

wird u. E. mit Recht gegen Berensons Verdächtigung als Kopie für echt in Anspruch genommen, während das Uffizien-Blatt Abb. 275, das Berenson entgegen seiner früheren Ansicht jetzt M. zuerkennt, abgelehnt wird. Tolnays Versuch dagegen, die Kohlezeichnung eines Triton in der Michelangelo Villa zu Settignano (Abb. 67) als eine ganz frühe Schöpfung des Meisters anzusehen, scheint mir nicht überzeugend, denn so eng Blatt für Blatt der Jugendzeichnungen M.s der Form und Qualität nach zueinanderstehen, so isoliert und indifferent steht die Zeichnung in Settignano. Dabei dürfte der Unterschied der Technik (hier Kohle, dort Feder) nicht den Ausschlag geben für den so fremdartigen Charakter.

Prinzipiell zustimmen möchte ich Tolnays Meinung über M.s Anteil am Piccolomini Altar in Siena; diese Statuen sind wie bereits Wölfflin, Justi u. a. erkannt haben Werke des Ateliers auf der Grundlage von Entwürfen des Meisters, wobei ein vereinzelt Eingreifen desselben natürlich nicht ausgeschlossen ist (Petrus!). Ob jedoch der Ausführende wie Tolnay unter Berufung auf einen Brief von 1510 will, Baccio da Montelupo gewesen ist, scheint mir zunächst doch zweifelhaft, da keinerlei Zeichen von dessen persönlicher Formensprache ersichtlich werden.

Im letzten Abschnitt (Appendices) hat Tolnay sehr unterschiedliche Notizen zusammengebracht, deren wichtigste zweifellos Kap. 6: „Copy or forgery“ enthält; aus einem hier mitgeteilten Brief von 1525 wird deutlich erwiesen, was Anny Popp schon vor 20 Jahren als These verfochten hat, daß es tatsächlich im 16. Jahrhundert Fälscherkopien von Michelangelo-Zeichnungen gegeben hat, ja das Datum für solche Versuche rückt sogar durch die obige Urkunde noch in des Meisters volles Schaffen hinein.

Band II und III, die über die Sixtina-Fresken und die Medicikapelle handeln, sollen im nächsten Heft zur Besprechung kommen.

Luitpold Dussler

ZEICHNUNGEN DER FRÜHROMANTIK. *Mit einer Einleitung von Bernhard Dörries.* 34 S., 129 Abb. München, Bruckmann 1950.

Zeichnungen der Frühromantik sind bisher kaum bekannt gemacht. Noch besitzen wir kein Corpus der Handzeichnungen Friedrichs, die Werke des genialen Fohr sind trotz seiner monographischen Behandlung ungenügend publiziert, über Horny, Schnorr, Xeller gibt es überhaupt keine nennenswerten Veröffentlichungen, von den reizvollen Zeichnungen der unbekannteren Künstler wie Heinrich, Reinhold, Scheffer von Leonardshof u. a. zu schweigen. Die Arbeiten einer so beispielhaften Erscheinung wie Sutter, die bereits bei ihrer Entstehung von seinen Professoren „abstrakt“ genannt wurden, sind sämtlich verschollen. Abgesehen von dem „Klassizisten“ Koch ist nur Runges Werk leicht zugänglich; den Oliviers hat Ludwig Grote noch rechtzeitig vor der Vernichtung der Dessauer Bestände eine Publikation gewidmet.

So tritt das Buch D.'s in eine wirkliche Lücke, ohne daß es im Sinne seiner Auswahl liegen könnte, sie ganz zu füllen. Der Herausgeber breitet nach jahrelanger Sammeltätigkeit ein Material aus, das unsere Kenntnis der „Frühromantik“ um eine Fülle fast

unbekannter Blätter bereichert und einen wichtigen Beitrag zu einer Geschichte der bildnerischen Form dieser Epoche darstellt. Die Veröffentlichung ist der zweite Band einer Reihe „Deutsche Zeichnungen um 1800“, deren erster Band „Deutsche Zeichnungen des 18. Jahrhunderts“ 1942 erschien, während ein abschließender dritter Band über die „Zeichnungen der Nazarener“ vorbereitet wird.

