



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums

Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts in heutiger Sicht

Schmoll, Josef A.

Nürnberg, 1.1884/86(1886) - 2.1887/89(1889); 1890 -

[urn:nbn:de:hbz:466:1-37645](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-37645)

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts in heutiger Sicht.

In:
Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.
Jg. 1978, S. 127-136.

I

Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, der sich der Sammler Dr. Georg Schäfer mit so viel Liebe und Eifer widmete, unterlag höchst wechselvollen Beurteilungen. Wenn wir uns nach der heutigen Sicht fragen, müssen wir die Rezeptionsgeschichte berücksichtigen, in deren Verlauf auch die Sammlung Schäfer ihren Platz hat, die Geschichte also der Bewertung und der Aufnahme deutscher Malerei des vergangenen Jahrhunderts. Noch vor dessen Mitte, um 1841 brachte Graf Raczynski, der erst in napoleonischen, dann in preußischen Diensten tätige kunstbegeisterte Pole sein dreibändiges Prachtwerk zur „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ heraus, gleichzeitig in Berlin in deutscher und in Paris in französischer Sprache, — auf eigene Kosten. (Börsch-Supan widmete ihr kürzlich eine Studie, auf die wir uns stützen können¹). In der Darstellung des Grafen Raczynski von ca. 1840 nimmt, ihrem offiziellen Range entsprechend, die Historienmalerei der Peter von Cornelius, Wilhelm von Schadow und Wilhelm von Kaulbach den ersten Platz ein. Die heute so geschätzte Landschaftsmalerei wird in ihrer Bedeutung verkannt. Viele uns besonders wichtig erscheinende Maler werden kaum oder gar nicht erwähnt. Es ist ein wohl für Zeitgenossen immer und vor allem für die neueren Jahrhunderte recht typisches Bild. Wie schwierig die Beurteilung der deutschen Malerei für die selbst wacheren Deutschen noch am Ende des Jahrhunderts war, erweisen Adolf Rosenbergs „Geschichte der modernen Kunst“ von 1889 und das an sich verdienstvolle Buch von Cornelius Gurlitt „Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts: ihre Ziele und Taten“ von 1899. Es fehlen viele Namen, die uns teuer sind, so Runge und Kersting, Kobell und Wasmann, Blechen und Rayski, Marées und manche anderen. Caspar David Friedrich erhält zwar eine nicht ganz kurze Passage, wird aber noch immer nicht in seiner wahren Bedeutung gewürdigt.

Drastisch war auch das Exempel, das Julius Meier-Graefe in seiner anspruchsvollen dreibändigen „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ 1904, also fünf Jahre nach Gurlitts Buch, statuierte. Für die Vorgeschichte der modernen Kunst, das ist in erster Linie der Impressionismus, bleibt die deutsche Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz irrelevant — verglichen mit der französischen. Sie wird mit einem kurzen Kapitel abgetan, das nur die graphischen Qualitäten der Romantiker anerkennt, im Ganzen aber — immer im Vergleich mit den Franzosen — Rückständigkeit feststellt. Für die zweite Hälfte gibt es dann allerdings einige neue Akzente: Menzel wird in Grenzen, primär mit einigen früheren Arbeiten, Feuerbach mit Einschränkungen, Leibl und Marées mit größter Achtung gewürdigt, Liebermann bedeutet den Anschluß an die internationale, sprich französische Geltung. Auch der Neubeginn einer Stilkunst wird begrüßt, eigentümlicherweise konzentriert auf Th. Th. Heine und den Kreis der Münchner Zeitschrift „Simplizissimus“. Dagegen werden Böcklin nebst Stuck als die großen Sündenfälle gebrandmarkt.

Dieses etwas grob, aber temperamentvoll gezeichnete Bild der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts bildete dann auch die Grundlage für das Konzept der Jahrhundertausstellung von 1906 in der Berliner Nationalgalerie. Der Plan ging auf die Initiative von Meier-Graefe zurück, der indessen ganz im Hintergrund bleiben mußte, da ihn der Kaiser und sein Akademiedirektor Anton von Werner nicht mochten, weil er die französische Kunst so offensichtlich bevorzugte und unter den Deutschen gerade diejenigen, die man verachtete. Tschudi und Lichtwark unterstützten das Unternehmen, Meier-Graefe übernahm jedoch in Wahrheit die Hauptlast der Auswahl und der Katalogbearbeitung, auf dessen Titelblatt er aber um der Sache willen nicht erscheinen durfte. Zweitausend Werke von sechshundert Leihgebern aus ganz Deutschland, aus der Schweiz, aus Österreich, aus Ungarn und sogar aus Rußland wurden ausgestellt, ein enormes Aufgebot. Die zeitliche Begrenzung setzte man von 1775 bis 1885. So entzog man sich dem Streit um die Moderne, d. h. um den noch suspekten Impressionismus. Aber die Meier-Graefesche Linie einer Entwicklung auch der deutschen Malerei, die schlußendlich zum Impressionismus hinführt, war deutlich herausgearbeitet. Die Ausstellung bedeutete eine echte Sensation. Für das kunstinteressierte Publikum, aber auch für Fachleute enthielt sie Entdeckungen

