

nem letzten Treffen mit Gabriele Münter vor seiner Heirat mit Nina neues Material in Form zahlreicher Briefe. Entsprechend ihrer vorbildlich wissenschaftlichen, gründlichen und sachlichen Darlegung hat Barnett alle Briefe auch in der Originalsprache zitiert und dazu angemerkt, sie seien exakt wiedergegeben ohne irgendwelche Veränderungen oder Verbesserung von Grammatikfehlern (S. 27). Liest man dann in Kandinskys Briefen: „... entschieße ich mich doch, Ihnen eligen Brief zu schreiben. Im Folge den Änderungen, die hier vorgekommen sind, bin ich in eine verzweifelte Geldlage geraten“ (S. 91); „Herr Norlind ist, wie ich kante, in England“ (S. 97); „... Ölbilder, die ich bei ihm vor meiner Abreise Kommispreisweise hinterließ“ (S. 100), so fragt man sich, ob er nach 18 Jahren in Deutschland die Sprache nicht besser beherrscht hat und ob womöglich seine deutschen Publikationen von Freunden oder Lektoren korrigiert wurden. Hat man aber Fotokopien dieser Briefe an Dr. Poul Bjerre vor sich, klärt sich alles: „eligen Brief“ heißt „diesen Brief“, so wie es Kandinsky stets in seiner raffenden, vereinfachenden Art schrieb; „im Folge den Änderungen“ heißt „in Folge der Änderungen“; statt „wie ich kante“ „wie ich hörte“ und statt „Kommispreisweise“ „kommißionsweise“. Im selben Brief (S. 100) ist „ihnen“ als „Ihnen“ wiedergegeben, was nicht unwesentlich ist, da es um Geldleihen geht und mit „ihnen“ Verwandte gemeint sind, „Ihnen“ dagegen der Angeredete, also Dr. Bjerre, sein könnte. — Im Zusammenhang mit Skrjabins Tod 1915 erwähnt Kandinsky auch den Namen „Tanlieff“, dem Barnett ein Fragezeichen anfügt (S. 20/21). Richtig liest sich der Name „Tanejeff“; gemeint ist also der russische Komponist Sergej Ivanovič Taneev (1856—1915), den Kandinsky fast so schätzte wie Skrjabin; im zitierten Brief schreibt er, er empfinde den Tod beider als großen Verlust.

Eines Tages wird es wohl auch eine kleine Untersuchung über Kandinskys Handschrift geben, die insbesondere in seiner Muttersprache Russisch einen Grad von „Abstraktion“ erreicht, welcher sie nahezu unleserlich macht — bis man entdeckt, wie konsequent der Künstler bei seinen Vereinfachungen und Eigenwilligkeiten vorgeht: Schönheit der Reduktion, Verzicht auf alles Unnötige oder gar Dekorative, starke temperamentvolle Bewegung auch hier.

Jelena Hahl-Koch

Ausstellungen

JACQUES LOUIS DAVID

Paris, Musée du Louvre, und Versailles, Schloß, 27. Oktober 1989 bis 12. Februar 1990. Kolloquium aus Anlaß der Ausstellung im Louvre, 6.—10. Dezember 1989.

(mit einer Abbildung)

Zum 200. Jahrestag der französischen Revolution, seit Jahren generalstabsmäßig geplant und mit größtem organisatorischen und finanziellen Aufwand durchgeführt, hat es in Frankreich unter anderem auch eine vielfältige museale Aktivität gegeben, an der fast jedes größere Institut des Landes in der einen oder anderen Form beteiligt war. Daraus ragen zwei in Paris durchgeführte Großprojekte hervor, einmal die kulturgeschichtlich

