

Quatremère nous donne ici l'occasion de regretter ce qui est à nos yeux la plus grave lacune de l'enquête de Szambien, qui écrit, en conclusion de sa première partie, consacrée aux „Origines” (p. 27): „A la veille de la Terreur, l'idée du musée d'architecture se trouve formulée. Elle peut s'appuyer sur trois produits caractéristiques de la deuxième moitié du XVIIIème siècle: la maquette de liège, le voyage pittoresque et le moulage architectural.” N'est-ce pas oublier le plus important, le jardin? Parmi tant d'autres, celui de Méréville, reconstitué à Jeurre, n'illustre-t-il pas les propos de Quatremère? Szambien oublie-t-il que la pratique des *spolia*, léguée à l'Ecole des Beaux-Arts par le Musée des monuments français (p. 82), caractérisait aussi le fameux jardin Ellysée d'Alexandre Lenoir? Et que dire de ce projet de villa aux quatre façades de styles différents, décrit par Georges Louis Le Rouge (*Jardins anglo-chinois, 1776—1778*, tome XII, p. 1)? Sans vouloir remonter jusqu'à la Rometta de la Villa d'Este de Tivoli, voire à la Canope de la Villa Adriana, on peut affirmer que l'idée même du musée d'architecture, fondée sur le principe du déplacement spatio-temporel, est née dans le creuset de l'histoire du jardin, dont les „fabriques” sont autant de maquettes disposées dans un espace géographique et chronologique contracté qui est précisément celui du musée. Preuve en soit la double activité d'Hubert Robert, responsable à la fois du Louvre et des parcs royaux, et qui contribue à faire du microcosme qu'est le jardin anglo-chinois le paradigme de l'encyclopédisme historique de l'époque, une source de l'éclectisme architectural du XIXème siècle, voire le prototype des musées en plein air ou éco-musées. De ce point de vue, nous semble-t-il, c'est un chapitre entier de l'histoire du musée d'architecture qui reste à écrire.

Philippe Junod

HELMUT BÖRSCH-SUPAN, *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760—1870*. München, Verlag C. H. Beck — Dt. Kunstverlag 1988, 610 Seiten mit 120 schwarzweißen u. farbigen Abbildungen. DM 198,—.

Wagemutig ist jeder Versuch, eine genaue und umfassende Übersicht über die Malerei eines ganzen Jahrhunderts zu geben. Wie lassen sich dafür die Grenzen abstecken? Die Vielzahl deutscher Staaten erlaubt wegen der größeren Konstanz nur eine sprach- bzw. kulturtopographisch, nicht aber politisch ausgerichtete regionale Grenzbestimmung. Epochenschwellen lassen sich kaum aufs Jahr fixieren, und der kalendarische Jahrhundertwechsel hat außer der Objektivität und der Prägnanz der runden Zahl wenig für sich. Frühere Überblicke setzen, stilistisch oder sozialpolitisch legitimiert, den Beginn der Kunst des 19. Jahrhunderts um 1760 fest (z. B. 1914 R. Hamann, 1922 P. F. Schmidt, 1978 von Einem, 1986 Feist u. a.). Mit Ausnahme von Hamann schließen diese Autoren, ähnlich denen, die Arbeiten zu Klassizismus, Romantik und Biedermeier vorlegten, dann mit dem Jahr 1830 bzw. 1840. Entsprechend umriß auch 1931 Landsberger mit *Die Kunst der Goethezeit* den Zeitraum, wengleich er auf die Zugkraft des Dichternamens baute (Kritik daran: Vitzthum in den *Göttingischen gelehrten Anzeigen* 1933, Nr. 4/5, S. 105 ff.). Börsch-Supan orientiert sich am Zeitrahmen, den 1906 die

Jahrhundertausstellung von 1775 bis 1875 spannte, um der Moderne auch legitime deutsche Ahnen zu verschaffen. Dieser Verfasser wählt aber nicht ein kunsthistorisch bedeutsames Datum, die Produktion oder Präsentation eines Kunstwerks, den nur willkürlich festlegbaren Anfang oder das Ende eines Stils als Grenzmarken seines Überblicks, sondern ganz und gar nicht ästhetisch organisierte Ereignisse, das Ende des siebenjährigen Krieges 1763 und den deutsch-französischen Krieg 1870/71, weil das Leben der Menschen insgesamt von solchen Katastrophen nicht unberührt bleibt. Wenn sie sich nicht mehr oder weniger vermittelt in den Kunstwerken selbst niederschlagen, so verändern sie doch mit dem sich wandelnden Bilderbedarf den institutionellen Rahmen von Kunst.

