

MONIKA WAGNER, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära* (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte. Herausgegeben von Ulrich Hausmann und Klaus Schwager, Band 9). Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag 1989, 327 S., 189 Abb., DM 198,—.

Lange Zeit erging es Kritikern kunsthistorischer Literatur zum 19. Jahrhundert wie dem Duke of Gloucester beim Anblick der Buchproduktion im Jahre 1670, als er sagte: 'Ah another damned fat square book!' Nun soll ein nicht eben dünnes Werk durch einen neuen methodischen Ansatz für Abhilfe sorgen und womöglich eine günstigere Einschätzung der Untersuchung monumentaler Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts herbeiführen.

Glaut man den Herausgebern der „Tübinger Studien“, dann befindet sich die kunsthistorische Erforschung der Geschichtsmalerei des letzten Jahrhunderts immer noch „in der Aufarbeitungs- und Konsolidierungsphase — sowohl bei der Materialerschließung als auch hinsichtlich der Suche nach problemgerechten Einordnungs- und Interpretationskriterien“ (Vorwort). Als Galionsfigur einer solchermaßen formulierten wissenschaftlichen Aufgabenstellung wird Monika Wagner und ihre Habilitationsschrift vorgestellt, die sich mit „anderem methodischem Ansatz als ihre Vorgänger“ vom bekannten Forschungsstand abhebe und „eine erste strukturierte Einführung in die bislang vernachlässigten...großen Wand- und Deckengemälde Deutschlands“ gebe.

Wer sich mit der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts beschäftigt und dabei über das arbeitsintensive Quellenstudium hinausschaut, registriert eine Vielzahl konkurrierender neuer Methoden, die den eigenen Innovationsanspruch sehr leicht dämpfen können. Vor allem rezeptionsästhetische (Kemp), interdisziplinäre (Waetzoldt/Mai; Paret) sowie funktionsabhängig wertende (Busch) sind derzeit gebräuchlich, um Teilaspekte und Strukturen der künstlerischen Gesamterscheinung oder diese selbst für die Kunst des 19. Jahrhunderts in den Griff zu bekommen.

Was ist also an der jüngsten Arbeit zur monumentalen Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland so anders und mit welchen neuen Erkenntnissen kann sie aufwarten? Die Autorin selbst handelt nach dem Motto, wer von Methode spricht, versteht nichts von der Sache. Ihr Verzicht auf eine einleitende Beschreibung des von den Herausgebern attestierten selbständigen Ansatzes macht es dem Leser nicht eben leicht, sich in die Problemstellung des Themas einzufinden, zumal die statt dessen bevorzugte subjektiv-zugespitzte Kommentierung des Forschungsstandes zu sehr vom Innovationszwang der Autorin belastet ist und wenig zur Klärung ihrer eigenen methodischen Ausgangsposition beiträgt. Was den Umfang und den Zeitraum der ausgewählten, zum Teil schon monographisch erfaßten Bildzyklen öffentlicher Gebäude betrifft, leistet die Untersuchung M. Wagners Neues, weil sie das gesamte Jahrhundert überblickt. Doch methodisch bestätigt sie lediglich bekanntes Vorgehen, wenn sie an konkreten Beispielen darzulegen versucht, „inwiefern sich das Verhältnis von allegorischer und historischer Darstellungsebene veränderte“ (S. 4). Die Schwierigkeiten, die die Autorin mit der dazu notwendigen entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung akademischer Kunst hat, vermag sie nicht mit ihrer methodischen Sprachlosigkeit aus dem wissenschaftlichen Blickfeld