über Entdeckungen. Am Beginn des 19. Jahrhunderts war Caspar David Friedrich allein mit 37 Bildern vertreten. Sein Werk figurierte hier wie ein Findlingsblock, — um ein Motiv aus Friedrichs Malerei zu verwenden. Aber im Sinne von Meier-Graefe war es die Darstellung der Atmosphäre, der Lichtphänomene, der farblichen Nüancierungen, die den Meister von Greifswald und Dresden würdig erwiesen, in dieser zum Impressionismus führenden Ausstellung einen Sonderplatz einzunehmen. Von den religiösen und weltanschaulichen Inhalten und Problemen seiner Malerei nahm man kaum Notiz. Ähnlich war die Rolle, die man den neuentdeckten Kersting und Clausen Dahl, Kobell und Gaertner, Krüger und Waldmüller zugeordnet hatte. Mit Staunen erkannte man, daß es neben der graphischen auch eine eigene deutsche Entwicklung zu rein malerischem Ausdruck gab, von der man kaum Kenntnis hatte: Wasmann, Rottmann, Blechen und Menzel, z. T. auch Schleich, Spitzweg und Waldmüller schoben sich plötzlich in den Vordergrund mit partiell präimpressionistischen Phänomenen. Für das Schlußkapitel hatte Meier-Graefe die Antipoden Leibl und Marées aufgeboten und gerade noch den frühen Liebermann. Insgesamt kam diese Auswahl einer Umwälzung des bisherigen Kunsturteils über die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts gleich. Die starken Korrekturen gegenüber dem Buch von Gurlitt von 1899, ja z. T. auch gegenüber Meier-Graefes eigenem Buch von 1904 waren in die Augen springend. Sie fanden ihren Niederschlag in Richard Muthers Neuauflage der älteren „Geschichte der Malerei“ (Bd. 3, 1912), in Max Deris „Malerei im 19. Jahrhundert“ 1919 und vor allem in Gustav Paulis Darstellung „Das 19. Jahrhundert“ als viertem Band der von Georg Dehio konzipierten „Geschichte der deutschen Kunst“. Pauli schrieb das Manuskript im wesentlichen 1932, schloß es Herbst 1933 ab — unberührt vom inzwischen an die Macht gelangten Nationalsozialismus. Das erst 1934 erschienene Buch nennt noch mit voller Wertschätzung jüdische Künstler und sieht die Zukunft in einer auf den Voraussetzungen des Bauhauses und anderen damals modernen Richtungen gründenden Kunst, namentlich in der Architektur. Man muß dies heute ausdrücklich erwähnen, um keine falschen Vorstellungen zu erwecken. Paulis Buch bleibt lesenswert, weil es versucht, nach Meier-Graefe wieder gerechter zu urteilen. Was er über Böcklin, auch über Makart und Lenbach sagt, ist in abgewogenem Bemühen geschrieben, nicht mehr von Verachtung diktiert. Da stehen z. B. die Sätze: „Der impressionistisch geschulte Geschmack kann Böcklin ebensowenig gerecht werden wie der klassizistische. Ihre Maßstäbe versagen selbstverständlich vor dem Romantiker. In den Augen der Impressionisten wie der Klassizisten ist jeder illustrative Wert unbedeutend, sogar bedenklich, ein Gedankengepäck, womit die reine Form belastet wird. Als ob nicht das gegenständlich interessante Motiv die formende Phantasie befruchtet!“ Das sind schlichte Worte von grundsätzlicher Bedeutung. Aus dieser Einstellung heraus bedeutete also Paulis Darstellung der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts gegenüber Meier-Graefe abermals eine Korrektur, die notwendig war. Sie ging dann aber unter in den ideologischen Verzerrungen offizieller deutscher Kunstbetrachtung in Hitlers Reich. Bemerkenswert war an Pauli auch die abwägende Darstellung zwischen den gleichberechtigten, aber konträren Polen Romantik und Naturalismus, die meines Erachtens durchaus noch zukunftsweisend ist.

Noch 1944, vor dem Ende des Nationalsozialismus, konnte Hermann Beenken seinen großen Rechenschaftsbericht „Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst — Aufgaben und Gehalte — Versuch einer Rechenschaft“ herausbringen, der erstmals intensiv nach den Bedingungen für das Kunstschaffen fragte, nach den neuen Aufgabenstellungen, nach den Motivationen. Streicht man einige verbale Zugeständnisse an den Ungeist der Erscheinungszeit ab, so bleibt Beenken ein ebenfalls solider Betrachter, der manche neuen Gesichtspunkte einführte, die weiterhin zu beachten sind: ökonomische, gesellschaftliche, geistesgeschichtliche Aspekte; die Frage nach der Rolle der Öffentlichkeit und — im Kontrast hierzu — nach der Individualität und Intimität im Ausdruck der Kunst und in ihrer Themenwahl sowie das Aufwerfen der sich hieraus ergebenden Problematik, der Diskrepanzen. Er hat das 19. Jahrhundert erstmals als Ganzes „ernst“ genommen.

Das Buch Beenkens hatte indessen relativ wenig Wirkung nach 1945, erst heute wird es öfter wieder herangezogen. Es wurde überschattet von dem Erfolg von Hans Sedlmayrs „Verlust der Mitte“, diesem Krankenbericht zur Kunst des 19. Jahrhunderts, der — auch aus älteren Ansätzen entstanden — 1949 veröffentlicht und sofort heftig diskutiert wurde. Für eine ausgewogene Beurteilung der deutschen Malerei jener Epoche war er nicht verfaßt worden, eher als Mahnung aus missionarischem Eifer. Gerade die Bedingtheiten bei-

der Bücher von Beenken und Sedlmayr erwiesen aber, daß dieses scheinbar endgültig überwundene Jahrhundert ein noch sehr dunkles ist, an dessen Problemen gegen alle Voraussagen das 20. schmerzlich nahen Anteil nahm und nehmen mußte.

In dieser Lage entstand, übrigens zugleich auch im Ausland, das Bedürfnis, das 19. Jahrhundert gründlicher kennenzulernen. In der Bundesrepublik bezeichneten zwei Unternehmungen diese neue Tendenz zur unvoreingenommenen Aufarbeitung: die Sammlung Dr. Georg Schäfer und das Schwerpunktprogramm „19. Jahrhundert“ der Fritz Thyssen Stiftung. Der Schweinfurter Industrielle nahm sich hauptsächlich der deutschen Malerei an, weitgehend ohne Rücksicht auf bisherige Werturteile. Er bemühte sich um gleichmäßige Erfassung der Werke, die noch erworben werden konnten. Damit schuf er ein Reservoir an Anschauungsmaterial, das auch der Forschung zur Verfügung steht und dies in einem Ausmaß, wie es keine öffentliche Sammlung, kein Museum mehr anschaffen kann. Es entstand in Obbach so etwas wie eine geheime Nationalgalerie, eine ideale Ergänzung der aus dem Kriege geretteten Bestände an deutscher Malerei in den deutschen Museen. Hinzu traten die gründlich bearbeiteten Kataloge von Gruppenausstellungen der Sammlung Georg Schäfer, denen entsprechende Ausstellungen in öffentlichen Sammlungen, z. B. in Köln und Frankfurt/M. folgten². Die Fritz Thyssen Stiftung bemühte sich gleichzeitig um die Förderung der Bearbeitung der genannten Museumsbestände an Kunst des 19. Jahrhunderts, wovon mittlerweile zahlreiche Kataloge Zeugnis ablegen, und um eine kräftige Initiative zur Belegung der Forschung auf diesem Gebiet. Sie hat dabei nicht nur die deutsche Kunst berücksichtigt, wohl aber schwerpunktmäßig. Die etwa sechzig Bände, die nunmehr vorliegen, weitere zwanzig in der Druckvorbereitung, aber auch die inzwischen unabhängig von der Stiftung publizierten Untersuchungen, bedeuten einen außerordentlichen Zuwachs an Kenntnis über das vielgescholtene, zu wenig wirklich erforschte Jahrhundert. Liest man die Titel der neuen Künstlermonographien, die bereits erschienen sind oder demnächst vorgelegt werden, seien sie nun aus Dissertationen oder Ausstellungen erwachsen, in Buch- oder Katalogform, so könnte man an eine einfache Wiederbelebung etwa des Programms der alten Reihe der Knackfußschen Künstlermonographien denken: Böcklin³, Feuerbach⁴, F. A. Kaulbach⁵, Leibl⁶, Lenbach⁷, Makart⁸, Stuck⁹. Doch diese Liste ist unvollständig und täuscht daher, denn bei Knackfuß fehlten viele Namen, die nun auch Monographien erhielten bzw. erhalten: Wilhelm v. Kobell¹⁰, Caspar David Friedrich¹¹, Runge¹², Stieler¹³, Quaglio¹⁴, Reinhart¹⁵, Sutter¹⁶, Rottmann¹⁷, Marées¹⁸, — um nur einige zu nennen. An der Aufzählung der Namen wird deutlich, daß sich eine gleichmäßigere Verteilung der Gewichte abzeichnet. Dieser Prozeß ist noch keineswegs abgeschlossen, und man unterschätze nicht die noch immer wirksamen Vorurteile, wenn es in Entscheidungsgremien um Ausstellungsprojekte oder Buchpläne geht. Die alten Urteile lebten aber nicht nur in Deutschland, sondern vor allem im Ausland zähe weiter. Für uns am interessantesten ist in dieser Hinsicht Frankreich.

