

ULYA VOGT-GÖKNIL, *Giovanni Battista Piranesi, „Carceri“*. Zürich, Origo Verlag, 1958. 95 S., 72 Abb. Ln. DM 28. - .

„Ce génie visionnaire, qui n'appartient pas à son temps“ schrieb 1910 Focillon von Piranesi. Diese, vom Geniebegriff des vergangenen Jahrhunderts geprägte Vorstellung scheint noch heute bei der historischen Einschätzung dieses Künstlers am Werk zu sein. Sieht man von der gegenteiligen Meinung Emil Kaufmanns ab – Piranesis Schaffen „tells its story of the period“ (Architecture in the Age of Reason, 1955), – , so steht noch immer eine paradoxe Tatsache vor einem wirklichen Begriff von der geschichtlichen Stellung dieses Künstlers: gewisse moderne Aspekte seiner Kunst, eine instinktiv erspürte Aktualität verleiten dazu, die interpretative Vergegenwärtigung durch eine historische Isolierung zu erkaufen.

Am meisten von dieser Methode gefährdet ist zweifellos jede Arbeit über Piranesis Meisterwerk, die Serie der „Carceri“. Es ist Ulya Vogt-Göknil zu danken, zu nächst einmal durch behutsames Abwägen der Meinungen (die sich in zwei Lager, das französisch-englische und das deutsche teilen) einen Schlußstrich gezogen zu haben unter die Frage: ob Piranesi nun noch barock oder schon klassizistisch sei, gezeit zu haben, daß das Gesamtwerk des Künstlers nicht in derartige Rubriken zu pressen ist; aber gerade dieses Ausbalancieren, gestützt durch eigene, glänzende Detailinterpretationen führte schließlich wiederum dazu, daß hinter einer fortschrittlichen kunsthistorischen Methode das altertümliche Genie-Bild auftaucht.

Das Kernstück des Buches bildet eine Analyse der Raumvorstellungen in den „Carceri“. Mit Hilfe von Grundrißskizzen und nach eingehenden Beschreibungen kommt die Verf. zu dem Schluß, daß „zum erstenmal seit der Renaissance“ der Raum in diesen Stichen wieder als etwas Unfaßbares erscheine: „Denn Piranesis Vorgang ist eine bewußte Umkehrung der Perspektive, jener Bestimmungen also, die seit der Renaissance den Raum seines Mysteriums beraubt, ihn zu einer empirischen Realität verwandelt hatten. Und eben dieses bewußte Ablehnen des perspektivischen Raumes, und die Möglichkeit, zwar auch perspektivisch gestalten zu können, unterscheiden Piranesi von den Künstlern des Mittelalters“ (S. 36). „Der Raum um Piranesi wird wieder . . . eine Kontinuität der unmittelbar gemachten Erfahrungen“ (S. 28), heißt es an anderer Stelle. Damit aber ist aus einer richtigen Feststellung eine unhistorische Folgerung gezogen, entstanden aus einer Isolierung des Werkes und ungenügenden Kenntnis des Nährbodens, aus dem es entstanden ist. Handelte es sich in den zitierten Sätzen nicht um den Kernpunkt der monographischen Bearbeitung, so könnte man immerhin fragen, ob es berechtigt ist, eine Untersuchung der genetischen Quellen der eigenartigen Raumstruktur der „Carceri“ zu fordern. Jedoch eine apodiktische Behauptung wie die zitierte verlangt dies, zudem ein ganzes Buch über diese Stichserie Gelegenheit geboten hätte, in der Ermittlung der Quellen über die bisherige Forschung hinauszugehen.

