

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-

geschichte wird hier versucht, eine weit vielschichtigere Anschauung vom Wesen eines Kunstwerkes zu gewinnen. Als eine am wenigsten zu vernachlässigende Wesenheit wird sein Ausdruck, sein Gefühlsausdruck angesprochen. Daher kann dieser neue schwedische Zweig der Kunstwissenschaft als Ausdrucksgeschichte gelten, wo „Form“ weitgehend als Ausdruck eines „Gefühls“ genommen wird.

Ergänzend dazu darf noch (nach brieflichen Mitteilungen) folgendes hinzugefügt werden: Paulssons Auffassung stimmt einigermaßen überein mit Suzanne K. Langer, „Philosophie in a new key; Form and Feeling“, gibt aber viel bestimmtere Hinweise auf den Zusammenhang zwischen „Form“ und „Gefühl“, und man sollte zugeben, daß seine Begriffe mindestens ebenso anwendbar erscheinen wie die Wölfflins. Einen besonderen ästhetischen Faktor am Kunstwerk, der sich irgendwie vereinzeln ließe, nimmt Paulsson nicht an — in Übereinstimmung mit Étienne Souriau, „L'avenir de l'esthétique“ (Paris 1929). Erst die Funktion, also sein Platz in einem sozialen Zusammenhang und einem von einer gewissen Gesellschaft entwickelten Stufenbau der Werte, macht das Kunstwerk zum Kunstwerk — Gedanken, die auch in Deutschland einmal einer gründlicheren, sachlichen Untersuchung zu unterziehen wert sein dürften.

Mit diesem neu gewonnenen Blickpunkt (der mit der verwichenen Milieu-Theorie wenig gemein hat, sich jedenfalls weit darüber erhebt) kehren wir zu dem Buch „Klassizismus und Utopia“ zurück und verstehen nun das „komplexe“ Bestreben, zu der genauesten formalen Betrachtung von Kunstwerken einen sozusagen geistigen Schlüssel zu finden. Daher muß man etwa die literarisch anmutenden „Exkurse“ nicht als mehr oder minder zufällige Anhängsel nehmen, sondern als durchaus zur Sache gehörige Anleuchtungen bestimmter geistiger Situationen um 1800, um von ihnen aus wieder Rückschlüsse zu gewinnen auf das, was den Künstler (ob bewußt oder unterbewußt) zu seinem Empfinden und Schaffen veranlaßt hat. Daher also auch die Bemühung zu verstehen ist, aus den schriftlichen Aufzeichnungen und Briefen gerade Canovas Klarheit über ihn als Menschen zu erlangen, über seine Freundschaften und seine Scheu in Liebesdingen, sein Vaterlandsgefühl und seine Religiosität. Daher auch, in Anbetracht der schnelllebigen Veränderungen des Revolutions- und Napoleonischen Zeitalters, die Notwendigkeit, genaue Daten zu gewinnen. Durch eine Zusammenstellung und kritische Erläuterung des bisherigen Schrifttums über Canova wird gezeigt, wie vielfach durch das Ungefähr und durch leichtsinnige Hinnahme das echte Bild des Künstlers verfälscht worden ist. Die angeführten italienischen Briefstellen aus dem (meist unveröffentlichten) Nachlaß tun dar, daß die landläufige Kenntnis seiner — sagen wir es nur — seelischen Beschaffenheit sehr bruchstückhaft ist, wie wir denn auch durch die schon so lange schmerzlich vermißte und nun bevorstehende Herausgabe der Briefe Thorvaldsens deutlicher in sein Inneres werden blicken dürfen.