II

Die Jahrhundertausstellung von 1906 hatte kaum Einfluß auf das Bild, das man sich von der Malerei des Nachbarlandes machte. So fehlen in Léonce Bénédite's¹⁹ erfolgreichem Werk „La Peinture au 19e siècle“, das zwischen 1912 und 1925 mehrere Auflagen erlebte, die meisten der uns heute als wesentlich geltenden Namen wie Friedrich, Carus, Dahl, Horny, Fohr, Olivier, Dillis, Blechen, Wasmann, Rayski und viele weitere. Besser informiert zeigte sich der zu früh verstorbene Henri Focillon, dessen Buch „Peinture au 19e siècle“ von 1927 immerhin einige der bei Bénédite vermißten Namen enthält und auch selbstbeobachtete Charakterisierungen in aller Kürze versucht. Dennoch bleibt es bei dem Vorurteil, daß die deutsche Malerei — gegenüber der französischen — zweitrangig ist, und selbst ihre Stärke, die Landschaftsdarstellung, wird als von „provinzieller Einfalt“ bewertet. Erst dem Buch von Marcel Brion, dem Literatur- und Kunstkritiker und Schriftsteller, Membre de l'Académie, verdanken wir eine französische Würdigung deutscher Malerei der Romantik in dem europäisch orientierten Buch „Peinture romantique“ von 1967. Man spürt, daß der damals 72jährige Autor aus der gründlichen Kenntnis der deutschen romantischen Literatur den Weg zur deutschen Malerei der Frühzeit des 19. Jahrhunderts gefunden hat (wie übrigens einige weitere französische Germanisten hier erwähnt werden müßten, die viel zum Verständnis deutscher Malerei und Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich beigetragen haben wie Eugène Susini und Claude David). Brions

Abschnitte über Friedrich, über Blechen, über Rottmann und andere deutsche Maler sind, gemessen am vorhergehenden Vakuum in der französischen Fachliteratur, erstaunlich, und sie erscheinen mir auch für Deutsche durchaus lesenswert, wenngleich es sich nicht um eigentliche Forschungsergebnisse handelt, sondern eher um eine Art poetischer Einfühlung aus der Kenntnis der deutschsprachigen Literatur über die deutsche Malerei der Romantik. So schreibt er zu Rottmanns Entdeckung der griechischen Landschaft, die der Deutsche nicht mit orientalischen Motiven — dieser damals noch türkischen Provinzen — belebt, wie sie im gleichzeitigen französischen Exotismus der Decamps und Delacroix so beliebt sind, sondern unter völlig anderem Aspekt schildert . . . „dans ce soleil couchant à travers lequel les dieux communiquent leurs visages évasifs, il a pris contact avec la race surhumaine des Puissants devant lesquels, respectueux et rebelle tout à la fois, mais profondément pieux, s'inclinait Hölderlin. Il existe de fortes affinités entre le peintre de Mycènes et le poète de Hyperion, mais pour Rottmann la Grèce n'est pas l'héroïque opprimée combattant pour sa liberté. Sa Grèce n'a pas de Missolonghi comme celle de Byron, ni de Scio comme celle de Delacroix; terre de héros et de dieux, elle laisse passer sur elle tout ce qui est condamné par la destinée des hommes à être provisoire et de courte durée.“ (S. 119: Bei untergehender Sonne, wenn die Götter ihre Gesichter flüchtig enthüllen, ist er dem übermenschlichen Geschlecht der Machtvollen begegnet, vor der sich Hölderlin ehrfürchtig und zugleich auflehnend, aber andächtig verneigte. Es gibt eine enge Verwandtschaft zwischen dem Maler von Mykene und dem Dichter des Hyperion, aber Rottmanns Griechenland ist nicht das unterjochte, um seine Freiheit kämpfende. Sein Griechenland kennt kein Missolonghi wie das Lord Byrons, noch ein Scios wie dasjenige Delacroix'. Als Land der Heroen und der Götter, läßt es alles über sich hingehen, was dem Schicksal der Menschen entsprechend nur zu vorübergehendem, kurzem Bestande verurteilt ist.) Geradezu dichterische Worte, die eine außerordentliche Einfühlung in das Wesen der mythischen Landschaften Rottmanns verraten. Marcel Brions Einführung der Franzosen in den Charakter der deutschen romantischen Malerei hat, wie auch im Pariser Katalog ausdrücklich vermerkt wird, den Weg zum Verständnis, ja zur Begeisterung für diese ihnen bisher kaum bekannte Kunstprovinz geebnet, als im Winter 1976/77 in Paris die bedeutsame Ausstellung „La peinture allemande à l'époque du Romantisme“ stattfand, die ungewöhnlich starke Besucherströme in die Orangerie der Tuileries lockte²⁰. Die Katalogtexte sind ein weiteres Dokument für die neue Einschätzung des Auslands für die deutsche Malerei, besonders die Einleitung von Michel Laclotte (Direktion des Louvre) und von Jurij Kuznetsov (Leiter des Kupferstichkabinetts der Leningrader Ermitage). Laclotte weist speziell darauf hin, daß sich viele moderne Künstler für die „Rehabilitierung“ der deutschen Romantik ausgesprochen hätten. Schon in den phantastischen Filmen des Expressionismus bekundete sich der Einfluß der deutschen Romantik, noch mehr in der Malerei des Surrealismus. Er erwähnt, daß Max Ernst von Bewunderung für C. D. Friedrich erfüllt gewesen ist und daß viele junge Pariser Graphiker in den Zeichnungen der deutschen Romantiker Vorbilder sehen.

