

Ulrike Kvech-Hoppe

Der Fries im 19. Jahrhundert

Ulrike Kvech-Hoppe

Der Fries im 19. Jahrhundert

*Ästhetische und gattungsspezifische Aspekte
einer Kunstform*

V&G

Umschlag: Archibald Archer: Der Elgin Saal im British Museum um 1819, © The British Museum

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kvech-Hoppe, Ulrike:

Der Fries im 19. Jahrhundert : ästhetische und Gattungsspezifische Aspekte einer Kunstform / Ulrike Kvech-Hoppe. – Weimar : VDG, 2001

Zugl.: Düsseldorf, Univ., Diss., 2000

ISBN 3-89739-256-9

© Bonnard und Vuillard: VG Bild-Kunst. Bonn 2001

© Munch: The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / VG BildKunst. Bonn 2001.

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2001

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Knoblich & Wolfrum, Berlin

Druck: VDG, Weimar

**Meinen lieben Eltern
und Christian**

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich zu allererst bei meinem Doktorvater, Univ.-Prof. Dr. Hans Körner, herzlich bedanken, der diese Arbeit betreut und angenommen hat.

Herrn Arne Eggum, Chefkonservator des Munch-Museet, Oslo, möchte ich danken, der mir seine kostbare Zeit für eine Unterredung in Bezug auf Munch geopfert und mir Einblick in das Munch- Archiv gewährt hat.

Besonders danken möchte ich Dr. Alexander Pschera, Nicola Borgmann, Dr. Christiane Lange, Dr. Susanne Fischer und Prof. Dr. Rainer Schmid, die mir mit fachkundigen Gesprächen zur Seite standen und redigierende Arbeit geleistet haben. Zudem sei allen gedankt, durch deren Ratschläge und Hilfe diese Arbeit weiter wachsen konnte.

Abschließender Dank gilt in erster Linie meinem lieben Mann, der mir mit unendlicher Geduld all die Jahre unterstützend zur Seite stand und der mich stets ermutigt hat, diese Dissertation zu vollenden. Ganz besonders danke ich auch meinen lieben Eltern, die mir das Studium ermöglicht haben und immer an mich geglaubt haben.

Inhalt

Einleitung	11	II.2. Friesprogramme für die Bauten einer modernen Gesellschaft	43
Zum Thema	11	II.2.1. Künstlerische Gestaltung im „Geiste der Griechen“	43
Primärquellen	13	II.2.2. Der Austausch des antiken Personals	45
Sekundärquellen	14	II.2.3. Historische Zyklen im Friesformat für die „Temple(s) de l'idéal civile“	48
I. Der Parthenonfries als Initialzündung für die Wiederbeschäftigung mit dem Fries im 19. Jahrhundert	17	II.2.4. Der historische Festzug als lebender Fries	50
I.1. Griechische Friese als Beutegut der Antikenverehrer	17	II.2.5. Die modernen Amoretten- und Erotenfriese	52
I.2. Der Parthenonfries und die rezeptionsästhetische Diskussion um Naturhaftigkeit und Lebendigkeit	21	Amoretten und Eroten als Surrogat für fehlende Geschichte	54
I.2.1. Die Neudefinition des Ideals	21	Der Erotenfries als kommentierende Rahmung	55
Die ablehnende Haltung der Idealisten	21	Die Kombination historischer und allegorischer Bildelemente im Erotenfries	56
Die Wertschätzung der Elgin Marbles durch die Künstler	23	II.3. Der Einsatz des Frieses im kunstgewerblichen Bereich	58
Das Urteil der Antikenkenner	24	III. Der Fries und seine formatspezifischen Qualitäten	62
I.2.2. Die europäische Parthenomania	26	III.1. Das Friesformat – ein Richtungsbild	62
England	26	III.1.1. Gestalterische Grundzüge antiker Friese	62
Frankreich	27	Der dorische Fries	63
Deutschland	29	Der ionische Fries	63
I.3. Der Parthenonfries als bildimmanentes Motiv	29	III.1.2. Formatspsychologische Aspekte	64
I.3.1. Der Parthenonfries als Ausdruck kulturpolitischer Ästhetik	30	III.1.3. Bildtektonik und Kompositionsstruktur	67
I.3.2. Der Parthenonfries und die Ästhetik der Polychromie	32	III.1.4. Der kausale Zusammenhang zwischen Friesformat und Inhalt	68
I.3.3. Der Parthenonfries und staatspolitisch demokratische Ideale	34	III.2. Erzählstruktur und Inhalte im Friesformat	70
I.3.4. Der Parthenonfries als Paradigma des Verfalls	35	III.2.1. Die epische Erzählform als Ausdruck der horizontalen im Gegensatz zur vertikalen Erzählstruktur	70
II. Formen der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem antiken Fries	38	III.2.2. Das Zirkulare und Lineare – Die Erzählstruktur des Kreises im Verhältnis zum Fries	71
II.1. Der Fries und die Wiederbelebung der Reliefkunst	38	III.2.3. Der Fries als idealtypisches Format im Jahrhundert des Fortschritts und der Entwicklung	74