Die Wahl dieser Daten ist Programm. Kunst ist nicht, was einige befriedigen mag, andere noch immer erstaunt, Mittelpunkt der Welt. Es wäre daher, so der Verfasser einleitend, „bedenklich, die Kunst zum Maßstab für den Wert von Lebensverhältnissen zu machen“. Deshalb braucht man nicht eine Geschichte autonomer und zwangsläufiger Entwicklung von Stilen zu fürchten, die dann auch noch wie Menschen agierend vorgestellt würden (so bei von Einem, 1978, S. 68), obwohl die Täter, wenn auch nicht immer ihre Motive, benannt werden können. Wenn die Kunst des 19. Jahrhunderts lange beargwöhnt wurde, weil sich ihre widersprüchlichen Erscheinungsformen auch für den oberflächlichsten Blick nicht unter einen homogenisierenden Stilbegriff subsumieren ließen, dann hat sich in der grundsätzlichen Einschätzung während der letzten Jahrzehnte durch Ausstellungen und Forschungen viel verändert. Aber gerade weil Anschauung und Kenntnis der Kompliziertheit der Bedingungen künstlerischer Produktion und Rezeption zugenommen haben, erscheint eine befriedigende Synthese, auf die jeder geschichtliche Überblick zielt, fast unerreichbar, zumindest waghalsig.

Auch wenn man für diese Aufgabe keinen berufeneren Autor hätte finden können, der durch seine eigene Arbeit einen erheblichen Teil dieser Forschung bewegt hat, stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten der Bewältigung eines Problemkomplexes, der es nötig macht, die Wahl von verschiedenen Darstellungsmustern für ikonographisch nicht abgesicherte Themen zu untersuchen, die Leitungsfunktion der Wortkunst für die Bildkunst, die Abhängigkeit der Malerei vom institutionellen Rahmen, in dem die Bilder als Original oder Reproduktion zirkulieren und von den Zeitgenossen und anders von der Nachwelt rezipiert werden.

Um „ein zutreffendes Bild von einem Jahrhundert deutscher Malerei zu vermitteln“ (S. 12), dient weder eine Heroengeschichte, die die Vielzahl von Künstlern zum unbennbaren Hintergrund degradiert, noch eine Stilgeschichte, die alles das an ästhetischer Produktion nicht existent sein läßt, was sich der Stildefinition nicht fügt.

Wenn Börsch-Supan der Vielzahl künstlerischer Talente Herr zu werden versucht, dann nivelliert er keineswegs die herausragenden Leistungen; schreckt aber auch nicht vor Wertungen zurück. Doch diese Leistungen sind nicht im geschichtlichen Niemandsland sichtbar geworden, standen die Künstler doch nicht nur im Wettbewerb mit der Tradition, sondern auch in Konkurrenz mit ihren Zeitgenossen. Wenn der Verfasser die Gesamtepoche wiederum in vier Perioden teilt, indem er jeweils Rechenschaftsberichte über den Stand der Malerei gibt, dann geht er gleichsam flächendeckend nach Regionen vor. Dieser Weg ist notwendig zu wählen, weil aufgrund der föderalen politischen

