

Von den vier bekannten Skizzenbüchern werden die bildlich gefüllten Seiten des Freitaler und des Weimarer Exemplars komplett wiedergegeben, vom Prager Skizzenbuch ausgewählte Seiten. Von dem in Darmstädter Privatbesitz befindlichen waren offenbar keine Abbildungen zu erlangen. Bei der Druckgraphik, obgleich vielfach gezeichnete Studienblätter und Gemäldemotive reproduziert wurden, griff Anke Fröhlich nicht auf die nach Motivgruppen unterschiedenen Gliederungen der Gemälde und Zeichnungen, sondern nach eigener Angabe auf die von Tschirschky vorgegebene Chronologie zurück. Diese ist aber nicht ohne weiteres zu erkennen oder nicht befolgt. Zum einen wurden zahlreiche nicht datierte Blätter kommentarlos eingeordnet. Weiterhin bedarf es zumindest eines Hinweises, wenn beispielsweise die Radierungen der beiden Folgen der „Zeichenschule“ von 1800/02 und 1810/12 nach 1822, am Ende der Radierungen, erscheinen. Daß die Lithographien ab Nummer G 420 am Ende der Druckgraphik aufgeführt sind, läßt die Überschrift des Werkverzeichnis-Teiles erahnen, ist aber ebenfalls nicht erklärt. Grundsätzliche Zweifel ergeben sich aber, wenn durch Künstlerinschrift älter datierte Blätter nach datierten jüngeren stehen (z. B. G 208 von 1786 nach G 206 von 1791, G 241 von 1787 nach G 235 von 1799) und kein Hinweis auf etwaige spätere Abzüge oder Überarbeitungen älterer Platten gegeben ist.

Ein dritter Teil des Buches umfaßt die überlieferten Klengelbriefe. In chronologischer Folge sind hier 39 zwischen dem 1. Oktober 1772 und dem 30. August 1821 entstandene Briefe oder Briefpassagen des Künstlers wiedergegeben. Der abschließende Anhang beinhaltet die obligatorische Konkordanz der Druckgraphik, es fehlt eine der Gemälde und Handzeichnungen. Auch wenn die Autorin bei den Einträgen des Werkverzeichnisses immer die entsprechende Madebach-Nummer mit angibt, ist dies ein kleines Manko, das aber die Qualität des Werkverzeichnisses nicht wesentlich beeinträchtigt. Die inhaltliche Ausstattung der Publikation wird durch die detaillierte Bibliographie, das Verzeichnis der überlieferten Akten zu Klengel – zumeist Bestände im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden –, ein chronologisches Verzeichnis der Schüler Klengels (S. 466, Tschischky fehlt) und der zahlreichen Zeichner, Radierer, Lithographen und Radierer nach Klengel-Werken (S. 466–468) ergänzt.

ULF HÄDER

Jena

**Karl Friedrich Schinkel: Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824;** Redaktion und Kommentar von Georg Friedrich Koch, überarbeitet und ergänzt von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann (*Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Band XIX*); München-Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006; 688 Seiten, 16 Farbtafeln, zahlr. SW-Abb.; geb., ISBN 3-422-06601-2; € 168,-

Schinkel ist zweimal studienhalber in Italien gewesen. Die erste, längere Reise 1803–5 trat er mit 22 Jahren an, als er gerade die Bauakademie in Berlin absolviert hatte, die zweite Reise erfolgte 1824 als er bereits ein angesehener Architekt war. Von der ersten Reise existiert ein ziemlich heterogener Nachlaß aus Tagebüchern, kurzen Notizen,

Briefen und v. a. Zeichnungen. Auf der späteren Reise dagegen schrieb Schinkel ein zusammenhängendes Tagebuch für seine Frau Susanne. Die Texte, besonders die von der ersten Reise, bedürfen dringend der Redaktion, weil sie so manche Lücken und Unklarheiten enthalten, während von einzelnen Schilderungen mehrere Varianten existieren. Diese Textmasse ist von hohem Interesse, weil sie persönliche Urteile eines bedeutenden Künstlers zum Ausdruck bringt, es finden sich allerdings auch Notizen darunter, die so lapidar wirken, als wären sie einem Reisehandbuch entnommen.