Dörries gliedert das Material in fünf Abschnitte. 34 Studien Caspar David Friedrichs bilden die erste Gruppe. Sie umfassen vier volle Jahrzehnte von 1795 bis 1835 und vermögen den nur wenigen Wandlungen unterworfenen Entwicklungsgang des Künstlers klar zu veranschaulichen. Die beiden entscheidenden Brüche im Werke, um 1799 und um 1824, werden deutlich. Am Anfang stehen die völlig traditionsgebundenen Blätter des Kopenhagener Akademikers (bis 1798); mit der Übersiedlung nach Dresden erfolgt die revolutionäre Abwendung von den überkommenen malerischen Mitteln des Barock: die Reduzierung der Darstellung auf wenige zarte Umrisse, die Meidung aller auffälligen „Motive“, das Fortlassen des Hintergrundes, die weitgehende Flächenhaftigkeit, das Aufgeben bildbestimmender Verkürzungen, das Fehlen jeder inneren Rahmung, das Prinzip der Schattenlosigkeit, endlich das Arbeiten mit großen freigelassenen Flächen, „in denen kein menschlicher Strich das weiße Papier berührt hat und in die darum die Weite ungehemmt einströmt“. Man muß tonreiche Arbeiten der Holländernachfolge oder detaillierte gleichzeitige Vedutenmalereien neben ein Blatt wie den „Blick über Rügen“ von 1802 legen, und man wird von der Größe des Abstandes und der Kühnheit der Friedrichschen Kunst bestürzt sein. Durch radikale Beschränkung erreicht er die Wirkungen der Unendlichkeit, Einsamkeit und Stille, um die es ihm in seinen Naturbildern geht (D. bewertet sie mit „Eintönigkeit“ zu negativ). Nach der Gewinnung dieser eigenen Form bleibt der Stil seiner Zeichnungen bis gegen 1824 grundsätzlich unverändert. Erst als F. sich den aufkommenden malerischen Tendenzen der Zeit erschließt und räumlich-atmosphärische Töne einführt, ist eine Wandlung festzustellen.

Runge kommt gegenüber Friedrich zu kurz, er muß sich mit 9 Abbildungen und einer knappen Seite Text begnügen, die seiner Bedeutung für die romantische Zeichnung — gerade auch von der Form her — nicht gerecht wird. Zum Verständnis seiner historischen Stellung hätte Runge vor Friedrich eingereiht werden müssen. Nur so wird sein vergleichsweise stärkeres Haften an der Tradition des 18. Jahrhunderts verständlich, das D. richtig erkennt (die Verwendung von Tonpapier und Kreide, die plastisch-modellierende Linie, der Gebrauch von Schatten und Lichtern). Und doch tut auch Runge den entscheidenden Schritt zur „Abstraktion“: Die Abb. S. 79 und 81 (es ließen sich noch überzeugendere Beispiele nachweisen) nähern sich in ihrer reduzierenden Absicht ganz der Kunst Friedrichs.

Die Aufnahme von Zeichnungen Joseph Anton Kochs in diese Auswahl zeigt, daß D. ihn ohne Einschränkung zu den Frühantikern rechnet. Schon Lutterotti hat wiederholt auf das romantische Element im Werk dieses Künstlers hingewiesen, da „auch Koch die Natur als Gleichnis eigenen Wesens sieht“. Der Streit zwischen „Klassizismus“ und

„Romantik“ aber ist mehr als vom Inhalt von der Form her zu lösen. Gerade die dargebotenen Zeichnungen erweisen die stilistische Verwandtschaft Kochs und der Frühromantiker. Ohne Zweifel zeigen seine Arbeiten von 1800 ab die selbständige Anwendung von Bildelementen, wie sie — gleichzeitig, aber unabhängig — auch Friedrich entwickelt hat: Neben der gegenständlichen Hinwendung zur Landschaft den Aufbau aus geometrischen Grundformen, das Übereinanderstaffeln reiner Flächen, den Verzicht auf innere Rahmung. Aufschlußreich sind die unbekanntenen Blätter von Kochs Schüler J. M. von Rhoden. Sie verraten in der Blockhaftigkeit ihrer Formen zum Teil die Herkunft von Koch, erinnern aber auch an Friedrich in der Vermeidung von Tiefe und Schrägen sowie in den offenen, über die Bildgrenzen hinausweisenden Seiten.

