

Tagungen

6^e CONGRÈS INTERNATIONAL DES LUMIÈRES

Brüssel 24.—31. Juli 1983

Der 6. Internationale Kongreß zur Aufklärung (Veranstalter: Société Internationale d'Etude du Dix-huitième Siècle) unter Leitung Roland Mortiers führte Vertreter unterschiedlicher Disziplinen zusammen, deren gemeinsame Gesprächsbasis die Ausrichtung ihrer Forschungen auf das 18. Jahrhundert bildete. Die Auffächerung in 13 Sektionen und 3 sog. „Tables-rondes“ ließ die Erwartung berechtigt erscheinen, daß ein derart reiches Angebot dem Teilnehmer die Chance bieten könnte, über seine eigenen Fachgrenzen hinaus Impulse zu erhalten. Die der Kunst des 18. Jahrhunderts gewidmete Sektion IV „Art: néo-classique et néo-gothique“ stand unter der Diskussionsleitung von Patrick Brady (Houston) und Jacques Stiennon (Liège). Unter dem recht global gestellten Thema referierten 17 von 20 angekündigten Vortragenden. Da weder eine Differenzierung auf eine Gattung, auf eine Nation noch auf eine Problemstellung oder eine Gruppe von Künstlern getroffen worden war, spannte sich ein weiter Themenbogen.

Einen theoretischen Beitrag zur klassizistischen Ästhetik leistete Calvin Seerveld (Toronto); er demonstrierte die Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit klassizistischer Kunstideale, indem er am Beispiel A. R. Mengs' zeigte, daß sich leitende Begriffe wie Natur und Wahrheit in Form von Künstlichkeit und Sterilität des Kunstwerkes niederschlagen konnten. „... both neoclassical art-theoretical concepts and artworks came to suffer the enigmatic antinomy and indignity of a good zoo, where the captured beasts are encouraged to live like wild animals.“

Ein literaturhistorisch ausgerichteter Beitrag erweckte den Eindruck eines Fremdkörpers, da ein interdisziplinärer Bezug zur Kunstgeschichte nicht klar hergestellt wurde. Pierre van Bever (Bruxelles) stellte Parinis „Giorno“ als ein Beispiel neoklassizistischer Literatur vor, getragen von reformerisch-moralisierender Haltung. Thomas Cleary (Victoria, Can.) machte zumindest den Versuch, eine Beziehung seines Terrains, der englischen Literatur, zur bildenden Kunst aufzuweisen — die komplexe Struktur aufklärerischer Satiren wie Swifts „Battle of the Books“ oder Popes „Rape of the Lock“ sah er der spätbarocken Deckenmalerei vergleichbar mit ihren perspektivischen Spielen und Trompe l'œil-Effekten. Die schwierige Nachvollziehbarkeit des „Zusammengesehenen“ mag ihre Wurzeln in einem etwas unbedenklichen Gebrauch von synonymen Begriffen finden, der der Versuchung erlag, von gleichem Wortlaut auf gleiche Bedeutungsebenen zu schließen.

In zahlreichen Beiträgen wurden Probleme der Architektur des 18. Jahrhunderts angesprochen: den revolutionären Projekten Boullés, Ledoux' und Lequeues galt die Aufmerksamkeit Monique Nemers (Caen); sie ging dem literarischen Aspekt der architektonischen „écriture monumentale“ nach, der Differenz zwischen geplanter und realisierter Architektur. Den neuen Aussagewillen, die differenzierte Symbolsprache der Revolutionsarchitektur nahm James A. Leith (Kingston, Can.)

zum Thema seines prägnanten Vortrags. Er veranschaulichte das Bemühen der Nationalversammlung, den Anbruch des neuen Zeitalters im Stadtbild monumental erkennbar werden zu lassen: „les murs doivent parler“ (Dufourny, 25. 2. 1794). Leith beschränkte sich in seiner Darstellung auf den Zeitraum der ersten drei Revolutionsjahre. In der Denkmalgestaltung dieser Zeit spielte Louis XVI. noch eine bedeutende Rolle, wie Projekte von Davy de Chavignés (1789) und Devarennés (1789) zeigten. Die Kontinuität französischer Geschichte und die enge Verbindung von König und Volk wurden thematisiert. Pläne für ein Gebäude der Nationalversammlung (Boullé, Mouillefarine, Combes, Petit, Th. Rousseau, Giraud, B. Poyet, Armand-Guy, J.-G. Legrand, J. Molinos, Kersaint) spiegelten in ihrer phantasievollen Großartigkeit die stolze Zuversicht und das Pathos ihrer Zeit wieder — sie verblieben Papierarchitektur aufgrund der finanziellen Situation.

Das Verhältnis des 18. Jahrhunderts zur gotischen Architektur beleuchteten Giuliana Ricci (Milano) und Maria G. Sandri (Milano). Letztere stellte des Mathematikers und Philosophen Paolo Frisi (1728—1784) Äußerungen zum Mailänder Dom und anderen europäischen gotischen Bauwerken vor; Ricci berichtete von der Haltung Mailänder Bürger im 18. Jahrhundert ihren gotischen Bauwerken gegenüber, um deren Erhalt sie bemüht waren — nicht im Sinne eines vorweggenommenen „gothic-revival“, sondern im Bewußtsein, sonst historische Zeugnisse unwiederbringlich zu verlieren.

Als ein recht eigenwilliges Beispiel neo-gotischer Gesinnung erschien die Chapelle Royale in Versailles, deren ungewöhnliches Formenrepertoire Guy Walton (New York) auf den monarchischen Anspruch Louis XIV. zurückführte.

Philippe Stiennon (Liège) resumierte den Beitrag der wallonischen Kirchenbaukunst zum Klassizismus und demonstrierte die europäischen Einflüsse und Traditionen, die hier verschmolzen, an Beispielen von L.-B. Dewez (1731—1812), B. Digneffe (1724—1784) und J.-F. de Neufforge (1714—1791).

Das Phänomen der Neugotik allgemeiner beleuchtend, analysierte François Pupil (Nancy) die Wurzeln des „style troubadour“ in Frankreich, die er im neu erwachten Interesse des 18. Jahrhunderts für das Mittelalter sieht. Graphische Beispiele wie Moreau le Jeunes Illustrationen mittelalterlicher Themen, eingebunden in Rokokoornamentik, oder Montfaucons „Monuments de la monarchie française“ offenbarten, ebenso wie die Gemäldeserie der „Vie de Saint Louis“ für die Ecole Militaire, Interesse am Mittelalter. Während mit der Revolution diese Epoche als Synonym für royalistische Zeiten verdrängt wurde, erwuchs eine neue Rückbesinnung auf die Gotik, später als in England oder Deutschland, erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Der Bereich der Skulptur des 18. Jahrhunderts, nicht durch „klassische“ Bildhauernamen bestimmt, wurde durch zwei Beiträge angerissen: Edward J. Olszewski (Cleveland) führte das Projekt für das Grabmal Alexanders VIII. in St. Peter vor, und Charles G. Rump (Bonn) stellte Messerschmidts „Charakterköpfe“ zur Diskussion. Olszewski beabsichtigte, mit seinem Beitrag auf die großzügige Tätigkeit Kardinal Ottobonis als Förderer der Künste hinzuweisen; Ottoboni hatte das von

C. E. San Martino geplante, von Angelo de' Rossi und G. Bertosi bis 1724 ausgeführte Grabmal für Papst Alexander VIII. in Auftrag gegeben. Die von völlig anders gearteter Problematik beladenen Werke Messerschmidts deutete Rump als Zeugnisse des Interesses an menschlicher Mimik, ausgeführt in höchst vollendeter künstlerischer Form, in ihren ornamentalen Zügen der Arabeske vergleichbar. Rump versuchte, die „Charakterköpfe“ in die Entwicklung des übrigen Oeuvres Messerschmidts einzubetten, sie als Zeugnisse der Studien Lavaters oder J. J. Engels zu sehen, nicht jedoch im Sinne Ernst Kris' als Emanationen eines verwirrten Geistes. In einer Abstrahierung vom Portraithaften verselbständigte sich der lineare, ornamentale Zug.

Die Verbindung von Skulptur und Natur war Grundlage der Ausführungen David Irwins (Aberdeen) zum Grabmal in der Landschaft. Zu diesem inzwischen häufig behandelten Thema führte Irwin Beobachtungen an französischen, italienischen und deutschen Beispielen vor. Sein engagiert vorgebrachter Beitrag sollte ein Licht auf die Gefühlskultur des Zeitalters der Empfindsamkeit werfen. Neben literarischen Zeugnissen führte er Beispiele aus den Bereichen der Malerei und Skulptur an — Valenciennes (1787) und Wests (1804) „Cicero entdeckt Archimedes' Grab in Syracus“; Rousseaus Grabmal auf der Pappelinsel in Ermenonville aus der Sicht Stanislas de Girardins (1788) und H. Roberts, sowie Keats' Begräbnis auf dem Römischen protestantischen Friedhof (1821).

Die Malerei des 18. Jahrhunderts stand für vier Referenten im Mittelpunkt ihres Interesses: Edward J. Sullivan (New York) beobachtete Spaniens Beitrag zum Klassizismus. Er entwickelte die Gründe für das Fehlen klassischer Themen während der Habsburger-Herrschaft. Mit dem Regierungsantritt der Bourbonen wandelte sich nach 1700 die Ausbildungssituation für angehende Künstler: von ca. 1730 an werden sie zur Fortbildung nach Rom geschickt, und mit Gründung der Akademie San Fernando (1752) wächst das systematische Studium antiker Schriften und antiker Kunst. Unter Karl III. schließlich führte Mengs den Klassizismus zum offiziellen, repräsentativen Hofstil.

Den „Überwinder“ des Klassizismus in Spanien, Goya, stellte George Levitine (Maryland) in seinem glänzenden Beitrag mit dem sechs Gemälde umfassenden Zyklus für den Palacio de Alameda des Herzogs von Osuna vor. Levitine gelang es, die inhaltlichen Fragen dieser großenteils bisher nicht entschlüsselten Gemälde einer Klärung zuzuführen: er fand Motive dieser den Caprichos ähnelnden Darstellungen in einem Kupferstich von Claude Gillot, dem „Hexensabbat“, wieder. Dieser verweist auf eine vielgelesene Satire des 18. Jahrhunderts zum Thema des Aberglaubens: Abbé Laurent Bordelons „*Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*“ (1710). In diesem Werk werden u. a. Gemälde mit Hexen, Geister- und Monsterszenen beschrieben, die eine reiche Quelle für Goya oder seine Auftraggeber, die Osuna, gebildet haben können. Diese Vermutung scheint sich zu bestätigen, wenn man das graphische Titelblatt (Crespy) mit dem Osuna-Gemälde „*Brujas en vuelo*“ vergleicht, wobei deutlich wird, daß Goya diese ungewöhnliche graphische Darstellung als Vorlage benutzt haben muß. Die von ihm bewußt über-

zeichnete Haltung zum Aberglauben steht in eigenwilligem Kontrast zur erschreckenden Überzeugungskraft und der morbiden Faszination seiner Darstellung. Die Herleitung Levitines war lückenlos, kritisch und überzeugend demonstriert.

Seymour Howards (Davis, Cal.) Beitrag, in Abwesenheit vorgetragen, beschäftigte sich mit Blakes Haltung zur Neo-Gotik. Howard verfolgte Blakes Weg vom Klassizismus hin zu eigenen nationalen, ursprünglichen künstlerischen Quellen und dem damit verbundenen Interesse am Mittelalter (z. B. Joseph of Arimathea among the Rocks of Albion, 1773/1800 und Glad Day / Dance of Albion, 1780/1800).

Silvia Bardini (Rom) schließlich stellte die seit 1787 aufblühende Gattung des Panoramas vor. Zum einen analysierte sie Themen und technische Ausführung dieser Rundgemälde, zum anderen versuchte sie, das Interesse des 18. Jahrhunderts an diesen Schauobjekten mit den ästhetischen Idealen von naturgetreuer Nachahmung, Illusion und Wahrnehmung in Verbindung zu setzen.

Dem Résumé mögen einige persönliche Eindrücke hinzugefügt werden. Ein Fazit an fruchtbaren Ergebnissen, an neuen Erkenntnissen und Anregungen kann nur mit Einschränkung gezogen werden. Wenn trotzdem über die Arbeit der Sektion berichtet wurde, dann im Bewußtsein, daß die Kunsthistoriker, die sich dem 18. Jahrhundert verschrieben haben, generell hier eine Gelegenheit ungenutzt gelassen haben. Wenn in den Vereinigungen zur Erforschung des 18. Jahrhunderts bereits ihr Engagement stärker wäre, könnte dem Aspekt der bildenden Kunst im interdisziplinären Rahmen ein wichtigerer Platz eingeräumt werden. So aber überwog der Eindruck, daß die literarisch-historisch-philosophisch ausgerichteten zwölf Sektionen weitaus konzentriertere, engagiertere Arbeit leisteten und auch der Zuhörerkreis ein kritisch-wacherer sei. Allein schon der Blick auf die Sektionstitel verriet eine straffere Eingrenzung und differenziertere Strukturierung des Forschungsgegenstandes, wie etwa folgende Titel belegen dürften: „Littérature antiphilosophique et contre-révolutionnaire“, „La communication par l'imprimé“, „Les philosophies des sciences“, „Morale et vertu“ oder „Civisme, patriotisme et sentiment national“. Man suchte offensichtlich von hierher schon der Gefahr eines Mißerfolges durch allzu breite Themenstreuung zu begegnen und sah bereits in der Themenwahl eine wesentliche Bedingung für die Möglichkeit einer fruchtbaren wissenschaftlichen Begegnung. Demgegenüber nahm sich die Kunstsektion, bei allem Verdienst der genannten Beiträge, in der Zusammenschau doch relativ konzeptionslos und flach aus. Es fehlte beispielsweise ein Einführungsreferat, das die Themenwahl begründet, Begriffe wie „neo-classique“ für die vertretenen unterschiedlichen Disziplinen in der jeweils entsprechenden Problematik skizziert und vor den Beiträgen ein wenig den Hintergrund entworfen hätte. Wenn auch P. Brady als Diskussionsleiter sehr bemüht war, den roten Faden aufzuzeigen und den grundsätzlichen Fragen Raum zu geben, so war der Eindruck von Zufälligkeit im Ablauf der Beiträge nicht zu leugnen. Die schärfere Präzisierung des Forschungsgegenstandes und eine dementsprechende Auswahl an präzisierten Referenten wäre einem fruchtbaren Ge-

dankenaustausch sicher dienlich. Nur ausnahmsweise und mit fraglichem Erfolg wurde der von der Forschung längst als erhellend, ja für das Verständnis der historischen Zusammenhänge unerlässlich erwiesene (u. a. Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago 1958; Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967) Schritt über die Grenzen der Fachdisziplin hinaus gewagt. Wie auch sonst bei derartigen Veranstaltungen waren auch hier die Gespräche „am Rande“ zuweilen anregender als die Plenumsveranstaltungen.

Einstweilen liegen Kurzfassungen der Kongreßbeiträge vor: *Transactions of the Sixth International Congress on the Enlightenment*, Brussels July 1983. The Voltaire Foundation Oxford 1983.

Gabriele Oberreuter-Kronabel

GEORGE KUBLER, *Building the Escorial*. Princeton, Princeton University Press. 1982. 185 S., 123 Abb. \$ 52.50

George Kubler ist durch seine Publikationen im Rahmen der Pelican History of Art und der Ars Hispaniae eine führende Autorität zur präkolumbianischen Architektur Mittel- und Südamerikas sowie zur spanischen und lateinamerikanischen Architektur des Barock. Mit seinem methodischen Werk *The Shape of Time* (1962; deutsche Ausg. *Die Form der Zeit*, Frankfurt 1982) hat er einen Wendepunkt der Kunstgeschichte markiert, der eine weitere Ikonologisierung des Faches verhindert.

Einer Monographie des Escorial aus seiner Feder kommt daher sachlich wie methodisch ein besonderes Interesse zu. Die Beschäftigung des Autors mit dem Monument reicht bis 1937 zurück, so daß man das vorliegende Werk als Ergebnis eingehender Forschung und als Exemplum kunstgeschichtlicher Methode zu bewerten hat. An der Extensität und Gründlichkeit von Kublers Recherchen bestehen nicht die geringsten Zweifel, doch die Präsentation und Interpretation des Baukomplexes sind enttäuschend.

Wenn man den systematisch gegliederten und knapp formulierten Text des Buches gelesen hat, so kennt man die historischen, wirtschaftlichen und technologischen Prämissen des Baues, der Komplex wird als Ganzheit jedoch niemals vorgestellt. Das Buch schafft die Voraussetzungen, die man haben sollte, wenn man den Bau kunsthistorisch untersuchen möchte. Man wird über die Baugremien, Arbeitsbedingungen und Finanzierungsprobleme, auch über die Intervention italienischer Architekten im Projektstadium — vor allem bei der Basilika — mit aller wünschenswerten Eindeutigkeit informiert, wie wir sie sonst kaum für einen Bau dieser Größenordnung besitzen, und in diesem archivalisch abgesicherten Bereich liegt der nicht zu unterschätzende Wert des Buches. Der Titel lautet dementsprechend „Building the Escorial“ und nicht „The Escorial“, die Methode des Buches wird definiert als „to connect building history with architectural criticism“.