wer bei dem „Felsigen Abhang mit Höhle“ die schwarze Öffnung, die alles um sie herum bedroht, als Zweifel an der Erscheinung begreift, wird auch den „Blick über Baumkronen“ als hintergründig empfinden. Die Düsseldorfer Malerschule, die sich seit 1826 entwickelte, gehört für Himmelheber mit guten Gründen nicht zum Biedermeier, seine Inkonsequenz, Wilhelm Schadows gepflegtes Bildnis seines Stiefbruders Felix zum „Coverboy“ für den Katalog zu machen, mag man dennoch nicht tadeln, weil Löcher in den Begriffen dazu führen, daß sie die zum Leben nötige Luft bekommen. So ist auch manche etwas zu apodiktische Formulierung, zum Beispiel das Genre sei „kein Thema des Biedermeier“ (S. 41), Anstoß zum Nachdenken, das dann zu differenzierteren Resultaten führt. Aus ausstellungstechnischen Gründen wurde die Graphik vernachlässigt. Hier haben jedoch Johann Adam Klein, Georg Emanuel Opitz, Ludwig Emil Grimm und andere Künstler Schilderungen des Volkslebens geboten, die biedermeierlich sind. In der Malerei schließlich ist an Johann Erdmann Hummel und Franz Krüger (der in der Ausstellung fehlt) zu denken.

Während der zeitliche Rahmen für das Biedermeier sehr knapp gefaßt ist, wird der räumliche überraschend auf Kopenhagen — und im Kunstgewerbe mit edlem Silber auch auf Holland — ausgedehnt. Es heißt sogar: „Nirgendwo ist Biedermeier reiner und wahrhaftiger entstanden als in Kopenhagen“ (S. 35). Schon Geraldine Norman hatte 1987 in ihrem oberflächlichen Buch *Biedermeierpainting 1815—1848* (London, im gleichen Jahr in deutscher Übersetzung erschienen: *Die Maler des Biedermeier 1815—1848*. Freiburg, Herder) Kopenhagen in die Übersicht einbezogen. Bilder von Eckersberg, Jensen oder Købke neben denen deutscher Zeitgenossen zu sehen, war lehr- und genußreich, aber die Entwicklung verläuft in Kopenhagen doch anders als in Deutschland. Die Blütezeit setzt, von den Leistungen des David-Schülers Eckersberg abgesehen, erst um 1830 ein. Die Architekturmalerei, eine typische Gattung der Biedermeierkunst, ist in Dänemark schwach entwickelt; dafür fördert die Akademie eine Darstellung des Aktes, die in Deutschland unterdrückt wird. Auch ist der politische Hintergrund der Kunst in Dänemark nicht mit dem in Deutschland oder Österreich zu vergleichen.

Himmelhebers überschauender Blick vernachlässigt ein wenig die lokalen Bedingungen und Eigenarten, was auch beim Aufbau der Ausstellung zu bemerken war. Gerade bei einer Kunst, der das sachliche Schildern so wichtig war, kommt dem Ortsklima große Bedeutung zu. Überblickt man die Kunstproduktion in den verschiedenen Städten Deutschlands und Österreichs, dann springt doch ins Auge, wie stark nicht nur das Verhältnis von Quantität und Qualität, sondern auch die Ausprägung der Kunst von den sozialen Faktoren am Ort bestimmt ist. Erfreulicherweise sind viele Künstler aus Nebenzentren wie Biberach, Braunschweig, Kassel, Konstanz und Winterthur vertreten (leider fehlen die östlichen Provinzen ganz), aber ein intensiveres Charakterisieren der Hauptzentren hätte dem Gesamtbild doch noch einige wesentliche Details hinzugefügt, vielleicht auch den Zeitrahmen beweglicher gemacht. Die Texte zu den Einzelwerken hätten auf diese Weise etwas mehr Kolorit erhalten können.

In Wien wird man sich besonders schwer mit dem knappen Biedermeierbegriff abfinden, dem z. B. der Hauptmeister Waldmüller nur in seiner Frühzeit zugehören würde. Auf der Ausstellung war er lediglich mit zwei relativ anspruchslosen Werken von 1821 und 1834 vertreten. Das Geburtsdatum der Künstler spielte bei ihrer Zuordnung zum Biedermeier für Himmelheber kaum eine Rolle. Der älteste in seiner Auswahl ist der 1747 geborene Kaspar Benedikt Beckenkamp in Köln, der jüngste der 1811 geborene Eduard David Steiner in Winterthur. Können Künstler mit so verschiedenen Geschichtserfahrungen unter einem Stilbegriff zusammengefaßt werden? Die Beobachtung lehrt, daß das Biedermeier keine aus dem Drängen einer Generation heraus geborene Bewegung war, die eine Epoche beherrschte, sondern eine zeitgebundene Haltung, die Künstler ganz unterschiedlichen Alters annahm.

In der Unterschätzung des künstlerischen Eigenwillens, der bei aller Verwandtschaft im Erscheinungsbild doch vorhanden ist, zeigt sich Himmelhebers besondere Beziehung zur Möbelkunde, wo die Frage nach der Persönlichkeit des Tischlers hinter der nach dem Zusammenhang von Erfindung und Zeitgeschmack zurücktritt. Dennoch liegt das Anregende des neuen Entwurfes von Biedermeier nicht zuletzt in diesem Ursprung, der auch insofern legitim ist, als der Formenwandel nach 1815 mehr vom Innenraum, der Wohnung und den privaten Lebensbedürfnissen als vom Außenbau und von der Repräsentation her seinen Ausgang genommen hat.

Dieser Weg von innen nach außen nach Art einer organischen Entwicklung war in der Ausstellung deutlich zu spüren und hat bei behutsamer Didaktik ein klares Bild ergeben. Die wissenschaftliche Diskussion kann sich an den entschiedenen Thesen entzünden. Hier wäre es einmal sinnvoll gewesen, ein Symposium anzuschließen. Himmelheber hat sich zum Thema Biedermeier in Beschränkung auf sein engeres Spezialgebiet in den letzten Jahren mehrfach geäußert. Am wichtigsten ist sein vor dreieinhalbtausend Abbildungen enthaltendes Bilderlexikon *Deutsche Möbelvorlagen 1800—1900* (München, Beck 1988), weil es genaue Anhaltspunkte für die Datierung von Moden gibt und weil es Aussagen über die Beliebtheit bestimmter Formen absichert. Die Vorlagen bestätigen Himmelhebers These von der stilistischen Einheit der Jahre 1815—1830/35 und dem Einbruch des Historismus danach.

Sein zuerst 1974 in England und 1978 in Deutschland erschienenes Standardwerk *Biedermeiermöbel* kam 1987 gründlich überarbeitet und umgestaltet neu heraus (München, Beck). Zwei Aufsätze in der *Weltkunst* 57, 1987 („...unser kleines Wohnzimmer war reizend...“) und 58, 1988 („...zur zweckmäßigsten Einrichtung des Hauses“) befassen sich mit der Wohnkultur des Biedermeier und werten literarische Quellen aus, in denen Ratschläge für Einrichtungen gegeben werden. Himmelhebers Epocheneinteilung wird befürwortet von Heidrun Zinnkann in ihrer Mainzer Dissertation *Mainzer Möbelschreiner der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Frankfurt 1985. Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 17), die durch ihre genaue Untersuchung der Zustände an einem Ort eine verlässliche Einsicht in das Verhältnis von Stilentwicklung und Sozialgeschichte bietet.

In der Möbelkunst und in der Wohnkultur ist freilich manches einfacher als in anderen Bereichen. Es gibt romantische Tendenzen im Möbel, namentlich da, wo man sich gotischer Formen bedient, aber die Unterscheidung von Biedermeier und Romantik ist hier

weniger ein Problem als in der Malerei. Der Begriff Romantik ist zeitlich noch weniger exakt zu umreißen als der des Biedermeier, und im Unterschied zu diesem wird er heute überwiegend positiv bewertet, nicht zuletzt wegen einer modischen Dehnung, die sogar Dampflokomotiven, Weinlokale und jede nostalgische Schwärmerei mit einschließt. So konnte man 1985 in Berlin als Filiale der Nationalgalerie eine „Galerie der Romantik“ ins Leben rufen, die sogar noch Spitzweg einschließt und das Biedermeier mit Gaertner, Krüger oder Waldmüller als Stilphänomen innerhalb dieses attraktiven Rahmens auführt. Willi Geismeyer hat in seinem reichhaltigen Buch *Die Malerei der deutschen Romantik* (Dresden, Vlg d. Kunst 1984) Künstler behandelt, die auch in seinem Biedermeierbuch vertreten sind, so Wasmann, Heinrich Maria von Heß, Catel, Kersting, Schwind oder Ferdinand Olivier. In dem Bildband *Malerei der Romantik in Deutschland* von Jens Christian Jensen (Köln, DuMont 1985) sind u. a. Werke von Kaaz, Hackert, Klenze, Catel, Kobell oder Oldach beschrieben. Romantik ist hier ein Gütesiegel. Die Werbewirkung des Begriffs nutzte auch die Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in München 1985 für ihre Ausstellung *Deutsche Romantiker. Bildthemen der Zeit von 1800—1850*, ein bedenklicher Auftritt einer Bank im Ausstellungswesen, den angesehene Museen mit bedeutenden Leihgaben unterstützt haben. Hier waren in der Abteilung „Interieur und Stadtlandschaft“ z. B. Werke von Domenico Quaglio, Neher, Cogels, Brücke und Menzel zu sehen.