Man glaubt es dem Buche anzumerken, wie sein Verfasser, betroffen von den Werken gerade Canovas und Thorvaldsens, von ersterem noch mehr, zu einer Deutung ihres Gehaltes getrieben wurde, und daß er, je tiefer er darin eindrang, um so aufmerksamer wurde auf scheinbare Unstimmigkeiten und schwer verständliche Verschiedenheiten innerhalb des Gesamtchaffens eines Künstlers. Hier konnte eben nur die

Erforschung geistesgeschichtlicher Zusammenhänge weiterhelfen, in diesem Falle die Findung und Herausschälung eines Leitgedankens des 18. Jahrhunderts, der der Utopia, d. h. zu zeigen, wie die anfängliche Hoffnung, das Goldene Zeitalter wiedergewinnen zu können, und die spätere Enttäuschung, es je zu vermögen, einen Zwiespalt auch in die Brust der Künstler gelegt habe.

Hiermit ist der fruchtbare Kerngehalt des Buches umrissen, und es erscheint ohne weiteres begreiflich, daß ein Schürfen in verborgenen seelischen Bezirken andere Ergebnisse herausholt als die übliche Vermengung von Biographie und Ästhetik, aber auch seine Gefahren zeitigen kann. Mir scheint, Zeitler ist ihnen entgangen dank seiner Gewissenhaftigkeit und Vorsicht, nichts zu behaupten, was er nicht belegen kann, und seinem Freimut, zuzugeben, wo er etwas nicht weiß oder nicht im Original gesehen hat. So versteht man, wenn man es auch bedauert, daß er nicht zulänglicher Notiz genommen hat von einem Künstler, der aus mehr als einem Grunde in die Reihe der Untersuchten gehört, von Gottfried Schadow (der sogar an einer Stelle mit dem Sohne, dem Maler Wilhelm Schadow, verwechselt wird); immerhin hätten Mackowskys Veröffentlichungen beachtet werden sollen, zumal die Schriftenkenntnis des Verfassers sonst umfassend genannt werden darf.

Dafür wird man reichlich entschädigt durch eine vorzügliche Kennzeichnung des schwedischen Bildhauers Tobias Sergel, den eigentlich erst Gustav Pauli (im betreffenden Band der Propyläen-Kunstgeschichte) für Deutschland entdeckt hat. Sergel, mit seinem erdhaft gebundenen Faun, gehört gewissermaßen zu denen, die „im Vorfeld des Klassizismus“ stehen, wie auch Houdon, Gavin Hamilton und Piranesi, und in dieser Eigenschaft ihre Würdigung erfahren.

Mit Jacques-Louis David beginnt dann das große Thema deutlich zu werden, das sich der Verfasser gesetzt und zu erhellen unternommen hat. Anhand einiger weniger, klug erklärter Gemälde wird Davids Kunst als eine dramatische begriffen. Bei aller Bildordnung und Stimmigkeit strebt er nach Zuspitzung, Spannung, Kräfteballung, und zugleich mit ihm, unabhängig, entwickelt Canova seinen antithetischen Stil, was in Begriffspaaren zu fassen versucht wird wie Handlung und Reflexion, Zeit als Handlungsverlauf und Zeit als unbestimmte Dauer der Reflexion, inneres und äußeres Leben, Form und Nichtform, Körper und Leere. Das großartigste Beispiel, das vielleicht im Mittelpunkt des ganzen Buches steht, ist die Gruppe in der Galleria Nazionale zu Rom, Herkules und Lichas, dessen grausige Dramatik (Zeitler hebt nicht eigens hervor, daß früher schon in ihr die Kraft Roms gegen das moderne, revolutionäre Frankreich gesehen wurde) den Abgrund ahnen läßt, aus dessen schaudervoller Erkenntnis Canovas Gestaltungswille kam.