Stellt man die „Carceri“ neben Stiche Tiepolos (der einzige Vergleich, der bisher durchgeführt wurde), so muß tatsächlich das Raumbild überraschen, muß das Fehlen

jeglicher perspektivisch-logischen Einheit, die Zerschlagung des „euklidischen“ (Vogt-Göknil) Raumes als einmalig erscheinen. Tatsächlich aber ist hier eine Richtung des französischen Rokoko in genetischer Abhängigkeit und erschreckender Konsequenz von Piranesi ausgeschöpft worden. Ein Stich des J. A. Meissonnier aus dem „Livre d'Ornamens“ (Abb. 2a), 1734, also zehn Jahre vor den „Carceri“ erschienen, zeigt bereits deren Raumstruktur: a-logische Verbindung von architektonischen Einzelteilen zu einer Art von Raum-Groteske, in der Perspektive und räumliche Logik eigenartig „grimassieren“. Diese Form der Pseudoarchitektur, aus und in der sich das Rocailleornament entwickelte, ist zu verstehen als eine Weiterentwicklung des alten Groteskenschemas, wobei die ornamentale Umrahmung zu einem quasi-architektonischen Bildgegenstand wird und so jenes eigenartige Bild irrealer Räumlichkeit erzeugt durch die Vermengung der Kategorien Raumbild und Ornamentfläche. Das „Unheimliche“ (Vogt-Göknil) Piranesis kündigt sich hier an in der Endlosigkeit sinnloser Treppenhänge (in die Tiefe projiziertes Flächenornament), einem „Amoklauf“ der architektonischen Phantasie. Daß Piranesi derartige Stiche kannte, läßt sich beweisen. Die 4 Blatt „Groteschi“ aus den „Opere Varie“ (Focillon Nr. 20 - 23), etwa gleichzeitig zu den „Carceri“, bringen auch in Details Entlehnungen aus zeitlich vorangehenden Blättern etwa La Jours „Morceaux de Fantaisie“ (1736) oder Rocaillestichen Bouchers (1736 - 40).

Im ersten Titel der „Carceri“ ist von „Capric“ die Rede. Capricci aber sind im venezianischen Bereich das Gegenstück zu dem in Frankreich „Morceaux de fantaisie“ genannten typischen Rokoko-Genre, das sich vor allem dadurch auszeichnet, daß in ihm (wie Vogt-Göknil treffend auch von Piranesi feststellt) eine ungestillte Bauleidenschaft sich niederschlug in Stichen von Raum-Grotesken. Hierin ist die Stellung Piranesis sehr ähnlich der Meissonniers: beides Architekten, die als Non-Konformisten in die „Untergrundbewegung“ des „genre pittoresque“ und style rocaille abgedrängt wurden. Meissonnier wurde so der Schöpfer des eigentlichen Rokokoornamentes in der Graphik, das in architektonischer Form nur in Deutschland und nie in Frankreich relevant wurde, Piranesi schuf so, lediglich in anderer Tonart, das bedeutendste graphische Werk des italienischen Rokoko, die „Carceri“.

Im letzten Kapitel ihres Buches gibt die Verf. eine Analyse des Verhältnisses von graphischer Faktur in den Carceri und deren Realitätsgrad, in der festgestellt wird, daß durch das Überziehen der Blätter mit einem „Stachel-Netz“ das Visionäre der Phantasiearchitektur an die Fläche gebannt bleibt und damit die Möglichkeit aufgehoben ist, die Grenzen des Phantastischen und Visionären zu überschreiten. Hier wäre zu verweisen auf Michalskis Theorie von der „ästhetischen Grenze“ im Rokoko, hier hätte auf jeden Fall, als kunsthistorische Konsequenz der Analyse, die Rede sein müssen von Rokoko. Denn was hier als „Spannung zwischen Paradoxen“ beschrieben ist, ist das Kennzeichen dieses Stiles. Wir haben das gleiche Phänomen bei Meissonnier, wenn die Ornament-Architektur am Rand in die Fläche übergeführt wird als Grotesken-Schnörkel und so die Unheimlichkeit der Raumvorstellung wieder aufgehoben

