

Die sicherlich unbequeme kritische Einstellung einer Gruppe aufgeschlossener Bürger, die aus ganz verschiedenen Lagern kommen und zu deren Sprecher sich der Kunsthistoriker Dr. Friedrich Oswald gemacht hat, fand ihren Ausdruck in einer Dokumentation, die die städtebauliche Entwicklung der Stadt und die Beurteilung des Neubauprojektes in den Zusammenhang der ungelösten Erschließungsfragen und der spezifischen Wirtschaftsstruktur der fremdenverkehrsorientierten Stadt stellt. Sie wird ergänzt durch einen Auszug aus der Dokumentation der Sylter Bürgerinitiative, der das Rezept aufdeckt, nach dem Großbauten gegen das bessere Wissen der Fachleute unter Ausnützung der derzeitigen Situation der Planungshoheit überforderter Kommunen errichtet werden können. – Zur Stunde ist der Ausgang des Ringens noch nicht bekannt; man darf noch hoffen, daß man sich im Falle Miltenberg angesichts der grundsätzlichen Bedeutung der zu treffenden Entscheidung sowohl der besonderen Chance als auch der hohen Verantwortung bewußt wird.

Günter Passavant

NEOKLASSIZISMUS

Zu den Ausstellungen in London

(Mit 6 Abbildungen)

Im Rahmen der vom Europarat unterstützten Ausstellungen, die die verschiedenen Zeitabschnitte des europäischen Kunstschaffens zum Thema hatten, ist die mit Neoklassizismus – oder auch nur Klassizismus – bezeichnete Epoche erst relativ spät zur Darstellung gelangt. Daß man England diesen Auftrag erteilt hat, nachdem bereits 1959 in London die Romantik präsentiert worden war, darf in doppelter Hinsicht als sinnvoll gelten. Einmal nimmt sich Englands Beitrag zur Kunst dieser Zeit – gerade im Bereich der Architektur und des Städtebaus – im Moment ihrer Ausbildung, der Tätigkeit der Society of Dilettanti und der Gebrüder Adam, ferner im Hinblick auf den Prozeß der archäologischen Erschließung der Antike, wie auch in ihren verschiedenen Phasen und Gattungen besonders gewichtig aus. Andererseits war Englands Kunstkritik in ihrer Entwicklung wohl am wenigsten von fluktuierenden Geschmacksbewegungen bestimmt.

Die Voraussetzungen für die Ausstellung und auch die Wahl ihres Zeitpunktes waren günstig, nicht nur weil einige der besten Fachleute ihre Mitarbeit bei der Vorbereitung und am Katalog zugesichert hatten, sondern weil ganz allgemein der Stand der Forschung die Situation als reif für ein solches Vorhaben erscheinen ließ. Nach dem langen Alleingang Emil Kaufmanns erfreut sich z. B. die sogenannte Revolutionsarchitektur seit einiger Zeit einer ziemlich großen Popularität, und von hier aus wurde auch die kunstgeschichtliche Forschung in besonderem Maße angeregt, so daß sich die Kenntnis der Architektur jener Zeit doch entscheidend erweitert und vertieft hat. Allerdings – davon wird später die Rede sein müssen – hat die Ausstellung dem Forschungsstand nicht immer Rechnung getragen und die Akzente eher in konventioneller Weise gesetzt.

Die Royal Academy konnte im Burlington House, dem Hauptort der Veranstaltung, auf die dort 1968 stattgefundene Schau "France in the eighteenth-century" zurückblicken, die wegen der zeitlichen Überschneidung bereits manches der Neoklassizismus-Ausstellung vorwegnahm. Mit jener Darbietung vor vier Jahren verband das jetzige Ereignis das konzeptionelle Muster, das statt einer abgrenzenden Besinnung auf eine klar umrissene Epoche oder eine mehr oder weniger deutlich faßbare stilistische Eigenart die Ausweitung auf das breite Terrain einer Gesamtkultur mit ihren teilweise kontrastierenden Erscheinungsformen vorzog. "The Age of Neoclassicism" bot dazu als allgemeingehaltene Überschrift den denkbar weitesten Spielraum. So war es auch möglich – und dies ist der positive Aspekt –, eine ganze Anzahl verschiedener Veranstaltungen in einem dichten Ausstellungsprogramm zu vereinen, das die Reise nach London für den Kunstinteressenten zweifellos zu einem großen Erlebnis werden ließ.

Neben der zweiteiligen Hauptausstellung im Burlington House, die die Malerei und Plastik – gemeinsam und einander durchdringend – und in einer gesonderten Abteilung die Architektur zeigte, bot das Victoria and Albert Museum in dem wohl am besten gelungenen Teil der Neoklassizismus-Ausstellung einen sehr ausgewogenen Überblick über die Schöpfungen der angewandten und dekorativen Künste im fraglichen Zeitraum. Daneben sah man in London aber noch verschiedene andere Ausstellungen, die sich dem großen Gesamtkonzept einfügten; auf sie sei zunächst noch hingewiesen. Das *Geffrye Museum* präsentierte das Werk der beiden *George Dance*: des Älteren, dessen Bauten dem englischen Barock der Wren-Nachfolge und Hawksmoor im besonderen verpflichtet sind, und des Jüngeren, in dessen frühem, 1765/7 nach dem Aufenthalt in Rom und Parma geschaffenen Werk der Kirche von All Hallows die englische Architekturkritik – so z. B. Summerson – immer wieder den eigentlichen Beginn des englischen Neoklassizismus gesehen hat. Die Veranstalter konnten sich auf die neue Monographie von Dorothy Stroud (*George Dance Architect, 1741 – 1825, London, 1971*) stützen.

Diesen Architekten ins richtige Licht gerückt zu haben, ist aber nicht nur wegen der Bedeutung Dance's für Soane und Smirke oder wegen Dance's Beitrag zum englischen Greek Revival (Stratton Park House) verdienstvoll, sondern vor allem wegen der wichtigen städtebaulichen Leistungen des Architekten. Zumal die Neoklassizismus-Ausstellung diesem Sektor verhältnismäßig wenig Bedeutung zumaß, konnte die Dance-Ausstellung hier eine wertvolle Ergänzung bieten. In seiner Stellung als Architekt der Londoner City hat sich Dance durch verschiedene Projekte, für die West India Docks wie für die London Bridge, ausgezeichnet. Seine Anlagen für die Minories – 1766 gleichzeitig mit dem berühmten Royal Crescent in Bath entstanden – spiegeln in der Hauptstadt erstmals die städtebaulichen Vorschläge John Wood's, die seit dem Erscheinen von dessen "Essay towards a Description of Bath" 1749 bekannt sein konnten. Die hier empfohlenen, für die weitere Entwicklung des Londoner Städtebaus vor allem unter John Nash bedeutsamen Grundtypen, Crescent und Circus, waren epochemachende Neuerungen. Darüber hinaus hat es sich seit Dance's Leb-

zeiten erwiesen, daß gerade er und nicht etwa Robert Adam oder William Chambers zur Schlüsselfigur im Selbstverständnis des englischen Klassizismus geworden ist. Dafür spricht die beinahe bedingungslose Bewunderung, die Sir John Soane zeit seines Lebens seinem ehemaligen Lehrer zollte; es spricht dafür aber auch der Umstand, daß das (nur Werken des Ledoux vergleichbare) Newgate Prison als eines der ganz wenigen Beispiele englischer Architektur in J. N. L. Durand's "Recueil et parallèle des Edifices de tout Genre, anciens et modernes" (Paris, An IX, pl. 28) Aufnahme fand und in dem allzu wenig beachteten Kommentar J. G. Legrand's als "dans un style approchant de l'architecture sévère de Florence" (ed. Liège, 1856, p. 113) bezeichnet wurde. Schließlich ist Dance nicht nur der Ruhm des ersten Architekten des englischen Neoklassizismus zugekommen, man hat seine Bedeutung schon so hoch eingeschätzt, daß man – wie Pevsner – den Begriff "Dance-Style" wählte, um die Architektur seiner Generation mit Boullée, De Wailly, Peyre, Antoine, Ledoux, Gondoin, Brongniart und Chalgrin zu bezeichnen.

Eine ebenfalls nützliche Ergänzung zur Neoklassizismus-Ausstellung bot das *Royal Institute of British Architects*, das in der neu eingerichteten *Heinz Gallery* 43 Zeichnungen aus dem Cooper-Hewitt-Museum in New York zum Thema "*French and Italian Neo-Classical Architecture and Decoration*" präsentierte. Abseits vom Rieseangebot der Royal Academy kam hier die Architekturzeichnung in einer ausgewogenen Auswahl besonders schön zur Geltung. Vertreten waren verschiedene Generationen von Künstlern aus der Gruppe der französischen Rom-Pensionäre von Challe und Clérisseau bis zu Architekten des frühen 19. Jahrhunderts; zugleich sah man hier ein reiches Spektrum von Gattungen und Themen in teilweise bekannten, ja berühmten oder aber selbst für den Spezialisten neuen Beispielen: Architekturcapriccio, Dekorentwürfe für Interieurs, Decken und Kamine, allegorische Festarchitektur, Denkmalsentwurf, Mausoleum, Gartenkasino, Landhaus. Neben Blättern kaum bekannter Künstler wie Antonio Amorinis, von Theaterdekorateuren (Ch.-A. Cambon) und Quadraturalern (Giuseppe Terzi aus Bologna) fanden sich so berühmte Entwürfe wie Houël's Projekt eines Monuments für einen Pariser Platz in Form einer Weltkugel, Desprez' Mausoleum in ägyptischem Stil und Charles de Wailly's zweites Projekt für die *Kanzel von St. Sulpice*. Im letzteren Fall erwies sich die Präsentierung der Originalzeichnung als besonders nützlich, da gleichzeitig in Paris in der Ausstellung "*Des-sins Parisiens du XVIIIe siècle*" im *Musée Carnavalet* (Cat. Nr. 133) das 1971 aus dem Kunsthandel erworbene Pendant vorgestellt wurde, das die Kanzel in wenig veränderter Form wiedergibt – und zwar gemäß einer Typologie, wie sie schon lange zuvor ein Hauptwerk der belgischen Barockplastik, Delvaux' Kanzel im Genter Dom (1745), aufweist und wie sie auch Lequeu in den noch unpublizierten ersten beiden Varianten seines Projektes von 1788/9 für dieselbe Pariser Kanzel (Bibl. Nat. Est., Ha 80a, fol. 50, A und B) befolgt. (In der De Wailly-Literatur, die seit kurzem neuen Auftrieb erhalten hat, sind solche Vergleiche nie angestellt worden. Über die St. Sulpice-Kanzel, die als Schenkung des Duc d'Aiguillon-Du Plessis Richelieu, des alten Ministers Louis' XV., seit jeher vielbeachtet wurde und als eines der Hauptwerke des Architek-

ten gilt, ist eine eingehende Studie anlässlich der Pariser Ausstellung angekündigt worden, die u. a. auch die spezifische Herleitung von De Wally's Projekt von seinen Studien der Cathedra Petri diskutieren soll: eine solche Zeichnung von 1755 kürzlich publiziert von A. Braham im Burlington Magazin, 1972, p. 677 und fig. 23.)

Die Ausstellung des Royal Institute of British Architects bewies, daß auch eine kleine Auswahl von Exponaten eine Fülle verschiedenartiger interessanter Aspekte bieten kann. Neben den Gemeinsamkeiten und Besonderheiten der französischen und italienischen Architekturzeichnung kam auch deren Beitrag zum Internationalismus – in Entwürfen Quarenghis für Tsarskoje Selo, Victor Louis' für Warschau, Righettis und Aspruccis für England – zur Geltung. Man bedauerte allerdings das Fehlen eines Kataloges, zumal die knappen Beschriftungen zu wünschen übrig ließen. Angaben wie "in the manner of E. L. Boullée" und "in the style of C. N. Ledoux" sind doch sehr vage und mehr als fragwürdig in einer Zeit, da sich die Forschung schon eine ganze Anzahl von Künstlerpersönlichkeiten der zweiten und dritten Garnitur erschlossen hat. Zuschreibungen waren als solche nicht gekennzeichnet und im Falle eines der thematisch wie auch zeichnerisch attraktivsten Blätter, einer Architekturphantasie (Cooper-Hewitt-Museum, inv. nr. 1911/28/506), erschien die Zuweisung an Servandoni völlig unverständlich. Die Zeichnung gibt eine Opferszene wieder, hineingestellt in eine heroische Architekturlandschaft mit Treppe, Pyramide und Triumphalsäulen. Der monumentalisierte Sarkophag neben dem Opferaltar übernimmt den beliebten Typus jenes Porphyrsarkophags, der – bis zu seiner Verwendung als Grablege für Clemens XII in der Corsinikapelle des Laterans – in der Vorhalle des Pantheon stand. Die Motivwahl – Opferszene, Triumphalsäulen, Obelisk, tempiettobekrönte Pyramide und die an Piranesi "Campidoglio antico" (1743) erinnernde Treppe – weisen auf den Kreis des Louis Le Lorrain und des Charles-Michelange Challe. In seiner besonderen Technik, der lebendigen Art der Lavierung und dem charakteristischen Duktus des wiederholt ansetzenden Tuschstriches könnte dieses Blatt durchaus von Challe um die Jahrhundertmitte geschaffen worden sein.

Zwei weitere Ausstellungen am Rande der großen Neoklassizismus-Veranstaltung waren Sir William Hamilton und dessen zweiter Frau, Lady Hamilton gewidmet, deren Bildnisse – von George Romney in reicher Anzahl gemalt – in Kenwood ihren idealen Rahmen fanden. Das *British Museum* unternahm es, Hamilton's erste Antikensammlung zu rekonstruieren, die, 1768 angekauft, den Grundstock der Sammlung des Londoner Museums bildete und durch die Publikation d'Hancarville's ("Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines...", Napoli 1766/7) schon früh bekannt gemacht wurde. Die beiden Hamilton-Ausstellungen konnten insbesondere dazu beitragen, das in der Hauptausstellung – abgesehen von den gut vertretenen Zeugnissen der Neapler „Etruria“- und Biscuitporzellan-Produktion – kaum angemessen berücksichtigte kulturelle Klima Neapels und der Campagna besser zu beleuchten. Man vergißt allzuoft, daß neben Herkulaneum (und später Pompeji) Pozzuoli und der Lago d'Averno mit den umliegenden Altertümern sehr große Anziehungspunkte für die Absolventen der „Grand Tour“ bildeten. Giovanni Battista Natalis "Antichità di Poz-

zuoli" (Napoli, 1768) mit den meist von Volpato vorzüglich gestochenen Tafeln hätte unter solchen Gesichtspunkten in London nicht fehlen dürfen. Carlo Giuseppe Ratti äußerte sich 1765 im Hinblick auf das Erscheinen dieses Prachtbandes: "Il nome di questo Pittore (Natali) diverrà in breve più celebre..." (Soprani/Ratti, *Vite de' Pittori...* Genovesi, II, Genova 1797, p. 371). Das sog. Serapeion von Pozzuoli, auf dessen Erklärung sich P. A. Paoli, der Kommentator und Herausgeber von Natalis Stichwerk, nicht einläßt ("la spiegazione... a più dotta penna riserbasi"), erscheint wiederholt in Skizzen und Planmappen von Architekten, so zum Beispiel in einem unveröffentlichten, William Chambers zugeschriebenen Blatt des Royal Institute of British Architects (inv. nr. J 4/44: "Temple of Serapis lately discovered at Pozzoli"), das das Datum 1754 trägt. Der sog. Venustempel in Baia (Natali, tav. 52) hätte sehr gut als Anregung selbst für das – nun von Gallet zurecht François Barbier zugeschriebene – Säulenhäus im Désert de Retz (Cat. Nr. 996/7) dienen können. Als dankbare Sujets für Zeichnungen und Aquarelle noch sehr viel beliebter waren etwa die Thermen von Baia, deren überkuppelter Saal oft als "Tempio di Mercurio", bei Paoli/Natali auch mit dem Beinamen „Pantheon“ erscheint, oder auch das Amphitheater von Pozzuoli oder der überwölbte und stukkierete Saal des sog. "Sudatojo di Tritoli" am Strande von Baia, dessen Überreste schon früh das Interesse der Antiquare fanden. Es mag bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen werden, daß schon Francesco Lancellotti in seinem "Tractato di Pictura" (1509) Baia und Pozzuoli evoziert und daß die Bäder von Baia in Scamozzis "Discorsi sopra l'Antichità di Roma" (Venezia, 1582, tav. 40) erscheinen, der die von Pittoni gestochene Tafel trotz der nachfolgenden richtigen Beschreibung allerdings am liebsten als "per un bel capriccio" entstanden sehen möchte. Bedenkt man die Beliebtheit all dieser Monumente insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so hätte man in einer der Ausstellungen doch zumindest einen Hinweis auf Hamilton's "Campi Phlegraei" (Napoli, 1776) erwartet – jener Publikation, dank deren Schenkung Hamilton in Bolognas berühmtem "Istituto delle Scienze" als "benefattore" der Bibliothek aufgeführt wurde (cf. M. Angelelli, *Notizie dell'Origine, e Progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna e sue Accademie...*, Bologna, 1780, p. 172).

Die wertvollste Ergänzung zu den Hauptausstellungen im Burlington House und im Victoria and Albert Museum bot zweifelsohne *Osterley Park House*, das mit seiner Architektur und seiner erhaltenen Innendekoration von Adam und Chambers den idealen Rahmen zum Thema "*Early Neo-Classical Furniture in Britain 1755–80*" abgab. Im Unterschied zur Dance-Ausstellung, die einen Beitrag zur englischen Architektur des Neoklassizismus bot, ging es hier um die Architekten-Dekorateure und deren Beitrag zur Bildung des neuen Geschmacks, um den „Adam-style“, wie man diesen Bereich und seine spezifischen Ausprägungen zurecht nennt. Neben einer reichen Dokumentation zu Osterley Park House selbst wurden die Akzente auf die Ausstattungsentwürfe James Stuart's, William Chambers', Robert Adam's und James Wyatt's gelegt. Die Ausstellung führte schließlich bis zu den Erzeugnissen Wedgwood's und des Chippendale-style. Was man sonst – gerade auch in der Hauptausstellung –

vermißte, bemerkte man hier dankbar: die Hinweise auf die internationalen Kontakte. Chambers' auf seine Studienzeit bei Blondel zurückgehende engen Beziehungen zu Frankreich waren in den Widmungsblättern Bélanger's und Legeay's belegt. Eine Reihe italienischer Künstler, die aufgrund ihrer Spezialisierung gerade etwa in der Grotteskenmalerei von den Adams, Chambers und anderen nach England geholt wurden, waren mit Entwürfen und Zeichnungen vertreten: G. B. Cipriani, Biagio Rebecca, M. Pergolesi, F. Bartolozzi, A. Zucchi. Die Bemühungen, die Ausstellung in Osterley Park House didaktisch wirksam anzulegen, verdienen Lob, auch wenn der historische Vorspann, der beispielsweise die Society of Dilettanti in ihrer Bedeutung vorzustellen versuchte, eher verunklarend wirkte.

So angenehm das Zusammenspiel der verschiedenen Ausstellungen erscheinen mochte, so war es doch der Hauptausstellung im *Burlington House* und im *Victoria and Albert Museum* überlassen, die Kunstleistungen, die man als neo-klassizistisch bezeichnen oder zusammenfassen will, in einem großen Überblick zur Darstellung zu bringen. Daß man ein wenig verbindliches und eher vages Konzept wählte, konnte im Rahmen der Europaratausstellungen kaum überraschen. Mit der Wahl des Titels "The Age of Neoclassicism" hat man sich allerdings auf die allgemeinste mögliche Formulierung geeinigt. Sir John Pope-Hennessy erläutert dies im Vorwort des Kataloges mit dem Hinweis, die andere (!) Möglichkeit einer Ausstellung über "Neo-classical Art" wäre "mainly of academic interest" geblieben, während das nun gewählte Konzept eine Ausweitung auf die geschichtlichen, literarischen und philosophischen Bereiche ermöglicht hätte. In welcher unverbindlicher Weise dies allerdings geschah, sei hier gleich angedeutet. Damit soll nicht bestritten werden, daß etwa die Wirkung des ersten Saals, in dem in Büsten und beigeordneten Schriften und Dokumenten die großen Denker und Literaten der Zeit von Winckelmann zu Goethe und Kant, von Voltaire und Rousseau zu Jefferson, vorgestellt wurden, anregend, ja eindrucksvoll war: im Sinne eines Musée Imaginaire, das dem Besucher die Weite der geistigen Horizonte der Zeit in Erinnerung rufen sollte. Oder auch wie große Meilensteine, die den Verlauf der Entwicklung markieren, erschienen diese Bildnisbüsten, bei denen auch Hölderlin ("one of the most gifted of German lyric Poets at the end of the eighteenth century" / Cat. nr. 905) und Kant ("the most influential German philosopher of the Enlightenment" / Cat. nr. 376), etwas nichtssagend charakterisiert in der falsch intendierten „Allgemeinverständlichkeit“ der zugehörigen Katalogtexte, nicht fehlen durften. Was aber nun diesem allgemeinen Überblick fehlte, war das Netz, das die einzelnen Elemente in einem sinnvollen Zusammenhang erscheinen ließe. Daß Winckelmann, von Pope-Hennessy im Vorwort witzig "the patron-saint of Neo-Classicism" genannt, gleich in drei Büsten vorgestellt wurde, war durchaus vertretbar. Doch viel eher als beispielsweise Alfieri oder August Wilhelm Iffland, der Theatermann, dessen Büste freilich ein auserlesenes Beispiel der Bildniskunst Schadows darstellt, hätten dann wegen ihrer handgreiflichen Bedeutung für die Entwicklung der Künste und ihre theoretische Grundlegung Milizia, Canova, Quatremère de Quincy und Leo-

poldo Cicognara folgen müssen. Man hätte sich mit anderen Worten nicht so sehr ein allgemeines, in der Auswahl und Zuordnung doch auch willkürliches und zufälliges Pantheon der großen Köpfe der Zeit gewünscht, als vielmehr die Zusammenstellung von Personen und Schriften, denen wir die Entwicklung auf das hin verdanken, was man als die künstlerischen, kulturellen und kulturpolitischen Leistungen der Zeit oder gar der Epoche (des Neoklassizismus) zu erfassen sich vorgenommen hatte. Danach, nach den besonderen, unverwechselbaren Kennzeichen des Klassizismus – oder auch nur der „Kunst im Zeitalter des Klassizismus“ –, wurde allerdings in der ganzen Ausstellung (mit wenigen, noch zu behandelnden Ausnahmen) nirgends direkt gefragt; im Sinne des Musée Imaginaire sollten offenbar im wesentlichen nur „die Objekte selbst sprechen“.

Der Vorteil einer solchen offenen Anlage der Ausstellung liegt sicherlich in der Betonung der Kunstwerke selbst, wie sie in der großartigen Versammlung der Canovaskulpturen kulminierte, vielleicht auch in dem Umstand, daß dem Besucher die Möglichkeit der freien Assoziation in der Begegnung mit den ausgestellten Gegenständen zugestanden wird. Im Falle des eben besprochenen Eingangssaales bedeutet dies, daß der Betrachter nicht nur dem Panorama europäischer Geistesgeschichte von der Aufklärung bis zur Klassik begegnete, sondern sich zugleich einer vortrefflichen Auswahl der damals besonders hochstehenden Bildniskunst in Werken Schadows, Danneckers, Houdons, Tiecks, Hagemanns u. a. m. gegenüber sah. Darüber hinaus konnte der Saal – allerdings wohl nur dem „Eingeweihten“ – die Erinnerung an jene Versammlungen von Büsten der „uomini famosi“ freigeben, wie sie sich damals besonderer Vorliebe erfreuten. Spätestens hier mußte man sich aber fragen, ob es sich mit dem „academic interest“, mit dem Pope-Hennessy bei der Erläuterung des Ausstellungskonzepts argumentierte, nicht umgekehrt verhalte: die Ausstellung präsentierte im wesentlichen isolierte Kunstwerke, und der Besucher mußte die Kenntnisse der historischen und der kunsthistorischen Voraussetzungen selbst beibringen. Im Falle der Büstenversammlung mußte er also, um zur zitierten Assoziation zu gelangen, über die folgenden Informationen verfügen: daß der Büstenkult sich am antiken Vorbild orientiert, wie dies seit dem frühen 18. Jahrhundert wieder in zunehmendem Maße hervortritt – z. B. in der Einrichtung der „Stanza dei Filosofi“ im Museo Capitolino nach der Neugründung durch Clemens XII. im Jahre 1734 (*Abb. 2a*) oder in der nach Philosophengenerationen, Kaiserfamilien etc. geordneten Publikation dieser wohl berühmtesten Büstensammlung in Giovanni Bottaris Katalog; daß dieser Kult „berühmter Männer der Kultur“ zusammengeht mit der zunehmenden Bedeutung der Akademien und daß er sich nun auch niederschlägt in den Themen von Architekturwettbewerben (z. B. Rom 1758 mit Mylne's Widmung: „Bonarum Artium Cultoribus“) und Architektenprojekten (Marvuglias „Monumento Nazionale ai Cittadini gloriosi . . .“, Albites' „Famaedium“); daß in Stowe Park im „Temple of British Worthies“ die Büsten bekannter Engländer mit Shakespeare, Newton, Inigo Jones u. a. m. aufgestellt werden; daß seit 1776 das römische Pantheon mit Büsten berühmter Männer, beginnend mit Winckelmann (die vom Herrn von Reiffenstein geschenkte Büste übr-

gens in der Ausstellung: Cat. nr. 363) und Mengs geziert wird und daß schließlich solche Büstenversammlungen bis in unsere Zeit – selbst einmal abgesehen vom faschistischen Heroenkult – in den Parkanlagen (in Rom auf dem Pincio und Gianicolo) nachgelebt haben. Man könnte es sich durchaus vorstellen, und nach der Meinung des Rezensenten wäre es auch wünschenswert gewesen, daß man solche Zusammenhänge in der Ausstellung sichtbar gemacht oder doch immerhin angedeutet hätte. Hier bedürfte das Musée Imaginaire der Ergänzung, damit das Kunstwerk – über die spontan-naive Begegnung hinaus – in seinem historisch gebundenen und in seinem überzeitlichen Sinngehalt erkannt werden kann. So hätte dann aus der Skizze des Kulturpanoramas zugleich eine Darstellung des Kultes von Persönlichkeiten der Künste und des geistigen Lebens werden können, wobei auch etwas von der ethischen Grundlegung der Kulturpolitik der Zeit anschaulich geworden wäre. Daß dies allerdings ein sehr viel komplizierteres Unterfangen für eine Ausstellung bedeutet, ist unschwer einzusehen. Und so scheint es, daß man nicht zuletzt aus der Not eine Tugend gemacht hat, indem man sich auf die Darbietung eines „Mustersortiments“ erlesener Kunstwerke beschränkte.

Bestimmt, das Musée Imaginaire hat in London an einigen Stellen dank der durchdachten Gruppierung der Werke recht eindrucksvolle Ensemblewirkungen hervorgebracht. Geglückt war beispielsweise die Aufstellung von Canovas Laetitia Ramolino Bonaparte, die in dem „Revolution and Empire“ überschriebenen Hauptsaal gegenüber Davids Horatierschwur und inmitten einer Reihe weiterer Inkunabeln der Malerei des Neoklassizismus zum beherrschenden Zentrum wurde (*Abb. 3a u. b*). In dieser Position erinnerte Canovas Werk (hier einmal abgesehen von den Unterschieden zu dem antiken Original, die Canova selbst, in Antwort auf entsprechende Äußerungen in einem Brief an Quatremère de Quincy, zu unterstreichen suchte) in ganz besonderem Maße an die Agrippina: nämlich auch hinsichtlich der Aufstellung des antiken Standbildes in der „Sala degli Imperatori“ des Kapitolinischen Museums, wo Agrippina fast wie im Dialog mit den sie als Bildnisbüsten umgebenden Mitgliedern der kaiserlichen Familien erscheint (vgl. den Stich in J. Hakewill / H. Moses / J. M. W. Turner u. a. m., *A Picturesque Tour of Italy from drawings made in 1816 – 1817*, London, 1820, „Museum of the Capitol“ P. 2; *Abb. 2b*).

Am überzeugendsten in der optischen Gesamtwirkung war die Abteilung der dekorativen Künste im *Victoria and Albert Museum*. Die Evokation klassizistischen Geschmacks feierte hier Triumphe. Die hohe Bedeutung und die hohe Qualität (etwa in den Entwurfszeichnungen Percier's und Fontaine's) dieser Bereiche des Kunstschaffens zu jener Zeit wurden dabei nachdrücklich unterstrichen. Trotzdem war selbst hier die Problematik des Ausstellungskonzepts spürbar. Nach den prunkvollen Sälen französischer, englischer und auch – überraschend gut vertretener – italienischer Ausstattungskunst, mußte der Biedermeiersaal am Schluß der reichen Folge als merkwürdiges Anhängsel erscheinen. Der deutsche – oder auch der russische – Kunstbereich hätte hier doch auch Passendes genug beizutragen gehabt, wie etwa Peter Werners Arbeit über Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit (München,

1970) zeigen konnte. Doch macht das Beispiel deutlich, daß ein Konzept, welches sich bestenfalls auf eine übergeordnete zeitliche Dimension als einen allgemeinen Rahmen ("The Age of Neoclassicism") festlegen will, kaum geeignet ist, jene Bewegung in ihren Tendenzen und Eigenarten zu charakterisieren, die wir gemeinhin als Neoklassizismus oder Klassizismus zu verstehen und zu erfassen suchen.

Was also, wie eben angedeutet, der Ausstellung im Grunde fehlte, war die Besinnung auf das, was als Neoklassizismus begriffen oder vorgestellt werden sollte. Zwar konnte man in der Gruppierung des Materials nach thematischen Gesichtspunkten und in dem dadurch notwendigen Verzicht auf topographische (nationale) oder streng chronologische Kriterien eine Ausrichtung auf solche grundsätzliche Überlegungen vermuten. Allein, die Themenwahl war viel zu diffus, um wirklich etwas zur Klärung des Klassizismusproblems beitragen zu können. Was sollten Themen wie "Neo-Classical Portrait", "History and mythology", "Paintings of contemporary life" oder auch nur "Sculpture", "Stage" (so lauteten die Titel einiger der Ausstellungssäle) Spezifisches an den Kunstäußerungen der Zeit sichtbar werden lassen? Sicher wäre es unangemessen, von der Ausstellung zu verlangen, daß sie etwa das Problem der zeitlichen Abgrenzung des Klassizismus als Epoche oder auch die Frage der terminologischen Festlegung dieses Begriffes der Lösung sehr viel näher bringen sollte. Nicht umsonst sind die drei geläufigsten Gesamtdarstellungen der Kunst des Neoklassizismus, das – jetzt auch in einer englischen Paperbackausgabe neuaufgelegte – Buch von Mario Praz "Gusto Neoclassico" (Napoli, 1952⁹), Robert Rosenblum's "Transformations in Late Eighteenth Century Art" (Princeton, 1967) und Hugh Honour's "Neo-Classicism" (Hardmonsworth, 1968) diesen Problemen mehr oder minder aus dem Wege gegangen. Die Diskussion, die von Giedions Münchener Dissertation, „Spätbarocker und romantischer Klassizismus“ (München, 1922) ausging und sich neuerdings etwa bei Lankeith (im Katalog der Ausstellung „Klassizismus und Romantik“ des Nürnberger Germ. Nationalmuseums / Sammlung Schäfer, 1966, pp. 17 sg.) in einer auch nicht sonderlich überzeugenden Begriffsdifferenzierung niederschlug, hat sich als wenig ergiebig erwiesen und wurde von Rosenblum intelligenterweise lediglich mit der Formulierung aufgenommen: „Klassizismus ist kein Stil. Klassizismus ist eine Färbung.“ Die Konsequenz aus solchen Überlegungen – zu der sich übrigens Praz, Rosenblum und Honour bekennen – würde also verlangen, daß man in erster Linie nach den Tendenzen klassizistischer Kunst fragt, nach den besonderen Ausrichtungen und Inhalten. Eine Unterscheidung zwischen „akademischem“ oder „archäologischem“, zwischen „revolutionärem“ oder „romantischem“ Klassizismus nützt da ebenso wenig wie das polare Ausspielen von Klassizismus und Romantik, die sich beide allzu oft in denselben Kunstwerken, bei denselben Künstlern in engster Nachbarschaft begegnen, wie sich das auch in der Londoner Ausstellung in der zuweilen gewagten, aber berechtigten Einbeziehung von Werken der Nazarener beobachten ließ.

Um ein Beispiel dafür zu geben, wie etwa die Frage nach den *Tendenzen* der reichfacettierten Kunst des Klassizismus einen oftmals viel unmittelbaren Zugang zu den Kunstäußerungen der Zeit zuließe, als man dies von a-prioristischen stilgeschichtlichen

Prämissen erwarten darf, sei auf ein vielleicht auch nur nebensächliches, aber noch nie im Zusammenhang untersuchtes Phänomen der Architektur des späteren 18. Jahrhunderts hingewiesen. Bei der Beurteilung des Werkes des jüngeren George Dance, der, wie bereits erwähnt, für viele Architekturkritiker den eigentlichen Beginn der neoklassizistischen Architektur in England herbeigeführt hat, hat Summerson vom "process of omission" gesprochen und darin einen Charakterzug englischer Architektur sehen wollen, der später auch bei Soane in aller Deutlichkeit sichtbar wird und sich darin äußert, daß bei aller Anlehnung an klassische Vorbilder der Kanon in Vernachlässigung von Einzelteilen (wie klassischem Fries, vollständigem Gebälk u. a. m.) des öfteren durchbrochen wird. Einmal abgesehen von der Bedeutung, die solchen Entwicklungen im Hinblick auf Boullée und Ledoux und deren Vorliebe für konsequente Reduktion auf geometrische Grundformen zukommt, ist damit ein Problem angedeutet, das sich zeitgleich mit Dance beispielsweise in Italien bei Architekten wie Camporesi oder Morigia ähnlich stellt. Eine von Evolutionsvorstellungen geprägte Kunstgeschichte konnten solche Beobachtungen bestenfalls bei der Beurteilung des ausgehenden Barock beschäftigen – man denke an Hans Rosen „Spätbarock“ (München, 1922), der solche Beobachtungen jeweils unter der Überschrift „Rückbildung“ an die einschlägigen Kapitel anfügte. Im Vergleich mit derlei vorgegebenen Blickwinkeln ist es aber erstaunlich, daß gerade die englische Kunstkritik einer differenzierteren Rezeptionsgeschichte Rechnung trug und so stets die Monumente des "Greek Revivals" von italianisierenden Bauten wie Dance's zuweilen als florentinisch oder „manieristisch“ bezeichnetem Newgate Prison unterscheiden konnte. Solche Überlegungen entsprechen weit mehr dem damaligen Verhältnis zur Kategorie der künstlerischen Stile und lassen die Erinnerung an die bekannten Äußerungen Schinkels über die Stile und den übergeordneten „reinen Stil des Allgemeinen“ aufkommen. Die Ausstellung räumte aber solchen Kriterien keinen Platz ein und ließ auch nie einen Ansatz zur Unterscheidung von historistischen oder eklektischen Elementen klassizistischer Kunst erkennen. Und somit konnte von dieser Seite her auch kaum ein Beitrag zur Charakterisierung neoklassizistischer Baukunst erwartet werden, obwohl gerade Englands Architekturkritik wohl am besten dazu befähigt gewesen wäre.

Man hätte gut daran getan, sich bei der Vorbereitung der Ausstellung grundsätzlicher Überlegungen zu bedienen, wie sie doch verschiedentlich – besonders klar etwa in Battistis Beitrag „Klassizismus“ der Enciclopedia Universale dell'Arte – formuliert worden sind. Battisti erwähnt drei Hauptkriterien, die bei der Kennzeichnung klassizistischer Strömungen beachtet werden müßten: die intensive theoretische Tätigkeit, die latente Verbindung zu politischen, religiösen, moralischen und ethischen Kategorien, schließlich die Beschäftigung mit der historischen Dimension. Von der letzteren war bereits die Rede und es soll hier noch am Beispiel der sich damit berührenden Frage des *Antikenbezuges* auf die Problematik des Londoner Ausstellungskonzepts eingegangen werden. Es darf wohl als positiv gewertet werden, daß einerseits im Burlington House die Beschäftigung mit der Antike in Ausgrabungen und archäologischen Untersuchungen zusammenhängend zur Darstellung gebracht wurde, anderer-

seits die eigentlichen Verknüpfungen von Antikenrezeption und Kunstproduktion im Victoria and Albert Museum an verschiedenen Beispielen der dekorativen Künste, wo dies ja auch offensichtlicher – und oftmals oberflächlicher – in Erscheinung tritt, demonstriert wurden. Dies betrifft einmal die reiche Dokumentation zum *Thema der Vase*, das mit den künstlerisch durchwegs hochstehenden Stichen von Legeay, Le Lorrain, Delafosse, Petitot, wie auch in den sich direkt an antiken Stoffen und Vorlagen anlehenden Erzeugnissen der Wedgwood-Produktion belegt war. Die 1786/89 entstandene Kopie der lange zuvor und wiederholt in Stichen bekanntgemachten Portland-Vase nahm dabei den ihr zustehenden Platz ein. Und als besonders aufschlußreich erwies sich die Gegenüberstellung eines originalen, aus der Sammlung Hamilton's stammenden apulischen Volutenkraters mit einer Wedgwoodkopie. Die direkte Vorlage für diese Wedgwoodkopie war aber keineswegs das Original selbst, sondern – wie eine geringfügige Abweichung zeigt – dessen gestochene Abbildung in d'Hancarville's genannter Publikation von 1766/7 (op. cit.). – Eine gute Darstellung fanden im weiteren – leider zweigeteilt im Victoria and Albert Museum und im Osterley Park House – die Kopien und Nachformungen des aus dem Isistempel in Pompeji stammenden Dreifußes. Über diese wenigen, im Katalog übrigens in einem letzten Kapitel (Cat. nr. 1803 sg.) unter dem Titel "Neo-Classical Themes and Types" angehängten Beispiele hinaus hätte man sich allerdings noch mehr Aufschlüsse über die Antikenrezeption des Neoklassizismus erhofft. An Möglichkeiten der Darstellung hat es bestimmt nicht gefehlt. Wer etwas von den direkten Auswirkungen der Grabungen in *Tivoli* erfahren wollte, konnte bei guter Katalogektüre zwar erfahren, daß sich beispielsweise die Vasenzeichnungen Johann Heinrich Müntz' von 1752 (Cat. nr. 1819/20) auf Fundstücke der Villa Adriana beziehen. Aufschlußreicher für den Wirkungsradius solcher Umstände wäre jedoch ein Hinweis auf die Bereicherung des künstlerischen Motivschatzes durch so bekannte Funde wie das Taubenmosaik aus Tivoli gewesen. Nach seiner Entdeckung im April 1737 hat man das Mosaik sogleich mit einer bekannten Pliniusstelle in Verbindung gebracht und Furietti gab der Begeisterung über den Fund in "De Musivis" (Rom, 1742, p. 30) Ausdruck: "Inter tamen antiquas picturas, aliaque musivaria opera, quae hucusque detectae sapientum virorum solertia servavit, nullum magis hoc admirabili Columbarum opere opticae artis peritia excellit...". (Bei Furietti auch der großformatige Stich des Mosaiks; nach p. 26.) Gleich zweimal konnte man in London eine deutliche Anspielung auf das Mosaik finden, ohne daß darauf im Katalog oder im Ausstellungszusammenhang verwiesen worden wäre: in einer Silberschale mit Aufsatz von Valadier (Cat. nr. 1755) und in der Bekrönung eines Feuerschreins, den Giuseppe Maria Bonzanigo wohl aus Anlaß der Hochzeit von Carlo Emanuele IV. angefertigt hat (Cat. nr. 1678).

In noch stärkerem Maße ließ die Hauptausstellung im Burlington House solche vergleichenden Gesichtspunkte unberücksichtigt. Man hatte zwar den guten Einfall, durch jene bald als „Schlafende Venus“, bald als Hermaphrodit bezeichnete antike Kopie aus der im frühen 18. Jahrhundert angelegten Sammlung des Earl of Bessborough die Kunst- und Sammelfreudigkeit zu dokumentieren; die meisten Informationen hin-

sichtlich antiker Vorbilder konnte man jedoch nicht aus unmittelbarer Anschauung gewinnen, sondern nur aus der Lektüre der zum Teil vorzüglich redigierten Katalogtexte, so zum Beispiel den Hinweis auf die Bemerkung von Quatremère de Quincy über die Beziehung des Endymion Canovas zu den Elgin Marbles, den Hugh Honour (Cat. nr. 328) gibt. Daneben beschränkte sich die Ausstellung auf die Darbietung eines repräsentativen Querschnittes durch die *archäologische Literatur* von den Publikationen über Herculaneum und Paestum bis zu den Untersuchungen über die Polychromie griechischer Tempel, von den Standardwerken Montfaucon's, Caylus' und d'Hancarville's bis zu Niccolini's "Museo Borbonico" und Stackelberg's Werken über die griechischen Grabreliefs und den Apollotempel zu Bassae, von den frühen Reiseberichten Spon's und Wheler's über die Veröffentlichungen der Society of Dilettanti bis zu den zum Teil wenig bekannten Schriften Dodwells', Hobhouse's und Leake's über Griechenland, Kleinasien und die Türkei. Es wäre müßig hier aufzuzählen, was man alles vermüßte, und sich darüber zu mokieren, daß z. B. die Ägyptenbeschreibungen – allen voran Vivant Denon's Riesenopus oder F. L. Nordens Darstellung – fehlten. Doch darf man bemerken, daß dem Besucher der Ausstellung sicher mehr über den konkreten Einfluß archäologischer Traktate mitgeteilt worden wäre, wenn man ihn nicht nur auf eine Vielzahl üppiger Prachtpublikationen, sondern auch auf den Umstand hingewiesen hätte, daß – wie zuvor und auch noch im 19. Jahrhundert Vignolas Architekturregeln – Stuart und Revett's so berühmtes Stichwerk über die Altertümer Athens als Fibel im Taschenbuchformat Verbreitung gefunden hat (cf. beispielsweise die vom Architekten M. Nolau besorgte Ausgabe: *Les Antiquités d'Athènes*, Paris, 1835). So unscheinbar das Büchlein sein mag, so vermag es doch mehr über den Wirkungszusammenhang archäologischer Erschließungsarbeit und der damaligen neuen Architektur auszusagen.

Fanden sich die archäologischen Bemühungen der Zeit in einem reichdokumentierten Saal dargestellt, so erschien die eigentliche *Kunsttheorie* doch eher vernachlässigt. Memmos "Elementi Lodoliani" standen allzu isoliert. In der Nachbarschaft des in London völlig übergangenen und auch sonst meist unterschätzten Milizia hätte das Werk wohl mehr die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermocht. Übergangen wurden auch so bedeutende Kunstkritiker, Historiker und Kulturpolitiker wie Quatremère de Quincy und Leopoldo Cicognara: Anzeichen genug dafür, daß man in London auch in diesem Bereich einer tiefergreifenden Analyse die Präsentation der reichen Vielfalt vorgezogen hat.

Zwei Beispiele zum Thema Klassizismus-Antikenrezeption sollen noch einmal aufzeigen, in welcher Hinsicht die Ausstellung vermehrt aufschlüsselnd und klärend hätte wirken können: Die in damaliger Zeit so berühmten Ausgrabungen *Herculaneums* waren in der Ausstellung zwar durch die offizielle Publikation der Accademia Ercolanease und zusätzlich durch Marcello Venutis frühen Grabungsbericht dokumentiert. Auch wenn nach Praz und Fiske Kimball die Bedeutung dieser Entdeckungen heute tiefer veranschlagt wird, wäre es doch äußerst wünschenswert gewesen, die Wirkungen *Herculaneums* konkret zu belegen. Dies hätte gerade dort geschehen sollen und

können, wo es die Forschung bisher noch unterlassen hat: im Bereich der Festdekoration und der Architektur. Paolo Posis Apparat für die China von 1755, der Fundstücke – Statuen, die dann zum Teil nach Dresden kamen – integrierte, hätte die Spontaneität in der Wiederverwendung antiker Kunstwerke belegen können; eine weitere China- Dekoration von Louis Le Lorrain, "Teatro di Ercolaneo" betitelt, läßt die direkte Auseinandersetzung der Architekten mit neugefundenen Resten antiker Anlagen erkennen. In der Tat nährte die sukzessive Ausgrabung des Theaters von Herculaneum – um so mehr, nachdem einmal die halbovale Grundrißform feststand –, die schon früh im Jahrhundert, etwa in Maffeis Behandlung der französischen Amphitheater und Theater (in: "Galliae Antiquitates . . .", Paris, 1733; Verona, 1734) wachgewordene und im Widerstreit der Meinungen über Palladios Teatro Olimpico bei Giovanni Montenari und Giovanni Poleni eifrig betriebene Diskussion um die Typologie des Theaters. Unmittelbar schlug sie sich nieder in Cochin's und Bellicard's "Observations sur les Antiquités d'Herculanum" (Paris, 1755²). Und es würde sich bestimmt lohnen, den Spuren dieser Diskussion über Cochin's späteren Theaterentwurf hinaus bis in die dann zu so großer Bedeutung gelangende Theaterbaukunst am Ende des 18. und im frühen 19. Jahrhundert nachzugehen.

Bestimmt war es richtig, in der Ausstellung auch eine der legendenreichsten Inkunabeln des Neoklassizismus zu zeigen: *Mengs' Jupiter und Ganymed*. Die in der kunsthistorischen Diskussion neuerdings wieder mehr beachtete Auseinandersetzung, die zwischen Winkelmann und Mengs, dem wahrscheinlichen Schöpfer des Werkes, über die Echtheit, resp. Fälschung geführt wurde, wirft doch wohl ein starkes Licht auf die damalige Antikenbegeisterung, dürfte aber auch Anlaß zu Überlegungen über die kunsttheoretische Begriffsbildung und das Kunstverständnis der Zeit geben. Was die Gleichsetzung neugeschaffener mit antiken Kunstwerken betrifft, so wäre es sicher übertrieben, hier von einem Topos zu sprechen, auch wenn analoge Urteilsbildungen – am häufigsten im Zusammenhang mit Antikenrestaurierungen und -ergänzungen – seit der Renaissance bestens bekannt sind. Von Michelangelo wird etwa berichtet, daß er die von Guglielmo della Porta dem Herkules Farnese zugefügten Beine besser beurteilte als die nachträglich aufgefundenen originalen, und die genau gleiche Episode wiederholt sich später bei Algardi anläßlich der Ergänzung der Herkules-Hydra-Gruppe des Kapitolinischen Museums. Immerhin läßt das Jupiter-Ganymed-Bild gerade im Vergleich mit dem zweckgebundenen Lob für frühere Antikenergänzungen auf ein emanzipierteres Verhältnis zur Kunstgeschichte schließen, wie es ohne die vorausgehende akademische Bewegung des 18. Jahrhunderts, die Kenntnisse der künstlerischen Blütezeiten in der quasi-kanonischen Abfolge Perikles-Augustus-Leo X. – Louis XIV., kurzum, wie es ohne präzis umrissenes Geschichtsbild kaum vorstellbar ist. Ein ähnlich-gelagerter Fall – aber kunstgeschichtlich differenziert, indem an die Stelle der Antike sozusagen das venezianische Äquivalent, Giorgione und Tizian, tritt – läßt sich auch bei Canova beobachten. Missirini zufolge (Della Vita di Antonio Canova Libri Quattro, Milano 1824, I, pp. 125 sg.) malte Canova das Bild einer sich spiegelnden Venus, das – später aus einer staubigen Ecke ans Licht geholt – von Sachverständigen als

"di scuola veneziana" bezeichnet und alsbald von Pietro Vitali als "Venere transteverina" im Stich publiziert wurde. Und sich auf die Nachricht Ridolfis stützend, fertigte Canova Giorgiones Selbstporträt, das in der Folge (von Cavallucci, Angelika Kauffmann und andern mehr) als authentisch angesehen wurde.

Die Episoden um Canova und Mengs zeigen, mit was für differenzierten Maßstäben die Kunstgeschichte in dieser Zeit zu messen hat. Dessen sollte man auch bewußt werden, wenn man sich etwa um ein tieferes Verständnis bemüht für jene freie Abwandlung von Mengs' Ganymed in Grigolettis Zeus und Amor von 1822 (zuletzt abgebildet als "smarrita presso il Ministero degli Esteri" in: Katalog der Ausstellung "Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale", Firenze 1972, p. 15).

Nun, es wäre nicht einfach gewesen, derlei Überlegungen zum historischen Bewußtsein des Neoklassizismus in die Ausstellung miteinzubeziehen. Immerhin hätte man beispielsweise in dem mit "The education of the artist" betitelten Saal, wo übrigens auch Mengs' Ganymed hing, statt der üblichen Atelierbilder und Aktdarstellungen einige Hinweise auf den künstlerischen Lehrgang der Akademien erwarten dürfen. Im Bereiche der Architektur bot sich dafür vor allem Soane's Zeichnungsmaterial an, das seinen Studenten die gesamte Architekturgeschichte – von den Pyramiden und Halikarnassos, über Praeneste, gotische Kreuzgänge und Berninis Louvreprojekte bis zu Palladio, Wren, Dance und Soane selbst – verfügbar machte (cf. Soane, Lectures on Architecture, ed. by A. T. Bolton, London 1929); aber auch etwa die Auktionskataloge der Bibliotheken von Leuten wie Adam, Chambers, Dance und Smirke (cf. Sale Catalogues of Libraries of Eminent Persons, vol. 4, Architects, ed. by D. J. Watkin, London 1972) hätten eine gute Vorstellung von dem Reichtum der den damaligen Architekten zugänglichen Informationen vermitteln können.

Schwieriger war es allerdings von vornherein für die Veranstalter, den ethisch-moralischen Gesichtspunkt der Kunst des Klassizismus sichtbar zu machen, den Gesichtspunkt, der in Rosenblums "Transformations in Late Eighteenth Century Art" in dem wohl gelungensten Abschnitt des Buches, "The Exemplum Virtutis", dargestellt worden ist. Mit den allzu weit gefaßten thematischen Unterteilungen wie "History and mythology" konnte allerdings – wie bereits angedeutet – kaum etwas zur Klärung dieser für die Kunst des Neoklassizismus doch sehr bedeutsamen Gesichtspunkte beigetragen werden. Im Bereiche der Architektur wurde dies offensichtlich in der "Public Works" betitelten Abteilung versucht, die den Dienst des Architekten an der Öffentlichkeit dokumentieren wollte und zurecht Claude-Nicolas Ledoux und sein Werk "L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs, et de la législation" (Paris 1804) ins Zentrum rückte. Allein, auch hier wurde die Möglichkeit einer gezielteren Information nicht genutzt, die Stellung des Künstlers und des Architekten zu wenig beleuchtet. Man mag zu diesem Zwecke an die Akademiereden Niccolinis in Florenz und Cicognaras in Venedig denken, um sich der Vordringlichkeit von Prädikaten wie "riserbatezza", "modestia", "beneficenza" und "liberalità" zu erinnern, die dem Künstler zudedacht waren. So konnte auch Cicognara in dem 1819 vorgetragenen "Elogio" an Selva aller Anerkennung seines Werkes vorweg die "virtù", die Vorbild-

haftigkeit des Künstlers hervorheben. Und aus den gleichen Gründen mußte Antonio Diedo neben dem künstlerischen Werk auch die Person Calderaris hervorheben als "esemplar luminoso delle virtù più distinte". Diese hohe Auffassung von Kunstler-schaft ist schließlich wiederum mit der Verantwortung des Künstlers gegenüber der Gesellschaft verbunden, wie dies – lange vor Ledoux – deutlich aus Milizias "Principj di Architettura Civile" hervorgeht. Hier wird auch der Aufgabenbereich umrissen, der gerade im Frankreich der sich abwechselnden politischen Systeme die Tätigkeit der Architekten wesentlich bestimmt hat: die Bauten der öffentlichen Sicherheit (Stadttore, Kasernen, Gefängnisse, Arsenale, Häfen, Brücken und Straßen), des öffentlichen Nutzens (Schulen, Bibliotheken, Akademien), der öffentlichen Vernunft (Gerichtsbau-ten, Börse, Banken), des öffentlichen Wohlstands (Plätze und Märkte, Manufakturen, Geschäfte), der öffentlichen Gesundheit (Spitäler, Friedhöfe, Bäder, Brunnen . . .), der "magnificenza pubblica" (Theater, Zirkus, die englischen "Waux-Hall", Festdekora-tionen) und "per la maggior sublimità" (Tempji). Mochten auch in der Londoner Aus-stellung alle diese Bautypen in Zeichnungen und Entwürfen vorgestellt worden sein, sie blieben zerstreut und dokumentierten so auf keine Weise die bei Milizia zusam-mengestellten Elemente seiner idealen Gesellschaft.

■ Nun, man hat in London einen anderen Weg gewählt, indem man auf solche typo-logischen Klassifizierungen weitgehend verzichtete zugunsten einer breiten, aber leider allzu vagen Darbietung des reichen Materials. In der Begegnung mit den kostbaren Zeugnissen der Kunst des behandelten Zeitraums, in dem Zugang zu den Originalen, der einzelnen Skulptur, dem einzelnen Gemälde oder Zeichnungsblatt lag sicherlich ein großer Gewinn für den Ausstellungsbesucher. Daß aber der imponierenden Vielfalt der Blick auf das Ganze, die kritische Übersicht zum Opfer fiel, das soll nun ab-schließend am Beispiel der Architekturabteilung nochmals kurz verdeutlicht werden.

■ Trotz der Fülle des Materials – oftmals mußten bis zu sechs Architekturprojekte übereinander aufgehängt werden – wurde die *Architektur des Klassizismus* keines-wegs hinreichend in ihren verschiedenartigen Manifestationen oder nationalen Eigen-heiten präsentiert. Es fehlten die Vertreter der russischen Architektur Stasov, Voroni-chin, Zacharov. Übergangen wurde ebensosehr die Architektur des übrigen slawischen Bereichs, obschon hier bestehende Einzelstudien den Veranstaltern das Material relativ leicht zugänglich gemacht hätten. Man denke nur an den dreiteiligen Katalog der Zeichnungen der Universitätsbibliothek Warschau (1967, 1969, 1972) und das darin enthaltene, bisher meist unbekannt Material. Von den französischen Architekten scheint man die in der Provinz tätigen nach wie vor zu vernachlässigen. Das pracht-volle Blatt des in Toulouse tätigen François Cammas, das – wohl während des römi-schen Aufenthalts 1767 – 1771 entstanden – ein Inventar neoklassizistischer Formen und Typen gleich den Gärten der Semiramis ausbreitet, sich deutlich an Piranesi hält und zwei seiner Frontispizentwürfe für die "Antichità Romane" (zweites für vol. III, 1756 / Cat. Nr. 1269 und zweites für vol. II) verarbeitet, hätte bestimmt einen beson-ders eindrucksvollen Akzent in den – unter Bemühung eines Turner-Originales etwas zufällig zusammengestückelten – Saal der "Visionary Projects" gesetzt (*Abb. 4a u. b*).

