

tion durch das Häßliche ableitet. Kaum geklärt ist die Rolle der Zeichnung beim Prozeß der Zeichenbildung: die Doppelfunktion der Linie zwischen gliederndem Strukturmerkmal und Zeichen bestimmender Funktion bei Grosz, also ihrer Rolle im Prozeß der Zeichenbildung, ist bislang unterschlagen worden. Gerade daraus bezieht sie jedoch häufig ihre spezifische Dynamik — unabhängig von einem im voraus definierten Wirklichkeitsbegriff.

Wenn vom Tempo des Zeichnens (S. 34) gesprochen wird, darf der Hinweis auf Funktionszusammenhänge nicht fehlen. Grosz, Mammen, Schlichter, Scholz, Grossmann, Hubbuch — um nur diese zu nennen — haben über einen längeren Zeitraum als Pressezeichner für satirische Blätter gearbeitet: die massenhaft vervielfältigte Zeichnung zielte auf ein breites Publikum (Grosz' Ebert-Zeichnung, Kat. Nr. 46, erschien als Titelblatt in *Die Pleite* Nr. 7, 1923!). Neben den senkrechten historischen Schnittlinien vermißt man mitunter die waagerechten. Zusammenfassende Artikel über die Ikonographie — etwa vergleichend über Porträtstile — hätten eine willkommene Ergänzung geboten. Soweit einige Anmerkungen. Angesichts der dürftigen Katalogangaben, der zahlreichen Druckfehler in den deutschen Originalbeiträgen, verutschten Absätze, des asketisch-unattraktiven Schwarz/Weiß der Abbildungen wird es schwer verständlich, weshalb die Staatsgalerie sich nicht zu einer eigenen Version des Katalogs entschließen konnte.

Obschon die Ausstellung einiges der Aktualität der derzeitigen Regionalismusk Diskussion verdankt, hat man sich einen Ausblick auf die Gegenwart versagt. Wie in den zwanziger Jahren erscheint der Begriff in seinen positiven und negativen Ausprägungen. Darin zeigt sich eine auffallende Parallelität zur Situation um 1930. Unter dem Titel „Beschauliche Sachlichkeit. Die Welt aus der Nähe. Deutsche Provinz 1 und 2“ wollte Hartlaub 1933 eine Revision seiner Ausstellung von 1925 einleiten, welche die positiven „bodenständigen“ Kräfte der deutschen Kunst gegenüber der sentimental, von den Nazis favorisierten „Heimatkunst“ aufzeigen sollte. Durch Hartlaubs Amtenhebung wurde das Unternehmen vereitelt. Heute lassen sich erneut, im Zeichen der Suche nach kultureller Identität, ähnlich zwiespältige Erfahrungen machen. Anhand einer Paraphrase auf Hoerles Veranschaulichung der sprichwörtlichen Sentenz „Einen Besen fressen“ von 1927 (Kat. Nr. 54) durch einen Maler der „neuen Kölner Schule“ (Walter Dahn) läßt sich die unmittelbare Virulenz des Themas verdeutlichen.

Joachim Heusinger von Waldegg

Rezensionen

WERNER SZAMBIEN: *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550—1800*. Paris, Picard, 1986. 232 S., 71 Abb. auf Tfn.

Begriffsgeschichte hat in zwei Nachbarfächern der Kunstgeschichte durch die Vorbereitung und Herausgabe von Lexika einen kräftigen Anstoß erhalten. Die Rede ist vom *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (1971 ff.) und vom Werk *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (1972 ff.) sowie von verschiedenen Beiträgen zur Theorie der Begriffsgeschichte des

Historikers Reinhart Kosellek und vom Artikel „Begriffsgeschichte“ von H. G. Meier im erstgenannten Lexikon. Kosellek hat in seinem Aufsatz „Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte“ (1972, auch in R. K., *Vergangene Zukunft*, 2¹⁹⁸⁴) an Beispielen gezeigt, was Begriffsgeschichte nicht nur als Methode, sondern auch als Disziplin zu leisten vermag. In synchronischer Fragestellung unabdingbar für die Quellenkritik, wird die Begriffsgeschichte in diachronischer Fragestellung selbständig, sobald wir den Begriff nicht nur als Indikator der von ihm erfaßten Zusammenhänge, sondern auch als deren Faktor verstehen. „Mit jedem Begriff werden bestimmte Horizonte, aber auch Grenzen möglicher Erfahrung und denkbarer Theorie gesetzt“ (Kosellek).

Für den Kunsthistoriker kommt Begriffsgeschichte in drei miteinander verknüpften Gebieten zum Zug: Geschichte der Kunstgeschichte (wo sie nicht ausschließlich Geschichte der Institution ist), Theorie der Kunstgeschichte und Geschichte der Kunsttheorie. Gleichwohl hat unser Fach die Möglichkeiten der Begriffsgeschichte noch kaum reflektiert. Dieser Mangel kann so weit führen, daß Begriffsgeschichte pauschal und auf Grund von unzutreffenden Beispielen als „gefährlich“ beiseite geschoben wird, wie das Hanno-Walter Kruft in der Einleitung zu seiner *Geschichte der Architekturtheorie* (1985) getan hat.

Als Fachgemeinschaft mögen wir die verbreitete Gleichgültigkeit der Begriffsgeschichte gegenüber damit entschuldigen, daß wir uns vorrangig mit einem Corpus von außersprachlichen Gegenständen beschäftigen und nicht wie andere historische Disziplinen mit Texten. Wo wir uns aber mit dem spekulativen Überbau von Kunst und Kunstgeschichte befassen, werden wir auf die Dauer ohne ein historisches Wörterbuch der Kunst nicht auskommen. Johannes Dobai hat ein solches geplant und in Gesprächen gerne die Schwierigkeit erörtert, dieses Begriffslexikon polyglott zu machen. Krankheit und Tod haben ihm nach Vollendung der Werke über die englische Kunstliteratur (3 Bde., 1974–1977; Register, bearb. von Katharina Dobai 1984) und über Johann Georg Sulzer (1978) die Feder aus der Hand genommen; doch das Desiderat, das er erfüllen wollte, bleibt bestehen.

Der *Dizionario della critica d'arte* von Luigi Grassi und Mario Cepe (2 Bde., 1978) genügt zwar dem Bedürfnis nach rascher, zuverlässiger Information über einen bewundernswürdig breiten Fächer von Begriffen, auch deutschen wie „Parallelfaltenstil“ oder englischen wie „Gothic revival“, ruht aber auf zu schmaler Basis, um differenzierte Auskünfte zu geben. Freilich verfügen wir neben diesem Hilfsmittel zur Begriffsgeschichte als quellenkritischer Methode auch über bemerkenswerte Studien, in denen Begriffsgeschichte zur Disziplin geworden ist, zumindest aber mehr leistet als bloße Hilfe zur Quellenkritik. Unter den von deutschsprachigen Gelehrten verfaßten Schriften ist zu erinnern an Wilhelm Waetzolds Aufsatz über den Begriff des Barbarischen (1915), Erwin Panofskys Buch über „Idea“ (1924), Alste Horn-Onckens Abhandlung über das „Schickliche“ (1967), die Dissertationen von Walter Kambartel über „symmetrie“ und Peter-Eckhard Knabe über Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich (beide 1972), Wilhelm Kempfs Aufsatz über „Disegno“ (1974), Ulrich Schüttes Dissertation über „Ordnung“ und „Verzierung“ (1979, als Buch 1986).

In dieser Richtung geht das Buch von Werner Szambien über die französische Architekturtheorie des Zeitraums 1550–1800 einen Schritt weiter. Es ist das Werk eines

Deutschen, der in der Bundesrepublik studiert hat, aber in Frankreich lebt und französisch schreibt. Das erklärt, warum seine Absichten und Prämissen französisch geprägt sind, Methode und theoretische Position aber in der deutschen Tradition stehen.

Szambien versteht seine Arbeit als Teil einer Aufklärung über die Umwelt als Ganzes, über die Architektur als Teil davon, über Entwurf und Wahrnehmung („conception“, „perception“) der Architektur und über Architekturtheorie. Das französische Ministerium für Städtebau, Wohnungsbau und Transportwesen hat das Vorhaben unterstützt. Die zeitliche und sprachliche Abgrenzung des Themas setzt voraus, daß eine Einheit bildet, was man „architecture classique en France“ (Louis Hautecœur, 9 Bde., 1943—1957) „art classique“ oder „âge classique“ genannt hat. Die Theorie dieser Epoche wird dargestellt als ein Gemeinschaftswerk, als ein allmählich entstehendes Lehrgebäude, als ein Netz notwendiger Beziehungen, als eine Struktur, die sich zunehmend entschlackt, bereinigt, verfestigt, bis sie, nach 1800, von außen her zerstört wird. Zuweilen glaubt der Leser, Hegels Weltgeist am Werk zu sehen. Jedenfalls bezeichnen die Titel der drei Hauptteile von Szambiens Buch einen dialektischen Dreischritt: „Ordre“, „Conflicts“, „Solutions“. Die gesellschaftliche Wirklichkeit, einschließlich der gebauten Architektur, bleibt dabei gegenwärtig, aber nicht als treibende Kraft, sondern als außersprachliche Wirklichkeit, die neben dem jeweiligen sprachlichen Kontext und neben sprachkomparatistischen Ansätzen die Wortfelder abzustecken hilft. Dies geschieht durch 15 systematisch geordnete Wortmonographien, in alphabetischer Reihenfolge: „bienséance“, „caractère“, „commodité“, „convenance“, „économie“, „goût“, „habitude“, „imagination“, „légèreté“, „ordonnance“, „régularité“, „simplicité“, „solidité“, „style“, „symétrie“. Material zu anderen Wortmonographien läßt sich mit Hilfe des Registers finden oder wurde von Szambien anderwärts veröffentlicht (z. B. „L'avvento della composizione architettonica in Francia“, *Casabella* 520—521, Jan.—Febr. 1986).