Weitere Schritte zur Erkenntnis von Canovas Kunst kann man finden in Zeitlers gescheiter Unterscheidung seiner Zeichnungen in zwei Gruppen, der Etuden und der freien Skizzen, wozu dann noch die wenigen erhaltenen (und ebenfalls meist in Posagno verwahrten) Bozzetti kommen: all das, scheint mir, erbege Stoff genug für einige Dissertationen. Es folgen Untersuchungen über Carstens, die A. Kamphausens verdienstvolles Buch (von 1941) über den Künstler an einigen Stellen ergänzen und

weiterführen, wie es H. v. Einems Besprechung teilweise schon vermochte (Zeitschrift für Kunstgeschichte XII 1949). Sehr überzeugend in diesem Zusammenhang die Einführung des von H. Chr. Genelli (1795) geprägten Sturm-und-Drang-Begriffes vom „Großgefühl“. Thorvaldsen und Josef Anton Koch, und zwischen ihnen der Schiller-Freund und Arkadien- (nicht Utopia-)Sucher Christian Reinhart, repräsentieren für Zeitler den weiteren Verlauf, in der Hauptsache mit Aussagen erst nach der Jahrhundertwende. Treffend erfaßt wird der neue Stimmungston bei Thorvaldsen und wie er seine Werke vom Augenblickhaften ins Allgemeingültige erhöht, eben durch die Gestaltung eines komplexen Erlebnisses, des von Geschehen und Nachsinnen — freilich kein Kontrast-Erlebnis wie bei Canova —, wobei er die beiden Pole des Erlebnisses miteinander verbindet, statt sie zu isolieren, vermittelt, statt sie antithetisch gegeneinander zu stellen.

Es erschien notwendig, um zum Verständnis des Buches beizutragen, wenigstens über einige seiner Gedankengänge zu berichten, unter Verzicht auf viel einzelnes und auch darauf, hie und da Einschränkungen oder Bedenken laut werden zu lassen. Denn es ist gewiß, daß das Ganze so viel neue Anregungen enthält wie Anhaltspunkte zum Weiterdenken über diesen immer noch ziemlich im Zwielficht der kunstgeschichtlichen Forschung stehenden Zeitabschnitt. Des Verfassers Verdienst wird bleiben, erneut und mit Nachdruck darauf hingewiesen zu haben, wie stark das Außerkünstlerische (Philosophie und Dichtung, Gesellschaftsschichtung und Politik) mit der Kunst des Klassizismus verknüpft ist, ja, sie in ihrem dualistischen Idealismus bedingt als eine eigengeartete und selbständige Erscheinung zwischen dem Barock und der Wirklichkeitskunst des 19. Jahrhunderts.

Man kann nicht schließen, ohne ein Wort über die Sprache, die Muttersprache des jungen Gelehrten gesagt zu haben, da Reife in ihrer Beherrschung heute leider auch in unserem Fache nicht selbstverständlich erscheint, hier aber, bei dem in die Fremde Vertriebenen, wohl durch währenden Umgang mit höchster Dichtung, zu schöner Entfaltung gediehen ist, dabei nichts an nüchterner Sachlichkeit vermissen läßt.

P. O. Rave

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Hamburg

Alexander Calder. Ausst. Galerie Hoffmann 20.—30. 6. 1954. Vorw. v. Chr. A. Isermeyer. Hamburg 1954. 8 Bl. mit 12 Abb.

Hamm

Mittelalterliche Buchmalerei aus Westfalen. Ausst. Städt. Gustav-Lübcke-Museum 30. 5.—11. 7. 1954. Vorw. v. Herbert Zink. Hamm 1954. 40 S., 32 S. Taf.

Hannover

Zeitgenössische Kunst aus Hannoverischem Privatbesitz. Ausst. Kestner-Gesellschaft 9. 5.—13. 6. 1954. Einf. v. Alfred Hentzen. Hannover 1954. 10 Bl. m. 23 Abb. Saul Steinberg. Ausst. Kestner-Gesellschaft 20. 6.—1. 8. 1954. Einf. v. Alfred Hentzen. Hannover 1954. 9 Bl. m. 17 Abb. im Text. Bildteppiche aus Kloster Lüne. Sonderausst. Kestner-Museum aus Anlaß des