

diesem Grunde ist es ein Unfug, Kunstausstellungen in nicht dafür geeigneten Räumen und bei künstlicher Beleuchtung abzuhalten, auch wenn es sich um ein schönes, künstlerisch ausgestattetes Bürgerhaus des 18. Jahrhunderts handelt! Die veranstaltenden Verwaltungsbehörden sollten endlich dem Rat ihrer fachkundigen Museumsbeamten folgen und wenigstens Gemäldeausstellungen nur in hierfür geeigneten Museumsräumen unterbringen!

Fritz Heinemann

REZENSIONEN

EILEEN HARRIS, *The Furniture of Robert Adam*. London, Alec Tiranti 1963. VIII, 110 S., 152 S. Taf.

Die Verfasserin behandelt in dieser sehr sauber und klar gearbeiteten Studie Robert Adams Möbel, und zwar nur diejenigen, welche sich eindeutig aufgrund der zahlreich vorhandenen Entwürfe besonders in Sir John Soane's Museum als Werke seiner Erfindung nachweisen lassen. Die Zahl der so festgestellten ausgeführten Werke, besonders an Kastenmöbeln, ist verhältnismäßig gering; im Abbildungsteil überwiegen daher auch die Entwürfe Adams und Stiche nach R. und J. Adams „The Works in Architecture“. Nachdem aber zu lange schon für Möbel „Adam“ ein Stilbegriff – ähnlich wie „Chippendale“, „Sheraton“ und „Hepplewhite“ – mit ziemlich verschwommenem Umriß des Oeuvres war und oft sehr allgemein für englische Möbel des Klassizismus verwandt wurde, erscheint diese strenge Auswahl als Rückführung auf das, was kunsthistorisch gesehen nun wirklich Adam-Möbel ist, verdienstvoll und notwendig. Harris geht zuerst auf die Voraussetzungen von Adams Stil ein, die im Architekturatelier seines Vaters gewonnen wurden und bei frühen Arbeiten in Schottland als Neopalladianismus mit besonderem Sinn für Rhythmisierung der Architekturmittel und – für unser Thema besonders wichtig – für eine Raumdekoration, welche die Anmut des Rokoko suchte, auch dann noch, als Adam die „aus der männlichen Schwere des englischen Palladianismus“ gewonnenen klassischen Motive einführte.

Damit bekennt sich auch die Verfasserin zu der Auffassung, daß die Raumkunst des Frühklassizismus oder sog. Louis-seize unbeschadet des neuen Formenschatzes noch Geist vom Geiste des Rokoko ist. (Erst die gesellschaftliche Umwälzung der französischen Revolution zeitigte etwas völlig Neues und anderes.) – Adams Stil wurde weitgehend geprägt und bestimmt durch seinen italienischen Aufenthalt 1754/58, wo er vor allem von Rom beeindruckt wurde, wo er die antike und Renaissance-Groteske aufnahm, die zum herrschenden, ja fast ausschließlichen Motiv seiner Ornamentik wurde, aber auch antike Architekturformen, die seinem englischen Palladianismus entsprachen und die er dann in jene hochkultivierte Rhythmisierung (paarweise Gruppierung der Tischbeine) und lässige Grazie seiner Zierformen zu seinem persönlichsten Stil formte. Demgegenüber erlag Adam nur kurz in der Frühzeit seiner Laufbahn 1762 – 64 und auch da nur in einzelnen Werken dem Einfluß des französischen Louis-XVI. Die Möbel, die dem Rokoko und Louis-XVI Tribut zollten, stehen nur vereinzelt

und merkwürdig fremd im Gesamtwerk Adams. Aber schon damals und noch unterschiedener 1765 – 68 bildet er diesen seinen eigenen Stil heraus, ein frühklassizistisches Möbel, das es damals in dieser Form weder in Italien, noch viel weniger in Frankreich gab. Adam schrieb selbst, daß er den schönen Geist der Antike umgießen wolle mit etwas Neuem und anderem („transforme with novelty and variety“). Die strenge Klassizität seiner Formen, besonders deutlich bei den Konsoltischen, wurde durch die verfeinerten Proportionen besonders der Friese, dann aber durch eine Ornamentik von höchster Eleganz und größtem Erfindungsreichtum gemildert und zu einer damals dem Festland unbekanntem Erscheinung geführt. Dazu kam die helle Fassung, Lackierung oder Vergoldung der Möbel, daß sie bei aller in der Zeit geforderten Repräsentanz so anmutig und heiter wirken: Adam schreibt selbst, daß „lightness“ und „gaiety“ der Raumausstattung das Ziel seiner Bemühungen seien und Harris steht nicht an, diese besondere Eigenart seines Stiles als etwas Feminines anzusprechen, das dann seine Zeitgenossen so stark ansprach und das sie so entzückte. Im Zenith seines Werkes, etwa 1769 – 77, hat Adam sein Schönstes und Eigenstes geschaffen: Kastenmöbel, mit farbigen Grottesken bemalt auch auf dem Furnier, wie die herrlichen halbovalen Kommoden mit zarten Malereien, dazu dunkel und grau getönte Zeichnung, Medaillons mit farbigen Bildern, Teilvergoldung der Reliefs und ganz vergoldete Beschläge, alles ohne Marketerie, mit einem Sinn für Proportionen und einer raffinierten Zusammenstellung verschiedener Techniken und verschiedener dekorativen Mittel im Dienste des Gesamtkunstwerkes „Möbel“, die einmalig ist. Adam hat also auf Marketerie, Holzauf- oder -einlagen, verzichtet, dagegen ganz in bunter Ornamentik gefaßte Möbel bevorzugt, wie die Stühle „im etruskischen Stil“, die vorwiegend in schwarz-roten Tönen gehalten waren, was damals etwas Einzigartiges darstellte.

