

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

29. Jahrgang

November 1976

Heft 11

PIRANÈSE ET LES FRANÇAIS 1740—1790

Zu der in Rom, Dijon und Paris gezeigten Ausstellung

Die diesjährige Ausstellung der Villa Medici in Rom hatte — wie „Les Caravagistes Français“ 1976 — die Symbiose italienischer und französischer Kunst auf römischem Boden und deren Auswirkung in Frankreich zum Thema.

Die Ausstellung war anschließend in Dijon und Paris zu sehen. Sie wurde in Rom mit einem dreitägigen Symposium eingeleitet und von einer Ausstellung der Calcografia Nazionale über das Jugendwerk Piranesis begleitet. Der über 350 Seiten starke Katalog (alle Werke abgebildet) liegt zum Preis von Ff. 40 vor; die Akte des Symposiums soll Anfang 1977 erscheinen.

Die Parallelveranstaltung der Calcografia Nazionale umfaßte vor allem die „Prima Parte di Architetture e Prospettive“ und die „Carceri“; Heft 2 von GRAFICA grafica, des vom Direktor Carlo Bertelli herausgegebenen Periodikums der Calcografia, enthält einen neuen Katalog dieser Zyklen und der „Antichità Romane“ von 1748 von Teresa Villa-Salamon sowie — erstmals leicht zugänglich — den Text der beiden frühen Viten Piranesis von Bianconi und Legrand.

Die Académie de France in der Villa Medici ist die legitime Nachfolgerin jener „Accademia di Francia“ im Palazzo Mancini am Corso, welche die Preisträger der Pariser Akademie und andere privilegierte junge Künstler des Mutterlandes zur Fortbildung in Rom aufnahm — eben jene, die vielfach mit dem zeitweilig gegenüber wohnenden Piranesi in persönlichem Kontakt standen, seinen Einfluß erfuhren und weitergaben. Die unmittelbare Ausstrahlung Piranesis auf diese Gruppe und die durch sie vermittelte indirekte Wirkung seines Schaffens war innerhalb der kunstgeschichtlichen Gesamtentwicklung sicher bedeutsamer als der spätere Einfluß der reichen englischen Filiation.

Die Villa Medici ist heute zwischen Künstlern und Kunsthistorikern geteilt. 1969 erlosch die Tradition des „Prix de Rome“ und 1971 zogen erstmals

Kunsthistoriker ein. Es ist das Verdienst von André Chastel, die Möglichkeiten einer solchen Konstellation vorausgesehen und genutzt zu haben. Die kunstgeschichtlichen Stipendiaten rekrutieren sich gleichermaßen von den Museen und den Universitäten. Chastel — selbst Schüler des Autors der grundlegenden Piranesi-Monographie Henri Focillon — hat die zu besprechenden Veranstaltungen angeregt, geleitet und sie durch Stipendiaten der Villa Medici vorbereiten lassen. Die Katalognotizen stammen von Pierre Arizzoli, Georges Brunel, Gilbert Érouard, Jean-François Méjanès, Monique Mosser und Marianne Roland-Michel, für die Dekorationen der China und die Accademia di San Luca von Werner Oechslin.

Der Titel der Ausstellung „Piranèse et les Français“ deutet schon an, daß es zunächst einmal darum ging, die größtenteils wenig bekannten Künstler zu erfassen, ihre Laufbahn zu klären, und die verstreuten Werke zu sammeln. Trotz der intensiven Vorarbeiten in den letzten Jahrzehnten zu Teilaspekten des Themas — es seien nur die Beiträge Svend Eriksen, John Harris, Thomas McCormick, Werner Oechslin und Richard Wunder genannt — fehlte bis jetzt ein Überblick über das gesamte Material. Reif war die Zeit für ein derartiges Unternehmen auch in Anbetracht des heute verstärkten Interesses an Piranesi einerseits, an Klassizismus und „Revolutionsarchitektur“ andererseits, wie es sich in zahlreichen Ausstellungen und Publikationen manifestiert. Es ging bei der Ausstellung also primär nicht darum, Abschließendes zum Fragenkomplex „Piranesi und die Folgen“ zu sagen oder die Umwälzungen eines halben Jahrhunderts anhand eines Spezialproblems sichtbar zu machen; für theoretische und allgemeinere Überlegungen bot eher das Symposium Gelegenheit. Mit weniger als 200 Objekten hielt sich die Ausstellung selbst in jenen Grenzen, die im Hinblick auf die angestrebte Publikumswirkung erwünscht schienen. Sie war aber insofern auch nicht geeignet, einen so verzweigten Gegenstand im vorgeannten Sinne zu erschöpfen. Auswahl und Hängung versuchten, sowohl dem motivgeschichtlichen als auch dem stilgeschichtlichen und künstlermonographischen Gesichtspunkt Rechnung zu tragen. Der Katalog ist alphabetisch nach Künstlern geordnet. Die Vorrede von Chastel und die ausgezeichnete kurze Einleitung von Georges Brunel bieten die nötigen zusammenfassenden Betrachtungen zum Verständnis des Gesamtphänomens. Insgesamt wird also das Gleichgewicht zwischen Arbeitsinstrument für den Wissenschaftler einerseits, anschaulicher Belehrung und Augenfreude für das breitere Publikum andererseits in durchaus vertretbarer Weise gewahrt. Eine — vom Thema her natürlich naheliegende — Studiausstellung hätte in diesem Fall mit größeren Motivreihen in Form von Fotos arbeiten müssen, doch war diese Möglichkeit nicht gegeben.