Schinkels schriftlichen Nachlaß hatte sein Schwiegersohn Alfred von Wolzogen bereits 1863 in etwas freizügiger Überarbeitung veröffentlicht. Dem Kunstliebhaber, der eine zuverlässige, gut lesbare Ausgabe von Schinkels Italien-Erinnerungen sucht, ist immer noch das Buch von Gottfried Riemann, „Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien“, 1. Aufl. Berlin 1979, zu empfehlen. Der jetzt vorgelegte 19. Band des Schinkelwerkes erhebt natürlich einen anderen Anspruch, nämlich die endgültige, authentische Edition des gesamten einschlägigen Materials für den Gebrauch des Kunsthistorikers zu sein. Mehrere Verfasser sind an dem umfangreichen Werk beteiligt, außer Schinkel selbst zunächst der erste Bearbeiter, der 1994 verstorbene Darmstädter Ordinarius Georg Friedrich Koch. Seine Arbeit kam nicht unmittelbar zum Druck, und in der Zwischenzeit entwickelte das Schinkelwerk einen neuen Umgang mit dem Nachlaß des Meisters, wodurch eine Überarbeitung des von Koch hinterlassenen Manuskripts nötig wurde. Diese Aufgabe übernahmen die beiden jetzigen Herausgeber des Schinkelwerkes, Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann. Sie nahmen auch noch die Äußerungen der beiden Reisegefährten Schinkels, des jungen Architekten Johann Gottfried Steinmeyer auf der ersten und des Kunsthistorikers Gustav Friedrich Waagen auf der zweiten Reise als Quellen in den neuen Band mit auf. Das Resultat ihrer Arbeit ist bewundernswert: Allein die Fußnoten, die jedes von Schinkel genannte Kunstwerk datieren und in den richtigen kunsthistorischen Zusammenhang stellen, summieren sich zu einem Überblick über die italienische Kunstgeschichte. Dabei sind die Herausgeber Schinkels Papieren gegenüber mit äußerster Gewissenhaftigkeit verfahren, u. a. haben sie sogar seine Streichungen mit in die Textgestalt übernommen, Fehler stehenlassen und erst in den Fußnoten korrigiert etc.

Als ihre Hauptaufgabe haben die Herausgeber die vollständige Katalogisierung von Schinkels Zeichnungen verstanden, die bisher nur in Auswahl als Illustrationen zu den Texten veröffentlicht worden waren. Jede der weit über 500 Zeichnungen, und bestehe sie auch nur aus ein paar andeutenden Strichen, ist abgebildet, meist in kleinem Format aber doch identifizierbar, d. h. für die Forschung benutzbar.

Schinkel hatte seine erste Reise nicht genau geplant, weder die Reiseroute noch den zeitlichen Ablauf. Wie so viele deutsche Künstler und Literaten jener Zeit hegte er einfach das unwiderstehliche Verlangen, Italien zu sehen. Dementsprechend erscheint auch die Wahl der Kunstwerke und Baudenkmäler, die in den Papieren zur Sprache kommen, etwas unübersichtlich und willkürlich. Der Leser ist deshalb dankbar, daß die beiden Herausgeber den Verlauf der Reise in einer Einleitung geordnet und gegliedert haben, und daß Börsch-Supan in einem abschließenden Exkurs Schinkels Italienerlebnis kunsthistorisch genauer positioniert hat.

Wer ohne Vorkenntnisse Schinkels Texte aus den Jahren 1803–05 liest und die Zeichnungen dazu nimmt, würde nicht unbedingt daraus schließen, daß sie von einem Architekten stammen. Nur wenige Baudenkmäler finden sich auf Schinkels Zeichnungen, darunter v. a. mittelalterliche, ansonsten begeistern ihn die italienische Malerei der Hochrenaissance und die italienische Natur. Die meisten seiner Zeichnungen wirken wie romantische Landschaften, in denen öfters ein Stück Architektur als Staffage vorkommt. „Er denkt als Architekt, empfindet aber als Maler“, so hat Riemann es in seinem op. cit. treffend formuliert. Natürlich war es nicht so, daß Schinkel die Architektur der Neuzeit völlig übersehen hätte: Aber nicht die von allen bewunderten Kirchen und monumentalen Paläste zogen seine Aufmerksamkeit auf sich, sondern eher die ländliche und bürgerliche Architektur, ihr Baumaterial, ihre Technik und das Milieu, in dem er sie antraf. Somit werden auch nur wenige große Architekten beim Namen genannt. Nicht einmal Palladio, mit dem wir Schinkel doch als geistesverwandt empfinden, spielt während der ersten Reise eine Rolle für ihn. In dem bekannten Brief an den Verleger Unger wird er sogar mit den sich immer nur wiederholenden Säulenbuch-Verfassern in einen Topf geworfen. Dabei dachte Schinkel wohl an Palladios „Quattro Libri“, die er aus seinem Studium kannte. Vicenza hat er auf der ersten Reise gar nicht besucht und mithin Palladios charakteristische Bauwerke vorerst nicht in Wirklichkeit gesehen.