akzentuierte Ausstellung im Grand Palais (*La Révolution française et l'Europe, 1789—1799*), die im Sommer gezeigt wurde, nur ein mäßiges Publikumsecho und auch in der Fachwelt — besonders der deutschen — keine Gnade fand (vgl. etwa Werner Hofmanns vernichtende Rezension in der *Zeit*, Nr. 15, S. 67); zum anderen die monographische Ausstellung im Louvre und im Schloß von Versailles zum bedeutendsten der Revolutionskünstler, Jacques Louis David, die (und wenn auch mitbedingt durch die Anziehungskraft des Ausstellungsortes) ein erheblich größeres Interesse fand. In Versailles waren nur einige wenige Werke ausgestellt, die meist wegen ihrer Größe nicht transportfähig waren, der Ballhauschwurtorso, die „Verteilung der Adler“, die Zweitfassung der „Krönung Napoleons“. Ich konzentriere mich in meiner Besprechung auf den größeren Pariser Teil der Ausstellung.

Die Schau ist chronologisch aufgebaut — bei einer monographischen Ausstellung zu einem einzelnen Künstler ist wohl leider kaum etwas anderes vorstellbar — und nur locker in sechs Themenbereiche gegliedert: „Jugend“, die Zeit der akademischen Ausbildung mit der mühevollen Bewerbung um den Prix de Rome; „Römischer Aufenthalt“, die Jahre an der Akademiedépendance im Palazzo Mancini, in denen David spektakulär mit der spätbarocken Tradition bricht und seinen Stil findet; „Vom Belisarius zum Brutus“, die 80er Jahre mit den vorrevolutionären Hauptwerken, die den Maler zum heftigst umjubelten und gleichzeitig umstrittensten Künstler seiner Zeit machen; „Revolution“, in der sich ein anfänglich Unsicherer zum radikalen Linken mausert; „David und Napoleon“, die Phase der Aufspaltung in offizielle Propagandabilder und inoffizielle Antikenrezeption; „Exil“, das letzte Jahrzehnt in Brüssel mit dem Block von hohenmythologischen Mythologien.

Konzessionen an postmoderne Ausstellungspraxis sind also vermieden, einziges witziges Zugeständnis an den Zeitgeist scheint das Spätwerk „Mars von Venus entwarfnet“ zu sein, das vor einem Himmelstempel angesiedelt ist und von den Organisatoren hoch über die in den zweiten Ausstellungsstock führende Treppe des Louvre gehängt wurde. Durchaus denkbar scheint allerdings auch, daß die Verantwortlichen die ästhetische Wertigkeit des Bildes für so eindeutig minderwertig gehalten haben, daß man es möglichst den Augen des Betrachters entziehen wollte.

Langeweile dürfte trotzdem nicht aufkommen. Zwar vermißt man schmerzlich einige von Davids Hauptwerken und zwar ausgerechnet solche, die für Europäer schlecht zugänglich sind, etwa den „Sokrates“ (New York) und „Amor und Psyche“ (Cleveland); doch kann die Schau mit Werken brillieren, die — wie etwa das im Empire entstandene Bild „Sappho und Phaon“ (Leningrad, Ermitage) — in diesem Jahrhundert noch nie im Westen zu sehen waren und zudem einen ganz ungewohnten David zeigen. Gleiches gilt für einige weitgehend unbekanntere Werke, die so gar nicht in das verbreitete Bild vom rauhen Republikaner passen wollen und teilweise selbst den Kenner überraschen werden. Verwiesen sei hier nur auf die „Vestalin“ (Katalognr. 66), ein Porträt von der Süße eines Greuze, wenn nicht Reni, das vom wissenschaftlichen Leiter der Ausstellung, Antoine Schnapper, in das Jahr 1787 datiert wird und demzufolge kurz nach dem „Sokrates“ entstanden wäre. Es wird aber kaum Einigkeit darüber zu erzielen sein, ob dieses Bild nicht abgeschrieben werden muß.