In der Spätzeit 1778 – 92 fällt die Produktion Adams nach Zahl und Qualität ab, die Stücke werden vielfach vereinfacht und „standardisiert“. – Die Verfasserin behandelt dann das Verhältnis Adams zu den für ihn arbeitenden Kunstschreibern und Dekorationsfirmen, wie Chippendale. Adam hat selbst kein Möbel gefertigt – er war ja Architekt –, aber die Ausführung der von ihm entworfenen Stücke bis in Kleinste beaufsichtigt und gesteuert. Die problematische Frage, ob und wie weit der Architekt oder der ausführende Holzbildhauer oder Schreiner den Stil eines Möbels bestimmt, die besonders die deutsche Möbelforschung des 18. Jahrhunderts erschwert, ist also hier eindeutig für den Architekten entschieden. Dazu war ja Robert Adam auch für die hohe handwerkliche Kultur der Ausführung seitens der verschiedenen bedeutenden Kunstschreiner, die er beschäftigte, verantwortlich. Interessant ist auch, daß die Verfasserin das Ansehen, welches das Adam-Möbel vom 18. bis 20. Jahrhundert genoß, verfolgt und auf späte Kopien dieser Möbel oder Nachbildungen im Stil Adams eingeht. Etwa die Hälfte des Textes macht der sauber und mit aller wissenschaftlichen Akribie bearbeitete Katalogteil zu den 156 Abbildungen aus, wie man überhaupt abschließend die überaus klare Disposition des Buches und den Sinn für das Wesentliche loben muß. Bei dem großen Interesse, das das alte Möbel gerade in den letzten Jahren gewonnen hat, und das sich in vielen neuen Veröffentlichungen über dieses

Thema auch in Italien und Frankreich äußert, kann der deutsche Rezensent nur mit Bedauern feststellen, daß demgegenüber die deutsche Möbelforschung zumindest an solchen Publikationen arm ist, die sich um die Erforschung des faßbaren Werkes einzelner Möbelfertiger oder -entwerfer bemühen.

Heinrich Kreisel

HENRY VAN DE VELDE, *Geschichte meines Lebens*. Übertragen und herausgegeben von Hans Curjel. Verlag R. Piper & Co., München 1962. 545 Seiten mit 137 Abb., Preis 36,- DM.

Nur bedingt als Quellenwerk im eigentlichen Sinne können die lang erwarteten Lebenserinnerungen des großen Mannes gelten, der sieben Jahrzehnte hindurch das künstlerische Geschehen seiner Zeit erst aktiv mitbestimmt, dann immer noch aufgeschlossen begleitet hat. Gerade sein kluger kritischer Sinn aber hätte die umfassendsten Auskünfte über „eine Zeitspanne gedrängter kultureller und künstlerischer Ereignisse“ (1863 - 1957) erhoffen lassen. Trotzdem ist ein bedeutendes Buch entstanden, lebendig und ungewöhnlich wie alles an diesem seltenen Menschen, dessen Leben und Schaffen immer den Stempel der Originalität, ja der Genialität trug, selbst noch im Mißlingen. Van de Velde gehört zu denen, die lebenslang an der Gegenwart (und der Zukunft) mehr interessiert waren als an der Vergangenheit und daher zu spät mit der Rückschau begonnen haben, obwohl er, seiner aufs Programmatische gerichteten Generation entsprechend, immer leidenschaftlich das Bedürfnis gespürt hat, sich Rechenschaft zu geben über das Erlebte und Geleistete. Es kommt ein gewisser dilettantischer Zug hinzu - das Wort im schönsten Sinne als Eigenschaft des echten Liebhabers verstanden -, der mehr geistvoll zu improvisieren pflegte (auch als Architekt hat er das nicht selten getan!) als seinen Stoff auf eine kontinuierliche Linie zu bringen, so daß er mehrfach von neuem begonnen hat und manches Fragment geblieben ist, fragmentarisch wie alles Leben.

Man wird daher gut daran tun, mit der Lektüre des Nachwortes zu beginnen, in dem Hans Curjel, der gewissenhafte Herausgeber, Aufschluß gibt über das im Nachlaß vorgefundene Material und seine Verarbeitung zu einem nun in der Tat sehr lesbaren und in jeder Zeile lebensprägendem Buch. Wir erfahren, daß aus vier, z. T. sehr umfangreichen Manuskripten geschöpft worden ist, alle aus dem letzten Lebensjahrzehnt, ganz abgesehen von einer Anzahl früherer, kürzerer oder längerer autobiographischer Versuche. Im Verhältnis zur riesigen Masse der Handschriften, deren Wiederholungen stark beschnitten werden mußten, sind die Lücken befremdlich groß. So fehlen z. B. so entscheidende Ereignisse wie die Pariser Weltausstellung von 1900, über die van de Velde mehrere Aufsätze verfaßt hatte, die berühmte Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe, ferner Persönlichkeiten von Rang wie Bodenhäuser, Gropius, Corbusier, die ihm nachweislich viel bedeutet haben. Rechnet man hinzu die Ungenauigkeit des Erinnerungsvermögens in bezug auf Daten, Verknüpfung der Ereignisse usw., so erscheint das Buch als „ein typisches Beispiel des zwischen Wahrheit und Phantasie sich bewegenden Geistes“. Dieser Tatbestand muß für wis-