Auch Deutschland war zwar gut mit den großen Architekten, nicht aber mit den Vorläufern wie de la Guèpière, Giovanni Salucci u. a. m. vertreten. Nahm man hier möglicherweise auf die jüngere Forschung – zum Beispiel auf R. Dorns noch nicht abgeschlossenes Werk über Peter Joseph Krahe – Rücksicht, so kann dies wohl kaum für Italien gelten, wo sich die Darstellung der architektonischen Leistungen nur auf so bekannte Namen wie Valadier, Barberi, Selva, Stern und Cagnola stützte. Daß aber gerade in den italienischen Provinzen, in der Romagna (Pistocchi, Morelli, Morigia), in Sizilien (Marvuglia) und in der Toskana verschiedene lokale Brechungen einer neoklassizistischen Architektur wirksam werden, dürfte in Zukunft in Gesamtdarstellungen nicht weiterhin übersehen werden. Der erst vor kurzem neuentdeckte, in Lucca tätige Architekt Lorenzo Nottolini (vgl. hierzu jetzt die Monographie von Bardeschi/Evangelisti/Regoli/Santini, *Lorenzo Nottolini architetto a Lucca*, Lucca 1970) fehlte ebenso sehr wie Paoletti, der die Florentiner Akademie reformierte, um in ihr seinen Palladianismus zu verkünden. Daß man ausgerechnet in England dem oberitalienischen Palladianismus bei Bertotti-Scamozzi, Temanza oder Calderari nicht sehr viel abgewinnen kann, obwohl man um die Wegbereitung des Klassizismus in England durch die Palladio-Nachfolger weiß und obwohl sich die besten Beispiele der Architektur Adam's (etwa Kenwood) unmittelbar mit den Vicentiner Bauten vergleichen lassen, ist immerhin erstaunlich. Was Milizia in einem Brief an den Conte Francesco di Sangiovani vom 2. Mai 1778 über Calderaris Tempio di S. Orso sagt (*Opere complete*, IX, Bologna 1827, pp. 256/7), bezeichnet einen Grundsatz, den man auch für Boullée als wirksam erkannt hat: "Optimus ille est qui minimis urgetur; onde questo edificio è sommamente bello". Und Calderaris Werk hätte sich neben der Hedwigskathedrale als Beispiel eines Pantheon-Paradigma doch sehr gut ausgenommen. Kurzum, die Architekturabteilung der Ausstellung spiegelte nur sehr bedingt den Stand der Forschung und deren besondere heutige Interessen. Und man gewann doch allzuoft den Eindruck – und dies gilt auch für die Malerei –, man hätte die Auswahl der Exponate von den einschlägigen Publikationen abhängig gemacht und die weitere Suche allzu sehr eingeschränkt und auf den Zufall abgestimmt. So mußte, wer neue Anstöße erwartete oder wer eine umfassende Neuüberdenkung der Probleme des Klassizismus erhoffte, doch letztlich enttäuscht werden. Eine große Chance ist somit weitgehend vertan worden, die so leicht nicht wiederkehrt. Man muß die Bemerkung anfügen, daß zu einer Zeit, da die Internationalität der Kunstgeschichte doch in einer spürbaren Krise steckt – die Informationslücken, überholte Ansichten wie offensichtliche Auslassungen bewiesen dies auch in London –, kaum eine ausgewogene Gesamtschau der Kunst des Klassizismus erwartet werden durfte, deren wesentlichste Impulse gerade in den internationalen Verknüpfungen zu suchen sind.

Bestimmt ist das Fehlen manch wichtiger Belegstücke und umgekehrt die zufällige Anwesenheit sekundärer Entwürfe und Zeichnungen aus technischen Schwierigkeiten zu erklären. Daß von den italienischen Akademieentwürfen, deren formative Bedeutung doch niemand mehr bezweifeln will, keine und von den französischen Grand-Prix-Entwürfen nur ganz wenige ausgestellt worden sind, ist sicherlich aus solchen

Überlegungen entschuldbar. Und daß zum Beispiel Soane's Leistung kaum repräsentativ zur Geltung gebracht werden konnte, hängt mit der Ausleihsperre des Sir John Soane's Museum zusammen. – Wen die Unübersichtlichkeit und Lückenhaftigkeit der Architekturausstellung verstimmte, der wurde immerhin entschädigt und veröhnt durch die Lektüre des Kataloges, der gerade für diese Abteilung sehr sorgfältig – besonders etwa in den Beiträgen John Wilton-Ely's und Michel Gallet's – bearbeitet worden war.

Werner Oechslin

REZENSIONEN

László Gerevich, *The Art of Buda and Pest in the Middle Ages*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1971. 4^o, 146 S. mit 59 Textabb. und 140 Kunstdrucktafeln mit 379 Abb. DM 52.20.

Ortskundige und mit der Geschichte der ungarischen Hauptstadt einigermaßen vertraute Leser können gegen den Titel „Die Kunst von Buda und Pest im Mittelalter“ gewisse Bedenken einwenden, ohne den Inhalt des Werkes abwerten zu wollen. Denn der Verfasser behandelt die Kunst des gesamten heutigen Stadtgebietes, die königlichen Freistädte Buda und Pest bildeten jedoch nur einen Bruchteil des riesigen Areal. Buda, von den Deutschen Ofen genannt, war am westlichen Ufer der Donau auf den Burgberg und seine unmittelbare Umgebung beschränkt, während Pest östlich des Stromes die heutige Innenstadt innerhalb der kleinen Ringstraße umfaßte. Das älteste bedeutende kulturelle Zentrum im Bereich des späteren Budapest war aber weder Buda noch Pest, sondern Obuda (Alt-Ofen), das teilweise an der Stelle des römischen Aquincum entstanden war. Vom 11. Jahrhundert an bis zum Ende des Mittelalters Sitz einer königlichen Propstei und vorübergehend auch von Königen und Königinnen, war die Ortschaft nur mehr ein Marktflecken, als das Gesetz 1872:36 durch Vereinigung der beiden königlichen Freistädte Buda und Pest sowie der aus dem Komitat Pest ausgegliederten Margareteninsel und Obuda die „Haupt- und Residenzstadt Budapest“ schuf. Durch Eingemeindung zahlreicher Vororte, hauptsächlich in Nordosten, Osten und Süden, ist die heutige Millionenstadt entstanden, deren mittelalterliche Kunst im vorliegenden Band vorgestellt werden soll.

Der ungenaue Titel deutet schon die Schwierigkeit der Aufgabe an, war ja doch das Stadtgebiet von heute im Mittelalter alles andere als eine organische Einheit. Es spiegelte vielmehr im kleinen sowohl die landschaftliche als auch die soziale und kulturelle Mannigfaltigkeit des ganzen mittleren Donaubeckens wider. Entsprechend verwickelt, vielschichtig und stellenweise immer noch umstritten sind die Probleme der Siedlungs- und Stadtgeschichte. Es wird also dem Kunsthistoriker Gerevich nicht schwergefallen sein, die Stadtentwicklung weitgehend auszuklammern bzw. als bekannt vorauszusetzen und sich mit Hinweisen zu begnügen. Er entschied sich für eine Besprechung der Denkmäler in zeitlicher Reihenfolge mit besonderer Rücksicht auf ihre Stellung in der ungarischen und europäischen Kunstgeschichte. Sein Verfahren