Die Ausstellung ist überaus reich mit Zeichnungen bestückt, so daß bei vielen Tafelbildern der Entstehungsprozeß für den Betrachter anschaulich wird. Merkwürdig unterbelichtet bleibt aber die nicht unbedingt den Kriterien der Hochkunst gehorchende Zeichnungs- und Graphikproduktion der Revolution. Hier drängt sich der Eindruck auf, daß man dem Besucher den terroristischen Agitator ersparen wollte, um David ganz im Lichte eines gereinigten Künstlertums erstrahlen zu lassen.

Die eigentliche Entdeckung dieser Ausstellung scheint mir die Gruppe der Exilwerke zu sein. Für die traditionelle David-Vorstellung von nur peripherem Interesse, ist sie auch hier nur peripher gehängt, weil für die nationale Identifikationsfigur David zweifellos nicht von überragender Bedeutung. Die meisten dieser Arbeiten befinden sich heute in amerikanischen Sammlungen — Cleveland („Amor und Psyche“), Malibu („Telemachus und Eucharis“), Fort Worth („Der Zorn des Achilles“, *Abb. 4a*) — und werden selten in Europa gezeigt. Bisher häufig als dekadenter Kitsch abgehandelt, entpuppt sich diese Malerei nun endgültig als durchdringend und kompromißlos realistisch im Detail, im Farbauftrag zuweilen aufregend couragiert und in der psychologisierenden Wirkung immer wieder herausragend.

Der wieder einmal überaus gewichtige und umfangreiche Katalog zu der Ausstellung (Hg. Antoine Schnapper/Arlette Sérullaz) beschränkt sich programmatisch auf den „faktischen“ David. Exemplarisch wird in ihm Glanz und Elend der französischen Kunstgeschichte deutlich. Aufwendig in der Ausstattung — fast jedes Bild ist in Farbe abgebildet —, erschöpfend in der Aufzählung aller bekannten Tatsachen — wobei insbesondere die Dokumentation von Elisabeth Agius-d'Ivoire am Ende des Bandes zu erwähnen ist, mit der viel neues und aufschlußreiches Archivmaterial zur Verfügung gestellt wird — und umfassend in der hochdifferenzierten Bibliographie zu jedem einzelnen Werk, hätte man sich doch auch die eine oder andere Syntheseleistung gewünscht. So scheint es mir geradezu absurd, drei Einführungssessais zu „David, seine Kritiker und Werkverzeichnisse“, „David als Zeichner“ und — Höhepunkt — „Münzen, Siegel: zwei Aspekte von Davids Revolutionskunst“ abzudrucken, um dann zum Katalogteil überzugehen, der selten über eine abwägende Diskussion der existierenden Literatur hinausgeht. Eine ausführliche Einbettung des Gesamtwerkes in die Kunstszene um 1800 hätte hier eher angestanden, oder doch zumindest eine Darstellung, die wenigstens an einer Stelle mal den radikalen Positivismus hinten an setzt, dem sich Schnapper nach eigener Aussage (S. 15) verpflichtet fühlt.

Wie nach diesen Hinweisen zu erwarten, können die Verfasser des Kataloges mit der wohl interessantesten Forschungsperspektive der letzten Jahre auf diesem Gebiet, dem Problem des von Thomas Crow sogenannten „prerevolutionary radicalism“ Davids, gar nichts anfangen, Schnapper macht sich nur darüber lustig (S. 14 f.). Der Streit um die Frage, ob es schon vor der Revolution Politisierungstendenzen in Davids Œuvre gegeben habe (nachdem solche Vermutungen zu den „Horatiern“ und dem „Brutus“ natürlich schon länger existieren, ist jetzt auch „Paris und Helena“ ins Schußfeld geraten), hat sich in den Vereinigten Staaten inzwischen zu einer Spielwiese des Generationenkonfliktes entwickelt (vgl. etwa die Kontroverse Korshak/Dowley im *Art Bulletin* März 1987, S. 102 ff., September 1988, S. 504 ff.). Der Verfasser dieser Zeilen gesteht, daß auch er skeptisch ist gegenüber den Versuchen, in David einen an allgemeinpolitischen