Auch aus der Schweiz erreichen uns Zeichen eines neuen Verständnisses der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, wenn wir im Maiheft 1977 der führenden kulturellen Zeitschrift „DU“ im Rahmen eines Kulturvergleichs Italien-Frankreich-Deutschland im Abschnitt „19. Jahrhundert“ u. a. lesen: „Hauptthema der deutschen Romantik wurde die Auflehnung des Einzelnen gegen die Zwänge der Gesellschaft: daher sein Einsamkeitsdrang, seine Weltflucht, sein Pantheismus, die Sehnsucht nach dem Tode und dem Einswerden mit der Natur. Keine Richtung hatte eine inhaltlich nachhaltigere Wirkung auf die Malerei der Gegenwart“. Das sind Sätze, die vor fünfzig, vor zwanzig Jahren nicht ausgesprochen, nicht verstanden worden wären. Natürlich beziehen sie sich in erster Linie auf die Malerei der Friedrich, Carus, Runge, Blechen, Dahl und auf ihre künstlerisch-weltanschaulich Verwandten, vielleicht aber auch auf Böcklin, Marées und Thoma.

Nun kommt aus Amerika die Botschaft des Kunsthistorikers Robert Rosenblum, der seit etwa 1972 Thesen publiziert, die jüngst in seinem Buch „Modern Painting and the Northern Romantic Tradition“²¹ zusammengefaßt wurden. Er sieht in den Ländern des Nordens, Nordeuropa, England, Nordamerika, eine gemeinsame Haltung immer wieder künstlerisch manifestiert, die im Gegensatz zur Haltung der südeuropäischen und lateinischen Länder und Kulturen steht, eben eine romantische Tradition, deren Bogen von Caspar David Friedrich und Runge und Blechen über Turner und andere zu Munch, zu Franz Marc und Paul Klee und bis zur Moderne, bis zu dem nordamerikanischen Farb-

stimmungsmystiker Rothko und weiteren Malern der Gegenwart gespannt wird. Dieser interessante, z. Zt. international vieldiskutierte Aspekt ist nicht ganz ungefährlich. Einerseits könnte er — mißverstanden — zu einer Art neuer Germanophilie führen (auch wenn Rosenblum, selbst Jude, das jüdische Element in der assimilierten Form innerhalb der Nordkulturen konsequent einbezieht, wie bei Rothko: Es war ja auch in der deutschen Romantik integriert), — andererseits könnte hier ein merkwürdiger kulturpolitischer Nord-Süd-Dialog entfacht werden . . . parallel zum aktuellen wirtschaftspolitischen. Aber vor diesen Aussichten erhebt sich eine spröde Wissenschaftsschranke: Erst müßte doch geklärt sein, was unter Romantik zu verstehen ist. Die Definition ist nicht so einfach, wie man glauben könnte. Schon immer ist aufgefallen, daß die deutsche Romantik in Musik, Literatur, bildender Kunst und Philosophie etwas ganz anderes ist als der französische Romantisme. Man kann sie stilistisch kaum und inhaltlich nur oberflächlich zusammenfassen und nur in einer Auswahl von inneren Tendenzen enger verknüpfen. Dies wird durch nichts mehr erhärtet als durch das 1973 aufgrund längerer Vorstudien und Vorlesungen verfaßte Buch des führenden englischen Kunst- und Kulturhistorikers Kenneth Clark, „The romantic Rebellion“²². In diesem Werk kommen die deutschen Romantiker eigentlich gar nicht vor. Runge wird einmal wegen gewisser ikonographischer Ähnlichkeiten zu Blake nebenbei erwähnt und Friedrich ebenso flüchtig wegen des bei ihm auch begegnenden Motivs des „Schiffbruchs“. Clarks Romantik ist die gegen den Klassizismus rebellierende Strömung der europäischen Kunst, deren Helden Goya, Géricault, Delacroix, Turner, Millet, Degas und Rodin sind. Das sind primär Dynamiker, deren Kunst auch barocke Elemente enthält (allerdings, wenn man von Degas und Millet absieht) und die sich als Antiklassizisten bekannt haben. Damit ist zwar eine Voraussetzung zur Übereinstimmung mit der französischen Auffassung des Romantisme gegeben, aber sonst geht die Rechnung dieser Romantik-Vorstellung nicht recht auf.