Mit Recht bemerkt Brunel einleitend, es handle sich um ein „problème de vision“, d. h. daß stilistische Merkmale allein nicht schlüssig sind. Diese Vision hat Rom und die Antike, ihre Größe und Fremdheit zum Gegenstand,

manifestiert sich in Architekturerrfindung und Raumvorstellung, Romvedute und Antikenansicht, rekonstruktiver und bautechnischer Darstellung antiker Baukunst, in Dekoration und theoretischen Schriften; sie ist charakterisiert durch Maßstabverschiebungen, Formenkombinatorik und häufig dramatischer Beleuchtung oder Perspektive. Brunel findet die Termini „fiction architecturale“ und „archéofiction“. Leider kommt es aber — und das auch beim Symposium nicht — zu keiner näheren Bestimmung dieser Vision und Fiktion, bzw. ihres Verhältnisses zu anderen gleichzeitigen Sichtweisen. Unklar bleibt auch der Bezug zur Tradition von Architektur- und Antikendarstellung bei Poussin und Lorrain, zum Architekturstich seit dem 16. Jh., zum gemalten architektonischen Capriccio und der „Veduta Ideata“, zu Szenographie und akademischen Entwürfen.

Chastel spricht von den neuen Figuren des „peintre-architecte“ und des „architecte-peintre“. Mir scheint es, daß sich diese auf das Zentrum Graphik beziehen lassen. Die graphischen Medien als beste Ideenvehikel traten im Prozeß des Umbruchs jenes halben Jahrhunderts in den Vordergrund. Eine bemerkenswerte Anzahl von auf der Ausstellung vertretenen Künstlern wechselte, was ihre Ausbildung und späteren Aktivitäten anlangt, zwischen den Gattungen: Servandoni, Challe und Clérisseau, Hazon und Jardin, Bellicard, DeWailly und Louis, DeLaFosse und Boullée, DesPrez, Cammas und Baltard. Es handelt sich um einen Zwischenbereich, der zur Szenographie in einem Verhältnis des Austausches steht und zum Architekturbild ausgreift, auf die gebaute Architektur sekundär wirkt, aber von deren Zwängen und Verpflichtungen frei ist, vielmehr ihr eine „Vision“ voranstellt. Definitionen wurden auf diesem Gebiet seit Carl Linferts problematischen „Grundlagen der Architekturzeichnung“ (Kunstwissenschaftliche Studien. I. Berlin 1931, 133—246) nicht mehr ernsthaft versucht.

Die bei Linfert wohl zu Unrecht in den Vordergrund gerückten französischen Ornamentstecher der ersten Jahrhunderthälfte (Oppenordt, Meissonier und DeLaJoue) hätten hier allerdings Einiges zum Verständnis beitragen können (siehe z. B. Nr. 96 LeLorrain, Nr. 90 Le Geay, Nr. 14 G. F. Blondel); im übrigen hat schon Hermann Bauer auf die Bedeutung dieser Gattung für Piranesi selbst hingewiesen (Kunstchronik 12. 1959, 190—198). Als Vorläufer wurden Fischer von Erlach (in der Ausstellung mit einer Kopie Piranesis, sowie mehrfach im Katalog) und Juvara (im Symposium, besonders von Millon) zur Geltung gebracht; die „Historische Architektur“ hat ja übrigens schon Meissonier zur Nachahmung angeregt. In die Ausstellung einbezogen wurden unter den Vorstufen nur die „Ruinenmaler“ Pannini und sein Schüler Servandoni — die Beziehung verbleibt weitgehend im thematischen Bereich, wie ja auch die Fortsetzung dieser Tradition und des Capriccio etwa in der Art von Marco Ricci bei Barbault und Lallemand erweist.