Tagesthemen unmittelbar Beteiligten zu sehen, da die Dokumente fehlen. Trotzdem bleibt festzuhalten, daß Davids vielleicht schon seit den Enttäuschungen in den Wettbewerben der frühen 70er Jahre um den Prix de Rome bestehende ausgesprochen kritische Haltung gegenüber der Akademie — die in heftigen Auseinandersetzungen mit dem Akademiedirektor Pierre und dem „Directeur des bâtiments du roi“ D'Angiviller ihren Höhepunkt fand — eine quasi-politische Funktion hat, unterwandert er doch damit eine Paradeinstitution des Ancien Régime, die in ihrer Struktur ein Spiegel der hierarchisch organisierten Gesellschaft des Absolutismus ist.

Was für Syntheseleistungen hätte man sich vorstellen können? Ich möchte hier nur einige wenige Punkte ansprechen, die mir für die Situierung des Davidschen Gesamtwerkes von Interesse zu sein scheinen.

Nachdem schon Rudolf Zeitler in seinem epochalen *Klassizismus und Utopia* (Stockholm 1954) die Modernität der Davidschen Ästhetik hervorgehoben hat, die spätestens seit Norman Brysons *Word and Image* (Cambridge 1981) wieder auf der Tagesordnung steht, ist eine historisch argumentierende (und nicht — wie bei Bryson — lacanianisch verunklärnde) Diskussion der nachklassischen Aspekte klassizistischer Kunst nötig. Gerade in diesem Punkt enttäuscht der Katalog zur diesjährigen Ausstellung etwas, da er *ad nauseam* die Nähe Davids zu Poussin und zur Kunst des grand siècle betont. Tendenzen zur Verunklärung traditioneller Raumhomogenität („Horatier“), zur Figurenisolierung („Sokrates“), zur Auflösung stringenter Handlungszusammenhänge („Sabinerinnen“) etc. schieben sich bei David in den Vordergrund und relativieren alle zweifellos beabsichtigten Rückwendungen zur Kunst der französischen Klassik. In zwei Bereichen scheint mir dieser Bruch besonders gut beobachtbar zu sein. Zum einen in der zeitgenössischen Kunstkritik, in der immer wieder — intentional oder (eher noch häufiger) indirekt — auf die Neuheit des Davidschen Verfahrens verwiesen wird. Dieses zu konstatieren setzt allerdings voraus, daß man die Kritiker ernst nimmt und sie nicht — wie das häufig geschieht — als naive und unverständige Amateure abqualifiziert. Zum zweiten hat gerade die Pariser Ausstellung gezeigt, daß der Prozeß der Modernisierung ähnlich wie bei Canova (vgl. vor allem Giulio C. Argan, *Canova*, Rom 1969, *passim*) häufig noch im Entwurfsverfahren stattfindet, daß die Zeichnungen eher traditionell verhaftet bleiben, während der Durchbruch erst im Bild gelingt. Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der Entstehungsverlauf der „Andromache“ (Katalognr. 56—61) und der „Sabinerinnen“ (Katalognr. 146—156), in denen die Entwürfe jeweils noch in der organisch-narrativen Tradition des Barock stehen, die dann im ausgeführten Bild völlig verloren geht.

Dem im Katalog vermißten Problembewußtsein wurde durch das große internationale Louvre-Kolloquium vom 6. bis zum 10. Dezember unter der Leitung von Régis Michel deutlich, für manche vielleicht zu deutlich, entgegengesteuert. Insbesondere die englischen und amerikanischen Beiträge waren von einer Theoriefreudigkeit geprägt, die eigentümlich kontrastierte mit den weiterhin eher bescheiden rekonstruierenden Beiträgen der Franzosen. Aus einiger Distanz betrachtet, hat sich mit diesem Kongreß geradezu ein fundamentaler Wechsel im wissenschaftlichen David-Verständnis durchgesetzt, der zwar nicht ganz unerwartet kam, aber doch auch den Kenner überraschen konnte: Im Vordergrund des Interesses steht nicht mehr der Maler der „Horatier“, der patriotische