III

Wir stehen also international vor der Notwendigkeit, die national gebrauchten Begriffe der Kunstgeschichtswissenschaft gehörig abzuklopfen, sie für eine echte gegenseitige Verständigung abzuklären. Alles, was bisher an begrifflichen Analysen des 19. Jahrhunderts geboten wurde, ist nichts anderes als ein Entwurf, dessen geduldige Nachprüfung noch aussteht. So ist es mit Werner Hofmanns bestechender These von der Kunst des 19. Jahrhunderts als „irdisches Paradies“²³ und auch mit Rudolf Zeitlers Versuch, die gesamte Kunst des 19. Jahrhunderts unter den Kontrastphänomenen von Dualismus und Monismus zu sehen. Der in Uppsala wirkende Gelehrte hat in dem von ihm 1966 herausgegebenen Band 11 der neuen Propyläen-Kunstgeschichte diese These dargelegt. Zunächst übt er — und er steht damit nicht allein — recht scharfe Kritik an den bisherigen Methoden der traditionellen Kunstgeschichtswissenschaft, da diese, auf das 19. Jahrhundert angewandt, nicht greifen. Dazu gehört in erster Linie der abgenutzte Entwicklungsgedanke. Er ist seinem Wesen nach biologistisch und überträgt Ideen und Fakten der Naturwissenschaft auf die Kultur- und Kunstgeschichte. Sein Modell vom Keimen, Blühen, Reifen und Verdorren hat zu schönen Bildern geschlossener Vorgänge geführt, erweist sich aber bei näherer Kontrolle als untauglich. Wir sollten uns darauf beschränken, nur partielle Kausalitäten exakt festzuhalten, also etwa Lehrer-Schüler-Verhältnisse, auch weitergehende nachweisbare Einflüsse und Filiationen, aber keinesfalls pauschale sogenannte Stilepochen-Entwicklungen. Denn hier gibt es sofort auch die Kollision mit dem Stilepochenbegriff selbst, der genauso untauglich ist. Persönlichkeitsstil eines Künstlers: ja; Gruppenstil einer „Schule“: bedingt auch noch; Epochen- oder Zeitstil: Vorsicht! Seine schematische Anwendung hat zu groben Vergewaltigungen der Tatbestände geführt. Entwicklung und Stil als methodische Instrumente diktierten z. B. Meier-Graefes „Entwicklungsgeschichte“ von 1904, die nur die Entwicklungseinbahnstraße zum Stilendprodukt Impressionismus als verbindlich anerkannte. Alles was daneben geschah, war bei ihm eben „abseits“ der Hauptstraße und daher sekundär. Dagegen stellen wir die positive Bewertung eines Stilpluralismus²⁴, der besonders sinnvoll in einer Zeit ist, die — wie das 19. Jahrhundert — nicht mehr eindeutige Herrschaftsstrukturen für den Kunstauftrag kennt: Kirche und Fürsten sind weitgehend ausgeschieden, das Bürgertum, später auch die Arbeiterschaft, bestimmen den Weg einer zunehmenden Demokratisierung, freilich auch Nivellierung. Alles dies ist bekannt, auch, daß der Künstler Bindungen verloren hat, sich isoliert fühlt, aber auch seine Freiheit

zur Ausweitung und zugleich Vertiefung des Individualismus nutzt. Der so geförderte Stilpluralismus ist Teil der Gesamtstruktur der Gesellschaftsordnung. Wir müssen uns vom aus der Romantik stammenden Konzept befreien, als ob das Ziel allen Kunstschaffens der einheitliche Epochenstil wäre. Goethe dachte so und versuchte — von „oben“ — wie er sich ausdrückte — eine klassizistische Norm durchzusetzen, da er die Kunst seiner eigenen Spätzeit als „zerstreut“, d. h. als zu uneinheitlich, als im Grunde chaotisch ansah²⁵. Es hat bis heute nicht an Versuchen gefehlt, einheitliche Stilvorstellungen zu propagieren. Sie entstammen alle den romantischen Mißverständnissen vom nur dann epochal bedeutsamen Kunstgeschehen einer Zeit, wenn es stileinheitlich wäre. Es gibt aber im 19. Jahrhundert nicht nur den Gegensatz zwischen französischem Romantisme und englischer und deutscher Romantik. Es gibt auch die Gegensätze innerhalb der nationalen „Schulen“. Ingres und Delacroix können zwar als ein Paradebeispiel gelten, aber wir haben innerhalb der deutschen Malerei dieser Zeit auch genügend Exempel. Ich nenne einige Kontrastphänomene: Friedrich und Runge, bei aller Seelenverwandtschaft, sind bildkünstlerisch nahezu diametral entgegengesetzt, — man achte nur auf die Rolle der Landschaft bei Friedrich, auf die der Figur bei Runge; die Landschaftsmaler Waldmüller, Rottmann und Blechen, Angehörige einer Geburtengruppe zwischen 1793 und 1798, lassen sich stilistisch kaum auf einen Nenner bringen, bei Waldmüller harter Objektivismus, glasklarer statischer Naturalismus, bei Blechen und Rottmann ein Zug zur unstatistisch-malerischen Auffassung mit wiederum unterschiedlichen Aspekten; man vergleiche in der Sammlung Schäfer Rottmanns Naxos-Vision und Blechens Amalfi- und Terni-Ansichten mit Waldmüllers Talwildnis bei Ischl. Was verbindet die Malerei der gleichaltrigen Spitzweg und Rayski mit C. F. Lessing (alle Jahrgang 1808)? Oder wie läßt sich die völlig verschiedene Auffassung von Historienmalerei der ebenfalls gleichaltrigen Menzel, Rethel und Leutze stilistisch zusammenbinden? Man bedenke die Gleichaltrigkeit der Scholderer, Defregger, Lenbach und Marées (geboren zwischen 1834 und 1837) oder die von Makart, Leibl und Liebermann (1840, 1844, 1847)? Hier sind Kontrastphänomene aufgerufen, die nicht nur die so anregende Generationstheorie Wilhelm Pinders, die sicherlich für einige Phänomene die Augen öffnete, ad absurdum führen, sondern vor allem die Stilepochen-Einheitslehre. — Wir haben uns also von methodischen Vorurteilen zu befreien, um dem wahren künstlerischen Reichtum des 19. Jahrhunderts gerechter werden zu können als bisher, dazu gehört auch die Ausweitung der Ikonographie und Ikonologie zur „Motivkunde“, um die Schwierigkeiten bei der Klärung inhaltlicher Fragen der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts sinnvoller lösen zu können²⁶. Die der Philosophie entlehnten Begriffe Monismus und Dualismus, mit denen Zeitler mutig versucht, den alten methodischen Zwängen zu entkommen, überzeugen freilich auch nicht so recht. Zu vieles wird auch unter diese Zweiteilung gepreßt, und die Rechnungen gehen nicht immer auf. Wir könnten aber von dieser Basis aus immerhin operieren: Monismus, als eine ganz auf das Diesseits, auf die irdische Wirklichkeit gerichtete Kunst, hat sich in den verschiedenen Spielarten des Naturalismus geäußert. Dualismus, die Anerkennung einer höheren, transzendenten Welt über der irdischen, äußert sich in den unterschiedlichen Formen der Romantik. Auf diese Weise, hier sehr vereinfacht, kämen wir auf Gustav Paulis Beobachtungen zurück. Tatsächlich kann man feststellen, daß im 19. Jahrhundert mit Naturalismus und Romantik zwei Hauptgegensätze bezeichnet sind, wenn man Romantik nicht als Stil (und nicht so eng wie Kenneth Clark begrenzt) versteht, und wenn man Naturalismus ebenfalls nicht als Stil- und nicht als Epochenbegriff begreift; — und wenn man von ihm den Realismus, seiner ursprünglichen Intention entsprechend eine inhaltliche, und das heißt primär eine gesellschaftliche Tendenz, unterscheidet²⁷. Schließlich müßte auch der Klassizismus, doch hauptsächlich eine Stilhaltung, die ebenfalls durch das ganze Jahrhundert lebt, von Schadow bis Hildebrand, von Carstens bis — mit Einschränkungen — Klinger und Stuck, unter die romantischen Impulse einer Flucht aus der Gegenwart (mit ihren sozialen Problemen) gerechnet werden. Es bleibt schließlich, wenn man schon in dieser Weise nach Generallinien sucht, auch der gesamte Historismus als reichhaltig-vielfältig aufgefächertes Phänomen des Romantischen zu verstehen. Nach der neuen Definition des Frankfurter Philosophen und Wissenschaftstheoretikers Schnädelbach ist Historismus Präsentation von geschichtlicher Bildung, die dem Gegenwartsleben integriert werden soll²⁸. Sie soll geschichtliche Vergangenheit als Gegenwarts kraft evozieren. So läßt sich Historismus als eine Sonderform der Romantik sehr gut verstehen.