Nicht anders verfahren die Veranstalter der Ausstellung *Traum und Wahrheit. Deutsche Romantik aus Museen der Deutschen Demokratischen Republik*, die 1985 im Kunstmuseum Bern veranstaltet wurde. Romantik, das ist die Blütenlese des Schönsten, was die deutsche Malerei und Zeichenkunst zwischen Carstens und Schwind, einschließlich Goethe und dem alten Schadow, hervorgebracht hat.

Aber man wird sich damit abfinden müssen, daß Eigenwilligkeit oder marktgerechtes Verhalten der Künstler und Anpassung an Auftraggeber konkreter sind als unsere etikettierten Schubladen, und vielleicht ist die enttäuschende Unschärfe des ungleichen Begriffspaares ganz nützlich, um das Abstempeln mit Stilbegriffen zugunsten der Beobachtung von Künstlertypen und den ihnen entsprechenden Intentionen zurückzustellen. Der Versuch von Marianne Bernhard, das Phänomen Biedermeier durch 130 Artikel eines „Epochenlexikons“ (*Hermes Handlexikon. Das Biedermeier. Kultur zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution*. Düsseldorf, Econ 1983) zu umreißen, ist jedenfalls gründlich mißlungen. Hilflosigkeit ist mit Forscheit überschminkt — Unterhaltungswissenschaft.

Himmelhebers Unternehmen setzt sich deutlich ab von zwei großen Ausstellungen mit je über 2000 Objekten, die 1987 in München unter der Leitung von Hans Ottomeyer (*Biedermeiers Glück und Ende...die gestörte Idylle*) und 1987/88 in Wien unter Leitung von Günter Dürigl nach dem Konzept des verstorbenen Robert Waissenberger (*Bürger-sinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815—1848*) von den dortigen stadtgeschichtlichen Museen — und daher unter mehr kultur- als kunsthistorischem Blickwinkel — hauptsächlich aus den reichen Beständen der beiden Häuser zusammengestellt wurden. Was sich seit Jahrzehnten in den Depots aufgehäuft hatte, hier wurde es einmal in der Fülle ausgebreitet, die das einzelne Objekt allerdings zwangsläufig zum Belegstück für eine Facette des Zeitgeistes entwertet. Die stadtgeschichtlichen Museen,

eher unbelastet von der Verantwortung gegenüber großer Kunst, die die Kunstmuseen drückt, aber auch der Verführung ausgeliefert, ihr geringeres Prestige durch ein opportunes Verhalten gegenüber dem Publikum zu kompensieren, nehmen weniger Rücksicht auf Leistung und Schicksal des Individuums, sie suchen die bunte Fülle vergangenen Lebens kurzweilig vor Augen zu führen und verschaffen dem Betrachter gern den Genuß, sich über die Vergangenheit zu erheben. Sie sind für das Biedermeier, nicht für die Romantik zuständig. Die Masse des Stoffes genießbar und in einem Rundgang überschaubar zu machen, das ist die Kunst solcher Monstreausstellungen. Schon in den Titeln wird der politische Gewitterhorizont beschworen, in Wien, dem dortigen Ausmaß der Unruhen entsprechend, ernster, in München eher mit spöttischer Überlegenheit. Man möchte doch, hätte man 140 Jahre früher gelebt, auf der richtigen Seite der Barrikade gestanden haben. Aber den an Gegensätzen nun reicherem und zeitlich weiter als bei Himmelheber gespannten Panoramen fehlte es an Kontrastschärfe. Das Stimmungsbild einer der unsrigen irgendwie verwandten Epoche wirkt distanziert und kann nicht aufrütteln. Heinezitate allein schaffen es nicht. Dennoch waren beide Ausstellungen durch ihre Materialfülle respektgebietende und für die Wissenschaft nützliche Leistungen.

So sehr zwischen 1815 und 1848 das Bürgertum Kunst und Kultur prägten, weit mehr als in früheren Zeiten, so ist in beiden Ausstellungen der Lebensweise des Hofes und des Adels und ihrem Anteil an der Kunstförderung doch zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Wenn man in Wien „Bürgersinn und Aufbegehren“ ausstellen wollte, sicher auch mit der löblichen Absicht, kritisches Denken in der Gegenwart zu ermuntern, dann hätte der Untertitel anders lauten müssen. Das Münchner Unternehmen konnte die restaurative Hofkunst mit mehr Recht vernachlässigen, weil 1986 aus Anlaß des 200. Geburtstages Ludwigs I. von Bayern dieses Thema mit ausreichender Breite abgehandelt worden war. Der Wiener Katalog führt in dem ungebrochenen Optimismus Historischer Museen, die Vergangenheit mit materiellen Dingen ziemlich lückenlos präsentieren zu können, in 19 Kapiteln, beginnend mit dem Wiener Kongreß und endend mit der Reaktion unter Kaiser Franz Joseph, fast alle Bereiche der Kultur samt Wissenschaft und Technik, aber unter Ausschluß von Religion und Militärwesen vor. Zudem werden, wie stets bei derartigen Unternehmungen, in Wahrheit nur die Bereiche berührt, in denen Ausstellungsstücke als Beleg herangeholt werden können. Dabei entspricht die Gewichtung nicht der tatsächlichen Bedeutung, sondern der Schaulust des Publikums. Franz Schuberts Brille ist ebenso eine Katalognummer wie die Partitur seines Oktetts in F-Dur. Die Überfülle bewirkt ein Verdecken der Lücken.

Große Ausstellungen wie diese werden heute von anderen Publikationen begleitet, weniger weil es die Diskussion des Gegenstandes, sondern weil es der Markt verlangt. Schon vor der Ausstellung — 1986 — war unter dem nur wenig abweichenden Titel *Wien 1815—1848. Bürgersinn und Aufbegehren. Die Zeit des Biedermeier und des Vormärz* noch von Robert Waissenberger ein Band mit Aufsätzen, teils von den Autoren des Kataloges, herausgegeben worden (Wien, Ueberreuter). Er erschien auch in einer englischen Ausgabe (*Vienna in the Biedermeier Era*. New York 1986). Die Zeitschrift *Parasol* brachte 1987 ein Sonderheft „Das wilde Biedermeier“ mit einigen Aufsätzen heraus, die sich hauptsächlich mit Kunstgewerbe befaßten. Die Galerie Haßfurter, deren Auktionskataloge zur österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts bereits früher reiches

Material bekannt gemacht hatten (1982 erschienen *Friedrich Gauermann und die Wiener Romantik bis zum Biedermeier, Thomas Ender 1793—1875 und die österreichische Landschaftsmalerei* sowie *Die Familie Alt*), nutzte die Gelegenheit zu einer Auktion *Das Haus Habsburg. Kunst und Kultur unter Joseph II. bis Franz Joseph 1780—1860* ebenso wie das Dorotheum. Für die Forschung erhalten die aufwendigen Werbeschriften des Handels immer mehr Gewicht!

Eine so umfassende Ausstellung zum Thema Biedermeier in Wien wie die des Historischen Museums hatte es noch nicht gegeben. Das Haus hatte in kleineren Unternehmungen längst darauf hingearbeitet, zuletzt 1981 und 1984 mit den Ausstellungen *Der Verlag Artaria. Veduten und Wiener Alltagsszenen* und *Die Aera Metternich*. So war ein großer Teil des Materials bereits bekannt. Wiederholungen wurden unvermeidbar. Man erkennt die natürlichen Grenzen der Ausstellungsmanie.

Auch andere Museen der Stadt haben die Kunst des Wiener Biedermeier — aber nur des Wiener — ausgestellt und damit einen Beitrag zur Werbung für Wien geleistet. Gestützt auf ihren hervorragenden Bestand von Zeichnungen und Aquarellen zeigte auf Initiative Walter Koschatzkys als herausragendem Kenner der Epoche die Albertina 1983 *Joseph Danhauser* und 1984 *Rudolf von Alt 1812—1905. Die schönsten Aquarelle aus den acht Jahrzehnten seines Schaffens*. Das Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien hat 1986 Moritz Daffinger (Ulrike Jenni, Robert Wagner, Marie-Therese Winkler, *Die Blumenquarelle des Moritz Michael Daffinger. Zur Erforschung der alpenländischen Flora im Vormärz*. Graz, Akad. Druck- u. Vlgstanstalt 1987) und 1987 Friedrich Gauermann (*Friedrich Gauermann 1807—1862. Ölskizzen und Zeichnungen im Kupferstichkabinett*, ebd.) ausgestellt. Gleichzeitig erschien Rupert Feuchtmüllers *Gauermann*-Monographie von 1962 in einer erweiterten und ergänzten Form mit einer Dokumentation von Leben und Werk sowie Briefen, zeitgenössischen Ausstellungsbesprechungen und biographischen Würdigungen der Zeitgenossen (Rosenheim, Rosenheimer).