Tugendpropagator eines vorrevolutionären Progressivismus, sondern vielmehr der Künstler der endenden oder überwundenen Revolution, insbesondere der Schöpfer der „Sabinerinnen“. Es ging nicht mehr vorrangig um die Frage nach Davids Politisierung in den 80er Jahren, die mit Crows *Painting and Public Life in 18th Century Paris* (1985) eine neue Virulenz erlangt hatte, eher interessierte das Problem, inwieweit der David des Directoire noch authentisch republikanisch orientiert war. Dabei blieben ganze Abschnitte seines Schaffens — so etwa die Aktivität unter Napoleon — allerdings auf der Strecke.

Die Vorträge, die sich mit den „Sabinerinnen“ beschäftigten, standen somit im Brennpunkt des Diskussionsverlaufes. Nach einem eher unbefriedigenden „Essai de synthèse“ des großen alten Klassizismus-Pioniers Robert Rosenblum (New York), der seine Zusammenfassung fast ganz auf die verschiedenen englischen und französischen Kompositionsvorbilder beschränkte und die neueren Interpretationsversuche außer acht ließ, beschäftigten sich Eva Lajer-Burcharth (New York) und Alex Potts (London) besonders mit der ästhetischen Seite des Bildes und verwiesen auf etwas, was man „sentimentalischen Republikanismus“ nennen könnte. Ein Interpretationsansatz, der sich derzeit überall großer Beliebtheit erfreut, derjenige der Geschlechtergeschichte, kam in diesen Vorträgen genauso zum Zuge wie programmatisch in dem Beitrag Norman Brysons (Rochester/New York), der die Ausdifferenzierung der Rollenzuweisung, die Festlegung der Rolle des Mannes auf die öffentliche, der der Frau auf die private Sphäre am Beispiel einiger Hauptwerke Davids zu belegen suchte. Als noch immer an Habermas orientierter deutscher Traditionalist, dem auch Sennetts Theorem von der modernen „Tyrannei der Intimität“ nicht unbekannt ist, fragte man sich dabei allerdings, ob der Prozeß der Privatisierung sich wirklich nur über die Frau ergießt oder nicht doch auch von breiterer, geschlechtsindifferenter Wirkkraft ist.

Bei dem riesigen Vortragsangebot des Mammutkongresses, welcher Sektionen zu Davids Quellen, zu seiner Verwurzelung im Ancien Régime, zum engagierten Maler der Revolution, zum Maler des „Marat“, zur Schule, zum in Brüssel Exilierten und zum Nachleben bot (45 Vorträge!), kann es hier nicht um einen allgemeinen Überblick gehen. Es seien nur einige Thesen erwähnt, die unser David-Bild vergleichsweise deutlich bereichern oder die besonders diskutiert wurden. Colin Bailey (Fort Worth) untersuchte die Auftraggeberschaft, sie entstammte durchgehend der hohen Aristokratie. Dies ist zwar kein Beweis, aber doch ein Argument dafür, daß man mit dem Begriff des „pre-revolutionary radicalism“ vorsichtig umzugehen hat. In einer jeden Leser seines Buches über *Absorption and Theatricality* überraschenden Kehrtwende bedeutet nach Michael Fried (Baltimore) nun die frühe, noch dem Prinzip der Absorption des Bildpersonals verpflichtete Kunst Davids eher einen Endpunkt der Klassik als einen Ausgangspunkt der Moderne. Zu fragen wäre hier, inwieweit der theatralische Charakter von „Amor und Psyche“, nach Fried ein Paradigma für die Kunst des 19. Jahrhunderts, nicht eher als eine Krise des Historienbildes zu beschreiben ist.