III.3. Überlegungen zum friesformatigen Tafelbild	78	V. Der Fries und seine Bedeutung im „Sakralraum“ für die Kunst	104
III.3.1. Der Fries und das Breitformat	79	V.1. Die Bilderfolge als symbolische Form für die Suche nach Einheit	105
III.3.2. Fries oder Panorama?	81	V.1.1. Vincent van Gogh und der „Auvers-Zyklus“	105
III.3.3. Der Fries und das Triptychon bzw. die Bilderreihe	82	V.1.2. Paul Gauguins „Testament pictural et philosophique“	107
III.3.4. Fries oder Predella?	84	V.1.3. Ferdinand Hodlers Lebensbilder und der „Liebesfries“	108
IV. Der Fries und die Ästhetik des Dekorativen	87	V.2. Der Lebensfries von Edvard Munch als gestalterische Lösung für einen „Sakralraum“ für die Kunst	109
IV.1. Die Situation der Wandmalerei	87	V.2.1. Von der Bilderserie zum Fries	110
IV.1.1. Wandmalerei und ortlos gewordenes Staffeleibild im Spiegel der Zeit	87	V.2.2. Die Bedeutung des Lebensfrieses als Beispiel moderner Historienmalerei	111
IV.1.2. Die Frage nach der angemessenen Technik	89	V.2.3. Der Fries als Bedeutungsträger des Sakralen	113
IV.2. Die Begründer einer neuen Ästhetik	90	V.2.4. Die Sehnsucht nach dem Sakralraum für den Fries	114
IV.2.1. Flandrin und der Monumentalfries von Saint-Vincent-de-Paul	90	V.3. Der Beethovenfries von Gustav Klimt und die Vollendung der Sakralraumidee	115
IV.2.2. Die Ästhetik der Wandbilder Puvis de Chavannes'	92	V.3.1. Die Kultstätte für einen „Gottgeweihten“	115
IV.3. Die „Panneaux décoratifs“ als Form der Wanddekoration	95	V.3.2. Der Beethovenfries unter dem Aspekt seiner sakralen Wirkung	117
IV.3.1. Die Bildauffassung der Nabis	95	V.3.3. Das Prinzip der Reihung als Ausdruck des Zeremoniellen	119
IV.3.2. Die „panneaux décoratifs“ in den Raumgestaltungen der Nabis und ihre bildnerischen Einflüsse	96	VI. Zusammenfassung und Ausblick	122
IV.3.3. Der Fries als gestalterisches Prinzip der „panneaux décoratifs“ im Werk Vuillards	100	Anmerkungen	126
Der Fries und das Prinzip der „allverbindenden Rahmenlosigkeit“	100	Literaturnachweis	172
Der Fries als rahmendes Element eines illusionistischen Raumgliederungssystems	101	Enzyklopädien, Handbücher und Lexika	183
IV.3.4. Die Überführung der „panneaux décoratifs“ in den Fries	102	Zeitschriften, Journale und Jahrbücher	184
Der Linde-Fries	102	Ausstellungskataloge	185
Der Reinhardt-Fries	103	Abbildungsnachweis	187