Das schwer greifbare Problem der Wirkung von Piranesis archäologischer

Darstellung wurde durch einige Blätter von LeRoy und DesPrez (Zusammenarbeit mit Francesco Piranesi) nur angedeutet. Eine weitere Nebenlinie mit eher äußerlichen Berührungspunkten stellen später die „Reisebilder“ in ihrer Mittelstellung zwischen Skizze und Vedute dar. Sie sind auf die ruhige oder reiz- und geistvolle Erfassung des Objektes ausgerichtet, und Brunel sieht als Hauptfiguren dieser Richtung den Akademiedirektor Natoire und den Abbé de Saint-Non als Herausgeber des fünfbändigen „Voyage pittoresque...“; zuzurechnen seien ihr Chatelet, Hüel und Suvée; wir können hinsichtlich seiner hier gezeigten Werke Vernet anschließen.

Einzig Hubert Robert gelingt es, die Essenz der Vision des großen Anregers in Gemälde ersten Ranges einzubringen. Frau Roland-Michel hat herausgearbeitet, wie der „geniale Moment“ dieses Zusammentreffens auf die Jahre 1759—61 fällt; leider gelang es nicht, die beiden entscheidenden Zeugen (die „Pyramide“ im Museum des Smith College und „Brücke mit Treppen“ der Yale University) aus den USA als Leihgaben zu erhalten. So bringt der „Pont orné d'architecture“ des Museums von Dünkirchen die eigenständige Umsetzung eines Gedankens von Piranesi zugleich mit dem Rückgriff auf Atmosphäre und Figuren der Hafengebäude Claudes.

Von den oben genannten Bereichen, in denen Piranesi erneuernd auftrat, ist jener der Architekturfindung und Raumvorstellung nicht nur der erste, sondern auch der im historischen Prozeß fruchtbarste. Das eindrucklichste Zeugnis dafür, nämlich Soufflots Rückgriff auf das „Vestibolo d'antico Tempio“ der „Prima Parte“ bei der Konzeption seines Meisterwerkes (Michael Petzet, Soufflots Ste Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jh., Berlin 1961, 107) wird allerdings nicht erwähnt.

Unmittelbar nach Erscheinen der „Prima Parte“ wird der Anstoß von den jungen Franzosen — und nur von diesen — aufgenommen: es handelt sich um Bellicard, Challe, Hazon, Jardin, LeGeay, LeLorrain, Moreau und Petitot. Zum Teil verband sie ihre praktische Tätigkeit als Stecher von Romveduten mit dem jungen Piranesi (Barbault, Bellicard, LeGeay; auch Dumont und LeLorrain verfertigten Stiche). Um den „Ponte magnifico“, das „Vestibolo d'antico Tempio“, die „Idea di un Atrio Reale“ aus der „Prima Parte“ und um das Thema Pyramide sind in der Ausstellung Motivgruppen gebildet. Einige aus der genannten Gruppe (LeLorrain, Petitot und Bellicard) hatten das Glück, mit den Festdekorationen für die China von 1745—50 sofort in monumentalem Maßstab an die Öffentlichkeit zu treten; als Stiche fanden diese Dekorationen anschließend auch weitere Verbreitung als etwa die Erfindungen von Hazon und Moreau. Die „Carceri“ können in diesem Zusammenhang weitgehend vernachlässigt werden und sind auch auf der Ausstellung nicht vertreten, denn was in ihnen für die folgende Architekturfindung verwertbar war, findet sich formal näher in den späteren Blättern der „Prima Parte“ bzw. der „Opere Varie“ und insbesondere den zugehörigen Zeichnungen Piranesis. Schon bei der Gruppe der in den vierziger

Jahren Piranesi nahestehenden Franzosen und verstärkt natürlich beim sukzessiven Eingehen dieser Anregungen in den breiten Strom des Repertoires des Klassizismus, wäre unbedingt die französische Klassik des 17. Jh. als weiterer Bezugspunkt zu berücksichtigen, sowohl die Stecher wie LePautre (vergleiche z. B. Hazon, Moreau und Perlin), als auch die gebaute Architektur.