Zwischen diesen Fronten oder Polen gibt es freilich viele Mischformen, geglückte und

mißglückte, echte Synthesen und auseinanderfallende oder hybride Beispiele, — alle charakteristisch für das bisher noch immer so dunkle, doch nahe 19. Jahrhundert.

IV

Im allgemeinen ist die deutsche Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere die der Frühromantik, heute auch international in ihrem Eigenwert anerkannt. Schwankende Urteile gibt es hier nur in Einzelfragen (z. B. über den Symbolgehalt der Bilder von Friedrich und Runge oder über die Reichweite ihrer überregionalen Bedeutung). Umstrittener ist eine angemessene Würdigung der Nazarener, besonders kritisch sind das Spätwerk Overbecks und die Arbeiten der Nazarener-Nachfolge anzusehen. Aber ganz problematisch verhält es sich mit Kenntnis und Ansehen der deutschen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die international noch immer höchste Wertschätzung des französischen Impressionismus läßt kaum zu, deutsche Spätromantik (von Richter, Schwind und Spitzweg bis zu Feuerbach, Böcklin, Marées, Haider, Thoma, Klinger und Stuck) und sogar die Erscheinungen eines deutschen Präimpressionismus mit Menzel und Leibl als herausragenden Vertretern als gleichrangig mit den Franzosen anzuerkennen. Wenn sich auf diesem Gebiet auch manche Wandlungen vollziehen und vereinzelt bereits die malerischen Qualitäten eines Spitzweg, eines Menzel, mit Einschränkungen auch Böcklins, Marées' und Leibls wahrgenommen werden, eine breitere internationale Zustimmung erfährt diese deutsche Malerei doch vorerst nur zögernd. Gegenüber Courbet, Manet, Degas, Monet und Renoir, von Neuerern wie Cézanne, Gauguin, Seurat usw. ganz zu schweigen, erscheinen die deutschen Künstler doch recht fern vom maßstabgebenden Pariser Weltstadtgeist, ohne den Werke wie die von Manet, Degas und Seurat z. B. gar nicht denkbar sind. Sieht man jedoch das auch in Frankreich wachsende Interesse an bisher vernachlässigten französischen Phänomenen wie dem Maler der Landarbeiter Jean-Francois Millet²⁹, dem Gestalter einer neuen Wandbildkunst Puvis de Chavannes³⁰ und dem „unzeitgemäßen“ Symbolisten Gustave Moreau³¹, so macht sich auch hier ein deutlicher Wandel in der Einschätzung dessen bemerkbar, was neben den gefeierten Impressionisten jetzt als doch auch recht wesentlich im Gesamtgefüge der französischen Malerei zwischen 1845 und 1890 angesehen wird. Derartige Verschiebungen im Urteil bleiben nicht ohne Rückwirkung auch auf die Abschätzung deutscher Kunst des gleichen Zeitraums. Es läßt sich daher voraussagen, daß in weiterer Zukunft noch kräftige Korrekturen am Gesamtbild deutscher Malerei vorgenommen werden dürften. Künstlern wie Menzel, Böcklin, Marées und Leibl — um nur diese vier bedeutenden zu nennen — wird auch in internationaler Sicht zukünftig mehr Gerechtigkeit widerfahren und man wird sie für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als ebenso wichtig anerkennen wie C. D. Friedrich und Ph. O. Runge für den Beginn dieses Säkulums. Nebenher vollzieht sich aber auch eine stille Aufwertung der Historien- und Genremalerei, der repräsentativen wie der intimen Bildnis- sowie der meist schlichten Landschaftsmalerei in ihren besten Leistungen. Man erkennt für sie ein stetig wachsendes Interesse, für das übrigens auch der Kunsthandel ein Barometer darstellt, das man nicht unterschätzen und keinesfalls nur mit dem Hinweis auf manipulierte Nachfrage (und künstliche Stimulanz durch den Handel selbst) abtun sollte. Es gibt nämlich eine merkwürdige Wechselbeziehung zwischen drei an sich getrennt auftretenden Interessen: erstens dem am rein zeitdokumentarischen Charakter eines Werks (das Bild als Urkunde einer Vergangenheit, als historischer Beleg), zweitens dem am nur nostalgischen Stimmungswert, der hier nicht näher definiert werden kann (eine Art romantischer Sehnsucht nach der seelischen Verfassung einer Vergangenheit), und drittens ein damit untergründig zusammenhängendes Interesse an (verkannten) gestalterischen Qualitäten eines Bildes. Die noch nicht abgeschlossene Wiederentdeckung und erstaunliche Neuschätzung des Jugendstils zwischen 1950 und heute mag dafür ein aufschlußreiches Beispiel sein. Und die noch neuere Hinwendung zum Historismus in Architektur und Kunstgewerbe, mit dem die wissenschaftliche wie die gefühlsbestimmte — und daher durchaus noch schwankende — Beschäftigung seit etwa 1960 in Gang gekommen ist³², bietet dazu einen weiteren Beleg. Derartige Tendenzen sind grenzübergreifend. Sie haben Rückwirkungen auf alle Länder. Auch die Wertbestimmung und Beachtung der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts wird von ihnen mit gelenkt.

