

ROAR HAUGLID, *Akanthus*. Norske Minnesmerker, Mittet & Co. A/S, Oslo 1950. 3 Bd., 572 Seiten mit einer Zusammenfassung von 33 Seiten in engl. Sprache.

Nach einer Reihe von Arbeiten, die sich vorwiegend mit Ornamentik beschäftigt haben, liegt jetzt vom Verfasser ein dreibändiges Werk über den Akanthus vor, in dem er in großen Zügen einen Überblick über dessen vielfältige Erscheinungsformen (von den Anfängen auf den griechischen Akroterienstelen bis zur römischen Ranke der Ara pacis und des Trajansforums, vom Rankenwerk romanischer Kirchen bis zur Renaissance) gibt, um anschließend ausführlich die in Norwegen vorhandenen Akanthusschnitzereien des 17. und 18. Jahrhunderts zu behandeln, die sein eigentliches Anliegen sind. Das reiche und vorzügliche Bildmaterial erschließt uns diesen bisher wenig bekannten Zweig des Kunsthandwerks und ergänzt in wertvoller Weise den Text, der diese Werke durch den Vergleich mit dem barocken Akanthusornament der übrigen Länder in die gesamteuropäische Entwicklung eingliedert.

Die weitgespannte Aufgabe bewältigt der Verfasser durch eine umfassende Materialkenntnis und eine sorgfältige Auseinandersetzung mit den Theorien, die im Zusammenhang mit diesem Thema aufgestellt worden sind. Für das im Norden auftretende Akanthusornament ergibt sich dabei — wie ein Überblick über die nordische Rankenentwicklung zeigt —, daß es nicht aus heimischen Wurzeln entspringt, sondern Ende des 17. Jahrhunderts als fertig ausgebildeter Stil nach Norwegen kommt. Die Ausstattung der Osloer Var Frelsers Kirche mit einer akanthusdekorierten Kanzel und einem mit „Akanthusflügeln“ und kartuschenartiger Bekrönung geschmückten Altar gibt den Anstoß zu einer Entwicklung, in deren Verlauf ein bodenständiges Kunsthandwerk entsteht, das die in der Var Frelsers Kirche geschaffenen Typen in Ostnorwegen verbreitet. Das nach ausländischen Mustern kopierte profane Mobiliar spielt daneben eine geringere Rolle.

Zur Frage der Herkunft des neuen Ornaments dient der Überblick über die Entwicklung in den übrigen europäischen Ländern (mit der wenig glücklichen Überschrift: „Das französische Blatt“). Die „ausschließende“ Methode der vom Negativen zum Positiven führenden Vergleiche bestätigt erst spät, was die Abbildungen schon vermuten lassen, daß klare Parallelen und Vorbilder nur in Deutschland gefunden werden können.

Die geschichtlichen Voraussetzungen dieses Zusammenhangs werden deutlich gemacht und ergeben, daß die engen Handelsbeziehungen zum Norden die Ausbreitung des deutschen Ornaments durch wandernde Handwerker erleichterten: in Dänemark und Schweden gründen Deutsche bedeutende Schnitzschulen (Nerger als Hofbildhauer in Kopenhagen, Precht als Hofbildhauer in Stockholm), die das Akanthusornament im Land verbreiten, unbehindert davon, daß die führenden Architekten des Hofes (Quellinus, Tessin d. J.) die französische Richtung des Barock vertreten. Über Dänemark erreicht der neue Dekorationsstil Norwegen, wo er sich von Oslo längs der Handelsstraßen im Osten ausbreitet. Das Sichüberschneiden verschiedener Einflußsphären und Stilrichtungen findet hier nicht statt: es scheint, daß in Ermangelung einer bedeutende-



ren Architektur die Ausstattung der Kirchen mit akanthusgeschmückten Kanzeln und Altären die vorwiegende künstlerische Ausdrucksform der Zeit war.

Diese Tatsache rechtfertigt allein schon eine so üppige Publikation wie die vorliegende. In ihrer Vollständigkeit (was das norwegische Akanthusornament des 18. Jahrhunderts betrifft) dürfte sie einer Bestandsaufnahme nahekommen, zumal sie wie eine solche nicht nur das künstlerisch Wertvolle bringt — erstaunlich vor allem der große Qualitätsunterschied zwischen Ornament und Plastik innerhalb eines Werkes.

Darüber hinaus ist die Arbeit aber auch ein wichtiger Beitrag für die deutsche Ornamentgeschichte, denn wir können auf Grund von Hauglids Forschungen zusammenfassend und ergänzend feststellen, daß tatsächlich die in Deutschland entwickelte Form des Akanthusornaments im Norden ihre vielleicht quantitativ stärkste Ausprägung erfahren hat. Getragen vom überlieferten Sinn für das Rankenornament, der sich am Akanthus in idealer Weise neu verwirklichen konnte, wuchert der übernommene Ornamentstil dort üppiger als anderswo: fast durch das ganze 18. Jahrhundert erhält er sich nahezu unverändert, die um 1700 geschaffenen Prototypen immer von neuem mit bemerkenswerter Geschicklichkeit variierend, nicht aber eigentlich schöpferisch weiterentwickelnd, um schließlich zum bleibenden Element der Volkskunst zu werden.

F. von Stumm-Rothe

RUDOLF ZEITLER, *Klassizismus und Utopia*. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch. 301 Seiten mit 18 Abb. im Text und 74 Abb. auf 48 Tafeln. „Figura“ Bd. V. Almquist und Wiksell. Stockholm 1954.

Das Buch gliedert sich in vier Hauptteile: I. Vorarbeiten: Utopia und verwandte Vorstellungen im 18. Jahrhundert sowie Begriff und Erlebnis des Sublimen (Erhabenen) in der Zeit um 1800. II. Künstler und Werke des Klassizismus, eine Folge von sehr eindringlichen und höchst aufschlußreichen Ausdeutungen, das Kernstück des Buches. III. Kunsttheorien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, belegt mit ausgewählten, ausführlichen Textstellen aus einer Reihe von Kunstschriftstellern zwischen Winkelmann und Goethe. IV. Exkurse, namentlich mehrere wesentliche zur Canova-Forschung, sowie zwei besonders angehängt: „Literarische Parallelen der neuen Gräberkunst“ und „Über Zeit als Erlebnis in der Lyrik um 1800“.

Schon diese zusammengedrückte Wiedergabe des Inhaltes zeigt, daß wir es nicht mit einer einfachen kunstgeschichtlichen Darstellung, nicht mit einer gewissermaßen einspurigen Entwicklungsgeschichte des Klassizismus zu tun haben, wie überhaupt Einspurigkeit keineswegs Sache des Verfassers ist.

Die „Methode“ ist die von Gregor Paulsson entwickelte und namentlich durch dessen Buch „Konstverkets Byggnad“ (Aufbau des Kunstwerkes, 1942) begründete. Paulsson, ein Schüler Carl Neumanns und demnach mittelbar Alois Riegls, faßt Kunstgeschichte als Ausdeutung von Kunstwerken in ihrem geschichtlichen Zusammenhang, unter Heranziehung aller jener Tatsachen, die einen Einfluß auf die Gestaltung des Werkes, auf die Entstehung seiner Form und seines Inhaltes gehabt haben. Gegenüber also einer vielleicht allzu ausschließlich auf formal-ästhetischer Beurteilung beruhenden Kunst-