Es gelang Gilbert Érouard, bei der Ausstellung die Kenntnis der Künstlerpersönlichkeiten von Challe, LeGeay und vor allem des jung verstorbenen LeLorrain abzurufen und zu erweitern; von letzterem machte er eine Gruppe großer und singulärer Zeichnungen mit weiten Architekturszenarien bekannt (Nr. 113). Challe ist der getreueste Nachahmer von Piranesis triumphalen Phantasien aus Portiken, Treppen, Brücken und Denkmälern; DeMachy, Cammas und Petit-Radel setzen das Genre in Frankreich fort.

Der Piranesi in Produktivität, Universalität und Verbreitung vergleichbare DeLaFosse scheint nicht in Rom gewesen zu sein, doch war er mit Recht als von Piranesi beeinflusst in die Ausstellung einbezogen. Überhaupt war das Kunstgewerbe von Pierre Arizzoli gut betreut, wobei die Vasen die interessanteste Serie abgaben (DeLaFosse, Lagrenée, Lavallée-Poussin, LeGeay, LeLorrain, Petitot, Saly); bei diesen wäre neben der Filiation Fischer von Erlach/Piranesi auch jene von LePautre und anderen Ornamentstechern zu erwähnen gewesen.

Einzelne Beispiele der „Revolutionsarchitektur“ (Boullée, Ledoux, Lequeu) und gleichermaßen Werke der Generation, welche ihren Höhepunkt erst um 1800 erreichte (Combes, Pernet, DeThomon und der als letzter 1764 geborene Baltard) führten das Thema logisch zum Abschluß. Es ging hierbei vorwiegend um weiträumige Festdekors oder Ruinen und um unterirdische Gewölbe.

Gerade die Zeichnungen des Piranesi persönlich am nächsten stehenden Clérisseau sind von des Venezianers „Vision“ wenig berührt; er war auf der Ausstellung mit einer Auswahl schöner Zeichnungen aus der Eremitage vertreten. Überhaupt ließen nicht alle gezeigten Objekte einen Bezug zu Piranesi erkennen (auffällig z. B. bei Ledoux), was natürlich durch den eingangs besprochenen Ansatz bedingt ist.

Unbefriedigend und auch kaum lösbar war die Dokumentation von Piranesis eigenem Schaffen. Neben den wichtigsten Blättern aus der „Prima Parte“ und einigen bedeutenden Zeichnungen — die den qualitativen Abstand zu den meisten seiner Nachfolger erst so recht fühlen lassen — hätte ein weit breiteres Spektrum seiner Produktion mitwirken müssen. Eine derartige Repräsentation hätte aber den Rahmen gesprengt.

Leider wurde die Kölner Dissertation von Johannes Erichsen „Antique und Grec. Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus“ nicht berücksichtigt — sie hätte zur Fragestellung und zum Faktischen manches beizutragen gehabt.

Die Verweise auf einige Katalognummern sind gelegentlich ungenau und die Vergleichsabbildungen im Katalog schwer zu identifizieren, da ihre Numerierung im Text nicht aufscheint.

Das **Symposium** einleitend, gab Werner Oechslin eine Darstellung des künstlerischen Milieus in Rom zum Zeitpunkt des Auftretens von Piranesi und der Franzosen (Gruppenbildung, Tätigkeiten, Interessen: Vasen etc.).

Zu Piranesi selbst sprachen: Georges Brunel (die Verleger des frühen Piranesi), Roseline Bacou (das stilistische Bezugssystem seiner Figurenzeichnung), Henry Millon (Rekonstruktion der Anfänge als Stecher von Rom-Veduten), Jörg Garms (die „Prima Parte“), Sylvia Pressouyre (das dekorative Repertoire an Kirche und Platz der römischen Malteser), Maurizio Calvesi (freimaurerisch-alchemistische Interpretation der „Pianta di ampio magnifico Collegio“), Paolo Marconi (einige mögliche Vorläufer).

Zu den „Piranésiens“ wurde das in Ausstellung und Katalog vorgestellte Material — vor allem in Bildreihen — vermehrt und kritisch präzisiert: Gilbert Érouard (LeGeay), Jean-François Méjanès (Landschaftszeichnungen von Challe), Richard Wunder (LeGeay und Challe), Svend Eriksen (Jardin), Alain-Charles Gruber (Festdekorationen von Challe und römische Zeichnungen von Pierre Adrien Pâris), Thomas McCormick (Clérisseau), Olivier Michel (Lallemand) und Pierre Rosenberg (Barbault); ferner Marianne Roland-Michel (das Thema der Ruine in Frankreich) und Daniel Rabreau (Darstellung von Szenen und Theatervorhängen auf Theaterprojekten).