Schließlich muß noch daran erinnert werden, daß sich die wandelnden — jeweils zeit-

genössischen — künstlerischen Ziele auch auf die Beurteilung vergangener Kunst Einfluß nehmen. Im Kampf gegen überflüssiges Ornament in Architektur und Möbelkunst „entdeckte“ man nach 1900 das bisher verschmähte Biedermeier als vorbildlich schlichten Modell-Stil. Im Überdruß an abgenutzter Bauhaus-Nachfolge und Innenraum-Nüchternheit erwachte hingegen um 1960 die allgemeine neue Liebe zum zuvor verachteten Jugendstil und sogar zum Historismus des 19. Jahrhunderts.

Ein Beispiel für einen weiteren Aspekt sei hier noch abschließend erörtert, Lenbachs „Selbstbildnis mit Töchterchen Marion“, um 1890 gemalt (Sammlung Dr. Georg Schäfer)³³. Früher hielt man diese Malerei für suspekt, da sie, wie man empfand oder wußte, photographische Vorlagen benutzt habe. Heute beurteilen wir dieses Phänomen recht anders. Wir kennen mittlerweile die Photographien aus Lenbachs Nachlaß, auch die Muster für dieses Gemälde, und sind nicht entsetzt oder peinlich berührt, wie noch vor fünfzig oder zwanzig Jahren. Wir kennen nämlich auch die Malereiströmung unserer Gegenwart, die sich offen zu photographischen Voraussetzungen bekennt, diese entweder direkt zitiert oder „photographistisch“ umgesetzt. Auch wissen wir jetzt, daß kein Künstler ab etwa 1850 sich dem damals aufregendsten mechanischen Bildmittel Photographie entziehen konnte. Delacroix, Courbet, Manet, Degas, ja auch Cézanne, Liebermann, Slevogt, Munch, Hodler, Kirchner und Vallotton, nicht nur Lenbach und Stuck, auch Gauguin und Delaunay und die Futuristen insgesamt profitierten von der Photographie und verwendeten ihre Bilder, nahmen sie als Vorlagen oder lernten aus ihnen. (Die Ausstellung des Sommers 1977 im Kunsthaus Zürich „Malerei und Photographie im Dialog“³⁴ und ihr umfangreicher Katalog boten ein immenses Material zu diesem Komplex!) Lenbach hat wie andere Porträtisten, wie Stauffer-Bern³⁵ und Bonnat und wie später Munch³⁶ und Picasso usw., die photographische Technik ganz selbstverständlich und nicht als Trick oder „künstlerischen Betrug“ eingesetzt, um die geforderte Bildnistreue, die Authentizität der Darstellung gleichsam perfekt zu garantieren, natürlich auch, um ökonomischer produzieren zu können. Aber die gemalten Bildnisse sollten gleichzeitig mehr geben, als die Photographie bieten konnte. Aus spätromantisch-historischer Einstellung war eine Überhöhung geboten. Anregungen dazu wurden der großen Tradition klassischer Bildnismalerei von Tizian über van Dyck und Rembrandt bis zu Reynolds entnommen. Die Bildnisse wurden bei Lenbach überdies durch einen Zug des Momentanen, oft des Skizzenhaften verlebendigt. Und er steigerte sie durch das Herausleuchten von Antlitz und Auge aus einem schwer faßbaren Dunkelraum. Ihm gelang insgesamt eine Form der bedeutungsvollen Repräsentation bei treffender Ähnlichkeit und suggestiver Spontaneität, die der Selbsteinschätzung der Porträtierten und der offiziellen Kultur des Fin-de-siècle vollkommen entsprachen. Die Photographie, seinen Bildnissen integriert, vertritt die naturalistisch-technische Basis dieser Malerei, während das Ambiente, ihr Flair, die historisch-romantische Komponente zeigt. Eine Parallele finden wir in der Architektur der Zeit mit ihren Eisenkonstruktionen als Skelett und mit ihren historistischen Fassadenverkleidungen. Früher nannte man dies „Lüge“, heute sehen wir das ehrliche Bemühen jener Jahrzehnte, zu einem Ausgleich zwischen Technik und Kunst, zwischen Naturalismus und Romantik zu kommen, mit historischer Bildung die allzu nüchterne Wirklichkeit von Technik, Naturwissenschaft, Positivismus und sozialer Problematik romantisch zu überhöhen. Unsere Zeit weiß dies wieder mehr zu schätzen, weil sie das Elend einer durchrationalisierten Gesellschaft und Architektur schmerzlich erfahren hat und noch erfährt. Hierin liegt die Chance der Malerei, der gesamten Kunst einschließlich der Architektur des 19. Jahrhunderts, wieder zu uns sprechen zu können. Wir sehen sie nicht nur als Dokumente einer vergangenen Epoche, sondern auch als Entwürfe, sich mit einem fragwürdigen Leben, einer harten Wirklichkeit und mit den sich darüber erhebenden Träumen auseinanderzusetzen, die unserer Existenzproblematik gar nicht so fern stehen, wie man meinte. Die Einbeziehung der deutschen Malerei in die internationale kunstwissenschaftliche Diskussion um das 19. Jahrhundert (die es vor dreißig Jahren noch kaum gab) beweist es ebenso wie die Beachtung, die sie im Kreise zeitgenössischer Künstler verschiedenster Richtungen gefunden hat, unter „Photographisten“³⁷ und Surrealisten, unter Schilderern neuer Wirklichkeiten und neuer Träume, bei jungen Naturalisten und jungen Romantikern: Denn die Auseinandersetzungen des 19. gehen in unserem Jahrhundert, wenn auch unter teilweise stark veränderten Vorzeichen, weiter.