Ein Gedenktag kam der Steiermark zugute. Zur 200. Wiederkehr des Geburtstages von Erzherzog Johann von Österreich kam von Walter Koschatzky eine Monographie mit Werkverzeichnis von Thomas Ender heraus (*Thomas Ender, Kammermaler Erzherzog Johanns*. Graz, Leykam 1982). Über Ender und die anderen Kammermaler des Erzherzogs — Karl Ruß, Matthias Loder, Johann Kniep, Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Josef Daniel Böhm — äußerte sich Koschatzky in dem Aufsatzband zum Katalog der Landesausstellung in Schloß Stain, Steiermark *Erzherzog Johann von Österreich*. Die 37 Beiträge enthalten sonst nur wenig Kunstgeschichtliches. Aus dem gleichen Anlaß erschien eine Festschrift *Erzherzog Johann von Österreich. Sein Wirken in seiner Zeit* (Hrsg. von Othmar Pickl. Graz 1982, Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark 33), in der Wilfried Skreiner über den Erzherzog und die bildende Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Steiermark schrieb. Eine eigene Ausstellung der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, von Gerti Fink und Hanna Pock zusammengestellt, vereinigte nicht weniger als 290 Bildnisse des Erzherzogs (*Erzherzog Johann im Porträt. 1782—1859*).

Wie ein Echo der großen Wiener Biedermeierausstellung mutete die Veranstaltung des Niederösterreichischen Ausstellungszentrums in Baden bei Wien von 1988/89 *Im Schat-*

ten der Weilburg. Baden im Biedermeier an. Bemerkenswert sind im Katalog besonders die Untersuchungen zur Architektur, die nach dem verheerenden Stadtbrand von 1812 entstand, da die österreichische Baukunst des frühen 19. Jahrhunderts sonst wenig Beachtung findet. Das 1982 erschienene Büchlein von Mario Schwarz *Architektur des Klassizismus und der Romantik in Niederösterreich* (St. Pölten-Wien, NÖ Pressehaus 1982) hält nicht, was der Titel verspricht.

Unter der Überschrift *Große Welt reist ins Bad 1800—1914* hatte Sigrid Canz bereits 1980 im Auftrag des Adalbert Stifter Vereins in München eine Wanderausstellung zusammengestellt, in der außer Baden bei Wien, Bad Gastein, Bad Ischl, Franzensbad, Karlsbad, Marienbad und Teplitz behandelt wurden. Aus diesem Material stellte sie 1982 ein „Bibliophiles Taschenbuch“ *Die böhmischen Bäder. Bilder aus dem Biedermeier* zusammen (Dortmund, Harenberg). In zwei gewichtigeren Ausstellungen arbeitete Gert Ammann die Tiroler Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf. Sie fügte sich nur widerstrebend dem Biedermeierbegriff. So hieß die 1982 im Schloß Landeck vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum gezeigte Ausstellung *Klassizisten — Nazarener. Kunst im Oberland 1800—1850* und vereinigte Werke von 29 wenig bekannten Tiroler Malern und Bildhauern. Die zweite Ausstellung des Ferdinandeums von 1984 *Die Tirolische Nation 1790—1820* behandelte nicht nur die Kunst.

Österreichisches Biedermeier bleibt im wesentlichen das wienerische. Mit seinem Buch *Wiener Malerei der Biedermeierzeit* (Rosenheim, Rosenheimer 1987) hat Gerbert Frodl das bisher gründlichste — und dazu ein vorzüglich ausgestattetes — Werk zu diesem Gebiet verfaßt und einmal wieder bewiesen, daß die Ausstellung und ihr Katalog das Buch nicht zu ersetzen vermögen. Der straffe, aus den Quellen erarbeitete Text ist nach Gattungen gegliedert und behandelt auch Erscheinungen, die dem modernen Betrachter weniger behagen, zum Beispiel die Historienmalerei eines Anton Petter oder die religiöse Kunst eines Josef Ritter von Hempel. Neben Vertrautem wird Unbekanntes abgebildet. Der zeitgenössische Kunstbetrieb wird mitberücksichtigt, wodurch die Darstellung zusätzliches Leben erhält. Walter Koschatzky's zusammenfassende Darstellung *Österreichische Aquarellmalerei 1750—1900. Geschichte, Künstler, Meisterwerke* (Wien, Ueberreuter 1987) besitzt ihren Schwerpunkt in der Behandlung der Biedermeierzeit. Koschatzky unterscheidet das Biedermeier, das für ihn ein „Lebensgefühl, kein kunsthistorischer Stilbegriff“ ist, vom darauf folgenden Vormärz. Der gut ausgestattete Band feiert eine spezifisch österreichische Kunstleistung und wendet sich an eine breitere, aber vermögende Leserschaft. Wie hoch die Wiener Biedermeiermalerei von anspruchsvollsten Sammlern ihrer Zeit geschätzt wurde, verdeutlicht ein Buch von Reinhold Baumstark *Wiener Biedermeier. Gemälde aus der Sammlung des regierenden Fürsten Liechtenstein* (Vaduz, Buch- u. Vlgldruckerei 1983).

Eine der nicht sehr zahlreichen Lücken bei den Monographien bedeutender Wiener Künstler schließt das Buch von Marianne Frodl-Schneemann über den aus Hanau stammenden David-Schüler *Johann Peter Krafft*, seit 1828 Direktor der Kaiserlichen Galerie im Belvedere, der eine etwas strengere Spielart der Wiener Biedermeiermalerei pflegte und deshalb bisher zu wenig beachtet wurde. Der Œuvre-Katalog verzeichnet 235 Gemälde (Wien u. München, Herold 1984).

Zwei nützliche Handbücher wurden 1982 und 1984 zum Abschluß gebracht. Heinrich Fuchs hat seinem sechsbändigen *Lexikon der österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts* (Wien, Selbstvlg. 1972—79) ein ebenso gut bebildertes zweibändiges *Die österreichische Bildnisminiatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wien, Selbstvlg. 1981—82) folgen lassen. Auch auf diesem Gebiet erweist sich das Biedermeier quantitativ und qualitativ als Blütezeit. Genau 1000 Werke verzeichnet die vierbändige *Bibliographie altösterreichischer Ansichtenwerke aus fünf Jahrhunderten. Die Monarchie in der topographischen Druckgraphik von der Schedel'schen Weltchronik bis zum Aufkommen der Photographie* (Graz, Akad. Druck- u. Vlganstalt 1981—84) von Ingo Nebehay und Robert Wagner. Bei den alphabetisch geordneten Titeln ist jede einzelne Ansicht aufgeführt. Da ein Register der Orte fehlt, ist die Benutzung des für die Architekturgeschichte, die Denkmalpflege, die allgemeine Landeskunde und die Geschichte der Vedute immens wichtigen Werkes erschwert.

Die österreichische Kunstgeschichte widmet sich dem Biedermeier intensiv, aber nur selten wirft sie einen Blick auf das, was sich außerhalb der Grenzen Altösterreichs ereignet. Eine solche Beschränkung hat ihre Berechtigung. Es gilt, das kulturelle Erbe vor allem dort zu pflegen, wo seine Wurzeln sind. Daß allerdings Pflege in ihr Gegenteil, in Verschleiß und in Vermarktung, umschlägt, ist die Tragik und die Schuld der Kunstgeschichte.

In Bayern, speziell in München, sind die Verhältnisse grundsätzlich ähnlich, aber im einzelnen doch anders. Das 19. Jahrhundert wird intensiv bearbeitet. Bedenkt man, daß am Biedermeierkatalog des Stadtmuseums fünfzig Autoren beteiligt waren, dann wird deutlich, welches Potential an Kräften hier vorhanden ist und sich betätigen will, aber dieses nur kann, wenn die finanziellen Mittel fließen. Ihre Steuerung erfolgt durch den am augenblicklichen Gewinn orientierten Markt und die dem Markt verpflichtete Kulturpolitik. Statt in weit vorausschauender Planung mit kleineren, aufeinander aufbauenden Ausstellungen systematisch ein Feld zu bestellen, werden in repräsentativen Riesenausstellungen wie bei einem Feuerwerk nicht zuletzt die thematischen Ressourcen erschöpft. Das Münchner Biedermeier ist wie das Wiener nun für längere Zeit erledigt. Dabei hat das Stadtmuseum 1981/82 in einer der Malerfamilie Adam gewidmeten Ausstellung (*Albrecht Adam und seine Familie. Zur Geschichte einer Münchner Künstlerdynastie im 19. und 20. Jahrhundert*) oder 1984 in der von Heinz Gebhardt erarbeiteten *Franz Hanfstaengl. Von der Lithographie zur Photographie* vorzügliche Beispiele für die solide Bearbeitung begrenzter Themen geliefert. Eine verantwortungsbewußte Planung, die Rücksicht auf alle Aspekte des Kulturlebens nimmt, Volksbildung, Förderung wissenschaftlicher Begabungen und — verbunden damit — systematischer wissenschaftlicher Bearbeitung der Substanz sowie ihre konservatorische Betreuung, ist kaum zu bemerken. Immerhin werden an den Universitäten die Wissenslücken nach und nach durch die Dissertationen geschlossen. Nur selten jedoch findet der frische Impuls einer Doktorarbeit eine Fortsetzung in einem sich verbreitenden Lebenswerk. Große Leistungen werden auf diese Weise nicht hervorgebracht. Die Münchner Dissertation von Luise Paluch *Lorenzo Quaglio* mit Werkverzeichnis erschien 1983 als Band 108 des *Oberbayerischen Archivs*, die von Georg Baumgartner *Schloß Hohenschwangau. Eine Untersuchung zum Schloßbau der Romantik* 1987 als Band 15 der Beiträge zur Kunstwissen-