23 Arbeiten Carl Philipp Fohrs bilden den vierten Abschnitt des Buches. Bis 1814 unterscheiden sich seine Blätter in nichts von der „holländischen“ Schule der Zeit, nur die strenge Ordnung und Schlichtheit des Bildnisses eines jungen Engländers deutet auf die zukünftige Entwicklung hin. (Die großzügig gesehene, flächengerechte Zeichnung von „Hirschhorn am Neckar“ möchte ich aus mehreren Gründen erst um 1815/16 ansetzen.) Im Herbst 1815 vollzieht sich der Umschwung, vorbereitet durch den Eindruck der Sammlung Boisserée in Heidelberg und ausgelöst durch Kochs in München ausgestelltes „Bild mit Regenbogen“. In den Skizzen der Tiroler Reise (mit dem Blatt S. 118 bringt das Buch eine bisher unbekannte Landschaftszeichnung) tritt zum ersten Male der neue Bildbau in seiner Reinheit zutage: die Vereinfachung auf linear umgrenzte Konturen, die klare Schichtung in Flächenzonen (meist mit einer vorderen Reliefzone für die Figuren), auf den aquarellierten Blättern entsprechend ein flächiger Kolorismus. Der persönliche Umgang mit Koch in Rom konnte diesen Stil nur noch festigen. D.'s Auswahl gibt schließlich einige Proben der herrlichen Bildniszeichnungen, von denen die frühen Burschenschaftler-Köpfe bereits in einem „Kunstbrief“ gesammelt sind, während wir für die Studien zum Café Greco-Stich auf eine abschließende Veröffentlichung hoffen dürfen. Beide Porträtreihen gehören zu den schönsten Leistungen der deutschen Romantik.

Dem wie Fohr jung verstorbenen Weimarer Franz Horny gilt die besondere Liebe des Herausgebers. Mit 36 Abbildungen und fast 8 Seiten Text nimmt dieser Künstler den breitesten Raum in Anspruch. Die Mehrzahl der Blätter ist — soweit wir sehen — erstmalig reproduziert und offenbart einen überraschend großartigen Zeichner. Mögen sich immerhin „Einflüsse“ verschiedenster Art verraten (besonders seines Lehrers Koch), in den besten Arbeiten erreicht Hornys Zeichenkunst eine Höhe, die den frühromantischen Linienstil in Vollendung darstellt: die exakte, winklige Handschrift, die kristallene, fast „kubistische“ Klarheit des Aufbaus, das Zurückholen aller Tiefenwerte in die Fläche, der Verzicht auf Schatten und Körperlichkeit seiner Figuren, der ornamentale Rhythmus seiner Bildglieder; dazu die leuchtende, dekorative Farbigkeit (von der leider keine Probe gegeben wurde). „Diese Raum in Fläche, Natur- in Kunstform bannende Kraft des Ornaments“ halten wir allerdings — anders als D. — für völlig unvergleichbar mit dem „Geist der griechischen Plastik“. Ebenso scheinen uns die Zeichnungen

Hornys keinerlei wesentliche „Elemente der barocken Landschaft“ zu enthalten. Die erwähnten Stilmittel bedeuten vielmehr die Abkehr vom Barock. Das „Ornamentale“ bei Horny ist etwas grundsätzlich anderes als das barocke Ornament, es ist abstrakt im Geiste Runges. Auch der spätere Gebrauch von Schraffuren und der Wechsel von Licht- und Dunkelwirkung dient nicht wie im 17. und 18. Jahrhundert der malerischen Verunkelung, sondern der Betonung des Blockhaften. „Rembrandtsches“ können wir in keinem seiner Blätter entdecken.

Es ist sehr zu bedauern, daß in dieser Auswahl zwei der stärksten Begabungen fehlen und (wie D. ankündigt) erst im dritten Bande folgen sollen. Franz Pforr mit seinem Gesamtwerk sowie der Cornelius der Taunusreise und der Faustillustrationen können nur innerhalb der „Frühromantiker“ ihren Platz haben. Es geht nicht an, beide zu den raffaelischen Nazarenern zu schlagen, nur um der Beibehaltung einer ohnehin fragwürdigen Einteilung willen.

Die abschließenden Bemerkungen D.'s zeigen die Problematik der heutigen Romantikforschung. Diese Problematik betrifft die übliche Gliederung der Epoche, die noch allzu sehr auf außerkünstlerische Gründe Rücksicht nimmt. (Dabei dürfen die sog. „Spätromantiker“ — Schwind, Richter, Spitzweg — außer Betracht bleiben, weil sie das Romantische höchstens als Stoff benutzen und eher in das Biedermeier gehören.) Die — sicher brauchbarste, auch von D. übernommene — Scheidung zwischen „Frühromantikern“ und „Nazarenern“ stammt aus der Literatur; der erste Ausdruck aus der *Literaturgeschichte*, der zweite aus den zeitgenössischen Quellen. Das Schema: Norddeutsche — Süddeutsche ist geographisch bedingt und bedeutet eine zu grobe Vereinfachung. Die Unterscheidung zweier „Generationen“ (ein Begriff, den leider auch D. in unklarer Form wieder aufnimmt) ist seit längerem als nicht streng durchführbar beiseitegelegt worden. Die Gliederung endlich nach den Hauptbildgegenständen Landschaft und Historie (die sich nur scheinbar mit der erstgenannten deckt) verfährt nach inhaltlichen, also auch außerkünstlerischen Maßstäben.