zu schaffen. Sie aktualisiert die in neueren Arbeiten schon verabschiedete Gesamtdarstellung der akademischen Kunst des 19. Jahrhunderts als vereinfachte lineare Abfolge einer qualitativen Verfallsgeschichte. „Ungereimtheiten“ künstlerisch verarbeiteter Wirklichkeitsaneignung, deren sich W. Busch (*Die notwendige Arabeske*, Berlin 1985) so vorbildlich angenommen hat, fallen diesem Maßstab eines nivellierenden Rasters zum Opfer. Mehr noch, die Analyse des im Kunstwerk transzendenten Zeitcharakters, der bei entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungen ständig offen gehalten werden sollte, erweist sich bei M. Wagner als kritischer Punkt interpretatorischer Möglichkeiten. Das Auswahl- und Ausschlußverfahren sowie die Bewertung der Bildbeispiele sind derart vom „Einheitszwang des Epochenbegriffs“ (G. Pochat) belastet, daß trotz aller interdisziplinärer Anklänge nurmehr der wissenschaftliche Salto rückwärts zu einer Interpretation von Kunst als formalästhetisches Ereignis vollzogen wird.

Der um die politischen Auswirkungen verkürzte Öffentlichkeitsbegriff der Autorin (S. 38 ff.), ihre Negation der Bedingungen privater wie institutionalisierter künstlerischer Existenz zuzeiten des sich etablierenden Bürgertums, das Übergehen der Künstlerfeste, der politisch ambitionierten Auftraggeber monumentaler Malerei, sowie die Bedeutung von Nationalbewußtsein und Partikularismus in Deutschland verhindern eine umfassende Interpretation der öffentlichen Bildzyklen, gestatten nicht, daß die symbolische Bedeutung der Historienmalerei erfaßt wird. Diese ist eben nicht nur als zeitgenössisches Ergebnis geschichtsphilosophischer Diskussion anzusehen. Sie ist nicht allein Gegenstand ästhetischer, bildimmanenter Betrachtung, die es — wie bei der Autorin geschehen — im gegebenen Fall mit interdisziplinärem Wissen anzureichern gilt. Sie war vielmehr die bildliche Umsetzung eines praktizierten, zunehmend auf der modernen bürgerlichen Geschichtswissenschaft basierenden Konzepts, das im Laufe des Jahrhunderts mit unterschiedlicher politischer Intensität beschwert, vielfältige identitäts- und konsensstiftende Ansichten zum Ziel hatte. Als rezeptive Ausformung eines mythisch-konstitutiv wirkenden „kulturellen Gedächtnisses“ stellt die monumentale Historienmalerei — um mit Jan Assmann zu sprechen — eine „Identitätskonkretheit“ des steinigen Weges deutscher Identitätsfindung im 19. Jahrhundert dar.

Auch im Umgang mit der Sekundärliteratur zur Allegorie, die sich im von ihr arrangierten Vergleich als unhaltbar entlarven soll, setzt sich das Bedürfnis der Autorin nach kategorialer Flurbegrädigung durch. Ihrem formalästhetischen Grundmuster entsprechend ist es schlüssig, aber damit nicht schon richtig, daß sie dem Spuk jener bislang betriebenen „theoretischen Überhöhung“ der Allegorie in der Kunstgeschichte (S. 29), die G. Hess und H. T. Wappenschmidt gestützt auf Benjamins „umstrittenes Erbe“ (S. 24 ff.) zu verantworten hätten, ein Ende setzen will. M. Wagners reserviertes Verhältnis zur diskursiven wie gesellschaftsbezogenen Behandlung des Themas Allegorie und Geschichte offenbart sich nicht zuletzt in der Verwendung mancher Begriffe, die nur eine auf sprachliche Aktualität getrimmte Vermittlungsfunktion zu erfüllen haben. Häufig ist vom „Image“ die Rede, vom „Image der Allegorie“ (S. 9), dem „Image König Ludwigs“ (S. 68) oder dem „Image des Bezeichneten“ (S. 187, Anm. 108) sowie vom „come back“ des 19. Jahrhunderts (S. 20), von der „Story“ (S. 66, positiv aufgefaßt: etwa im Sinne Ricoeurs?), dem „emotionalen Transfer“ (S. 31) und der „message“ (S. 23, 186).