Wenn Schinkel bedeutende Kunstwerke immer nur mit so vagen Worten wie „schön“, „herrlich“ oder „göttlich“ rühmte, dann müssen wir ihm zugutehalten, daß es eine wissenschaftliche Kunstgeschichte, die mit spezifischen Charakterisierungsbegriffen sich hätte ausdrücken können derzeit noch gar nicht gab. Auch das oft gebrauchte Wort „Styl“ bleibt vieldeutig: Es kann individuellen, guten oder schlechten aber auch historischen Stil bedeuten. Baukunst, die in das einfache Schema antik, gotisch oder neuzeitlich nicht hineinpaßte, nannte man sarazenisch und charakterisierte sie im Einzelfall als „abentheuerlich“, so bezeichnet Schinkel z. B. den Dogenpalast in Venedig. Wenn man Schinkels verzweifelt Bemühen nachvollzieht, Kunstwerke, die ihn begeisterten, irgendwie zu charakterisieren und historisch einzuordnen, dann lobt man unwillkürlich die wissenschaftliche Kunstgeschichte, die uns erst in den Stand versetzt hat, über Kunstwerke nicht nur zu stammeln, sondern verständlich darüber zu urteilen, Begeisterung nicht nur zu empfinden, sondern auch zu begründen und zu vermitteln.

Zwanzig Jahre später, als sich Schinkel zum zweitenmal nach Italien begab, war der Anlaß ein anderer: Mit dem Bau des Alten Museums in Berlin war gerade begonnen worden, und wie uns die Herausgeber erklären, war der Zweck der Reise von 1824 genau definiert: Schinkel und sein Begleiter Gustav Friedrich Waagen sollten sich darüber kundigmachen, wie bedeutende Kunstwerke in italienischen öffentlichen Sammlungen gehängt und aufgestellt waren und wie sie beleuchtet wurden. Damit waren die Orte, die aufgesucht werden mußten, vorgegeben, für andere Reiseziele blieb wenig Zeit, auch nicht zum Zeichnen. Immerhin besuchte Schinkel diesmal Paestum, und was er darüber in seinem Tagebuch mitteilt, ist typisch für die neue Zeit und für die Position, die Schinkel darin einnimmt. Man erinnert sich, wie Goethe auf

seiner Italienreise 1787 die dorischen Tempel für sich entdeckte, wie er sich „in einer völlig fremden Welt“ befand und wie ihm „die stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar“ erschienen waren. Erst als er sich den archäologischen Hintergrund ins Gedächtnis rief, konnte er am Ende die originale Dorik der Griechen akzeptieren. Ganz anders Schinkel eine Generation später: Ihm waren die Proportionen der dorischen Säulen aus seinem Studium längst bekannt, jetzt vor Ort wirken auf ihn „Form und die köstliche warme Farbe besonders des größten Tempels, ungemein wohlthätig“. Dann werden die drei Tempel einzeln examiniert und die Details kritisch beurteilt. Zwischen Goethes Besuch von 1787 und demjenigen Schinkels im Jahre 1824 liegt das Zeitalter des Klassizismus, dessen Baukunst sich nicht mehr an der dorischen Ordnung Vitruvs, sondern an der griechischen Dorik orientiert hatte. Dieser Dorismus, mit dem in Preußen Friedrich Gilly begonnen hatte, war inzwischen schon wieder vorüber, deshalb konnte Schinkel jetzt mit Gelassenheit die Quellen jener architekturgeschichtlichen Epoche in Augenschein nehmen.

Da er diesmal zusammen mit Waagen, einem der frühesten Vertreter der akademischen Kunstgeschichte und späterem Direktor des Alten Museums, unterwegs war und immer wieder Gemälde zu besichtigen hatte, erfahren wir auch auf dem Gebiet der Malerei manches Neue. Im vergleichenden Sehen, in Zuschreibungsfragen und was kunsthistorische Zusammenhänge betrifft, war man in der Zwischenzeit doch etwas weiter gekommen, wenn auch eine fachspezifische Methode und Terminologie immer noch fehlten. Nach wie vor war für Schinkel Raffael der absolute Höhepunkt in der Geschichte der Malerei, auf ihn hin habe sich die Kunst der frühen Neuzeit entwickelt, nach ihm konnte es nur noch bergab gehen. In seinem Exkurs analysiert Börsch-Supan Schinkels kunsthistorische Urteile und beschäftigt sich auch mit der Frage, mit welchen Künstlern er in Rom zusammentraf; es waren nur wenige, und es fällt auf, daß er die Nazarener ignorierte und offenbar nicht einmal mit Friedrich Overbeck zusammentraf. Im ganzen darf man aber doch wohl sagen, und die von Börsch-Supan zusammengestellten Zitate deuten es an, daß Schinkel ungeachtet gewisser Vorlieben und Abneigungen inzwischen ein differenzierteres Urteil über die alte Malerei hatte als auf der ersten Reise. Waagens Gegenwart war dabei wohl nicht ohne Bedeutung.

