

seinen Ursprung am liebsten sehen. Ja, sie hält die niederländische Note in seiner Kunst für so stark, daß sie — trotz des deutschen Namens und im Gegensatz zu den Angaben der Chronisten über dessen Herkunft — zu der Annahme kommt, daß Straßburg in dem mutmaßlichen Hans Hirtz einen Künstler besessen habe, „der ähnlich wie Nicolaus Gerhaert in jungen Jahren aus den Niederlanden kam, um sein Werk, ein niederländisch bedingtes Werk, auf oberdeutschem Boden zu schaffen“. „Nur ein Niederländer konnte aus der Passion das machen, was sie hier ist . . .“.

Hier greift die Untersuchung zeitlich und räumlich ins Weite, um aus den verhältnismäßig wenigen Dokumenten erster und nur mit Vorsicht auswertbaren Zeugnissen zweiter Hand jene Vergleichsmomente zu gewinnen, die Argumente für eine entsprechende Konstruktion möglicher und denkbarer historischer Zusammenhänge bieten könnten. Aber die Verfasserin betont gelegentlich (S. 53) selbst, daß eine solche Deutung „kaum mehr als ein gewisses Erraten der zugrunde liegenden Verhältnisse sein kann“. Wenn man auch den eingeschlagenen Gedankengängen, die keine irgendwie mögliche Beziehung außer acht zu lassen scheinen, mit Bereitwilligkeit folgt: es ist am Ende doch wohl eine Rechnung mit zu viel Unbekannten. Darüber hinaus aber muß ich gestehen, daß mir die Kunst des Meisters der Karlsruher Passion nach Form, Farbe, Gesinnung und Temperament oberdeutschem Wesen durchaus nicht so fremd zu sein scheint, daß sie — die in der Zeit liegenden Berührungsmöglichkeiten mit den Niederlanden zugegeben — eine direkte *Herleitung* aus so fernen Quellgebieten zur Notwendigkeit machte.

Trotz aller angemeldeten Bedenken gegenüber einzelnen Schlußfolgerungen sei aber noch einmal betont, daß die Verfasserin in der Frage, was die Denkmäler der Graphik über verlorenes Bildgut der niederländischen Malerei auszusagen vermögen, zweifellos einen fruchtbaren Ansatzpunkt erkannt hat, der von einem gewissen Spezialistentum innerhalb der graphischen Forschung bisher noch zu wenig beachtet worden ist. Man sieht deshalb mit Erwartung ihren weiteren Studien auf diesem Gebiet entgegen.

Peter Halm

Boullées Treatise on Architecture, edited by Helen Rosenau, London 1953, Alec Tiranti Ltd. 131 Seiten, 57 Abb.

150 Jahre nach seiner Niederschrift ist Boullées „*Architecture. Essai sur l'art*“ zum ersten Male vollständig im Druck erschienen. Der jetzt von H. Rosenau besorgten Ausgabe liegt die letzte Fassung des Textes zugrunde, die die Pariser Bibliothèque Nationale mit Vorentwürfen und anderen Papieren B.s bewahrt. Beigegeben ist ein etwa 120 No. umfassender, durch Abbildungen ergänzter Katalog der Architekturentwürfe im Cabinet des Estampes, die fast alle nach 1780 entstanden sind und auf die sich der im Laufe der 90er Jahre geschriebene, aber anscheinend nicht vollendete „*Essai*“ bezieht.

Er spiegelt Überlieferungen der Architekturtheorie und allgemeine Gedanken der Zeit. Hg. verweist außer auf Locke und Montesquieu, die B. zitiert, auf Rousseau und Diderot, auf die *Encyclopédie*, besonders den Artikel „*goût*“, und auf Burke. Was B.s Bemühung um „*Prinzipien der Kunst*“ betrifft, so sieht sie bis in die Formulierung Übereinstimmungen mit Batteux, doch ohne überzeugende Belege zu geben. Hervorge-