Weil die im Historienbild enthaltene Wirkungsweise der „Bewußtseinsgestaltung“ (Pochat) abgetan wird, setzt sich die Autorin auf die falsche Fährte. So etwa, wenn sie die prägnantesten Handlungsakteure des Historienbildes, die Personifikationsallegorie und den historischen Repräsentanten, nur unter dem Aspekt ihrer malerischen Gestaltung wertet und in deren Annäherung eine Einebnung spiritueller Projektion konstatiert. Darin jedoch nimmt lediglich der Kompromiß eines sich verschärfenden Streits um idealistische oder realistische Veranschaulichung Gestalt an, der den langen Abschied romantischer Kunstauffassung indiziert. Die Annäherung in der realistischen Darstellung indes war bei den genannten, so divergenten, bildbeherrschenden Figuren m. E. wegen der größeren appellativen Wirkungskraft gesucht worden, die schließlich in eine „Manipulation des Helden“ (F. Zelger), d. h. in eine vielfache Umdeutung und Nutzbarmachung seiner Tugenden mündete.

Die Abfolge der entwicklungsgeschichtlichen Bildprogramme des 19. Jahrhunderts beginnt die Autorin mit den Bonner Fakultätsbildern und dem Münchner Hofgartenzyklus der Corneliuschule (S. 64 ff., zu letzterem vgl. F. Büttner, *Bildung des Volkes durch Geschichte*, in: E. Mai [Hrsg.], *Historienmalerei in Europa*, Mainz 1990, S. 77 ff., der zeigt, wie das Verhältnis von Geschichte und Öffentlichkeit analysiert werden sollte). Daran schließen sich die entwicklungsgeschichtlichen Modelle Schinkels und Kaulbachs in den Berliner Museen unter dem Titel „Mythos und Geschichte“ (S. 103 ff.) an. Es folgen die „Personifikationen der Technik für die ‚Kathedralen des Fortschritts‘“ (S. 165 ff.), die „Exempel zur Erziehung der Nation“ in Schulaulen, Thronsälen und Börsen (S. 196 ff.) und diejenigen, die das Verhältnis von „Mythos und Technik“ (S. 214 ff.) bestimmen. Derart in thematische Gruppierungen zusammengefaßt, werden die chronologisch aufgenommenen Bildprogramme als Stufen eines Auflösungsprozesses gesehen, der im „Ende der Entwicklungsgeschichte“ (S. 250 ff.) seinen Abschluß findet.

Bereits die von Künstlern der Corneliuschule ausgeführten Bonner Universitätsfresken enthalten m. E. unauflösbare Konflikte, die die Historienmalerei in steigendem Maße belasteten und die mit den Stichworten Aktualität, Kontinuität und Zeitlosigkeit benannt werden können. Besonders das Problem der Veranschaulichung historisch legitimer Aussagen durch allegorische Figuren und historische Repräsentanten wurde damit angebahnt. Aus den überkommenen Personifikationen der „Vier Fakultäten“ abgeleitet, entstand das Darstellungsschema einer um die Fakultätspersonifikationen gruppierten historischen Genieversammlung, dessen ästhetisch vermittelter Zeitbezug von B. Hinz entschlüsselt wurde. Während dieser die „Wissenschaft“ als neue einheitsstiftende Gattung herausstellte, die das Erbe der aufgebrauchten allesumfassenden Religion anzutreten versuchte, erkennt M. Wagner am bildlichen Konzeptionswandel — der übrigens ganz trivial durch verschiedene Künstlerhände entstanden sein mag — die besondere Bedeutung der Kunst als Hüterin geschichtlicher Wahrheit (S. 61). Gemessen am derzeitigen Historismusverständnis trifft beides zu. Der auf die innere Bildkonstruktion gebannte Blick und das Vertrauen auf eine nahezu ausschließlich horizontale Leserichtung der Bildzyklen lassen die Autorin jedoch die nach außen gerichteten, appellativen Zeichen nicht begreifen, obwohl sie zur Kenntnis nimmt, daß die um die Personifikationen aufgereihten historischen Repräsentanten durch ihre Größenverhältnisse unmittelbar