wird. Der Vorwurf der „Carceri“ ist zweifellos grausig; aber durch eine völlig irreal dimensionierte im Verhältnis der Figuren zur Architektur wird in einer „dialektischen Schleife“ aus dem Thema wieder ein bloßes Capriccio: die für das Rokoko typische rationale Rückversicherung. Man sehe das Titelblatt an. Oben auf dem Gebälk sitzt ein schreiender Gefangener. Oder ist es doch „nur“ eine verwahrloste antike Skulptur? Ist sie von Menschengröße? Oder – im Verhältnis zur Schriftkartusche gesehen – ein kleines Figürchen? Jede Interpretation der „Carceri“ hätte als erstes auf diese völlig offene Dimensionierung, diese „mikromegalische“ (nach Voltaire) Struktur einzugehen. Erst bei Goya dann ist das Grausige, wie vor dem Rokoko bei Magnasco, in seinem Realitätsgrad antropomorph.

Mit Recht stellt die Verf. (wie schon Giesecke) fest, daß die „Carceri“ keine Bühnenbilder sind. Anhand von Vergleichen mit *Scena-per-angolo*-Bildern der Bibienas läßt sich dies gut demonstrieren. Hätte sie den Vergleich allerdings nicht mit irgendwelchen, sondern ebenfalls Kerker Szenen durchgeführt, so hätte sich hier eine weitere genetische Wurzel der „Carceri“ freilegen lassen. Eine große Anzahl von Skizzen zu Bühnenkerkern im Nachlaß der Bibienas (München, Staatl. Graphische Sammlung) zeigt, daß es ein ikonographisches Kennzeichen theatralischer Gefängnisarchitektur gewesen zu sein scheint, durch „Un-Architektur“ und irrationalen Raum das Bild „Kerker“ zu erstellen. Ein Beispiel dafür ist eine Zeichnung, wahrscheinlich des Alessandro Bibiena (Klebeband II., 88, Abb. 3), „fosco appartato nel basso d'una tor(re)“, das sowohl in der zeichnerischen Faktur als auch in der eigenartigen Raumstruktur an Piranesi denken läßt, sich durch die eingeschriebenen Buchstaben aber eindeutig als Bühnenbild ausweist. Wenn man bedenkt, daß das Blatt zeitlich wohl vor den „Carceri“ anzusetzen ist, so ergibt sich nicht nur die Forderung, das bisher noch nicht geklärte Verhältnis Piranesis zur Bibiena-Werkstatt zu klären, sondern auch, entgegen Vogt-Göknils These und in Weiterführung der Ansätze bei Tintelnot, die ikonographische Befruchtung der Carceri-Idee durch das Theater neu ins Auge zu fassen. Als einziges mögliches Vorbild nennt hier die Verfasserin den in der Literatur seit Focillon immer wieder erwähnten, nie abgebildeten Stich des Daniel Marot für ein Szenenbild einer Lully-Oper, „*Prison d'Amadis*“, von 1702 (Abb. 2b). Dieses vielzitierte und den meisten Autoren nachweislich unbekanntes Blatt zeigt eines deutlich: daß die Requisiten der Carceri, die riesigen Folterwerkzeuge, Ketten, Seile, Leitern, unmotivierten Stachel und Haken theatralischen Ursprunges sind und offensichtlich ikonographische Versatzstücke der Barockbühne.