Struktur ein Zentralismus fehlt, der zum Beispiel in Frankreich zur deutlicheren Vereinheitlichung der Darstellungsformen führte. Ein zwischengeschaltetes Kapitel (S. 34—97) erschließt die künstlerische Entwicklung in den Zentren Wien, München, Dresden, Berlin und Düsseldorf über den gesamten Zeitraum hinweg. Der Verfasser muß hier dann über die abgesteckte Region hinausgehen, da die Erneuerung der deutschen Malerei in Rom begann, das seine Attraktivität für die deutschen Künstler bis zu von Marées nicht verlor. In diesen Ausführungen werden Fragen der Darstellungsform erörtert, in den Blick geraten aber auch Aspekte des institutionellen Rahmens wie Akademien, Ausstellungen, Auftraggeber und Sammler. Darüber hinaus erweitert und vertieft ein eigenes Kapitel in einer Epochenübersicht die Problematik des Verhältnisses zwischen Kunst und Publikum (S. 248—267).

Wenn bereits dabei die Frage der Themenwahl nicht ausgespart werden kann — schließlich erkennen die Maler programmatisch sogar in ihren Bildern die Führung der Bildkunst durch die Poesie an (S. 185, 268) —, so werden in den wieder den ganze Zeitraum durchlaufenden Untersuchungen zu den Gattungen wichtige Aufschlüsse geboten. Die Überlegungen zur Präferenz von Themen erlauben geschichtliche Einsichten, vor allem zur außerästhetischen Indiennahme der Malerei. Damit setzt Börsch-Supan den fruchtbaren Ansatz Beenkens von 1944 sinnvoll fort. Man erkennt es als charakteristisch für die Künstler des 19. Jahrhunderts, daß sie die Hierarchie der Gattungen, die im 18. Jahrhundert normativ in den neugegründeten Akademien kodifiziert worden war, nur dort respektieren, wo der Normendruck des Akademiebetriebs folgenreich durchsetzbar war, während sonst das Publikum eher mit Landschafts- und Genrebildern zu befriedigen und als Käufer zu gewinnen war. Damit geht auch die wachsende Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den Gattungen einher, z. B. zwischen Historien- und Genrebild; wengleich das nun auch wieder nicht so weit ging, daß der autonome Akt dem Stilleben zugeordnet wurde, wie das Börsch-Supan (S. 337) tut, weil er diesem Sujet mangels Häufigkeit kein eigenes Kapitel zugestehen kann.

Wenn er auch bei diesen allgemeiner gefaßten Überblicken niemals das konkrete Kunstwerk aus den Augen verliert, sondern mit scharfem Blick seine Ergebnisse an ihm gewinnt, so wird es besonders sprechend in den 57 monographischen, den Perioden jeweils zugeordneten Kapiteln. Die ebenso einfühlsame wie erhellende Analyse führt jeweils in das Zentrum der Kunst des diskutierten Malers, da die radikale Einzigartigkeit des Kunstwerks mit der Gesamtheit von Bildern dieser Zeit, die die seltene Höchstleistung ebenso umfaßt wie das häufige respektable Mittelmaß, verschränkt wird. Allerdings sind bei insgesamt 120 Abbildungen der Anschauung Grenzen gesetzt. Klagen über die Unfähigkeit vieler Künstler, überzeugende Alterswerke zu schaffen (S. 12, 357, 399), bleiben mehr glaubhaft als nachprüfbar, wenn nur ein Frühwerk für einen Künstler einsteht, obwohl sich ein Zentralproblem neuerer Kunst hier stellt.

Insgesamt erweist sich Börsch-Supans Ansatz, sich aus verschiedenen Richtungen der Malerei des 19. Jahrhundert zu nähern, um ihre Vielschichtigkeit zu erweisen, als äußerst tragfähig, weil Widersprüche nicht durch eine linear ausgezogene, auf Finalität gerichtete Stilentwicklung geglättet werden.

Die Fülle von Künstlernamen läßt kaum Wünsche offen. Die Auswahl der monographisch behandelten Künstler darf als repräsentativ gelten, wengleich das autonome

Staffeleibild die zyklische Monumentalmalerei dominiert. Auch setzt der Umfang der einzelnen Kapitel keine ungerechtfertigten Akzente, die geschichtlich nicht bestätigte Bedeutungen behaupten (vgl. Jensens Einwand in *Kunstchronik* 33, 1980, S. 69 f., gegen eine derartige Hervorhebung von Cornelius durch von Einem, 1978).