hoben werden muß jedenfalls, daß Batteux, der die Architektur kaum und unter anderem Gesichtspunkt behandelt, B.s Argumente gegen Perraults Definition der Architektur als einer von der Natur unabhängigen Kunst reiner Erfindung nicht bestimmt haben kann. Zu dem Ergebnis: „alles, was Nachahmung der Natur zum Ziel hat, verstehe ich unter Kunst“, kommt B. deshalb, weil Vorstellungen und „Bilder ohne Bezug auf die von der Natur gegebenen Gegenstände“ für ihn undenkbar sind: es hätte hier vermerkt werden können, daß bereits Vitruv die gleiche Begründung gibt. Die Abhängigkeit der Architektur von der Natur im besonderen folgert B. aus der „Theorie der Körper“, deren Wirkung auf ihrer größeren oder geringeren Analogie mit der menschlichen „organisation“ beruhe — d. h. nicht auf den Proportionen, sondern auf der Symmetrie, der Regelmäßigkeit, wie sie in den regelmäßigen stereometrischen Körpern auftritt. Sie ist für B., der, wie Hg. feststellt, hier im Sinne Vitruvs und Albertis urteilt, das Grundprinzip der Architektur.

Aber er geht weiter: der Architekt „male mit der Natur“, er verwirkliche — das bezeichnet B. als seine Entdeckung — die „magie de l'art“, indem er seinen Bauten „caractère“ verleihe: erst diese „poésie de l'architecture“ macht die Architektur zur Kunst. Aus der Tatsache, daß die Natur ins Unendliche variiert, muß man schließen, daß auch die Werke der Kunst sich nicht gleichen können. Sie dürfen im Betrachter keine anderen Empfindungen auslösen als solche, die der jeweiligen „idée“ der Aufgabe entsprechen und damit den Charakter des Werks ausmachen. Die Empfindungen, die sich mit einzelnen Formen und Farben verbinden, studiert B. an Beispielen der Natur, um daraus Anweisungen für die architektonische Gestaltung abzuleiten. Licht und Schatten sind für ihn wesentliche Mittel, er nennt geradezu die „architecture des ombres“ — wie die „architecture ensevelie“, die sich „an der Erde dahinkriechender“, d. h. „trauriger“ Formen bedient — seine Erfindungen, mit denen er der Architektur neue Wege erschlossen habe.

Hg. ist der Meinung, daß der Fortschritt B.s gegenüber seinen Lehrern Boffrand und J. Fr. Blondel hier insofern deutlich werde, als sie sich nicht mit Lichtwirkungen, sondern nur mit den statischen Elementen des Bauens befaßten; auch in der Bewunderung der gotischen Konstruktionsmethoden, ihrer „magie“, gehe B. weiter, während er in seinen Ansichten etwa über „convenance“ Blondel folge. Ergänzend ist dazu festzustellen, daß sich bei Blondel doch immerhin Bemerkungen über stimmungsvolle Lichtbehandlung finden — formuliert in einer Zeit, die aufhört, die große Kunst barocker Lichteffekte zu üben —, daß B. überhaupt manchen Gedanken Blondels weiterdenkt, und daß er vor allem Blondel sowohl als Boffrand für die ganz besondere, im Mittelpunkt seiner Betrachtungen stehende Auffassung des „caractère“ verpflichtet scheint. Boffrand ist es, der ausgehend von der *Ars Poetica* des Horaz aus der Beobachtung eines den Tönen in der Musik entsprechenden Stimmungswertes der Linien die Forderung eines dem Zweck jedes Baus gemäßen, individuellen Chrakters begründet und von der „Sünde wider den Ausdruck“ spricht. Blondel übernimmt zwar diesen Satz, rückt aber die menschlichen Typen entlehnte „expression“ der Säulenordnungen und den herkömmlichen Begriff der Angemessenheit in den Vordergrund. Die Folgerungen, die nun B.