Ebenso scheint von Marot über Piranesi eine ganz bestimmte Ikonographie der Gefängnisarchitektur im Bühnenbild ihren Ausgang genommen zu haben. Für diese schreibt die spätere Architekturtheorie vor (Stieglitz nach Milizia, *Encyclopédie der bürgerlichen Baukunst*, 1794): „Das Äußere eines Gefängnisses muß der Bestimmung eines solchen Gebäudes entsprechen, und daher einen schauerlichen Anblick und einen melancholischen Charakter haben. Man bediene sich des rauhesten bäuerischen Werkes ohne sonderliche Ordnung, wenig und kleiner Fenster, niedriger Thüren, hoher dicker Mauern, und plumper Glieder, die einen starken Schatten wer-

fen . . .". Ein Stich nach Cuvilliés fils aus der „Ecole de l'architecture Bavaroise" (taf. 48) zeigt eine Gefängnisfassade, die nicht nur diese Forderungen erfüllt, sondern auch wie eine Nutzenanwendung der „Carceri" erscheint; nur daß jetzt Prinzipien des Innen auf das Außen übertragen wurden, was ohne Schwierigkeiten geschehen konnte, da die Carceri, wie Vogt-Göknil mit Recht feststellt, kein eindeutiges Innen oder Außen sind. Das erwähnte Stichwerk bringt außerdem noch weitere „Vues Perspectives de l'interieur d'un prison" in der Art Piranesis, als Demonstration der Anwendung der toskanischen Ordnung. Es scheint also nicht unwahrscheinlich zu sein, daß Piranesi tatsächlich Einfluß hatte auf den Bau von New Gate Prison des mit ihm befreundeten George Dance II. (1769), und daß aus dem barocken Bühnenbild über die Phantasien der „Carceri" jene „Grimasse" in der Gefängnisarchitektur entstand, die bis zur Ikonologie am Justizpalast von Brüssel weiterlebte. Ein Hinweis, daß auch die mit den „Carceri" verbundenen realen Vorstellungen des Gefängnisses nicht übersehen werden sollten.

Obwohl die Verf. beide Ausgaben der „Carceri", den Plattendruck von 1745 und den mit den Ergänzungen von 1760, gründlich miteinander verglich, ließ sie den Ansatzpunkt einer Analyse, der dadurch gegeben ist, daß die zweite Fassung Piranesis in nuce eine gewisse Selbstinterpretation durch den Künstler darstellt, ungenutzt. So ist in den beiden neu hinzugekommenen Blättern II und V mehr erfolgt als eine bloße Veränderung der Raumstruktur – hier ist eine eindeutige Hinwendung zu den archäologischen Prinzipien Piranesis zu finden. Daß dies aber geschehen konnte, wirft nicht nur ein Licht auf das Wesen dieser „Kerker", sondern auch der Archäologie des Stechers. So fügte Piranesi in Blatt XVI eine ganze Reihe „antiker" Spolien hinzu, die zum Teil mit Inschriften versehen sind. Auf einer toskanischen (!) Säule steht beispielsweise: „. . . AD TERRORUM INCRESCEN . . . AUDACIAE . . .". Es ist dies eine Stelle aus Livius (I, 33, 8): „Da auf diese Weise (unter König Ancus) der Staat einen ungemeinen Zuwachs erhalten, so fingen bei der ungeheuren Menschenmenge die Unterschiede von Recht und Unrecht an, sich zu verwirren, und es wurden im geheimen Verbrechen verübt. Daher wird mitten in der Stadt ein Gefängnis über dem Forum zum Schrecken der wachsenden Frechheit gebaut." Hier erinnern wir uns an Vitruv (V, 2) und in dessen Nachfolge an Alberti (V, 12) und Palladio (III, 16), die den Kerker jeweils als am Forum liegend forderten – zur Abschreckung der Bürger. Tatsächlich geht Piranesis Absicht in der späteren Veränderung dahin (vor allem bei Blatt II), die „Carceri" zu antikisieren in einem forensischen Sinne: als phantastische Variationen über das Thema des antiken Kerkers im Sinne der von den Archäologen entdeckten Grotten und Höhlen. Daß im Volksmund solche Orte, wie die „Cento camerelle" bei Bocoli „Carceri di Nerone" hießen, soll wenigstens erwähnt werden. Daß den Erzrömer Piranesi, der leidenschaftlich versuchte, die toskanische Ordnung als einheimischen Ursprungs zu erweisen, die Kerker als ebenfalls, wie man glaubte (siehe „Encyclopédie" s. v. Prison), römische Erfindung faszinierten, ist nicht überraschend. Es ist der Punkt erreicht, an dem der „leiden-

schaftliche Phantast" (Vogt-Göknil) zu einem „fanatischen Rom-Verehrer“, „Rationalisten und Positivist“ wird.

Gerade der Piranesi n a c h den „Carceri“ scheint die Verfasserin – mit Recht – zu faszinieren. Dieser Faszination verdanken wir die zwei besten Kapitel des Buches, die über Piranesi und seine Zeitgenossen, in denen, wie noch nicht oft in dieser scharfen Klarheit, das Komplexen dessen, was wir gemeinhin Klassizismus nennen, dargestellt wird. Es ist leider hinzuzufügen, daß eine Monographie, die die „Carceri“ nur unter diesem Aspekt behandelt und nicht sieht, daß diese v o r dem „klassizistischen“ Piranesi liegen, daß sie eines der großen Dokumente des Rokoko sind, ihrem Thema nicht gerecht wird.

Hermann Bauer

KURT BADT, *Die Kunst Cézannes*. München, Prestel-Verlag, 1956. 276 S., 45 Abb., DM 22. – .

Da die wissenschaftliche Buchproduktion in unseren Tagen stetig anschwillt, wen bedrängte nicht zuweilen die Frage, ob er bedeutende, doch nicht raketengleich aufschießende Neuerscheinungen auch immer bemerken müßte? Kurt B a d t s Cézannebuch, das seit drei Jahren vorliegt, ohne in einem Organ des Fachs besprochen zu sein, braucht dennoch dieser Sorge keine Nahrung zu geben, denn es hat sich einen hohen Grad von Autorität bereits im Stillen verschafft. Es ist aber auch durch Adolf Max Vogt in der „Neuen Zürcher Zeitung“ vom 6. 3. 1958 mit völlig zutreffender Begründung schon erklärt worden, daß hier ein „außerordentliches Werk“ hervorgebracht worden sei, das den Namen seines Urhebers mit einem Schlag in den engsten Kreis der heute wesentlichen Kunstgeschichtsschreibung deutscher Sprache versetzt habe.

Ja, ein besonderes Buch ist hier entstanden, „ein Liebewerk, nach eigenem Willen“. Schon die äußere Physiognomie läßt das merken, indem auf dem Umschlagbild nicht der gewohnte Mont S. Victoire erblickt wird, sondern, menschlicher genommen, Choquets, des ersten Cézanne-Sammlers, überschmaler Kopf mit den empfindlichen Augen, und indem der auf Farbproduktionen verzichtende Abbildungsteil so knapp gehalten ist, wie es einem zu l e s e n d e n Buche zukommt. Sodann die genaue, differenzierte Gedankenangabe des Inhaltsverzeichnisses, die von Disziplin zeugt, gehört sie zu den selbstverständlichen Gepflogenheiten wissenschaftlicher Darstellung? Vollends aber muß überraschen – verwundern den einen, begeistern den anderen –, dem Buch ein Motto von D e l a c r o i x vorangesetzt zu sehen, des großen Malers, der doch manchem deutschen Kunstwissenschaftler fremd geblieben ist. War hier nicht ein Wort aus der Nachfolge Cézannes zu erwarten gewesen, von einem Kubisten oder Matisse geschrieben, dem „Stammvater der Modernen Kunst“ gewidmet? Badt spricht sich ohne Polemik, aber kompromißlos fest darüber aus, daß er von dieser oft beredeten Familienbeziehung nichts halte, und läßt durchblicken, daß die moderne Kunst die Tiefe Cézannes nicht mehr erreicht habe. Ganz ähnlich hatte schon Roger Fry 1927 sein Cézannebuch eingeleitet, und beides sind Autoren,