ANMERKUNGEN

- * Dieser Vortrag, der hier um Anmerkungen ergänzt ist, wurde am 1. Juni 1977 im Germanischen Nationalmuseum bei der Eröffnung der Ausstellung „Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Aus Beständen der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt“ im Rahmen der Feiern zum 125jährigen Jubiläum des Museums gehalten.
- 1 Helmut Börsch-Supan: „Die Geschichte der neueren deutschen Kunst“ von Athanasius Graf Raczynski. In: Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Wulf Schadendorf. Studien zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts 29. München 1975, S. 15—26.
 - 2 Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Ausst. Kunsthalle Köln 1971 — Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung für Moskau und Leningrad. Ausst. Städt. Gal. im Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt/M. 1975. Ausstellungskataloge der Slg. Dr. Georg Schäfer, Schweinfurt: Klassizismus und Romantik in Deutschland. GNM. Nürnberg 1966 — Der frühe Realismus in Deutschland 1800—1850. GNM. Nürnberg 1967 — Romantik und Realismus in Österreich. Schloß Laxenburg 1968 — Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. GNM. Nürnberg 1977.
 - 3 Rolf Andree: Arnold Böcklin. Die Gemälde. Basel—München 1977.
 - 4 Anselm Feuerbach 1829—1880. Ausst. Kunsthalle Karlsruhe 1976; zugleich als Buchausgabe. München—Berlin 1976.
 - 5 Klaus Zimmermanns: Friedrich August von Kaulbach. Werkverzeichnis — Lebensdaten — Charakteristik. Diss. Techn. Univ. München 1977 (in Druckvorbereitung).
 - 6 Wilhelm Leibl und sein Kreis. Ausst. Städt. Gal. München 1974.
 - 7 Siegfried Wichmann: Franz von Lenbach und seine Zeit. Köln 1973 — Sonja Mehl-von Baranow: Franz von Lenbach. Leben und Werk mit einem Katalog der Gemälde. Diss. Univ. München (in Druckvorbereitung. Bd. 1 als Katalog der Gemälde im Lenbach-Haus, München).
 - 8 Makart. Ausst. Kunsthalle Baden-Baden 1972 — Gerbert Frodl: Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis. Salzburg 1974.
 - 9 Heinrich Voss: Franz von Stuck 1863—1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 1. München 1973.
 - 10 S. Wichmann: Wilhelm von Kobell. Monographie und kritisches Verzeichnis der Werke. Münchner Forschungen zur Kunstgeschichte. München 1970.
 - 11 H. Börsch-Supan — Karl Wilhelm Jähmig: Caspar David Friedrich. München 1973.
 - 12 Jörg Träger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München 1975.
 - 13 Ulrike von Hase: Joseph Stieler 1781—1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke. Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 4. München 1971.
 - 14 Brigitte Trost: Domenico Quaglio 1787—1837. Monographie und Werkverzeichnis. Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 6. München 1973.
 - 15 Inge Feuchtmayr: Johann Christian Reinhart 1761—1847. Monographie und Werkverzeichnis. Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 15. München 1975.
 - 16 Ludwig Grote: Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 14. München 1972.
 - 17 Erika Bierhaus-Rödiger: Carl Rottmann 1797—1850. Leben und Künstlerische Entwicklung. Mit einem kritischen Werkkatalog. München 1978.
 - 18 Uta Gerlach (Laxner): Hans von Marées. Kritischer Katalog der Gemälde. Mskr. 1977 (in Druckvorbereitung).
 - 19 Léonce Bénédite war Direktor des Pariser Museums für zeitgenössische Kunst im Palais de Luxembourg (gegr. 1874) vor dem Ersten Weltkrieg und ab 1918 gleichzeitig Direktor des neuerrichteten Musée Rodin in Paris.
 - 20 La peinture allemande à l'époque du Romantisme. Ausst. Orangerie. Paris 1976/77.
 - 21 Robert Rosenblum: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition — Friedrich to Rothko. London 1973.
 - 22 Kenneth Clark: The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art. New York—Evanston—San Francisco—London 1973.
 - 23 Werner Hofmann: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1960. 2. neubilderte Aufl. München 1974.
 - 24 Vgl. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. In: ARGO. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag. Köln 1970, S. 77—95; Wiederabdruck mit weiteren Äußerungen anderer Autoren in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. Hrsg. v. Werner Hager—Norbert Knopp. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 38. München 1977.
 - 25 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Verbindliches und Unverbindliches in der bildenden Kunst. In: Festschrift Wolfgang Braunfels. Tübingen 1977, S. 341—48.
 - 26 Vgl.: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts. Hrsg. v. L. Grote. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 6. München 1970.
 - 27 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Naturalismus und Realismus. Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe. In: Städel-Jb. NF 5, 1975, S. 247—66.
 - 28 Herbert Schnädelbach: Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus. Freiburg/Br.—München 1974.
 - 29 Jean-François Millet. Ausst. Grand Palais. Paris 1975/76.
 - 30 Puvis de Chavannes 1824—1888. Ausst. Grand Palais. Paris 1976/77.
 - 31 Regnar von Holten: Gustave Moreau, Symbolist. Stockholm 1965 — Jean Paladilhe: Gustave Moreau. Paris 1971.
 - 32 L. Grote (Hrsg.): Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion in München und Schloß Anif 1963. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 1. München 1965. Im März 1977 fand eine zweite Tagung der Fritz Thyssen Stiftung zum Problemkreis „Historismus“ statt, eine dritte ist geplant. — Wolfgang Götz: Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. In: Zs. d. dt. Ver. f. Kunstwiss. 23, 1970, S. 196—222 —

Ders.: Die Reaktivierung des Historismus. Betrachtungen zum Wandel der Wertschätzung der Baukunst des späteren 19. Jahrhunderts. In: Beiträge zur Rezeption... (Anm. 1), S. 37—61. — Mit dieser neuen Hinwendung zum Historismus aus größerer Distanz vergleiche man die Darstellung der Epoche bei Richard Hamann—Jost Hermand (Gründerzeit. Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus 1. Berlin 1965): Sie steht noch ganz im Banne der alten Vorurteile gegen diese Malerei und läßt primär gesellschaftskritische Aspekte eines Trivialmarxismus als Maßstäbe gelten.

³³ Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts (Anm. 2), Kat. Nr. 110.

³⁴ Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Ausst. Kunsthau. Zürich 1977 — Erika Billeter: Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Mit Beiträgen v. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. Zürich—Bern 1977 (m. weit. Lit. zum Thema) — J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Malerei nach Photographie, von der Camera obscura bis zur Pop Art. Ausst. Münchn. Stadtmus. München 1970 (2. Aufl. 1971).

³⁵ Ders.: Karl Stauffer-Bern und die Photographie. In: Neue Zürcher Zeitung 1975, Nr. 38 (15./16/ 2.), S. 61.

³⁶ Ders.: Munchs fotografische Studien. In: Edvard Munch. Probleme — Forschung — Thesen. Hrsg. v. Henning Bock—Günter Busch. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 21. München 1973, S. 187—225.

³⁷ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Realismus, Photographie, Photorealismus (Definition, Richtigstellungen, Bedeutungen). In: Jahresring 77. Literatur und Kunst der Gegenwart. Hrsg. v. Kulturkreis im Bundesverband d. dt. Industrie. Stuttgart 1977, S. 7—22.

Die in den Anm. 1, 16, 24, 26, 36 zitierten ‚Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts‘ u. die in den Anm. 9, 13, 14, 15 zitierten ‚Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts‘ gehören zum Forschungsunternehmen ‚Neunzehntes Jahrhundert‘ der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte.