

ROBERT ROSENBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton, N. J. (Princeton University Press) 1967. 203 S., 215 Abb. auf Tafeln.

Diese im wesentlichen 1964 abgeschlossene Arbeit über die Kunst der Jahrzehnte um 1800 wendet sich gegen verfrühte Urteile und ungeprüft weitergetragene Ansichten. Rosenblum macht viele kaum bekannte Werke lebendig, indem er neuere Gesichtspunkte findet oder betont. Er will ein kaleidoskopisches Bild geben, um dem vielfältigen und noch zu wenig bekannten Stoff gerecht zu werden. Der Anmerkungsapparat zeugt von beispielhaft gründlichen Vorstudien. Der Abneigung gegen vor-eiliges Systematisieren entspricht es, daß die vier Abschnitte des Textes als selbständige, wenn auch miteinander verknüpfte Essays angelegt sind.

Der erste Abschnitt, "Some Problems of Definition", weist nach, wie zweifelhaft "Neoclassic" als zusammenfassender Begriff ist. Rosenblum arbeitet im Bild der Kunst um 1800 eine Reihe von *trends* heraus. Er legt das Gewicht auf solche, die zwar antike *stimuli* hatten, aber trotzdem der populären Vorstellung von „edler Einfalt“ und „stillere Größe“ zuwiderlaufen. Den Anfang bilden Darstellungen antiker Historien schaurigen oder grauenhaften Inhalts unter dem Stichwort "Neoclassic Horrific". Die Kette der Beispiele führt weiter zum "Neoclassic Erotic"; im Anschluß an M. Praz betont Rosenblum die Spannung zwischen erotischem Thema und kühl statuarischer Figurendarstellung in vielen Bildern der Zeit um 1800. Einen dritten *trend* bezeichnet Rosenblum als "Neoclassic Archeologic". Für die Zusammenarbeit von Wissenschaft und Kunst zur Wiedererweckung der klassischen Welt werden fast ausschließlich deutsche und nordeuropäische Beispiele genannt, darunter Thorvaldsens Wiederherstellung der Aegineten in München. Manchen neuen Hinweis bringen die anschließenden Ausführungen zum "Neoclassic Stoic". Hochgemutes, moralisch beispielhaftes Dulden ist ein gemeinsames Grundthema verschiedener ikonografischer Gruppen. Rosenblum zeigt dies in eindringlichen Untersuchungen an den Motiven des Totenbetts und der tugendhaften Witwe.

Horror, Eros, Wiederbelebung des Altertums und stoisches Dulden: diese Gesichtspunkte liegen auf verschiedenen Ebenen. Eine präzisierende Unterteilung des Sammelbegriffs "Neoclassic" können und sollen sie also nicht liefern. Überwiegend umschreiben sie Inhaltliches. "Neoclassic" erscheint dagegen immer wieder als Bezeichnung von Stilphänomenen. S. Giedions Vorschlag (Spätbarocker und romantischer Klassizismus, 1922, S. 9), im Klassizismus nur eine Weise der Motivwahl zu sehen, die Stilmerkmale jedoch in den Prinzipien der Formbehandlung zu suchen, wird zitiert, aber weder verworfen noch befolgt.

In dem folgenden Abschnitt, "The Exemplum Virtutis", wird an mehreren Beispielen gezeigt, wie antike exempla im Laufe der Zeit verschiedenen Gegenwartsthemendiensten: der Revolution, der Verherrlichung Napoleons und schließlich der Restauration. Entsprechend wird die Verwendung christlicher Motive und Bildschemata für weltliche Inhalte tendenzlos abgehandelt. Mehrmals weist Rosenblum auf das Bestreben hin, durch genaue Wiedergabe antiker Einzelheiten zu überzeugen. Er ordnet es in den größeren Zusammenhang des Historismus ein.

„Historismus“ ist auch ein Haupt Gesichtspunkt unter den „Aspects of Neoclassic Architecture“ im dritten Abschnitt. Innerhalb der möglich gewordenen „enzyklopädischen Stilvielfalt“ überwog die griechisch-römische Tradition nach Rosenblum vor allem deshalb, weil sie selbst wieder sehr verschiedene Varianten bot. Die Ruinen Griechenlands und Roms werden in höherem Maße als z. B. von J. Langner (in: Zeitschrift f. Kunstg. 23, 1960, S. 150f., 160ff.; 26, 1963, S. 11ff.) für die unmittelbare Grundlage der Revolutionsarchitektur gehalten. R. legt in besonders pointierter Weise dar, daß die Revolution diese Architektur nicht hervorgebracht, sondern akzeptiert hat. Da ohnehin nur Aufrisse besprochen werden, fügen sich Beispiele aus der gezeichneten und gemalten Architektur bruchlos ein. Davids Gemälde wie die Neubauten von Paris zeigen, daß mit der napoleonischen Ära die Entwicklung eine neue Richtung nahm und formal wie ikonografisch wieder auf das Komplexe und Reiche zielte. An Beispielen in Deutschland versucht Rosenblum darzulegen, daß sich die Architektur nicht überall im gleichen Maße den Forderungen des Tages stellte.

Rosenblum weist immer wieder auf die Anregungen durch historische Vorbilder hin. Bei der Besprechung von Ledoux' Werken wird aber auch deutlich, daß ein wesentlicher Antrieb in Formvorstellungen lag, die der Künstler selbst lieber aus den Naturgesetzen als aus historischen Beispielen rechtfertigte. Auch die Architekten, auf die die Bezeichnung „klassizistisch“ unbedenklich angewendet wird, können die Anknüpfung an die Antike oft nicht für das einzige Ziel gehalten haben. Überwiegend erstrebten sie nicht das historisch Richtige als solches, sondern wollten das für richtig Gehaltene historisch legitimieren. Ein Beispiel hierfür sind Klenzes Entwurfsbeschreibungen zur Glyptothek in München. Dieser zukunftsweisende Bau erscheint dem Verf. als Ausdruck einer Träumerei von idyllisch-klassischer Vergangenheit, vielleicht weil die Nähe zu Schinkels Museumsentwurf von 1800 überschätzt wird (dagegen jetzt V. Plagemann, Das deutsche Kunstmuseum 1790 – 1870, 1967, S. 42, 46). Erst recht im Bau der Walhalla bei Regensburg sieht Rosenblum nur Flucht in die Vergangenheit. Richtiger hat inzwischen L. Ettliger (in: Festschrift für Herbert von Einem, 1965, S. 63, 70) anerkannt, daß das Denkmal vergangene und zukünftige Geschichte verknüpfen soll.

Auch Einzelmotive wie die scheinbar halb im Boden versunkenen Säulen mancher Bauten lassen sich nicht immer zureichend aus dem Drang erklären, Vergangenes zu beschwören. Ebenso wichtig waren formale Vorstellungen, so das Bestreben, die Vertikale der Horizontalen unterzuordnen (Giedion 1922). Die scheinbar in den Boden hinabreichende Säule machte dessen Tiefe fühlbarer, als es Säulenbauten mit betontem Sockel vermochten. Die Halbsäulen an den Pfeilern des Pont de la Concorde in Paris (1788 – 1791) sind so breit proportioniert, daß sie tief in das Wasser hinabzu reichen scheinen; nicht die Wasseroberfläche, sondern der Grund des Flusses wird ganz entsprechend der architektonischen Wirklichkeit als der Boden des Bauwerks empfunden. Mit Ruinenpoesie hat dieses Vordringen in die Tiefe nicht immer zu tun.

In welche Kategorie die retrospektiven Züge gehören sollen, bleibt offen. Rosenblum spricht kaum von der Rolle der Säulenordnungen in der Architektur der vor-

ausgehenden Zeit. Deshalb kann nicht klar werden, daß z. B. das „Gotische“ im 18. Jahrhundert der Ergänzung dieses längst für erweiterungsbedürftig gehaltenen Motivsortiments diene und wie eine der vitruvianischen Ordnungen eingesetzt werden konnte (M. Petzet, *Soufflotts Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jhs.*, 1961, S. 83). Aber auch für die ins 19. Jahrhundert ausgreifenden Untersuchungen wäre der Vergleich von Architekturordnung und „Styl“ förderlich gewesen. „Gothischer“ oder „italienischer Styl“ traten nicht an die Stelle der Zeitstile, denn wenn sich im 19. Jahrhundert nicht eigene Zeitstile entwickelt hätten, könnte man nicht jedem Bau seine Entstehungszeit ansehen. Vielmehr wurde aus den historischen Motivklassen ein neues primär architekturikonografisches System gebildet (R. Wagner-Rieger in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internat. Kongr. für Kunstg. in Bonn 1964, I. Bd.*, 1967, S. 241). Daß die Bedeutungen „gothischer“ und entsprechender Motive vielfältig waren und einander überschritten, ist gegenüber den vitruvianischen Ordnungen nichts Neues. Die Gründe, die im 18. und im 19. Jahrhundert für die Wahl von Säulenordnung und „Styl“ genannt wurden, entsprechen einander oft. In der Durchformung und Anwendung der historistischen Motive unterschied man „richtig“ und „falsch“ ähnlich wie vorher bei den vitruvianischen Ordnungen. Nicht ausgeschlossen, sondern im Grunde bestätigt wird die Parallele zwischen Ordnung und „Styl“ durch die Tatsache, daß die Zeitstile bei der Motivwahl mitsprachen (so für das 18. Jh. E. Forssman, Dorisch, jonisch, korinthisch, 1961, S. 110–112, für das 19. Jh. Wagner-Rieger 1967, S. 243f.). Nicht erst das 18. und 19. Jahrhundert haben gezeigt, daß es daneben auch innerhalb der Kategorie des Stils Verwandtschaften über lange Zeiten hinweg gibt.

Der letzte Abschnitt „Towards the Tabula Rasa“ prägt ein neues Schlagwort für das Streben nach äußerster Vereinfachung der Form und deutet es zugleich als Streben nach einem archaischen Urzustand, auf den man eine neue Kunsttradition habe gründen wollen. Den bekannten Beispielen in der Architektur Ledoux' und Boullées fügt Rosenblum u. a. das Römische Haus in Weimar (zwischen 1791 und 1797 von Arens) und den Altar der Agathe Tyche (1770 entworfen von Goethe) hinzu. Am Beispiel der ehemaligen Gardekaserne in Würzburg (1809 von Speeth) zeigt er, daß aus einfachen Teilen oft sehr komplizierte Strukturen entstanden. Daraus ist zu folgern, daß das Streben nach Einfachheit als Generalnenner für die Tendenzen um 1800 nicht genügt. Mit Recht weist Rosenblum auf Parallelen zur manieristischen Architektur des 16. Jahrhunderts hin (so zuletzt J. Langner, Claude-Nicolas Ledoux, die erste Schaffenszeit, *Diss. Freiburg 1959*, S. 50). In Malerei und Zeichnung bemerkt Rosenblum, gestützt auf seine Dissertation, ähnliche Wandlungen wie in der Architektur. Zentrale Figur ist Flaxman. Seine Wirkung – auch die in Deutschland – wird meisterhaft skizziert. Die Gruppe der „Primitifs“ erhält einen Platz am Ende dieser Entwicklung.

Leitgedanke des Abschnitts ist die paradoxe Einheit von Erneuerung und Rückgriff („retrogressive evolution“). Ob in ihr nicht ein Grundgesetz jeder Stilentwicklung sichtbar wird, bleibt offen, wahrscheinlich deshalb, weil Rosenblum die Zeit um 1800

als einen Sonderfall ansieht: er scheint das Streben nach einem neuen Stil für gescheitert zu halten, wenn er von „verzweifelten Versuchen“ spricht, „wieder eine neue vitale Welt auf der verfallensten (most decadent) der Ruinen zu errichten“. Die Erbschaft des späten 18. Jahrhunderts sieht er vor allem in „irritierenden, unrealisierbaren Träumen“. Mit diesen Verallgemeinerungen verläßt der Verf. das Fundament seiner bemerkenswerten Einzeluntersuchungen. Er selbst hat an vielen Stellen seines Buches – auch auf die darstellenden Künste ausgreifend – gezeigt, wie viele spätere künstlerische Taten im ausgehenden 18. Jahrhundert vorbereitet worden sind.

Hans-Ernst Mittag

OTTO KALLIR, *A Sketchbook by Egon Schiele – Ein Skizzenbuch von Egon Schiele*. New York, Johannes Press, 1967. Faksimilereproduktion von Arthur Jaffé, New York. Erläuterungen in Englisch und Deutsch von Otto Kallir. 500 Exemplare, davon 50 nummerierte Exemplare als Luxusausgabe mit Originalabdruck von zwei kleinen Gummischnitten Schieles.

In der Besprechung von Otto Kallirs Neuausgabe seines Oeuvrekatalogs der Gemälde Schieles (Wien 1966) in der Nummer der „Kunstchronik“ vom März 1967 wurde auf diese damals in Vorbereitung befindliche Erstveröffentlichung eines Skizzenbuchs von Egon Schiele hingewiesen. Der kleinformatische Band, eigentlich ein Notizheft, in vorzüglichem Faksimiledruck reproduziert, enthält auf 117 Seiten – hinzugefügt sind 5 weitere Notizblätter, die dem Skizzenbuch lose beigelegt waren – eine zumeist dicht die kleinen Blätter füllende Menge von Bleistiftzeichnungen. „So wie bei anderen ... ähnlichen Notizbüchern des Künstlers, stammen die darin enthaltenen Aufzeichnungen aus verschiedenen Jahren – in diesem hauptsächlich aus der Zeit zwischen 1914 und 1917, die Mehrzahl aus dem Jahre 1915“ (O. Kallir). Diese zusammenfassende Datierung in die späten Schaffensjahre ist damit gegeben, daß eine große Anzahl der Skizzen sich auf Gemälde des Künstlers bezieht, die, wie ja die meisten seiner Bilder, datiert sind.

Die Skizzen sind von unterschiedlicher Art, sowohl was die Darstellungsgegenstände als auch die Zweckbestimmung (Kompositionsstudie, Bildentwurf, Einzelskizze nach der Natur, freie Figurenstudie) und die zeichnerische Form betrifft. Das Figürliche überwiegt, doch finden sich auch mehr als 30 Landschaftsskizzen und -entwürfe und eine Skizze nach Sonnenblumen (die im Oeuvre Schieles häufig vorkommen).

Die eingehendere Betrachtung drängt zu Fragen, die sich in der einen Frage zusammenfassen lassen, ob und wie weit ein solches Skizzenbuch neue Seiten der Persönlichkeit Schieles erschließt.

Dazu ist zunächst zu sagen: an dieser umfangreichen Ansammlung von offensichtlich rasch hingezeichneten Skizzen haben die Studienzeichnungen „nach der Natur“ den geringsten Anteil. Im Bereich des Figürlichen sind nur drei oder vier Porträtköpfe unbezweifelbar von dieser Gattung, einer davon ist ein bisher unbekanntes Porträt Gustav Klimts (S. 93). Anzureihen ist die flüchtige, aber zugleich präzise Naturstudie eines vom