Vorangestellt sind eine Abhandlung über die Themen und Klassen der Fachschriften, welche die Quellen der Darstellung bilden, sowie Überlegungen zur Begriffsgeschichte, klug und selbständig, doch merkwürdigerweise ohne Bezugnahme auf neuere begriffsgeschichtliche und sprachwissenschaftliche Forschungen.

Das soll nun nicht heißen, die wortgeschichtlichen Kapitel seien in der Methode nicht auf der Höhe; nur eine gewisse Umsicht wird man zuweilen vermissen; daraus resultiert die Unterschätzung des für den Vitruvianismus wichtigen europäischen Sprach austausches. Man vergleiche die ohne gegenseitige Kenntnis geschriebenen Kapitel „Simplicité“ in Szambiens Darstellung und in der Dissertation über „antique“ und „grec“ von Johannes Erichsen (erschienen 1980). Es ist jedoch nicht so, daß Szambien grundsätzlich nur wortgeschichtlich (semasiologisch) vorgehe; er sammelt und vergleicht auch die verschiedenen Bezeichnungen eines Begriffs (onomasiologisches Vorgehen). So erfahren wir, daß im Französischen „solidité“ erst im 17. Jahrhundert Vitruvs *firmitas* wiedergibt, während Albertis *firmitas* in der französischen Übersetzung von 1553 als „fermeté perpétuelle“ erscheint — „formule qui exprime déjà bien les dimensions physique et temporelle qu'associera la solidité“. Es bleibt aber dem mit italienischen Quellenschriften vertrauten Leser überlassen herauszufinden, daß diese Übersetzung den Typus von lateinisch *firmitas* und von italienisch „perpetuità“ kombiniert.

Das Beispiel zeigt zugleich zwei Vorzüge von Szambiens Arbeit gegenüber anderen Studien zur französischen Architekturtheorie: daß sie Übersetzungen in beträchtlichem Maß einbezieht und daß sie den Faden bei den frühesten in französischer Sprache veröffentlichten Traktaten aufnimmt. Die Zahl der untersuchten Schriften ist ungewöhnlich groß, und die Wortmonographien beziehen aus dieser Breite eine überraschende Vielfalt.

Indessen zielt Szambiens Absicht auf die Darstellung einer zeitlich und sprachlich begrenzten Architekturtheorie, ein Konstrukt, dem die Wortmonographien nur als Bausteine dienen.

Der Terminus „Konstrukt“ besagt nicht, daß Szambien die französische Architekturtheorie harmonisiert, etwa so wie Miloutine Borissalievitch (1926), der die „uniformité“ der zwischen 1640 und 1770 entstandenen Traktate hervorhob. Indem Szambien seine Wortmonographien streng diachronisch aufbaut, gibt er dem Leser ein facettenreiches Bild der Theorie. Als solches ergänzt es die stärker mit den Personen und Institutionen befaßte Darstellung von Antonio Hernandez (Diss. 1965, gedruckt 1972), in der die „Grundzüge einer Ideengeschichte“ herausgearbeitet sind und die namentlich die „Krise der akademischen Doktrin“ zur Zeit der „Querelle des anciens et des modernes“ unterstreicht.

Szambiens Verfahren, das dem zur Darstellung kommenden Zeitalter der Enzyklopädien angemessen ist, schafft weniger zeitliche als inhaltliche Schwerpunkte. Wie das zu verstehen ist, möge eine der Kapitelüberschriften zeigen: „Du bien-être domestique au bien-être social“; hier werden die Termini „commodité“, „bienséance“ und „goût“ behandelt. Eine Zusammenfassung oder „conclusion“ fehlt. Das ist ein Ausdruck des Willens, die Prämissen nicht in Folgerungen zu verkehren, und des Widerstandes gegen die Versuchung, der Epoche eine einheitliche Doktrin zu unterschieben.

Georg Germann

THOMAS PUTTFARKEN, *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven und London, Yale University Press 1985. 144 Seiten, 24 Abbildungen auf Tafeln.

Die Erforschung der Epochenschwelle zwischen Klassizismus/Barock und Geniezeit/Romantik gehört zu den faszinierendsten Aufgaben der neueren Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte. Global im ausgehenden 18. Jahrhundert angesetzt, so ist doch spätestens seit H. R. Jauss' wegweisendem Vorwort zu Charles Perraults *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (München 1964) die Frage virulent geworden, ob nicht entscheidende Voraussetzungen für diesen geistesgeschichtlichen Strukturwandel schon sehr viel früher gegeben waren: ausschlaggebendes Kriterium ist für Jauss die Entdeckung der Geschichtlichkeit und die Überwindung der Nachahmungslehre im Rahmen der „querelle des anciens et des modernes“. Tatsächlich bietet das späte 17. und frühe 18. Jahrhundert mit seiner Überwindung des ahistorischen Rationalismus (Leibniz, Pascal) und dem Siegeszug des Empirismus (Locke) ein Szenarium, aus dem die fundamentale Neuorientierung abgeleitet werden kann. Für den Bereich der Kunstgeschichte hat Norman Bryson (*Word and Image. French Painting of the*