Besonders dicht war zweifellos die Analyse des revolutionären David. Philippe Bordes (Vizille) lieferte ein minutiöses Curriculum der Aktivitäten Davids im Konvent und unterstrich einen gewissen Opportunismus, den er lieber für das Anzeichen eines unpolitischen Wesens hielt: Auf jeden Fall war der Maler offensichtlich flexibel genug, sich

immer auf der Höhe der jeweiligen Ausrichtung des Parlamentes zu befinden, vom konstitutionellen Monarchismus der Jahre 1789—1791 über den demokratischen Girondismus des Jahres 1792 hin zum radikalen Jakobinismus der Terreur. Lina Propeck und Arlette Sérullaz (Paris) gaben eine bewundernswerte Interpretation der rätselhaften Zeichnungen zur Verfassungsübergabe des Königs an seinen Sohn (Anfang 1792), die sich seit 1978 im Louvre befinden. Sie stellten die schwankende Deutung Davids heraus, der in dieser zwischen der Flucht des Königs nach Varennes und dem Beginn der Kriege noch einmal relativ harmonischen Phase der Revolution einen nur noch gebrochenen Glauben an das monarchische Prinzip zum Ausdruck bringen kann. Albert Boime (Los Angeles) meinte, den endgültigen Beweis für Davids Freimaurertum gefunden zu haben, und belegte in einem beeindruckenden Vergleich die Nähe von freimaurerischer Körper- und Symbolsprache zu dem, was im „Serment du Jeu de Paume“ zu beobachten ist. Divergierende Geist-Seele-Konzeptionen des 18. Jahrhunderts bildeten die Grundlage für Timothy Clarks (Berkeley) Interpretation des nach dem 9. Thermidor im Gefängnis entstandenen Selbstbildnisses. Thomas Crow (Ann Arbor) versuchte, den irritierenden Sensualismus des heroischen „Bara“ aus seiner Nähe zu Girodets „Endymion“ aus dem Jahre 1791 zu erklären und das trotz allem der revolutionären Eschatologie Verpflichtete der ephebenhaften Darstellung damit zu begründen, daß Girodet in der Terreur eben als Inbegriff des Revolutionärs galt.

Da angesichts der vollständigen Vernachlässigung des napoleonischen Hofmalers David sogar der zentrale, aber auch überaus komplexe „Leonidas bei den Thermopylen“ zwar ab und zu einmal gezeigt, aber nie wirklich analysiert wurde, bleibt hier nur noch die Aufgabe, die Gruppe der Vorträge zu Davids Spätwerk zu erwähnen. Dorothy Johnson (Iowa City), Jean-Claude Lebensztejn (Paris) und Denis Coeckelberghs/Pierre Loze (Brüssel) belegten die prekäre Modernität eines Werkes, das sich, befreit von allen politischen Rücksichtnahmen, an der Peripherie der Kunstzentren entfalten konnte. Dabei wurde vor allem im ersten dieser Vorträge deutlich, daß die klassische Malerei hier zwar in eine Sackgasse geraten scheint, nichtsdestoweniger aber entgegen allen Vorurteilen befruchtend auf die nachfolgende Generation der Romantiker wirken konnte, ja daß dieser David sogar selber als Romantiker anzusehen ist.

Hubertus Kohle

DIE "AUFKLÄRUNG" ALS NULLSUMMENSPIEL

Zur Ausstellung EUROPA 1789. AUFKLÄRUNG, VERKLÄRUNG, VERFALL
Hamburger Kunsthalle, 15. September bis 19. November 1989.

(mit einer Abbildung)

Dürfen wir einer tonangebenden europäischen Kunstzeitschrift (*Pan*) glauben, so wird „einem breiteren Publikum ... allmählich klar: Ausstellungen zu konzipieren und zu realisieren ist eine eigenständige künstlerische Leistung.“ Diese Einschätzung macht es möglich, ja sogar notwendig, nicht mehr nur über die ausgestellte Kunst zu reflektieren, sondern gerade im Blick auf die zeitgenössische Kunst, die immer häufiger mit Strategien der Präsentation operiert, sich auch und vor allem mit der Kunst des Ausstellens