Eine Publikation wie die vorliegende ist ein Schritt auf dem Wege zu einer Revision der alten Einteilungen, da sie die Möglichkeit bietet, auf Grund neuen Materials bisher nicht gesehene Gemeinsamkeiten festzustellen und formale Kriterien zu gewinnen. Die „Frühromantik“ wird sich immer deutlicher als eine „abstrakte“ Bewegung erweisen; abstrakt in dem Sinne, daß alle Errungenschaften der italienischen Renaissance und des Barock, ja zum Teil auch des Klassizismus eines David und Carstens preisgegeben werden, weil die neue Geistigkeit andersartige Mittel braucht. Sie wurden bei den einzelnen Künstlern hervorgehoben: Geometrisch umreißende oder musikalisch schwingende Linie, Bildbau nach eigenen Gesetzen, Vermeiden tiefenperspektivischer Räume, Verzicht auf bestimmende Verkürzungen, Bevorzugung der Fläche, „Austreibung des Plastischen“, Schattenlosigkeit, ornamentale oder sinnbildliche Farbgebung. Mit diesen Formprinzipien gliedert sich die deutsche Frühromantik (als freilich eigenwilliger Teil) jener allgemein-europäischen Bewegung eines „Antinaturalismus“ um 1800 ein, zu der Flaxman und Blake, die Sekte der „Primitifs“ und der junge Ingres, ja auch eine Erscheinung wie Oluf Braren gehören.

Zum Technischen des Buches schließlich noch einige Hinweise. Das Verzeichnis der Abbildungen führt unter C. D. Friedrich den „Felsen im Elbsandsteingebirge“ auf, der sich im Tafelteil nicht findet; bei Runge fehlen die Angaben über die Abb. S. 79 und 81, bei Fohr die Registrierung der Abb. S. 104 und des Aufbewahrungsortes der Abb. S. 119, bei Horny mehrere Formatangaben. Innerhalb der sonst mustergültig reproduzierten Blätter fallen die S. 119 und 153 durch Unklarheiten auf (wahrscheinlich infolge ungeeigneter Vorlagen). Endlich hätte die farbige Wiedergabe wenigstens einer aquarellierten Zeichnung Fohrs oder Hornys an die souveräne Beherrschung und eigenwillige Anwendung auch der Farbe erinnert.

Klaus Lankheit

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN

Städt. Suermondt-Museum

16. 7.—13. 8. 1950: Keramik von Josef Hehl (Xanten); Skulpturen von Renée Sintenis. Die neuen Aachener Domfenster von Walter Benner (Aachen). Neue Arbeiten von Jo Hanns Küpper (Aachen).
16. 7.—30. 7. 1950: Zeichnungen von Käthe Kollwitz.
1. 8.—30. 8. 1950: Aquarelle von Karl Fred Dahmen (Stolberg).

BERLIN

Schloß Charlottenburg

17. 6.—15. 7. 1950: Gemälde und Skulpturen der Berliner Neuen Gruppe.
Amerika-Haus (Nollendorfplatz)
15. 6.—15. 7. 1950: Plakate des Metropolitan-Museums New York.
Hochschule für Bildende Künste (Schöneberg)
13. 6.—15. 7. 1950: „Deutsches Kunstpreisausschreiben 49“.

Galerie Bremer

15. 6.—29. 7. 1950: Karl Hofer, Gemälde der letzten Jahre.
Galerie Franz
1. 7.—30. 7. 1950: Gemälde und Zeichnungen von Kurt Laß.

Haus am Waldsee

Juni-Juli 1950: Werke der Berliner Kunstpreisträger 1950.

Galerie Oldenburg

6. 6.—4. 7. 1950: Aquarelle von Rosa Francis-Rothacker.
6. 7.—4. 8. 1950: Skulpturen und Zeichnungen von Leo Koch-Kuhlemann.

BIELEFELD

Kunstsalon Otto Fischer

5. 6.—3. 7. 1950: Aquarelle und Zeichnungen von Bruno Müller-Linow.

BREMEN

Kunsthalle

9. 7.—6. 8. 1950: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von August Macke.
8. 7.—30. 7. 1950: Staatsankäufe aus dem Fonds der Künstlerhilfe.
13. 6.—16. 7. 1950: Max Beckmann als Graphiker.

CAPPENBERG

Ausstellungen des Dortmunder Museums für Kunst und Kulturgeschichte

8. 7.—30. 9. 1950: Conrad von Soest und sein Kreis.