Einige Beiträge aus dem weiteren Umkreis bereicherten noch dieses Bild: Michel Gallet (eine Gruppe von Entwürfen zu Dekorationen für von der Stadt Paris veranstaltete monarchische Feiern), Pierre Arizzoli (Rekonstruktion der ursprünglichen Ausstattung des ägyptischen Saales von Villa Borghese mittels Zeichnungen Perciers), Carlos Sambricio (Wirkungen Piranesis und seiner Nachfolger an der Akademie von Madrid), Angela Cipriani (der französische Einfluß auf die italienischen Akademien), Annamaria Matteucci (Piranesi-Rezeption in Bologna), Minna Heimbürger (der in wechselnden Diensten Europas Hauptstädte bereisende Venezianer Francesco Bettini). Philippe Duboy und Serge Conard gaben esoterische Interpretationen zu Lequen bzw. Ledoux.

Wichtige Präliminarien zu allgemeineren Fragen der Wirkungsgeschichte boten Madeleine Barbin (Verbreitung des Oeuvre Piranesis in Frankreich; 1754—56 erstes Auftreten in der Architekturakademie, den königlichen Sammlungen und bei Versteigerungen) und Monique Mosser (Ausbeutung und Umsetzung, von den „contrefaçons“ Pattes bis zu den populären „vues d'optique“). In der Diskussion kam auch die Verbreitung durch Nachahmungen z. B. der Augsburger Verleger und der — im Gegensatz zu England geringe — Einfluß auf das französische Möbel zur Sprache.

Werner Oechslin, John Wilton-Ely und Alan Braham setzten sich mit dem grundlegenden Problem der Rolle der Antike auseinander: Theorie und

Praxis der Architektur, Thema und Motiv, Geschichte und Archäologie, Funktionalismus und Phantasie; besonderes Gewicht erhielt dabei die Auseinandersetzung mit antiker Technik (Piranesis Rekonstruktion von Brücken und die Ponts & Chaussées) im Gegensatz zu der formalistischen Sicht LeRoys.

Johannes Langner analysierte die Wirkungsgeschichte eines besonders aufschlußreichen Motivs, des Blicks durch den Brückenbogen, und kam dabei zu einer entschiedeneren Scheidung von „Motiv“ und „Vision“. Das Entscheidende künstlerischen Einflusses verlagere sich mit Piranesi von ersterem zu letzterer (Beispiel für die Schwierigkeiten dieses Prozesses: Roberts späte Regression auf eine bloß motivische Verarbeitung). „Einfluß“ — eben jener Piranesi — wird dadurch schwerer faßbar (Wilton-Ely). Die Bildkünste treten in einen intimeren Austausch mit der Literatur, und Chastel betonte die Gleichzeitigkeit von englischer Kunsttheorie („Sublimes“), Schauerroman und Neugotik. Auch die Architektur erhält die Funktion „échauffer la fantaisie“, vom „caractère“ (der Terminus laut Rabreau erstmals in der Theorie der Szenographie auftretend) führt der Weg zur „architecture parlante“. Ob hier nicht dem inhaltlich noch weitgehend leeren „spectacle d'optique“ Servandonis eine Vorläuferrolle zukommt?

Als weitere Folge wird die gesamte Architekturgeschichte präsent und für den Künstler notwendig, Palladio durch Rom und Rom durch Palladio gesehen (Chastel), die Antike als übernational jeweils gegen die französische oder italienische Tradition — und natürlich gleichermaßen umgekehrt zu deren Stützung — eingesetzt (Jean-Marie Pérouse der Montclos). Die „Piranésiens“ stören die Geschlossenheit akademischer Übung in Frankreich und werden vielfach in Randpositionen gedrängt.

Jörg Garms

REZENSIONEN

IRENE BELOW (Hrsg.), *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Mit Beiträgen von I. BELOW, W. BEYRODT, J. BOSTROM, H. DILLY, W. KEMP, A. PESCHLOW-KONDERMANN, W. PILZ und D. WASKONIG. Gießen, Anabas-Verlag 1975 (Kunstwiss. Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 5) DM 19,80.

Die Aufsatzsammlung widmet sich dem Thema „Kunstvermittlung“ als einem nach Meinung der Verfasser bisher nur als Randgebiet der akademischen Disziplin Kunstgeschichte betrachteten Bereich und ist hervorgegangen aus der Gruppe „Kunstgeschichte und Schule“ des Ulmer Vereins, die aus Kunstwissenschaftlern, Lehrern an Schulen, Universitätsinstituten und Kunsthochschulen sowie Museumspädagogen bestand. Obwohl die Autoren glauben, daß inzwischen „die Diskussion über das Verhältnis von Kunst-