

gressiven Ansätze des jungen Semper durch den Hinweis auf die späte Versöhnung des alten Revoluzzers mit seinem Kontrahenten Boetticher bei einer Begegnung 1876 in Neapel, bei der man sogar eine gemeinsame Griechenlandreise plante. Der Streit um Tektonik *versus* Bekleidungstheorie schien ausgestanden, es blieben lediglich politische Differenzen, auch wenn Semper der Republik längst abgeschworen hatte. Anders bei Klenze, dessen sarkastische Kritik an Sempers »Stil« Adrian von Buttlar (Kiel) unter dem zugegebenermaßen reißerischen Zitat »Die Unterhose als formgebendes Prinzip?« vorstellte, um die Selbstabgrenzung des historisierenden Spätklassizisten gegen den historistischen Symbolästhetiker zu markieren. Sich den eklektischen Stilwünschen seines königlichen Auftraggebers anpassend, hielt Klenze – wie sein Vorbild Schinkel – eisern am Axiom eines »griechischen Prinzips« fest, das Sempers Bekleidungstheorem mit seinen symbolischen Valenzen diametral entgegengesetzt war. Wurde der konträre geschichtliche Kontext beider Positionen hier eher implizit mitgedacht, so kehrte einzig Peter Haiko (Wien) mit seiner Deutung der als typisch »wienersch« geltenden Ringstraßeninterieurs Hasenauers zu einer ideologiekritischen Analyse zurück. Die nationalistische Identifikation mit dem wiederentdeckten österreichischen Barock durch die zeitgenössische Wiener Kunstgeschichte habe zugleich die antisemitisch aufgeladene Aversion gegen den kosmopolitischen Neorenaissancecismus Sempers hervorgebracht – eine These, die bezeichnenderweise nicht unwidersprochen blieb. Daß manches an den

Extérieurs *de facto* auf Hasenauer zurückgeht (Walter Krause/Wien) und ausgerechnet Hitler die Ringstraßenarchitektur geschätzt hat (Winfried Nerdinger/München), widerlegt den Kern der These freilich keineswegs.

Eine Trendwende ist unübersehbar: Was der Historismuskonzeption der 70er Jahre den gehörigen Schwung verlieh, der kritische Diskurs über gesellschaftliche Ursachen und Funktionen historischer Stiladaptionen im 19. Jh. und deren kontextbezogene ikonologische Interpretation, ist auf dem Rückzug. Somit auch Hardtwigs Forderung nach einer konsequenten Historisierung und Eingrenzung des Historismusbegriffs. Historistische Gesinnung und eklektische Schaffungsmethode haben im wahrsten Sinne des Wortes ihre Frag-Würdigkeit verloren und sind mit Wolfgang Götz als jederzeit legitime künstlerische Ausdrucksmöglichkeit akzeptiert. Die Frage nach der »Art und Weise, wie ein Künstler herangeht«, nach Qualität angesichts der »Pluralität der Aufgaben, Mittel und Zwecke« (so der Jubilar in seinem eher verhaltenen Schlußwort) darf heute ganz unbefangen gestellt werden: Nicht mehr Geschichte, sondern Kunst allein ist zeitgemäß! Befreit vom komplizierten Ballast des »Stilstreites« öffnet sich ein erweitertes Feld von »Einheitskunstwerken« der »unvoreingenommenen« Bestandsaufnahme und ästhetischen Würdigung, aber es droht zugleich seinen spezifischen historischen Ort und seinen zeitbedingten künstlerischen Sinn zu verlieren. Ob Gewinn und Verlust sich im schleichenden Enthistorisierungsprozess des Historismus die Waage halten? – Die Beiträge sollen demnächst publiziert werden.