Allerdings bleibt die Zurückhaltung gegenüber den Malern, die sich an Courbet orientierten, nicht ganz verständlich, wenn von ihnen bis auf Thoma nur die Namen bleiben. Zumindest ein Kapitel über Leibl wäre unverzichtbar, der mit der Münchner Ausstellung von 1869, also innerhalb des abgesteckten Zeitraums, seinen Durchbruch erlebte. Vielleicht hängt mit dieser Abstinenz auch die knappe Erwähnung der Photographie zusammen (S. 86, 318, 332, 381, 432). Ihre sozialen Auswirkungen auf die Maler kommen zur Sprache, während die Interdependenz der beiden Medien nur bei Lenbach (S. 457) angedeutet ist, sonst aber „unterbelichtet“ bleibt; jedenfalls wenn man bedenkt, daß mit ihrer Erfindung das Bilderangebot grenzenlos wuchs. Dadurch werden der Bildwert und auch die Sehgewohnheiten insgesamt verändert und der Malerei, die ihr zunächst den Darstellungsmodus diktierte, eine neue Freiheit eröffnet, die Individualität des Künstlers auszustellen; eine Freiheit, die zuvor nur der Skizze zugestanden wurde wegen des mit ihr ausgedrückten Versprechens auf eine weitergetriebene Durchformung, so daß sich die Kriterien für die Vollendung eines Bildes verschoben.

Da sich einem einzelnen Band auch 'natürliche' Grenzen im Hinblick auf Umfang, Ausstattung und Preis stellen, ist es vielleicht ungerecht zu monieren, daß 120 Abbildungen für das Werk von mehr als 4500 Künstlern einstehen, so daß gerade in den Überblickskapiteln Namen Namen bleiben.

Der wissenschaftliche Apparat ist knapp, offenbar auf den fiktiven 'interessierten Leser' hin angelegt. Die sparsam eingestreuten Anmerkungen belegen nur die zeitgenössischen Urteile über die Maler. Ob mit den Sujets tatsächlich existente Bilder oder nur Katalogeintragungen aufgerufen werden, bleibt oft unklar. Die Bibliographie führt nur die 'wichtigsten' Kataloge und die monographische Literatur auf. Aufsätze und Kataloge zur Motivatik oder zu weniger bekannten und daher bescheidener dokumentierten, aber genau deshalb vom Verfasser berücksichtigten Künstlern sind unbenannt, obwohl sie selbstverständlich nicht ungekannt sind. Da viele Probleme nur kurz angerissen werden können, bleibt der Traditionsraum ihrer Erforschung zu knapp bemessen, gerade weil seine Kenntnis vom Verständnis der Malerei des 19. Jahrhunderts nicht ablösbar ist.

Das Buch liefert in sich geschlossene Zwischenbilanzen der Perioden, nicht aber ein Resumé des gesamten Jahrhunderts, das in seiner dann notwendig erzwungenen Vereinfachung den differenzierten, so fruchtbaren Ansatz von unterschiedlichen Fragestellungen her konterkarieren würde. So wird die Lebensfülle nicht in einem griffigen, aber letztlich realitätsleeren Merksatz kanalisiert. Der Schwellencharakter des Jahres 1871 würde dann auch überbetont, markiert das Datum doch keinen eigentlichen Bruch, auch in den Jahren des Kaiserreichs gab es nicht nur eine auf „Prunk und Sensation“ (S. 9) zielende Kunst.

Weil Hans von Marées 1870 noch nicht einmal an die Neapler Fresken dachte, muß Börsch-Supan für die Darstellung seiner künstlerischen Konzeption weit über seine Zeitgrenze hinausgehen. Trotzdem ist es berechtigt, den analytischen Text mit diesem Maler

zu schließen. Wenn seine reifen Bilder Anlaß boten, sie bis vor kurzem für die Moderne zu reklamieren, so zeigen sie hier ihre tief ins 19. Jahrhundert reichenden Wurzeln.