auf die im Saal versammelten Professoren der Bonner Aula bezogen sind (S. 50). Die Aufgabe der historischen Repräsentanten und der Personifikation, den Bildraum mit dem Aktionsraum der Lebenswirklichkeit in einen Sinnzusammenhang zu bringen, um Historizität zu aktualisieren, verstärkte sich m. E. bei späteren Bildzyklen. Eine sich ergebende Dominanz des Aktionsraums über den Bildraum — Spiegel der industrialisierten Wirklichkeit, die historische Zöpfe abschnitt — beantworteten die Historienmaler mit Vereinfachungen der Erzählweise auf „schmaler Handlungsbühne“ (S. 62) und plakativer Nahsichtigkeit des Bildpersonals, um die appellative Wirksamkeit des historischen Beispiels so lange wie möglich aufrecht zu erhalten.

Am Beispiel des Münchner Hofgartenzyklus (1826—29) stellt M. Wagner einen öffentlichen historischen Bilderreigen mit „allegorischer Kommentierung“ (S. 68) vor, der seine Ausführung den bildungspolitischen Intentionen des Auftraggebers verdankte. Ein Movens, welches m. E. auch die nachfolgenden öffentlichen Gemäldeaufträge sicherte. Wie bei den Bildprogrammen Schinkels und Kaulbachs in Berlin stehen die Bemühungen der Autorin im Vordergrund, eine Geschlossenheit des Bildzyklus vor der Reichsgründung nachzuweisen. Werden bei der Verbildlichung der Geschichte der Wittelsbacher als Träger der Geschichte Bayerns motivische und kompositorische „Verbindungselemente“ der einzelnen Gemälde aufgefunden, die eine epochal unterteilte Entwicklungsgeschichte als linearen inhaltlichen Fortgang auch formal festschreiben sollen, so wird bei Schinkels Entwürfen für die Wandgemälde in der Vorhalle des Alten Museums mit einem Indizienbeweis die These von der dirigistischen Idee eines antithetischen, aber geschlossenen unversalistischen Panoramas aufgestellt. Börsch-Supans These von der Bruchstückhaftigkeit des Programms wird dadurch kaum hinweggefegt; Schinkel jedoch steigt auf diese Weise zu einem Richard Wagner kongenialen Gesamtkunstwerk auf. Zum Generalthema erhebt die Autorin eine Entwicklungsgeschichte vom Götter- zum Menschenleben als Übergang vom Mythos zur linearen Zeit, die sie der Beweiskräftigkeit wegen einer nicht nachweisbaren Abhängigkeit von der Schelling'schen Philosophie der Mythologie unterwirft (S. 110). Dadurch wird Schinkel zum polyglotten Illustrator abgewertet, weil er auf Schellings Begriffsgerüst bildliche Darstellungen projiziert habe (S. 130). Mag man Börsch-Supans an tagespolitischen Ereignissen gewonnener Theorie zuneigen und einen Bruch sowie einen Neubeginn im Panorama Schinkels erkennen, was sich in einer unterschiedlichen Bildrhythmik und durch die später ins Konzept genommene Interpretation vom Tod (S. 115) ausdrücke, oder der ebenfalls nur These bleibenden Deutung M. Wagners vom geschlossenen Gesamtkunstwerk den Vorzug geben, für die Entwicklungsgeschichte der Historienmalerei und der Allegorie erhält man dabei kaum neue Erkenntnisse. Die Schlußfolgerung der Autorin, daß Schinkels Entwürfe und die später durch die Cornelius-Schüler ausgeführten Fresken den Übergang vom Klassizismus zur Romantik repräsentieren (S. 118), befriedigt stilgeschichtliche Überlegungen, doch die Frage nach einer Wertigkeit der mythisch-symbolischen Bildform, ihrer vermeintlichen Geschlossenheit und einer eventuellen politischen Wirksamkeit bleibt im Spannungsfeld der 1987 von Th. Nipperdey in die Diskussion gebrachten Begriffe vom post- und prärationalistischen Mythos unverändert offen, obschon Börsch-Supans Interpretation die günstigeren Ansätze dazu bietet.