Schon im Sommer 1804 schrieb Schinkel aus Rom an seine Schwestern: „Vortreffliche Menschen und ein herrliches Land hatten mir die angewendete Zeit bis zum höchsten Wunsch erfüllt und lassen nun die angenehmsten Empfindungen für mein ganzes Leben zurück“. Da fällt einem unweigerlich der bekannte Satz ein, den Goethe am 3. Dezember 1786 in einem Brief aus Rom an Herder schrieb: „ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat“. Für Goethe wie für Schinkel war Italien nicht nur ein Studienobjekt, sondern eine das Leben verändernde Erfahrung. Auf der Rückreise besuchte Schinkel den Dichter in Weimar, der sich sehr anerkennend über das äußerte, was „ein Mann wie dieser, der in der Kunst so hoch steht“, ihm aus Italien zu berichten hatte.

Mit diesem neuesten Band des Schinkelwerkes haben uns die Herausgeber Schinkels nachgelassene Schriften und Zeichnungen aus Italien in einzigartiger Voll-

ständigkei zur Verfügung gestellt und mit ihren eigenen Beiträgen dieses unschätzbare Material sehr sensibel aufbereitet. Dank dieser Bemühungen versteht der Leser, daß Schinkel in seinem Fach ein ebenbürtiger Zeitgenosse Goethes war.

ERIK FORSSMAN

*Freiburg i. Br.*

**Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer: Cézanne and Provence.** The Painter in His Culture; Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003; 323 S., 120 Farbabb., 102 SW-Abb.; ISBN 0-226-42308-5; geb. \$ 65, £ 45,50

Der Titel des Buches gibt von dessen Inhalt nur eine ungenaue Vorstellung. Nicht Cézannes Verwurzelung in seiner Heimat, der Provence, und in deren Kultur ist das eigentliche Thema des Buches, sondern eine regionalistische Ideologie, die der Maler angeblich vertrat.

Daß es eine solche Denkweise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Provence (wie in anderen Regionen Frankreichs) tatsächlich gegeben hat, legt die Verfasserin materialreich dar, und das ist kein kleines Verdienst. In einer Zeit, in der die traditionellen regionalen Kulturen (Dialekt, Tracht, Handwerk, Lebensweise) durch die modernen Errungenschaften von zentralistischer Verwaltung, Industrie, Mode und Tourismus zum Verschwinden gebracht wurden, besannen sich viele Menschen auf heimische Traditionen und glaubten, den modernen Veränderungen und der von der Hauptstadt Paris ausgehenden Vereinheitlichung der Lebensverhältnisse Widerstand leisten zu sollen. Freunde Cézannes wie Numa Coste, Anthony Valabrègue und Antoine-Fortunat Marion fühlten sich der Erforschung und Belebung der traditionellen provençalischen Kultur verpflichtet, und Joachim Gasquet, mit dem alten Cézanne einige Jahre lang eng befreundet, stand der Felibrige nahe, einer Vereinigung von Dichtern und Philologen, die sich um den Erhalt der provençalischen Sprache und allgemein um eine provençalische Renaissance bemühten. Daß Cézannes Werk von diesen Gedanken nicht unberührt blieb, ist eine naheliegende Vermutung. Bemerkenswerterweise spielt jedoch das Regionale in seinen Briefen und Gesprächen, soweit sie kunsttheoretische Fragen berühren, nur eine geringe Rolle.

Indem die Autorin dem Maler ein durchweg antimodernes, regionalistisches Denken unterstellt, kommt sie zu fragwürdigen Schlußfolgerungen und zu einer verzerrten Deutung seines Schaffens. Das Schwergewicht ihrer Arbeit liegt auf der kulturhistorischen Erforschung seiner realen Bildmotive und auf der hierfür notwendigen Auswertung schriftlicher Quellen. Im folgenden beschränke ich mich auf ihre Gemäldeinterpretationen, die die fragwürdigen Konsequenzen ihres Deutungsansatzes zeigen.

Den Stilleben ist ein kurzer Abschnitt gewidmet. Cézanne malte handwerklich hergestellte Töpferware, keine industrielle Massenproduktion. Der Verfasserin zufolge ist die Ausblendung der Moderne hier Programm. Diese Stilleben seien durch „eine rustikale Ästhetik“ charakterisiert, die „auf die Geschichte und das volkstümliche