Wenn im Anhang nach regionalen Gesichtspunkten die Namen der Künstler gesammelt sind, die abseits der Hauptzentren arbeiteten (S. 515—594), dann wird einmal mehr die für jede einlinig angelegte, Zwangsläufigkeit behauptende Entwicklungsgeschichte problematische Gleichzeitigkeit des generations- und stilbedingten Ungleichzeitigen offenbar. Diese scheinbar dünnen Fakten rufen aber auch wie die aufgelisteten Monumentalwerke, Ausstellungen und Auslandsreisen, deren Bedeutung allein der Blick auf die Arbeiten von F. Noak über Rom von 1927 und W. Becker über Paris von 1971 erkennen läßt, zu weiteren Forschungen auf. Das offene Ende des Buches ist wie der Perspektivwechsel seinem Gegenstand adäquat. Der Wagemut hat sich ausgezahlt. Börsch-Supan hat ein Standardwerk über die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts geschrieben.

Werner Schnell

## Varia

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Harm-Hinrich Brandt: *Hundert Jahre Kitzinger Synagoge. Zur Geschichte des Judentums in Mainfranken*. Mainfränkische Hefte, Heft 81. Würzburg, Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte e.V. 1984. 23 S. mit 20 s/w Abb. DM 10,—.

Walter M. Brod/Otto Meyer: *Weistümer, Ordnungen und Satzungen der Fischer- und Schifferzunft zu Miltenberg 1379—1919*. Mainfränkische Hefte, Heft 85. Würzburg, Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte e. V. 1988. 87 S. und zahlr. s/w Abb. DM 24,— (Vorzugspreis DM 16,—).

Robert Branner: *The Cathedral of Bourges and its place in Gothic architecture*. Edited and annotated by Shirley Prager Branner. Cambridge, Massachusetts and London, England, The MIT Press 1989. XXVI, 278 S. mit zahlr. s/w Abb. \$ 20.25 (pb); \$ 40.50 (cl) in Europe.

David Allan Brown: *Andrea Solario. L'opera completa*. Milano, Electa 1987. 321 S., 221 Abb., davon 52 farbig. L 120.000.

Adrian von Buttlar: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*. Köln, DuMont 1989. 290 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb. DM 39,80.

Danielle Buysens: *Peintures et pastels de l'ancienne école genevoise, XVIIe — début XIXe siècle*. Katalog des Musée d'art et d'histoire, Genève 1988. 270 S. mit zahlr. Farbabb. und einem Anhang von zahlr. s/w Tafeln.

Kōnstantinos P. Charalampidēs, Une interprétation théologique de l'ivoire du „Bayerisches Nationalmuseum“ de Munich, Sonderdruck aus: *Byzantina. Epistēmōnikon organon kentru byzantinōn ereuōn philosophikēs scholēs aristoteleiu panepistēmiu* 7, 1975, S. 35—41.

Kōnstantinos P. Charalampidēs, Hē epigraphē tēs ekklēsiās tu hagiū Charalampus sto kastro tēs Koronēs, Sonderdruck aus: *Dorēma ston I. Karagiannopulo, Byzantina* 13, 1985, S. 1151—1157.

Kōnstantinos P. Charalampidēs, Ta theomētorika proskynēmata tēs Italias, Sonderdruck aus: *Timētiko aphierōma ston omotino kathēgētē Kōnstantino D. Kalokyriē, Aristoteleio panepistēmiō Thessalonikēs, Epistēmōnikē epetērida theologikēs scholēs*, Thessaloniki 1985, S. 241—255.

Kōnstantinos P. Charalampidēs, Quelques observations sur la représentation de la servante dans la nativité de la Vierge de Nerezi, Sonderdruck aus: *Cyrrilomethodianum* 2, 1972/1973, S. 170—175.

Kōnstantinos P. Charalampidēs, Hoi parastaseis tu apokephalismu kai tu entaphiasmu tōn martyriōn Hermagora kai Phortunatu stēn kryptē tēs basilikēs tēs Akylēias, Sonderdruck aus: *Diakonia*.