Adrian von Buttlar

»Tassos Tod« von Theobald von Oër

In der Korrespondenz des Spätromantikers Gustav Metz (siehe *Zeitschr. d. dt. Vereins f. Kunstwissensch.* 47, 1993, S. 74ff.) befindet sich ein Brief seines Kollegen Theobald v. Oër

vom 30. April 1848. Er ist deshalb beachtenswert, weil er die Bleistiftskizze des in Arbeit befindlichen Gemäldes »Der Tod des Tasso« enthält (*Abb. 1*). Das Gemälde gelangte später



Abb. 1
Entwurf zu einem
Gemälde mit Tassos Tod.
Theobald v. Oer 1848.
Nürnberg, German.
Nationalmuseum,
Archiv f. bild. Kunst
(R. E. Tigges)

in englischen Privatbesitz (Boetticher, *Malerw. d. 19. Jh. s. Nr. 21*). Der Verbleib ist unbekannt. Auch die Vorarbeiten v. Oers gelten als verloren. Von dreien ist die Rede (diese Kenntnis verdanke ich der frdl. Auskunft von Herrn Wolfgang Rinke, Dortmund). Die Erarbeitung der Monographie v. Oers wurde empfohlen (*Kunstchronik* 1992, S. 230). Da der Brief an versteckter Stelle verwahrt wird (Arch. f. Bild. Kunst, Nürnberg, Germ. Nat. Mus.), soll er veröffentlicht werden, um der späteren Forschung bekannt zu sein. Der Brief lautet:

»Werthester Freund,
Im Vertrauen auf Ihre freundliche Gefälligkeit wage ich es, Sie als den einzigen hiesigen Bekannten, den ich zur Zeit noch in Rom anwesend vermuthete mit einer recht großen Bitte zu belästigen. Ich habe nämlich schon vorlängst eine Composition: Tasso's Tod, entworfen, deren Ausführung ich, sofern die unruhigen Zeiten es dazu kommen lassen, in nächster Zukunft beabsichtige. Da habe ich nun 4 Mönche des St. Onofrio Closters drauf, die ich gerne im Costüm richtig haben möchte u. so

geht meine Bitte dahin: ob Sie nicht vielleicht die große Güte hätten, einen Nachmittag dran zu wenden, um hin zu spazieren u. die Tracht der Mönche etwas auf dünnes Brieffpapier, doch im Schnitt möglichst treu u. mit Angabe der Farbe u. des Stoffes aufzuzeichnen. Ich würde mir dann etwa etwas danach zusammen nähen lassen: in der Hinsicht wäre es mir sehr lieb, die Ansicht von vorn, vom Profil u. hinten etwas angegeben zu haben: oder noch besser, ich zeichne Ihnen die ungefähre Gruppe auf da macht [?] sich vielleicht so ungefähr eine ähnliche Stellung. Nicht wahr, ich bin sehr unbescheiden? Aber wirklich der Dienst, den Sie mir damit thun ist auch sehr groß, u. wird von mir dankbarst verstanden werden. Die Ansicht von St. Onofrio bei der Eiche, die jetzt umgestürzt, habe ich damals etwas skizziert. Behalten [?] Sie sich aber vielleicht dieselbe Zeichnung, so bäte ich sehr um eine Pause davon. Bendemann hat die Güte dies Blättchen zu besorgen, u. die Erfüllung meiner Bitte würde ich mir entweder durch ihn oder direkt erbitten.

Herzlichst grüßt der Ihrige Theobald von Oër d. 30. Apr. 48.

Mir fällt bei, daß es vielleicht doch nicht so ganz unmöglich wäre, eine alte Kutte nebst Zubehör in natura für etliche Scudi zu erwerben, vorausgesetzt daß der Transport durch Commission weder zu schwierig noch zu theuer, noch zu langsam wäre: doch in alle diesem wird wohl zu viel Schwierigkeit liegen. Erkund. würden Sie sich ja aber vielleicht u. eventuell mit H. Banquier Kolb, den Sie gewiß kennen, u. der sich wohl auch meiner noch erinnern wird, sprechen, da dieser oft solche Sendungen besorgt. Sollte dies Blatt Sie nicht in Rom treffen, oder Sie an Erfüllung meiner Bitte gehindert sein, so haben Sie vielleicht doch Gelegenheit mein Anliegen einem gefälligen Landsmann, vielleicht H. Frölich zu empfehlen. Nochmals grüßt im Voraus dankend von Herzen der Obige.

Welcher Umsturz in ganz Europa! hier ist es momentan ruhig. Gott gebe, daß es bleibe.

Was v. Oër nicht wissen konnte: Metz hielt sich, als der Brief geschrieben wurde, nicht mehr in Rom auf. Er befand sich, seit Anfang April auf der Rückreise. Sein erstes überliefertes Aufenthaltsdatum in Deutschland ist Berlin, 10. April 1948. Der Brief, dessen Bitte er somit nicht erfüllen konnte, wurde ihm aber nachgeschickt. Da das Gemälde schon 1850 in Düsseldorf ausgestellt wurde (Boetticher a.a.O.), muß v. Oër seine Kenntnisse anderweitig erhalten haben.

Der Brief ist interessant wegen der Hauptperson des Bildes. Torquato Tasso war im frühen 19. Jh. eine ähnlich verehrte Symbolfigur wie Dürer und Raffael. Goethes Schauspiel (1780-89) lag schon länger als ein Menschenalter zurück. Auch die Fresken im Tasso-Zimmer des Casino Massimo, waren, als der Brief geschrieben wurde, schon runde zwanzig Jahre alt (1817-29) und Carl Sohns Leonorenbilder ein rundes Jahrzehnt. Zwischen Goethes Schauspiel und den Fresken im Casino Massimo – man darf sie bei einem jungen

Maler im damaligen Rom als bekannt voraussetzen – spannt sich der Bogen der Tasso-Verehrung im frühen 19. Jh. Waren im Werk der frühen Weimarer Klassik das gefährdete Künstlergenie und seine Stellung am aufgeklärten Fürstenhof, ein aus der Sturm- und Drangmentalität herrührendes Thema, das Grundmotiv (Goethe nannte seinen Tasso »einen gesteigerten Werther«. Eckermann, *Gespräche*, 3. Mai 1927), so bildete im Zenit der Nazarenerzeit der Kreuzzugsgedanke den geschichtlichen Hintergrund. Im ersten Fall der Dichter selbst, im Casino Massimo sein Werk, *La Gerusalemme liberata*.

Das Geschehnis ist bekannt. Es wird in aller Tasso- und vieler Romliteratur erzählt (hier nach v. Hülsen/Rast, *Rom*, Darmst. 1960, S. 138). Der todkranke Dichter wurde 1595 vom Kardinal Cinzio Aldobrandini nach Rom eingeladen und sollte auf dem Kapitol zum Dichterkönig gekrönt werden. Die Ehrung zog sich hin. Tasso, der Unterkunft im Hieronymitenkloster S. Onofrio gefunden hatte, starb einen Tag vor der Krönung am 25. April 1595 in geistiger Umnachtung. Der Maler zeigt den Sterbenden zu Füßen der nur knapp angedeuteten berühmten »Tasso-Eiche«, von der auch im Brief die Rede ist. Ihn umgeben sechs Mönche, von denen in der Legende einer als »Arzt« und ein anderer als »fungierender Geistlicher mit Stola« gekennzeichnet sind. Letzterer versieht das Sterbesakrament. Im Hintergrund sieht man die Kuppel von St. Peter, die damals erst vor fünf Jahren vollendet worden war. Auch die »Engelsburg« und »ein Zug aus der Stadt« sind angedeutet.

Die Fabel, die dem Künstler der Spätromantik entgegenkam, liegt auf der Hand. Der Geniegedanke wird in lehrhafter Weise mit der Anekdote verknüpft. Zu spät wird die Krönung des verdienten Künstlers anberaumt. Er erlebt seine Erhöhung auf Erden nicht mehr und stirbt, nachdem er sein Werk sieghaft beendet hat, mit der Vision einer anderen, nicht von Menschenhand vorgenommenen Krönung, die durch die Peterskuppel symbolisiert wird.

Sterbeszenen waren im 19. Jh. ein beliebtes Thema. Es verbindet sich jedesmal ein *exemplum*, eine lehrhafte Fabel mit dem bevorstehenden oder gerade eintretenden Tod einer hervorgehobenen Person. Erinnert sei an Kon-

radin, General Wolfe, Marat, Kaiser Maximilian von Mexiko, Wallenstein, Caesar, Königin Elisabeth, die Söhne Eduards IV., Pietro Aretino, Florian Geyer u. a. Das »*fabula docet*« ist jedesmal ein anderes. Bei v. Oër ist es das vom Himmel besiegelte Verdienst des

Genies um den Lobpreis des befreiten Grabes Christi und andererseits das Versäumnis der Sterblichen, diesen Verdienst zu krönen: ein für die abklingende Romantik charakteristisches Gedankengebäude.

Hans Wille

»... bei aller Wissenschaftlichkeit, lebendig ...«

Zu einzelnen Positionen des Kunsthistorikers Fritz Burger (1877-1916)

Das große Publikum hält die Kunstgeschichte »für eine angenehm schmeckende, aber kraftlose Zuckerbäckerware«, bekannte der selbst von diesem Urteil betroffene Anton Springer vor mehr als hundert Jahren. Und bereits Giovanni Morelli beklagte als Hauptübel der deutschen Vertreter dieses Faches ihre »Selbstüberheblichkeit«, denn schließlich galt »die Kunstgeschichte als vornehmes Studium«, so Fritz Günther 1908, »bei dem man sich nicht allzusehr plagt... und Gelegenheit erlangt, sein Geld auf Studienreisen in nobler Weise los zu werden«. Selbst in der jüngeren Romanliteratur »erschieden die Kunsthistoriker als merkwürdig egozentrische, parasitäre Wesen, als die Nachschöpferischen schlechthin geistern sie durch Salons, Schlösser, Kurorte und Museen«, notierte Willibald Sauerländer nicht ohne Selbstironie vor etwa zehn Jahren. »Dieses Bild von der Rolle unseres Berufsstandes in der bürgerlichen Gesellschaft mag boshaft sein«, so der langjährige Direktor des Münchener Zentralinstituts für Kunstgeschichte, »aber es ist wahrscheinlich nicht ganz falsch«. Die Kontinuität gerade dieser Wirkung nach außen erschreckt und erheitert zugleich, zumal sie sich bis ins Heute fortzuschreiben scheint, folgt man einem Kommentar in der *neuen bildenden kunst* (3/97) zum letztjährigen Kunsthistorikertag in München, wo »die Grandseigneurs des Faches... auf dem Podium ihre Selbstverliebtheit demonstrieren (durften), während ein erheblich jüngeres Auditorium

regelmäßig zur Verzweiflung gebracht, in den Schlaf oder in die Flucht getrieben wurde«. Natürlich zielt eine derart pointierte Skizze dieses Berufsstandes, neben schon erwähntem Amusement, vorrangig auf die bald einhundertjährige Legitimationsdebatte dieser Disziplin, insbesondere auf das derzeit kaum noch bestimmbare fachliche Selbstverständnis angesichts eines maßgeblich veränderten Berufsbildes. Speziell der in den letzten Jahren durch einzelne Akteure des Faches erhobene (bislang programmatische!) Anspruch auf die Führungsrolle der Kunstgeschichte in den Diskussionen um eine zeitentsprechende Bildwissenschaft, verbunden mit einer erhöhten Wertschätzung der künstlerischen Form, animiert zum Blick in die Disziplingeschichte und auf einen zu Unrecht verdrängten Kunsthistoriker. Fritz Burger, vor gut einem Jahrhundert am 10. September 1877 in München geboren, zählt in akademischen Kreisen zu den äußerst umstrittenen Vertretern seiner Zunft. Eine Tatsache, die kaum verwundert, denn Burger unternahm als junger Privatdozent, seit 1906 an der Münchener Universität und bald auch an dortiger Kunstakademie lehrend, den Versuch, Kunstgeschichte gegenwarts- und anwendungsnah zu vermitteln sowie künstlerisch-praktische Aspekte einzubeziehen, was dem gängigen Wissenschaftsbetrieb schon damals widersprach. Vor dem eigenen Studium bei Henry Thode in Heidelberg durchlief Burger zunächst eine Architektenausbildung,