Zum Thema

In der klassischen Architektur versteht man unter einem Fries die Zone im Gebälk eines Baues, die zwischen Architrav und Gesims vermittelt. Die Position im Gebälk bestimmt die charakteristische Form des Frieses, seine horizontale langgestreckte Gestalt. Gewöhnlich ist der Friesstreifen als Relief gearbeitet oder malerisch strukturiert. Er zeigt nicht nur ornamentalen Dekor, sondern präsentiert auch figürliche Darstellungen mit erzählerischem Charakter in rhythmischer Folge.¹ In der Auseinandersetzung mit dem antiken Dekorationselement gelingt es im 19. Jahrhundert, die Formen einer vernachlässigten und nur noch zitathaft verwendeten Kunstgattung zu erneuern und sie zu einem ernst zu nehmenden Medium zu erheben, das durch vielfältige Beispiele besticht. Der Fries weist ästhetische und gattungsspezifische Werte auf, die dem Ausdruckswillen des 19. Jahrhunderts entgegenkommen und deshalb entsprechend eingesetzt werden. Die aus dem architektonischen Zusammenhang stammende Kunstform erscheint dabei in einer Variationsbreite, die weit über die herkömmliche Verwendung in ihrem ursprünglichen Kontext hinausgeht. Welchen Zielvorstellungen der Fries dabei unterworfen ist, soll an ausgewählten Beispielen auf formaler und inhaltlich interpretatorischer Ebene nachvollziehbar gemacht werden. Eine Werkgenese dieser Beispiele steht daher nicht im Vordergrund.

Der zeitliche und länderspezifische Rahmen für die Untersuchungen ist weit gefaßt. Der Beginn der Auseinandersetzung mit dem Fries im 19. Jahrhundert erfolgt durch den seit 1806 in London heimischen antiken Parthenonfries. Die zeitliche Begrenzung des Themas ist mit dem Friesprojekt für das Sezessionshaus in Wien 1902 und den Friesdekorationen von Edvard Munch von 1905 und 1907 gesetzt. Die zeitliche Spanne umreißt damit ein ganzes Jahrhundert stilistischer Entwicklung vom Klas-

sizismus bis zum Jugendstil. Die ausgewählten Beispiele entstammen einem Forschungsgebiet, das England, Frankreich, die deutschsprachigen Länder, Skandinavien und Italien umfaßt. Die Weite des Themas birgt Schwierigkeiten, denn die Gesichtspunkte unter denen der Fries betrachtet wird, lassen ganz heterogene Teilergebnisse entstehen, die in einen sinnvollen Ablauf der Arbeit gestellt werden müssen. Angesichts dieser Weite ist es die Intention der Arbeit, den Fries als ein Leitmotiv, als ein Phänomen, des 19. Jahrhunderts in länderübergreifendem Stil zu behandeln. Dabei werden nur diejenigen Friese berücksichtigt, die eine Entwicklung oder einen für das Jahrhundert aussagekräftigen Aspekt vorführen. Unter diesen Gesichtspunkten liegt es nicht in der Absicht der Autorin, einen Werkkatalog aller existierenden Friese des 19. Jahrhunderts anzulegen oder gar eine Kulturgeschichte des Frieses zu schreiben.

Ein Fries hat die Eigenschaften zu gliedern, zu schmücken und zu dekorieren, zu belehren und zu erzählen, zu monumentalisieren und zu überhöhen. Diese Qualitäten stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit seinen funktionalen, formalen und kompositorischen Grundgegebenheiten. Sie dienen als wesentliche Faktoren dazu, die Arbeit gedanklich zu strukturieren und sie nach Themen zu ordnen. Historische Veränderungen sind für den stilistischen und inhaltlichen Wandel des Frieses im 19. Jahrhundert verantwortlich. Dabei emanzipiert sich der Fries aus seiner unmittelbaren Abhängigkeit von antiken Vorbildern zu einer modern gestalteten Kunstform. Im Verlauf der Arbeit wird damit einerseits die Entwicklung des Frieses im 19. Jahrhundert aufgezeigt, andererseits wird der Fries während dieser Entwicklung immer wieder unter einen anderen Aspekt gestellt, der im Einzelnen auch den sinnbezüglichen Rahmen des Frieses erfassen soll. Dabei gliedert sich die Arbeit in fünf Bereiche.

Als Ausgangspunkt für den Fries im 19. Jahrhundert von besonderer Wichtigkeit ist die Darstellung der einzigartigen Bedeutung des Parthenonfrieses.² Das aus der Zeit des Perikles stammende Werk setzt den Beginn für die Wiederbeschäftigung mit dem antiken Bauelement und eine technische wie gestalterische Neuentwicklung der Gattung. Jüngste Skandale um den seit 1816 im British Museum präsentierten Fries sorgen für Aktualität der Thematik und rufen die Diskussion in fachlichen Kreisen vor Augen, die der Fries einst, nach seiner Ankunft in England, ausgelöst hat.³ Im Vordergrund stand damals die Erörterung ästhetischer Fragen über griechische Kunst. Der gedankliche Weg der Diskussion läßt nachvollziehen, wie die stilistischen Besonderheiten des Frieses traditionelle Wertvorstellungen in Frage stellen und eine Wende der Kunstanschauungen herbeiführen. Wie sich selbst die Haltung eingeschworener Klassizisten verändert, macht Canovas Urteil deutlich: „Wer die Elgin Marbles nicht gesehen hat, hat nichts gesehen.“⁴ „All das Gelernte muß verlernt werden – ich sehe jetzt zumindest, was die wahre Schule der Skulptur sein sollte....“⁵ Am Ende avanciert der Parthenonfries zum autorisierten Leitbild einer ganzen Epoche. An ausgewählten Beispielen, insbesondere der Tafelbildmalerei, die mit dem Motiv des Frieses arbeiten, ist die Präsenz und die durchschlagende Wirkung des antiken Vorbildes zu veranschaulichen. Auch wenn das so populär gewordene antike Relief das gesamte Jahrhundert in Werken der bildenden Kunst nachwirkt, wird es nicht zum Hauptthema der Arbeit erhoben. Die Analyse über den Fries soll weiter gefaßt werden. Interessant erscheint die Überlegung, daß der Parthenonfries zwar eine Initiator-Rolle für die Wiederbeschäftigung mit der Kunstform „Fries“ spielt und dadurch eine direkte Übernahme antiker Elemente in nachfolgende Friese stattfindet, daß sich jedoch auch eine Loslösung von dem so dominanten Vorbild in der Frieskunst vollzieht. Das zweite Kapitel umreißt daher eine Entwicklung, die diesen Wandel unter stilistischen und technischen sowie inhaltlichen und kunstgewerblichen Aspekten vorführt. Die Darstellung trennt dabei zwischen dem Fries als inhaltsvermittelndem und als rein dekorativem Medium.

Um format- und kompositionsspezifische Fragen sowie Erzählformen geht es in einem eigenen Kapitel, das einen Beitrag zur Formatgeschichte leisten soll. Es greift dabei auf den Analysestand bereits vorgestellter Beispiele zurück. Genese, Position und Funktion des Frieses am Bau bestimmen seine ursprüngliche äußere Gestalt. Die äußere Gestalt ist wiederum maßgebend für die innerbildliche Kompositionsstruktur und die darstellerische Form des zu verbildlichenden Inhaltes. Ergebnisse aus dem Bereich der Gestaltpsychologie tragen zur Determination der formatspezifischen Eigenschaften des Frieses bei. Kunstsoziologische Aspekte und geschichtsphilosophische Denkmodelle dienen zur Untermauerung der Behauptung, der Fries sei ein idealtypisches Format der Epoche. Zu einer gesonderten Aussage innerhalb der Formatanalyse kommt es bei der Betrachtung friesformatiger Tafel- oder Wandbilder. Dabei soll geklärt werden, inwiefern charakteristische Elemente des Frieses in andere Gattungen transponiert werden und welche Wirkung sie dadurch dem anderen Medium verleihen. Die Koppelung verschiedener Gattungen läßt Bilder von zwittrigem Charakter entstehen, die zu einem Diskurs über ihre terminologische Bestimmung herausfordern. Vollständige Klärung findet die Frage nach Identität und Zweck des friesformatigen Tafelbildes im Kapitel über den Bezug zwischen dem Fries und der Ästhetik des Dekorativen. Denn ein Hauptanliegen der Malerei des 19. Jahrhunderts ist es, die dekorative Wandmalerei zu reaktivieren und das ortlos gewordene Tafelbild in den Zusammenhang mit der Architektur zu stellen. So soll bewiesen werden, daß gerade der Fries im 19. Jahrhundert die idealen Voraussetzungen liefert, die anvisierten Vorstellungen zu erfüllen. Abschließend soll der Fries unter dem Aspekt seiner sakralen Wirkung betrachtet werden. Sie gewinnt in Bezug auf den sogenannten „Sakralraum“ für die Kunst besondere Bedeutung. An zentralen Projekten von Edvard Munch und Gustav Klimt kann dies nachvollziehbar gemacht werden. Der Fries übernimmt nicht nur die Funktion, Inhaltsträger utopischer Wertvorstellungen zu sein, sondern auch die Aufgabe, diese im Formalen und Kompositorischen zu einer übergeordneten Einheit zu führen.