Überzeugender erscheint M. Wagners Einschätzung, daß das Kaulbachsche Bildprogramm im Vergleich zu dem des Stülerbaus „moderner“ sei, weil es im Gegensatz zu Schinkels Veranschaulichung eines ideellen universalistischen Entwicklungsprozesses die Kulturgeschichte der Völker historisch auffaßte und in Etappen unterteilte. Die in eine komplizierte, verschiedene „Sprach“-Ebenen wie historische Hauptszenen, Zwischenzyklen und Arabeskenbänder gekleidete Bildform thematisierte zudem die „Idee der Geschichte im Sinne fortschreitender Höherentwicklung“ (S. 140) und befand sich damit auf dem Weg zur Nationalgeschichte historistischer Prägung. Daß sich die mythische Allegorie entgegen dem Willen der Autorin nicht in der komplizierten, aber formal geordneten Bildform an sich erschöpfte, daß diese nicht nur die Illustration Hegelischer Geschichtsphilosophie repräsentierte (S. 133), beweist der Streit um das Abschlußbild des Zyklus, den M. Wagner selbst dokumentiert (S. 145 ff.). Akademische Argumente wurden von den Forderungen der Staatsraison verdrängt, als es um die Darstellung „Das Zeitalter der Reformation“ ging, das — Folge des Streits — nicht mehr Kaulbach, sondern Julius Detmers ausführte. Die Idee von inhaltlicher und formaler Geschlossenheit, der Anspruch auf objektive Wahrheit war durch die tagespolitischen Pflichten zumindest aufgeraut. Auch die Funktion und Fundierung der Personifikationsallegorie und des historischen Repräsentanten, die sich bekanntlich in der permanenten Krise befanden (S. 92 ff.), erfuhren mit einer stärkeren Orientierung am Wandel gesellschaftspolitischer Verhältnisse einen verstärkten Wirklichkeitsbezug, wie dies m. E. die Luther-Darstellung in Detmers Reformationsbild für kommende Protagonisten schon vorwegnahm.

Bei der nachfolgenden Beurteilung „neuer Allegorien“ (S. 171 ff.) setzt die Autorin unverändert auf die innerbildliche Verweiskraft, wagt aber den Schritt zur wirklichkeitsbezogenen Interpretation, wenn sie die kommunikative Aufgabe von Personifikationen der Technik in Augenschein nimmt. Untersucht werden solche im Bahnhofsinneren, Schulaulen und Technischen Hochschulen, wobei es dem Leser nicht leichtfallen dürfte, durch das Gestrüpp der kleinteiligen, mit bewunderungswürdigem Fleiß durchgeführten Analysen der neuen Personifikationen zum Grundproblem durchzudringen: der glaubwürdigen Installierung neuer Personifikationen, ihrer schwierigen gedanklichen Verkabelung mit der Geschichte und ihrer didaktischen Wirkung. Für die Bildsprache der Personifikationen im Bahnhofsinneren — wie der Dampfkraft und der Telegraphie — verweist M. Wagner nicht nur darauf, daß mit ihnen die moderne Realität an die Vergangenheit angebunden werden sollte. Der für die Überhöhung der Allegorie Gescholtene nimmt dankbar zu Kenntnis, daß die allegorische Personifikation von der Realität des Industriezeitalters ablenken sollte (S. 195).