schaft (München, Scane) und York Langensteins wichtige Untersuchung *Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarktes und des Ausstellungswesens* als *Miscellanea Bavarica Monacensia 122* (München, Stadtarchiv). Daß Langensteins Anhang zu seiner Dissertation mit dem umfangreichen Verzeichnis der 1824—41 im Kunstverein ausgestellten Bilder, eine der wichtigsten Quellen für die Münchner Kunstgeschichte, nicht gedruckt werden konnte, bestätigt die Aschenputtelrolle der nur auf Erkenntnis zielenden Wissenschaft, und es sieht nicht so aus, als ob ein Königssohn dem armen Mädchen doch noch zu dem ihm gebührenden sozialen Status verhülfe.

Ein Blick auf die neueren Publikationen über den Königssohn Ludwig, dessen 200. Geburtstag 1986 gefeiert wurde, ist geboten, weil sein Kunstideal sich gegen das Biedermeier abgrenzt, wengleich Domenico Quaglio, der Baumeister für Hohenschwangau, in Himmelhebers Augen einer der wenigen Münchner Biedermeiermaler ist. Die Benutzung der Kunst für eine Überdehnung des Augenblicks und Überhöhung der sinnlich faßbaren Welt zum Zweck einer im Kern egoistischen Politik wird bei Ludwig gern mit dem Begriff der Romantik belegt. Das Haus der Bayerischen Geschichte veranstaltete die Hauptausstellung zu seiner Ehrung, die sich an Prachtentfaltung freilich nicht mit der Kurfürst Max Emanuel gewidmeten von 1976 messen wollte, im German. Nationalmuseum Nürnberg. Um dem *genius loci* zu huldigen, wurde Ludwigs Begeisterung für das Alteutsche betont. Schon im Titel *Vorwärts, vorwärts sollst Du schauen... Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I.* wurde die Absicht zu erkennen gegeben, den König vom Begriff der Restauration abzuschirmen, zum Leitbild für eine auf Zukunft hin orientierte Gegenwart zu stilisieren und das „Geschichtsverständnis in seiner Rolle für eine neue politische Identität hervorzuheben“ (so Claus Grimm, der Herausgeber des Katalogs). „Bayern als Kulturstaat, die Achtung des geschichtlichen Erbes in seiner Vielfalt und die geistig-künstlerische Überhöhung der politischen Kultur sind gültige Leitvorstellungen bis heute.“ Hier ist nicht nur der Kunst, sondern auch den Geisteswissenschaften die Rolle eines pausbäckigen Barockputto mit der Trompete der Fama zugewiesen. Dem Katalog mit 528 Nummern wurde ein zweiter Band mit dreißig Aufsätzen beigelegt. Wie romantische Ironie mutet daneben der skurrile Katalog einer Ausstellung in der Neuen Pinakothek an: *Ludwig I. Eine Darstellung seiner Sammeltätigkeit ... das schönste Kaufbare zu erwerben ist mein Wille...* Verdienstlich war das Unternehmen des Stadtgeschichtlichen Museums in Nürnberg, den festlichen Anlaß zu einer von Matthias Mende erarbeiteten Ausstellung *Nürnberg zur Zeit König Ludwigs I. von Bayern. Zeichnungen von Georg Christoph Wilder (1794—1855) aus dem Besitz der Stadt Nürnberg* zu nutzen und die ebenso architekturgeschichtlich aussagekräftigen wie künstlerisch reizvollen Blätter zu publizieren. Das Kurpfälzische Museum in Heidelberg (unterstützt von der Bayerischen Vereinsbank) fühlte sich verpflichtet, an die Beziehungen des Königs zur Pfalz zu erinnern und aus eigenen Beständen eine kleine Ausstellung *König Ludwig I. von Bayern und die romantischen Künstler aus der Pfalz* zusammenzustellen. Winfried Nerdinger leitete eine große Ausstellung des Münchner Stadtmuseums, der Architektursammlung der Technischen Universität München und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit König Ludwigs I. 1825—1848*. Hier wird also von Restauration gesprochen, und in einem ein-

leitenden Kapitel demoliert Nerdinger den so blank aufpolierten königlichen Nimbus. Umfangreiches Planmaterial dokumentiert auch weniger bekannte Bauten außerhalb der Hauptstadt. Schließlich hat die Staatliche Münzsammlung München 1986 einen von Wolfgang Heß und Peter O. Krückmann bearbeiteten Ausstellungs- und Bestandskatalog *Ludwig I. 1786—1868. Medaillen und Münzen* herausgegeben. Der Welt dieses Königs sind die von Florian Hufnagl besorgte zweibändige Ausgabe von Leo von Klenzes *Sammlung architektonischer Entwürfe. 1830—1850* (Worms, Werner 1983) und ein ansprechendes Buch von Albrecht Miller *Die Sammlung malerischer Burgen der bayerischen Vorzeit von Domenico Quaglio und Karl August Lebschée* (München, Hirmer 1987) zuzuordnen. Vierzig große Bleistiftzeichnungen hatte Quaglio seit 1831 für ein Ansichtenwerk geschaffen, das Lebschée erst nach Quaglios Tod 1837 in Angriff nahm und von dem zwischen 1844 und 1846 nur drei Lieferungen mit zwölf Lithographien erschienen. Millers Publikation führt anhand der nicht lithographierten Zeichnungen und von Porzellantellern der Nymphenburger Manufaktur den Plan des gesamten Werkes vor.

Der Münchner Bruckmann-Verlag hat 1981—83 nach dem Muster von Heinrich Fuchs' *Lexikon Wiener Maler des 19. Jahrhunderts* für München eine ähnliche Publikation in vier großzügig bebilderten Bänden vorgelegt (Horst Ludwig u. a., *Münchener Maler im 19. Jahrhundert*). So wichtig es ist, das Abgleiten einer Schule in die Trivialität zu untersuchen und auch die an solchen Entwicklungen beteiligten Künstler zu erfassen, so entsprechen Anlage und Ausstattung doch der Tendenz des Handels, Minderwertiges für ein zahlungskräftiges, aber geschmacksunsicheres Publikum aufzuwerten und die Preisentwicklungen des Kunstmarktes publizistisch zu untermauern. Wie mächtige Verlagshäuser agieren, kann folgendes Beispiel besonders gut belegen. Der amerikanische Kunsthändler Angus Wilkie sammelt Biedermeierkunst und nicht nur das, füllt damit seine große Wohnung, läßt die Interieurs aufwendig fotografieren, garniert dieses Bildmaterial mit einigen Museumsstücken und veröffentlicht es in einem Buch (New York 1987), um in Amerika für das Biedermeier, sich und seine Ware Reklame zu machen. Damit nicht genug. Der DuMont Buchverlag bietet dieses Produkt in deutscher Übersetzung auch hierzulande an (*Biedermeier. Eleganz und Anmut einer neuen Wohnkultur am Anfang des 19. Jahrhunderts*, Köln 1987).

Seit die Thyssen-Stiftung ihre Förderung von Forschungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts stark eingeschränkt hat, sind keine Werkverzeichnisse wichtiger Münchner Künstler, von Luise Paluchs Arbeit abgesehen, mehr erschienen. Als sympathischer Zeichner wird immerhin Friedrich Voltz in einem Büchlein von Walter Hamberger vorgestellt (*Friedrich Voltz. Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen*. Rosenheim, Rosenheimer 1986).

Anders als in München wird in Berlin das heimische Biedermeier kaum beachtet, obwohl mehr noch als dort die hiesigen Büchermacher unaufhörlich für die Stadt trommeln und damit auch den Sinn für eine der Kunst verpflichtete Literatur betäuben — hemmungsloser Wildwuchs statt systematische Arbeit. Der Ostteil der Stadt sucht die andere Hälfte, so gut es geht, zu imitieren, denn Bücher bringen Devisen. Einen Rekord brachte die ominöse 750-Jahrfeier, aber das Gerede über Geschichte verträgt sich hier mit einer Vernachlässigung dessen, was in der Vergangenheit Qualität und Charakter besaß, ausgenommen einige große Namen wie Schinkel, Menzel und neuerdings Lenné sowie Ge-

bieten, die das Publikum liebgewonnen hat, das Porzellan und der Eisenkunstguß. Willmuth Arenhövel hat 1982 mit einem Krefelder und Berliner Ausstellungskatalog *Eisen statt Gold. Preußischer Eisenkunstguß aus dem Schloß Charlottenburg, dem Berlin Museum und anderen Sammlungen* ein unentbehrliches Handbuch geliefert (Berlin, Arenhövel). Einige Ergänzungen brachte 1988 ein Berliner Ausstellungskatalog einer Privatsammlung (*Aus einem Guß. Eisenkunstguß in Kunst und Technik*. Berliner Beiträge zur Technikgeschichte und Industriekultur. Schriftenreihe des Museums für Verkehr und Technik Bd. 9). Durch den Austausch der Figuren von Schinkels Schloßbrücke gegen das Archiv der KPM ist wichtiges Material nach West-Berlin gelangt. Davor noch hat Vasilissa Pachomova-Göres in diesem Bestand Entwürfe Schinkels für Porzellane entdeckt und damit erstmals dessen Tätigkeit für die Manufaktur belegt („Schinkels Wirken für die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin“. In: *Forschungen und Berichte*, Staatl. Museen zu Berlin 25, 1985, S. 154—159). Im Schloß Charlottenburg konnte 1983 von Winfried und Ilse Baer mit diesem Archivmaterial eine Ausstellung ... *auf Allerhöchsten Befehl... Königsgeschenke aus der Königlichen Porzellanmanufaktur*, vor allem mit großen Porzellanvasen, veranstaltet werden, und ein nahezu unbekannter Architekturmaler wurde ebendort 1987 mit seinen für die KPM gelieferten Vorlagen vorgestellt (Winfried und Ilse Baer, Helmut Börsch-Supan, Marlise Hoff, *Carl Daniel Freydanck [1811—1887]. Ein Vedutenmaler der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin*). Ansichtenporzellane erfreuen sich besonderer Wertschätzung. Das gilt auch für Potsdam, wo 1982 in den Römischen Bädern eine 53 Stücke umfassende Ausstellung *Potsdam, Bilder auf Porzellan* stattfand. Im Jahr zuvor war von Hans-Joachim Giersberg und Adelheid Schendel ein Buch *Potsdamer Veduten. Stadt- und Landschaftsdarstellungen vom 17.—20. Jahrhundert* (Potsdam-Sanssouci, Staatl. Schlösser u. Gärten) erschienen, das zusammen mit dem Bestandskatalog der Potsdam-Ansichten in der Osterliner Sammlung der Handzeichnungen und dem Kupferstichkabinett von Horst Drescher und Renate Kroll (*Potsdam. Ansichten aus drei Jahrhunderten*. Weimar, Böhlau 1981) die Entwicklung dieser Region vorzüglich dokumentiert. Dem Interesse an der einheimischen Vedute wird auch der Bestandskatalog der Blätter von Carl Graeb im Besitz der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci von Sibylle Harksen verdankt. Graeb's Schaffen weist freilich weit über die Zeitgrenze von 1848 hinaus. Ein Aufsatz von Gotthard Brandler „Frühe Stadtgänge. Die Entdeckung der werdenden Großstadt Berlin (1760 bis um 1850)“ in dem von Karl-Heinz Klingenberg herausgegebenen Aufsatzband *Studien zur Berliner Kunstgeschichte* (Leipzig, Seemann 1986, S. 193—220) stellt die Vedutenmalerei in einen Bezug zur topographisch-statistischen Literatur.

Auch in West-Berlin wird die Wichtigkeit der Veduten-Forschung für die Lokalgeschichte erkannt. So reifte im Berlin Museum als Frucht dreijähriger Sammelarbeit 1987 die Ausstellung *Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hier ging es jedoch mehr um den Wandel des künstlerischen Erlebens der Stadt als um Topographie. Das Kapitel „Königliches Spreeathen. Berlin im Biedermeier“ bearbeitete Sybille Gramlich. Die Erwerbung eines größeren Bestandes von Zeichnungen aus dem Verein Berliner Künstler durch das Berlin Museum war 1983 der Anlaß für die Ausstellung ... *und abends in Verein! Johann Gottfried Schadow und der Berlinische Künstlerverein 1814—1840*. Hier wird Schadow als genialer Zeichner vorgeführt, aber

auch das bescheidenere so gut wie unbekanntes Umfeld beleuchtet. Schadows 1849 erschienene Memoiren *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten* sind für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts immer noch die zuverlässigste und lehrreichste Darstellung des Berliner Kunstlebens. Diese Memoiren in einer dreibändigen kommentierten und illustrierten Ausgabe neu vorgelegt zu haben, ist das Verdienst von Götz Eckardt (Potsdam) und einigen anderen Spezialisten (*Johann Gottfried Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845*. Berlin, Dt. Vlg. f. Kunstwiss. 1987). Während eine Dissertation von Ingeborg Becker über Theodor Hosemann wenigstens in einem handlichen Ausstellungskatalog der Staatsbibliothek (SPK; Wiesbaden, Reichert) *Theodor Hosemann. Illustrator-Graphiker-Maler des Berliner Biedermeier* 1983 einen Nachhall fand, konnte die vorzügliche Dissertation von Renate Franke *Berlin vom König bis zum Schusterjungen. Franz Krügers „Paraden“ Bilder preußischen Selbstverständnisses* (Frankfurt a. M., Bern usw., Lang 1984) nur in bescheidener Form publiziert werden. Über „Franz Krüger in Rußland“ erschien von Boris Aswarischtsch (Leningrad) ein Aufsatz in *Forschungen und Berichte* (26, 1987). Auch bei Menzel, der mit seinem Frühwerk insofern zum Biedermeier gehört, als er es scharf beobachtend und illusionslos denkend in Frage stellte, läßt sich beobachten, daß er außerhalb West-Berlins weit stärker als hier beachtet wird. Lediglich der Katalog von Sigrid Achenbach und Lucius Grisebach *Adolph Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz* (Berlin, SMPK 1984) erschien in West-Berlin. Die Hamburger Kunsthalle zeigte 1982 eine gut ausgewählte Ausstellung *Menzel der Beobachter*. Im *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1982 (S. 83–91) veröffentlichte Hermann Maué „Briefe der Familie Menzel aus dem Jahre 1829. Eine Quelle zum Frühwerk Adolph Menzels“. Zwölf Zeichnungen von 1834 mit russischen Volkstypen, Kopien nach Gerhard von Reutern, behandelte Michael J. Liebmann (Moskau) „Die russischen Skizzen Adolph Menzels“ (*Forschungen und Berichte* 25, 1985, S. 16–23). Götz Eckardt befaßte sich mit der Neubewertung des friderizianischen Rokoko um 1840 („Der junge Menzel in Sanssouci.“ *Forschungen und Berichte* 26, 1987, S. 251–258). Ein populäres Menzel-Buch für „DuMonts Bibliothek großer Maler“ verfaßte Jens Christian Jensen 1982. Andere Arbeiten von den DDR-Autoren Gisold Lammel, Claude Keisch und Hans Joachim Gronau befaßten sich mit späteren Werken des Malers.

Anders als mit Menzel verhält es sich mit Peter Joseph Lenné, dessen Kunst, begrenzte Gartenareale zu erlebnisreichen Landschaften zu erweitern, eine aus dem Mangel geborene Leistung, eher der Romantik als dem Biedermeier zuzuordnen ist. Die sowohl in Potsdam wie in West-Berlin sehr intensiv betriebene Gartendenkmalpflege hat im Bemühen um ein Stück kultureller Gemeinsamkeit zahlreiche Veröffentlichungen hervorgebracht. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Lenné kulminiert in diesem Gedenkjahr seines 200. Geburtstages. Nicht zufällig sind denn auch die Beiträge Michael Seilers über die „Entwicklungsgeschichte des Landschaftsgartens Kleinglienicke“ (hervorgegangen aus seiner Dissertation) und „Glienicke und die Potsdamer Parklandschaft“ die wichtigsten Beiträge zu dem Ausstellungskatalog der Berliner Schlösserverwaltung *Schloß Glienicke. Bewohner, Künstler, Parklandschaft* von 1987,

bei dem der Prinz Carl von Preußen im Mittelpunkt steht, also eine der höfischen Restauration, nicht dem bürgerlichen Biedermeier zuzuordnende Person, die sich aber doch auch mit typischer Biedermeierkunst umgab. Mehr oder weniger eng auf die Persönlichkeit Schinkels bezogen ist das weiterhin üppig emporsprießende Schrifttum zur Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts, in der der Begriff Biedermeier doch wohl nur sehr bedingt verwendet werden kann. Hier ragen die Bücher von Hartmann Martin Schärf *Die klassizistischen Landschloßbauten Karl Friedrich Schinkels* (Berlin, Mann 1986) und von Manfred Klinkott *Die Backsteinbaukunst der Berliner Schule. Von K. F. Schinkel bis zum Ausgang des Jahrhunderts* (Berlin 1988) hervor.

Mit welchem Recht von Biedermeierplastik gesprochen werden kann, untersucht ein Aufsatz von Peter H. Feist in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald*, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 31, 1982, S. 141—144. Er möchte Biedermeierliches dort erkennen, wo die „Sprachhöhe“ bedeutungsvoller klassizistischer Skulptur zugunsten wirklichkeitsnaher Erzählweise aufgegeben ist, wogegen Himmelheber bei seiner Bestimmung von Biedermeierplastik auch formale Kriterien, so die Lösung der Skulptur aus dem architektonischen Zusammenhang und eine Tendenz zu flächiger Ausbreitung, anführt. Sicherlich folgt dieser Richtung Rudolf Schadow, von dem Diane Chalmers Johnson ein Exemplar der „Sandalenbinderin“ in Middleton Place Park (South Carolina) publiziert hat (*Forschungen und Berichte* 23, 1983, S. 113—117). Friedrich Tiecks Büste der Kronprinzessin Elisabeth von Preußen vermag in ihrer klaren, abstrakt-dekorativen Auffassung, die psychologische Tiefen übergeht, eine spezifisch biedermeierliche Verbindung von Würde und Charme zu verdeutlichen (Abb. 3).

In der DDR erfolgt die „Erbeaneignung“ mehr noch als anderenorts in den Rhythmen der Jubiläen und verhält sich damit planwirtschaftlich (dieser Beitrag wurde im Sommer 1988 verfaßt). In den Greifswalder Romantiker-Konferenzen, die aus diesen Anlässen seit dem Friedrich-Gedenkjahr 1974 unter der Leitung von Hannelore Gärtner stattfinden, ist die wissenschaftliche Kommentierung für die Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts institutionalisiert und mit einem festen Stilbegriff verbunden. 19 Referate der 1984 aus Anlaß der 100. Wiederkehr des Todestages von Ludwig Richter in Sieben-eichen bei Meißen abgehaltenen Konferenz erschienen 1985 als Band 34 der *Wiss. Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald*, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe. Hannelore Gärtner sieht bei Richter eine „Gegenkonzeption zur elitären Kunstauffassung“ (die man dann wohl bei Schinkel oder Lenné zu finden hat) und fühlt sich der Aufgabe verpflichtet, den Künstler „an die rechte Stelle im kunsthistorischen Verlauf und in unserem Wertungssystem zu rücken“. Ob Richter mehr der Romantik oder dem Biedermeier zuzuordnen ist, bleibt eine Frage. Himmelheber lehnt eine Verbindung mit dem Biedermeier ab. In der DDR jedenfalls wird der Realismus des Malers herausgestellt. „So steht Richters malerisches Schaffen, mehr noch sein Illustrationswerk, zwischen Romantik und Biedermeier“, schreibt Hans Joachim Neidhardt in dem gehaltvollen Katalog der 1984 von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden veranstalteten Ausstellung *Ludwig Richter und sein Kreis*. Das Biedermeierliche, versteht man darunter sympathisches Sichbescheiden, Begreifen der Welt als Innenraum und Vorliebe für das Kleine, bleibt bei ihm bis zu seinem Tod lebendig. *Georg Friedrich*

Kersting, dessen 200. Geburtstag 1985 gefeiert wurde, galt die nächste Romantiker-Konferenz, nun in Güstrow in Verbindung mit einer kleinen Ausstellung. Die 29 Referate, von denen allein acht sich um einzelne Interieurdarstellungen bemühten, aber nicht alle sich mit Kersting befaßten, wurden 1986 in der gleichen Zeitschrift publiziert (Band 35). Der Ausstellungskatalog (*Georg Friedrich Kersting 1785—1847*, Museum der Stadt Güstrow 1985) mit Aufsätzen von Hannelore Gärtner und Gerd-Helge Vogel macht mehrere bisher unpublizierte Gemälde und Zeichnungen bekannt, kann aber ebensowenig wie die 1988 erschienene Monographie von Hannelore Gärtner (*Georg Friedrich Kersting*, Leipzig, Seemann 1988) eine neue, aus unvoreingenommener Sicht des rätselhaften Individuums gewonnene Deutung enthalten, denn die Aufgabe ist immer nur, das „Erbe“ den vorgegebenen Leitlinien der Geschichtsdarstellung anzupassen. Linientreue Wissenschaft bewegt sich daher stets im Gänsemarsch. Bärbel Bläschke-Kowalewski hat in einer Beilage zum Katalog *Georg Friedrich Kersting als Malervorsteher der Königlich-Sächsischen Porzellanmanufaktur Meißen 1818—1847* ein bisher in der Kersting-Literatur stark vernachlässigtes Thema berührt, das eher auf das Biedermeier als auf die Romantik verweist, der der gedankenreiche Maler im ganzen doch unbedingt zuzurechnen ist.

Des 200. Geburtstages von Johan Christian Dahl wurde in einer großen Ausstellung in Oslo und Bergen gedacht (*Johan Christian Dahl 1788—1857. Jubileumsutstilling* 1988). Teile von ihr wurden von der Neuen Pinakothek in München übernommen (*Johan Christian Dahl [1788—1857]. Ein Malerfreund Caspar David Friedrichs*). Die Kataloge konnten auf das im Jahr zuvor erschienene Werk über den norwegisch-deutschen Maler von Marie Lødrup Bang *Johan Christian Dahl 1788—1857. Life and Works* (Oslo, Norwegian Univ. Press 1987) zurückgreifen. 1300 Gemälde einschließlich der verschollenen, durch Nachzeichnungen Dahls in einer Art *Liber veritatis* überlieferten, verzeichnet der Katalog mit mustergültiger Kommentierung und Zitierung der Quellen. Das ist zweifellos die wichtigste und solideste Künstlermonographie zur deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts aus den achtziger Jahren. Die Autorin spricht bei Dahl von „naturalistic inclinations coupled with Romantic ideas“. Wie schon bemerkt, ist diese Naturliebe nur ausnahmsweise biedermeierlich, weil sie mehr das Elementare als das Domestizierte suchte. Überhaupt ist wenig von dem, was zwischen 1815 und 1848 in Dresden entstand, mit dem Begriff Biedermeier zu benennen, wohl deshalb, weil die Dürftigkeit der wirtschaftlichen Verhältnisse keine behaglich in die Breite sich entwickelnde Wohnkultur zuließ. Über das Biedermeier in anderen Städten, in Leipzig oder in Residenzen wie Altenburg, Schwerin oder Dessau, wird kaum gearbeitet. Erst recht vernachlässigt sind die ehemals deutschen Gebiete im Osten, mit denen sich zu beschäftigen nicht unbedingt Ausdruck einer nationalistischen Haltung sein muß. Nur eine Ausstellung des Historischen Museums und Glasmuseums in Wertheim *Schlesien in der Biedermeierzeit. Kultur und Geschichte Schlesiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Katalog hrsg. von Elisabeth Trux, Würzburg, Bergstadtvlg. 1987) ist zu erwähnen. Hier werden Architektur, bildende Kunst und Kunstgewerbe neben Politik, Wirtschaft, Literatur, Musik, Religion und anderem eher knapp behandelt. Auch aus Schlesien stammende, aber anderenorts wirkende Künstler sind berücksichtigt. In neuerer Zeit nimmt sich die polnische Kunstgeschichte auch der Biedermeierkunst in den ehemals deutschen Gebieten mit

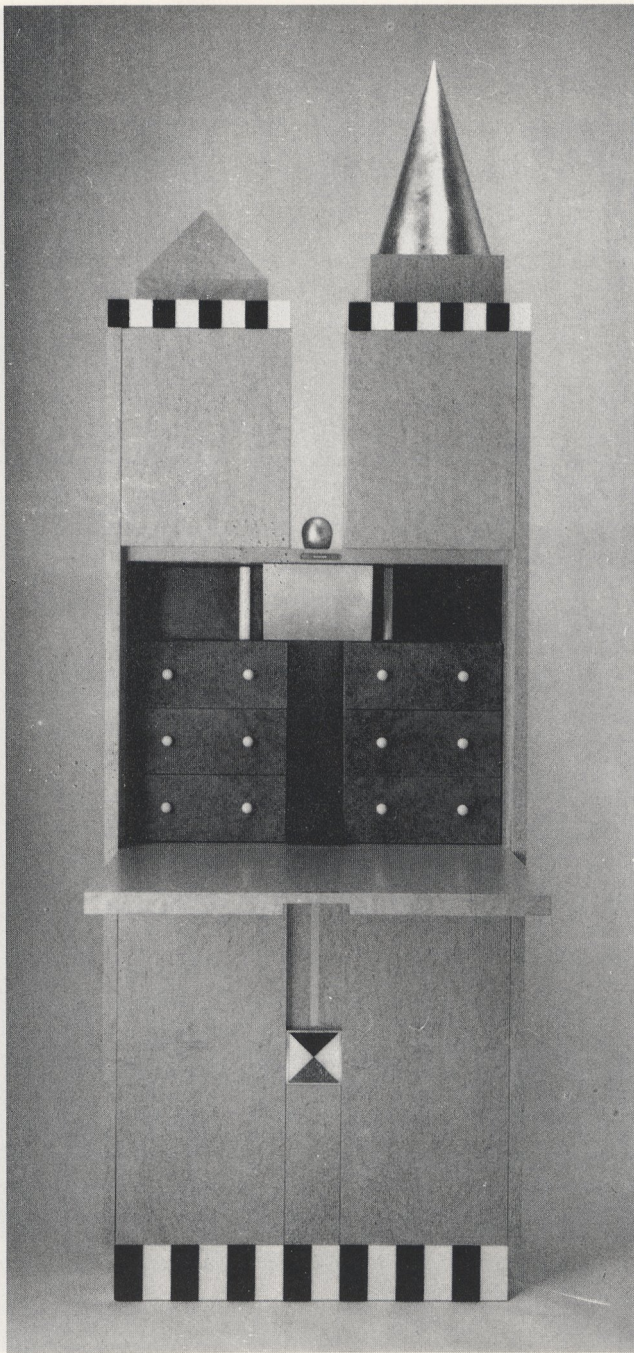
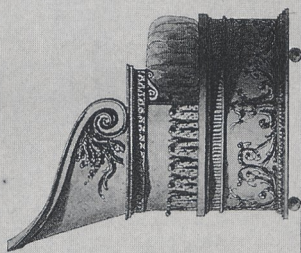


Abb. 1 N. Berghof, M. Landes und W. Rang, Schreibtisch, 1985/86. Immenstaad, Draenert Studios (Draenert Studios)



Abb. 3 Christian Friedrich Tieck, Büste der Kronprinzessin Elisabeth von Preussen. Berlin, Schlösserverwaltung (Berlin, Anders)



Canopée



Canopée de Paravent dans le Goût Antique

J.-J. Lequeu inv. et delin.

Abb. 4 Jean-Jacques Lequeu, Canopées et paravent dans le goût antique. Zeichnung für das Hôtel de Montholon, 1786 (Paris, Bibl. Nat.)

wissenschaftlicher Objektivität an. Für die Bundesrepublik sind außerhalb Münchens nur vereinzelte Veröffentlichungen über regional begrenzte Leistungen zu erwähnen. Der hohe Anspruch der Düsseldorfer Malerei und ihre weitgehende Unabhängigkeit von den Bedürfnissen eines Publikums am Ort läßt hier — also aus anderen Gründen als in Dresden — wenig Biedermeierliches entdecken. Auch scheint es, als habe die große Ausstellung von 1979 das Interesse an dieser Schule schon erschöpft. Was man dagegen „Rheinromantik“ nennt, ist dort, wo das topographisch Gegebene sachlich dargestellt ist, doch eher Biedermeier, wie beispielsweise bei den Koblenzer Malern Johann Baptist Bachta oder Jakob und Anton Diezler, die das Mittelrhein-Museum Koblenz neben anderen Malern zum 150jährigen Bestehen der Industrie- und Handelskammer zu Koblenz in der Ausstellung *Der romantische Mittelrhein. Ölbilder und Aquarelle aus Koblenzer und rheinischem Privatbesitz* zeigte. Der zugehörige Katalog ist ziemlich naiv, aber nicht ohne Geschäftssinn verfaßt, denn wenig später, 1985, wurde die Hälfte der Ausstellung mit der Sammlung Bertil Fuchs in Köln versteigert.

Zur Eröffnung der Abteilung „Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700—1830“ im Historischen Museum Frankfurt 1988 erschien ein instruktiver Katalog. Im Zentrum steht die einzigartige über 800 Miniaturgemälde umfassende, auf 32 Tafeln montierte Sammlung, die der Konditormeister Johann Valentin Prehn zwischen 1780 und 1821 zusammengetragen hatte. Mit dieser Galerie im Kleinen wird einmal der Zusammenhang aufklärerischer und biedermeierlicher Gesinnung im bürgerlichen Milieu einer Freien Reichsstadt greifbar. Das gilt auch für die von dieser Sammlung angeregten drei triptychonartigen „Miniaturcabinete“, um 1800—1843 von Johann Ludwig Ernst und Johann Friedrich Morgenstern gefertigte Kopien bekannter Gemälde. Wenig ergiebig ist das von der Museumsgesellschaft Kronberg 1982 herausgegebene Büchlein *Die Frankfurter Malerfamilie Morgenstern in fünf Generationen* (Frankfurt a. M., Kramer). Das Œuvre des in einzelnen Werken erstaunlich guten Malers Philipp Wirth hat Wolfgang Kimpflinger zusammengetragen (*Philipp Wirth — ein fränkischer Maler des 19. Jahrhunderts*. Veröffentlichungen des Geschichts- und Kunstvereins Aschaffenburg e. V. 21, 1983).

Dem eigentlich doch veralteten Typus der monumentalen historischen Landesausstellung gehörte das noch das Biedermeier berührende Unternehmen *Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons* von 1987 mit seiner dreibändigen, über 2000 Seiten starken Katalog- und Aufsatzpublikation an. Problematisch war es schon deshalb, weil beide Länder um 1800 durchaus keine Einheit bildeten. Das von 63 Autoren ausgebreitete Material aus den verschiedensten Lebensbereichen bestand nur zu einem kleinen Teil aus Kunstwerken. Als vierter Band fügte sich noch der von Detlef Hoffmann und Margot Dietrich bearbeitete Katalog der Ausstellung *Geschichte auf Spielkarten 1789—1871* an (Deutsches Spielkarten-Museum Leinfelden-Echterdingen), ein biedermeierlicher Einfall nicht ohne eigenen Reiz, aber doch kein David, der den Goliath besiegen konnte. Dem beliebten Typus der Geburtstagsausstellung für längst verstorbene Fürstinnen und Fürsten mit der anrührenden Mischung von gesellschaftlichem Flair, künstlerischem Glanz, persönlichem Schicksal und etwas Politik gehört die des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe *Stephanie Napoleon, Großherzogin von Baden 1789—1860* von 1989 an. Der Katalog ist nützlich durch die Abbildung unpublizierten Materials, das ein-

mal mehr die verfließenden Grenzen zwischen der restaurativen Haltung des Spätempire und dem gemütvollen Biedermeier zeigt.

Eine 1983 in Münster veranstaltete Ausstellung *Westfälische Künstler im 19. Jahrhundert* (Katalog hg. im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Westfälisches Museumsamt von Bernard Korzus) präsentiert 18 Künstler, von denen die meisten dem Biedermeier zugeordnet werden können, ein im Ganzen jedoch karges Resümee.

Die 200. Wiederkehr des Geburtstages von Jakob Grimm 1985 und von Wilhelm Grimm 1986 war der Anlaß, auch des weniger bekannten Bruders Ludwig Emil Grimm, eines in seinem Rang noch unterschätzten Künstlers zu gedenken, der weder mit dem Begriff Biedermeier noch mit dem Begriff Romantik ganz charakterisiert werden kann. Der Zauber seiner Kunst besteht in einer Verinnerlichung des Gesehenen. Enge wird durch Tiefe gesprengt. Eine zweibändige von Egbert Koolmann bearbeitete Ausgabe der *Briefe von Ludwig Emil Grimm* erschien 1985 in Marburg (Elwert). Ein reichhaltiger Katalog mit zehn Aufsätzen begleitete die in Kassel und Hanau gezeigte Ausstellung *Ludwig Emil Grimm 1790—1863. Radierungen von Ludwig Emil Grimm 1790—1863* hieß eine Ausstellung aus Beständen des Landesmuseums Mainz. Der Katalog von Norbert Suhr kommentiert die Blätter etwas knapp. Schließlich gab das Kunstantiquariat Joseph Fach einen Katalog mit 186 Radierungen *Ludwig Emil Grimm. 1790 Hanau-Kassel 1863* heraus.

Die Kultur der Biedermeierzeit in Hannover vergegenwärtigt die Ausstellung *Vom Schloß zum Bahnhof. Bauen in Hannover. Zum 200. Geburtstag des Hofarchitekten G. L. F. Laves 1788—1864* des Instituts für Bau- und Kunstgeschichte der Universität Hannover im Historischen Museum. Dort war bereits 1987 eine Ausstellung *Bürgerliche Wohnkultur des 19. Jahrhunderts in Hannover* gezeigt worden. Das von Alheidis von Rohr geschriebene, im Druck sympathisch bescheidene Begleitheft besticht durch die gedrängte, aus literarischen Quellen geschöpfte Information über die praktischen Einzelheiten des Wohnens, eine vorbildliche Publikation in ihrer überzeugenden, ganz uneitlen Didaktik. Ein weiterer hannoverscher Beitrag zum Biedermeier ist der Aufsatz von Klaus Weschenfelder "Kein Interesse an Extravaganzen. Zum künstlerischen Frühwerk von Theodor Kotsch (1818—1884)" in den *Niederdeutschen Beiträgen für Kunstgeschichte* 22, 1983, S. 186—208.

In den Hansestädten liegt das vor allem in Hamburg bemerkenswerte Feld der Biedermeierkunst brach. Nur das St. Annen-Museum in Lübeck hat 1987 mit der Ausstellung und dem gediegenen Katalog *Carl Julius Milde. Lübecks erster Denkmalpfleger zeichnet Bau- und Kunstdenkmäler* einen interessanten Beitrag zu der Frage des Zusammenhanges von romantischer Mittelalterbegeisterung, biedermeierlicher Wirklichkeitserfassung und historistischem Weiterspinnen der Vergangenheit geliefert. In Schleswig-Holstein sind zwei Unternehmungen zu registrieren: die Ausstellung *Hans Peter Feddersen d. Ä. Ein Wanderkünstler des Biedermeier in Schleswig-Holstein* in Kiel von 1988/89 und die große nur sehr peripher — so in den Stilleben — diese Geisteshaltung berührende Ausstellung des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums mit dem Katalog von Hermann Mildner *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethes Maler und Freund* (Oldenburg und Kloster Cismar 1987, Frankfurt 1988). Der eigenartigen Erscheinung des aus dem Biedermeier herauswachsenden Franz Xaver Winterhalter haben sich Richard Or-

mond und Carol Blackett-Ord in der Ausstellung der National Portrait Gallery in London angenommen (*Franz Xaver Winterhalter and the courts of Europe 1830—1870*). Im Anhang werden die 1894 in Zürich erschienenen „Nekrologe und Verzeichnisse der Gemälde von Franz und Hermann Winterhalter“ abgedruckt.

Zum Biedermeier gehörte ein Kunstgewerbe, das anspruchslos war, zur Massenware tendierte und so dem Leben vieler Menschen einen oft nicht auf Dauerhaftigkeit abzielenden Reiz verleihen konnte. Diese Dinge gewinnen wegen der Knappheit repräsentativer Ware für den Kunstmarkt immer mehr Bedeutung und lassen eine entsprechende Literatur emporsproßen, der sich auch die beiden Kunsthandelszeitschriften *Weltkunst* und *Kunst und Antiquitäten* bereitwillig öffnen.

So schrieb Gloria Ehret über *Freundschafts- und Glückwunschkarten im Biedermeier* (München, Thiemig 1982), nachdem sich Hanna Eggert kurz vorher schon mit diesem Thema befaßt hatte. *Stickmuster aus dem Biedermeier* (von Regina Forstner) und *Kreuzstickmuster aus der Biedermeierzeit* (von Barbara Müller) sind andere Buchtitel. Das Buch von Detlev Richter *Lackdosen* (München, Klinkhardt u. Biermann 1988) diente 1989 einer Ausstellung des Berliner Kunstgewerbemuseums *Biedermeiers Kunstgalerie, Lackdosen von Stobwasser* als Katalog. Aufgrund ihrer Bochumer Dissertation von 1983 wurde Brigitte Marquard zur Expertin für Schmuck und schrieb einen Katalog für eine Wanderausstellung *Eisen, Gold und bunte Steine. Bürgerlicher Schmuck zur Zeit des Klassizismus und des Biedermeier. Deutschland, Österreich, Schweiz* (Berlin, Arenhövel 1984), dazu einen Aufsatz in *Kunst und Antiquitäten* 1984, S. 68—73 „Mäander, Muscheln und Rocailles. Biedermeierschmuck und die Vielfalt seiner Formen“.

Erwähnt sei noch auf dem Gebiet der Buchillustration eine dankenswerte Unternehmung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, die damit auch ein wichtiges Feld der Biedermeierkunst beackerte, die Ausstellung *Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts* von 1986/87. Daran schloß sich ein Arbeitsgespräch an, dessen Vorträge unter dem Titel *Buchillustration im 19. Jahrhundert* (hg. von Regine Timm) 1988 als Band 15 der Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens erschienen (Wiesbaden, Otto Harrassowitz).

Überschaut man die neuere Literatur zum Biedermeier, fällt es schwer, einige Bemerkungen zum Verhältnis von betäubendem Kulturbetrieb, marktorientierter Buchproduktion, expandierendem Kunsthandel, verantwortungsbewußter Bildungspolitik und freier Wissenschaft zu unterdrücken. Da auf dem Feld der Biedermeierkunst — abgesehen von der akademischen Frage ihrer Definition — die Gelehrsamkeit erfordernden Probleme der Ikonographie, andere schwierige Methoden des Verstehens und Diskussion von Zuschreibungen, Datierungen oder Deutungen keine produktionshemmende Wirkung ausüben, sondern da es zumeist nur um die Ausbreitung eines schier unerschöpflichen Materials geht, bleiben den Wissenschaftlern wenig Mittel, den Strom der Veranstaltungen und Publikationen zugunsten einer planvollen Arbeit — z. B. der Beförderung von Sammlungen historischer Veduten zur Unterstützung der Denkmalpflege, der Inventarisierung oder der Erstellung von Bestandskatalogen — zu beeinflussen. Es gibt ein auffälliges Süd-Nordgefälle mit einzelnen Erhebungen im Flachland — z. B. in Hannover — hinsichtlich der Zahl der Publikationen, bei denen die Ausstellungskataloge ganz entschieden in der Überzahl sind. 200. Geburtstage haben in den achtziger Jahren eine klei-

ne Bibliothek von Katalogen beschert. Ausstellungen aber sind besonders abhängig von Geldgebern, und sie sind ein Instrument der nur zu oft am Augenblick orientierten Politik. Manche Museumsdirektoren fügen sich ihr gern. Die Persönlichkeiten, die Forschung und Öffentlichkeitsarbeit in ein vernünftiges Gleichgewicht bringen, werden immer seltener. Bei Ausstellungen zählt der augenblickliche Effekt nach außen mehr als die solide wissenschaftliche Fundierung. Konsum hat den Vorrang vor Aufklärung, und es ist bitter zu sehen, wie Vergeudung hier und Knauserigkeit dort aller Vernunft widersprechen. Wer hier Reformen empfehlen will, hat allerdings auch zu bedenken, daß viele, namentlich junge, Wissenschaftler zur Zeit nur dank der Wucherungen des Betriebes ein Auskommen besitzen.

Helmut Börsch-Supan

PHILIPPE DUBOY, *Jean-Jacques Lequeu — Une énigme*, Paris, Éditions Hazan 1987. 367 Seiten, überwiegend Tafeln und Abbildungen (zuerst in englischer Sprache veröffentlicht: London, Thames and Hudson 1986).

(mit einer Abbildung)

Der vorliegende Band stellt einen Sonderfall dar, sowohl vom Thema als auch vom Inhalt her. Die luxuriöse Aufmachung des Buches, das zum ersten Mal in großformatigen Photos (zum Teil in Farbe) den überwiegenden Teil des zeichnerischen Werkes Lequeus abbildet, täuscht eine Künstlermonographie vor, ohne jedoch unbedingt jede Arbeit in einen Kommentar einbinden zu wollen und ohne einen wissenschaftlichen Katalog zu bieten. Hingegen sind die wichtigsten „Bücher“ Lequeus im Abbildungsteil in ihrem ursprünglichen Aufbau rekonstruiert. In Wirklichkeit gruppiert Duboy inschriften- oder collageartig Zitate und Texte, nach Themen geordnet, zu einer Art Denkmal, dessen Bestandteile in manchen Fällen auf frühere Veröffentlichungen Duboys zurückgehen, eines vielseitig interessierten, intellektuellen Architekten, welcher sich seit seiner Dissertation mit Lequeu, dessen Exzentrik ihn anregt, mehrmals beschäftigt hat (1974—1977, 1982—1984, siehe die Bibliographie, S. 352). Die Suche nach dem (historischen) Sinn ist schwer vom surrealistisch angefärbten Unsinn zu unterscheiden, da zeitliche Sprünge, unterschiedlich plausible rebusartige Entzifferungsversuche, Wortspiele und Zahlenmystik immer wieder zueinander in Rückbezug gestellt werden, ohne daß dabei eine eindeutige Aussage zustandekommt. In seinem recht unkritischen Vorwort vergleicht Robin Middleton diese mehrdeutige Vorgehensweise nicht zu Unrecht mit dem Kriminalroman (Dennis Wheatlay), hätte aber wohl doch auf den Unterschied zwischen Roman und Geschichtsschreibung als Gattung hinweisen können. Anspielungen, Spuren, Fingerabdrücke und Handschriften sind auch analysierbar, und letztlich schreckt Duboy vor der Frage zurück: Ist Lequeu ein von Duchamp (ebenfalls in Rouen gebürtig) und Konsorten und später von Jean Adhémar verführtes halbhistorisches Phantasieprodukt, auf das Emil Kaufmann hereingefallen ist? Oder hat es den historischen Lequeu (oder gar mehrere Architekten gleichen Namens) gegeben, einen gescheiterten Katasterzeichner und Erotomanen, den Kaufmann dann immer noch über-