hieraus zieht, liegen nicht etwa auf der Linie eines „Funktionalismus“, wie Hg. seine Auffassung nennt. Auch der verbreitete Gedanke der Zweckgerechtigkeit im allgemeinen stellt nur eine Wurzel von B.s Caractère-Begriff dar. Dessen eigentümliche Qualität macht die entschiedene Betonung des expressiven Moments aus, die z. B. auch die 1780 erschienene Schrift von Le Camus de Mézières kennzeichnet: seine Gedanken über „analogie“ allerdings der Proportionen mit der menschlichen „organisation“ und über Castels Farbklavier hätten verdient, in diesem Zusammenhang untersucht zu werden. B. ist tiefer und reicher, wenn er auch gelegentlich ins rein Allegorische abgleitet. Aus der Unrast einer abgelebten Tradition auf der Suche nach neuen Formen sieht er sich auf die einfachsten stereometrischen Gebilde hingewiesen, unter einem gewissen Verzicht auf die plastische Haut des klassischen Formenapparats, aber eben doch in einer letzten Konsequenz der klassischen Theorie. Was an ihm „modern“ anmutet, ist nicht so sehr die „géométrie“ seiner Bauten als die Bemühung um den absoluten Ausdruckswert reiner Form und Farbe, die freilich Künstlern, die über die Grundlagen ihrer Arbeit nachdenken, zu allen Zeiten naheliegt: das autobiographische Interesse, das die Gegenwart Vergangenen entgegenbringt, verleitet an einem solchen Punkt leicht zu einer geschichtlichen Akzentverschiebung, die der ganzheitlichen Struktur einer Zeit Eintrag tun kann.

Um so sorgfältiger muß die Interpretation eines Textes wie des „Essai“ vorgehen. Wenn B. die Geltung der griechischen Architektur, deren Vollkommenheit er oft genug rühmt, einschränkt, so ist das keine Absage an den Klassizismus, sondern aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß er den Verstoß der Tempel gegen den „caractère“ krisisiert, ebenso wie er am Kolosseum vom „mauvais genre“ der Dekoration spricht, also auch nicht, wie Hg. meint, die Römer mehr bewundert. Das er die eigenen ausgeführten und konservativen Bauten „wie das Hôtel de Brunoy“ im Vergleich zu seinen Entwürfen für „steril“ gehalten habe, glaubt Hg. wohl aus einer Bemerkung schließen zu dürfen, die sich in Wirklichkeit auf die vom Standpunkt des „caractère“ „sterilen“ Aufgaben des Privatbaus bezieht: um seinen Rang als den eines revolutionären Künstlers zu sichern, sollte man ihn zumindest nicht mit diesem Passus als Zeugen aufrufen.

Für die Ableitung von B.s Stil aus dem „Formenreichtum des englisch-chinesischen Gartens“ und der römischen Baukunst und seine Wirkung, vor allem auf *Ledoux*, wünschte man genauere Hinweise; auch reicht sein Vergleich zwischen St. Peter und dem Pantheon nicht aus, um entgegen der Meinung der Zeitgenossen eine Italienreise anzunehmen. Überhaupt vermißt man die umfassende und kritische Benutzung der Quellen, auf Grund derer E. Kaufmann 1952 ein ungleich anschaulicheres Lebensbild und eine sorgfältige Analyse von B.s Schaffen mit ausführlichen Auszügen aus dem „Essai“ gegeben hat, die allerdings, wie Hautecoeurs *Architecture Classique* Bd. 4 Hg. erst während des Drucks ihrer Arbeit bekannt geworden ist (*Kunstchronik* VI, 6, 163 ff.). Statt dessen geht sie in der knappen Einleitung auf den sozialen Hintergrund von B. und Probleme der Stadtplanung ein.

Zum Schluß ein Wort zum Oeuvrekatalog: auf der Innenansicht des Ruhmesstempels liest Hg. mit Hautecoeur „1783“, Kaufmann „1789“. Das Hôtel Demonville setzt sie wie Hautecoeur in die 70er, nicht wie Kaufmann in die 80er Jahre. Es fehlt unter den

Bauten leider das in den Quellen erwähnte, anscheinend verschwundene Hôtel Alexandre oder de Colanges (Coulonge), dessen Hof- bzw. Gartenfassade von Kaufmann und Hauteceur — nicht ganz übereinstimmend — nach alten Abbildungen beschrieben werden. Statt dessen bringt Hg. unter Hinweis auf französische Spezialliteratur, ohne Angabe zeitgenössischer Quellen, ein ebenfalls in der Rue de la Ville-l'Évêque gelegenes „Hôtel de Neuville“, und zwar die Hoffront nach einem von Hauteceur (a. a. O. Fig. 244) mit der Bezeichnung „Hôtel de Suchet“ abgebildeten Photo, die Gartenfront nach altem Stich, zu dem Hauteceurs Beschreibung von der Rückseite des Hôtels Alexandre passen könnte. Sollten die beiden Bauten identisch sein, oder ist es H. Rosenau gelungen, B.s Oeuvre um ein ausgeführtes Werk zu bereichern? Alste Horn-Oncken