Bezweifelt die Autorin die edukative Tragweite der Bahnhofsallegorien, weil sie ein vorbeieilendes Publikum nicht erreicht hätten, so sieht sie die „Erziehung der Nation“ schon eher in den Aulen von Schulanstalten gewährleistet. Von einer Konkurrenzsituation ausgehend, die an die der Städte im Bildprogramm der für M. Wagner wenig beachtenswerten Rathaussäle (S. 4, 252) erinnert, bildeten sich metaphorisch verkleidete Identifikationsmuster heraus, die zwischen humanistischer Tradition und technischem Fortschritt entscheiden mußten. Während dies am Beispiel des humanistischen Gymnasiums und an der wissenschaftlich-technischen Realschule überzeugend herausgearbeitet

wurde, bleibt die Darlegung weiterer schulischer Bildprogramme verschwommen (S. 211 ff.). Eindeutiger werden die Aussagen im m. E. stärksten Kapitel des Buches über die Technikalkategorien der Technischen Hochschulen und die Bildprogramme traditioneller Universitäten (S. 214 ff.). Im Gegensatz zu den Realschulen wurde in den Bildprogrammen der TH, wo gleichfalls „ökonomische Zweckgebundenheit“ (S. 214) Trumpf war, die Antike als Vorbild nicht ausgeklammert. Deren Wiederbelebung durch recht abenteuerliche Gedankenverbindungen des personifikativen Bildpersonals beabsichtigte nach Auskunft der Autorin die Formulierung einer neuen Universalgeschichte der materiellen Kultur (S. 217). Wie bei den vielen, von M. Wagner nicht aufgenommenen Bildprogrammen anderer Bauaufgaben des fortgeschrittenen Jahrhunderts zeigt sich m. E. eine unerfüllbare Sehnsucht nach der symbolischen Aussöhnung des Zerbrochenen, des Vergangenen mit der Gegenwart, wobei im Fall der TH „auf der Folie des griechischen Mythos die Einlösung der einst Göttern und Titanen vorbehaltenen Nutzung der Elementarkräfte durch die industrielle Kultur des technischen Zeitalters“ (S. 238) demonstriert werden sollte.

Hatte die Autorin bereits beim historischen Bildschmuck in Schulaulen von der „allegorischen Leitfigur“ gesprochen, die Abstrakta in die Gegenwart verlängert, während der Geschichte nur Nachweischarakter zukam (S. 201), so billigt sie der Personifikation der TH eine noch konkretere Aufforderung zur „historischen Tat“ zu (S. 249). Soweit wie der Rezensent, der an anderer Stelle für Rathaussäle gezeigt hat, daß Bildraum und Aktionsraum des Saales durch die Personifikation zu einem symbolischen Ganzen verknüpft werden sollten, will die Autorin nicht gehen. Die durch die Personifikation verkörperte Aufforderung zur Tat bleibt ihrer Überzeugung nach nur Konzept — wöglichlich, um die Autonomie „großer Kunst“ vor jener der Historistischen zu schützen.

Nach der ausführlich bearbeiteten personifikativen Repräsentanz von Historie kehrt M. Wagner im letzten Kapitel endlich zum szenischen Geschichtszyklus zurück. Allerdings nur, um an einem Beispiel in der Königlichen Textilschule in Krefeld vorzuführen, daß Historienmalerei keiner Aufmerksamkeit mehr wert sei. Mit der lapidaren Feststellung, daß das „Ziel der einstigen ‚vaterländischen‘ Thematik, die Erziehung zur Nation durch die Darstellung großer Geschichte“ (S. 251), erreicht gewesen sei, schmettert sie die Analyse ideologisch verengter Geschichte mit ihrer reichsallegorischen Finalisierung als provinziell unbedeutend ab. Eine Position, die im Adlerflug linear-qualifizierender Kunstgeschichtsbetrachtung keine Hindernisse mehr kennt und sich nur dort in die Niederungen lokalgeschichtlicher Kunst herabläßt, wo sich diese „weltgeschichtlichen Entwicklungskonzepten“ (S. 252) nicht verschließt. Albert Baur's Krefelder Zyklus „Geschichte der Seidenindustrie“ (1887—1902) zeichnet sich in der Tat nicht als Exempel einer konsequenten Entwicklungsgeschichte aus. Es ist m. E. ein exemplarisches Beispiel seiner Zeit, in der die Historienmaler aus dem bekannten Repertoire der Darstellungstechniken zitierten, um mit einer theatralische Effekte erheischenden illusionistischen Bilderzählung dem kulturellen Horizont der Betrachter zu entsprechen (vgl. meinen Aufsatz, Nibelungenlied und Historienmalerei im 19. Jahrhundert. Wege der Identitätsfindung, in: J. Heinzle u. A. Waldschmidt, [Hrsg.] *Die Nibelungen in Deutschland*, Frankfurt/Main 1990).

Auch nach den Ausführungen M. Wagners kann nicht von einer überzeugenden Geschlossenheit entwicklungsgeschichtlicher Bildzyklen gesprochen werden, die unweigerlich auf ihre Auflösung zusteuerten. Erst eine Wertung, die neben den ästhetisch-mythologischen Traditionslinien offizieller Historienmalerei auch deren politisch-ideologische Funktion miteinbezieht, könnte die Vielfalt der Anfänge, Brüche und die Phasen der Kontinuität erfassen und überzeugender deuten. Insofern ist M. Wagner zuzustimmen, wenn sie über die eigene Untersuchung orakelt, vielleicht verspätet und zugleich verfrüht gekommen zu sein (S. 3). Das Resümee (S. 264 ff.) bringt das Dilemma des Buches auf den Punkt: Unter der Mutlosigkeit der Autorin, sich im aufgebotenen Materialreichtum festzulegen, leidet die Klarheit der Ergebnisse.

Heinz-Toni Wappenschmidt

JAN BIALOSTOCKI, *The Message of Images. Studies in the History of Art*. Biblioteca Artibus et Historiae, ed. Józef Grabski. Wien, IRSA-Verlag 1988. 183 schwarz-weiße Abb. 309 S.

Der am 25. Dezember 1988 viel zu früh verstorbene Jan Bialostocki drückte sich gerne in kleineren Formen, Aufsätzen und Essays aus. Der hier vorzustellende englischsprachige Band bringt eine noch von ihm selbst zusammengestellte Auswahl von seit den sechziger Jahren geschriebenen Aufsätzen. Die Spanne reicht von breit angelegten ikonologischen Übersichten bis zur Miscelle.

In dem Band werden einige Forschungsschwerpunkte Bialostockis sichtbar: die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts (hier vor allem Memling) und die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, das Schaffen Dürers, die Profanikonographie der Renaissance, die Kunsttheorie der Renaissance und des Barock sowie schließlich die politische Ikonographie der Romantik. Da ein Großteil der 18 Aufsätze in oft entlegenen Festschriften oder Publikationen erschienen ist (doch sind alle Beiträge partiell revidiert und aktualisiert worden), bietet ihre Neuedition einen willkommenen Anlaß, sich noch einmal mit Bialostockis feinfühlig abwägender, doch nichtsdestotrotz sehr suggestiver Kunstgeschichtsschreibung zu befassen.

Das Buch dokumentiert Bialostockis Neigung zu einer breit ausholenden, doch immer präzise historisch und geistesgeschichtlich abgesicherten ikonologischen Analyse, die aber nie den Blick für die Formbeschaffenheit des Kunstwerkes aus dem Auge verliert. Ausgehend von einer ikonographischen *trouville* versucht Bialostocki, Schicht um Schicht vorstoßend das Kunstwerk in einen breiten ikonologischen Kontext zu stellen. Seine Prozedur ist undogmatisch, tastend-versuchsmäßig angelegt, bei seinen allgemeinen ikonologischen Schlußfolgerungen rekurriert er oft wiederum auf die formalen Eigenschaften des Kunstwerks. Es ist dies eine behutsame, *quasi* elliptische Methode. Andererseits gibt es bei ihm auch Überblicke, die von generellen ikonologischen Konstatierungen ausgehen und sie in Einzelwerken zu exemplifizieren versuchen.

Seine imponierende Gelehrsamkeit und Kenntnis der Kunstgeschichte, aber auch sein zweites, positivistisches „Standbein“ als Museumsfachmann und Attributionist bewahrten ihn vor den Verlockungen einer „reim dich oder ich fress dich“-Ikonologie. Mit der