PERSONALIA

BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

Dr. Heino Maedebach, bisher Direktor des Stadt- und Bergbaumuseums Freiberg/Sa., wurde am 1. März 1955 als Direktor der Skulpturensammlung an die Staatlichen Museen berufen.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermond t-Museum. April 1955: Skulpturen und Zeichnungen von Wolf Brunnhler. Arbeiten von Georg Muche und Fred Dahmen.

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum. 17. 4.—15. 5. 1955: Gustav Seitz. Reiseskizzen aus Frankreich und China.

BREMEN Kunsthalle. Bis 1. 5. 1955: Arbeiten von Gustav Adolf Schreiber. 17. 4.—15. 5. 1955: Skulpturen und Zeichnungen von Hermann Blumenthal. 24. 4.—5. 6. 1955: Neuerwerbungen. Paula - Becker - Modersohn - Haus. Ab 26. 3. 1955: Arbeiten von Hans Meyboden.

DÜSSELDORF Galerie Alex Vömel. 22. 4.—31. 5. 1955: Käthe Kollwitz. Das plastische Werk.

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Ab Mitte April 1955: Frühe Werke von Kandinsky, Marc und Münter. GELSENKIRCHEN Heimatmuseum Buer. 17. 4.—22. 5. 1955: Arbeiten von Xaver Fuhr.

GENT Museum voor Schone Kunsten. 2. 4.—30. 6. 1955: Karl V. und seine Zeit.

GÖRLITZ Graph. Kabinett. 1. 5.—5. 6. 1955: Graphik Hamburger Künstler. Kabinett der Gegenwart: Hamburger Künstler stellen aus.

GOSLAR Museum. April 1955: „Lachende Kunst“ von Willy Heier.

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 1.—30. 5. 1955: Arbeiten von Karl Arnold und Albert Schäfer-Ast.

HEIDELBERG Kurpfälzisches Museum. April 1955: „Das Café Greco und die romantische deutsche Landschaftsmalerei in Rom“.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. April 1955: Handzeichnungen von Kay H. Nebel, Plastiken v. Anneliese Esser. Im Graph. Kabinett: Arbeiten von Baumeister, Meistermann und Nay.

LÜBECK St. Annenmuseum. 17. 4.—15. 5. 1955: Graphik von H. A. P. Grieshaber u. Keramik von Richard Bampi.

MÜNCHEN Historisches Stadtmuseum. Ab 5. März 1955: Stadtveduten vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Die Moriskentänzer von Erasmus Grasser.

NÜRNBERG Städt. Kunstsammlungen. Anfang Mai bis Anfang Juni 1955: „Die fränkisch-bayrische Landschaft in vier Jahrhunderten“.

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. 8. 5.—5. 6. 1955: Arbeiten von Leo von Welzen.

ROTTERDAM Museum Boymans. Bis 28. 4. 1955: Englische Landschaftsmaler von Gainsborough bis Turner.

WIEN Künstlerhaus. April/Mai 1955: Triestiner Künstler.

WIESBADEN Städt. Gemäldegalerie. 17. 4.—26. 6. 1955: „Glanz und Gestalt“. Ungegenständliche deutsche Kunst.

WUPPERTAL Städt. Museum. Bis 1. 5. 1955: Gemälde von Werner Gilles.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mürherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, G.m.b.H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, 75%; Dr. Fritz Schmitt, Verlagsbuchhändler, Rückersdorf, 12,5%; Dr. Gerda Carl, Feldafing, 12,5%). — Erscheinungsweise: monatlich. — Abonnementspreis: Viertelj. DM 4,50, Preis d. Einzelnummer DM 1,80, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. — Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg, Postcheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Josef Habbel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.