Primärquellen

Die kunsttheoretische Beschäftigung mit dem hier zu behandelnden Gegenstand beginnt mit der in Griechenland seit dem 18. Jahrhundert einsetzenden Ausgrabungswelle und der damit verbundenen Rezeption antiker Relikte.⁶ Besonderes Interesse gilt dabei dem Parthenonfries, der nach London gebracht und dort zum Mittelpunkt kritischer Auseinandersetzungen wird. Nicht nur die Künstlerschaft, Theoretiker und Kunst-sachverständige, sondern auch die breite Öffentlichkeit reagieren auf die Präsenz der antiken Skulpturen. Ihre Urteile liegen in Form von Artikeln in der Tagespresse, ästhetischen Abhandlungen, Akademieberichten, Vorlesungsskripten, Tagebüchern und Briefen vor.⁷ Die Sondierung des Materials bestätigt die Austragung einer höchst kontroversen stilästhetischen Diskussion, die an den Schriften Winckelmanns zur griechischen Kunst gemessen wird.⁸ Zunehmende Anerkennung und weitreichende Verbreitung erfährt der Fries bis zum Ende des Jahrhunderts durch die Anfertigung von Stichwerken und die begriffliche Aufnahme der phidiasischen Arbeiten in Handbücher und Lexika.⁹

Im Gegensatz zu der breiten öffentlichen Präsenz, die der Parthenonfries im 19. Jahrhundert inne hat, kommt den Friesarbeiten, die erst während der Epoche entstehen, eine eher punktuelle Bedeutung zu. Für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts vertreten Thorvaldsens Alexanderfries oder Martin von Wagners Walhallafries, in Hinblick auf künstlerisch technische und nationalträchtige Werte, eine an ihrem Umfeld gemessene wichtige Rolle. Demgemäß werden diese Friese von der Kritik auch hervorgehoben. Bereits die Werkgenese ist durch zeitgenössische Stimmen hinreichend dokumentiert. Die Anbringung des jeweiligen Auftragswerkes am Bestimmungsort findet Resonanz in der Presse oder in kunstkritischen Abhandlungen.¹⁰ Durch ihre Präsentation an oder in öffentlichen Gebäuden werden auch andere Friese des Jahrhunderts von der Kritik in gleicher Weise erfaßt und rezipiert.¹¹ Bei der Durchsicht der Primärquellen fällt auf, daß es sich vorwiegend um werkgenetische Information oder beschreibende inhaltliche Fakten handelt, die den jeweiligen Fries erläu-

tern. Bei der jeweiligen Beurteilung spielen bestenfalls ästhetische Kriterien, sonst jedoch sehr allgemein gehaltene Aussagen eine Rolle. So urteilt Christian Daniel Rauch über den Alexanderfries, er sei allein an die Spitze aller modernen Reliefarbeiten zu setzen und „bestimmt das Beste, was in neuerer Zeit in dieser Kunst (auf dem Gebiet des Reliefs) hervorgebracht ist.“¹² Zu einer wirklichen stil-, format- und kompositionsanalytischen Auseinandersetzung und der Einordnung des Werkes in seinen kunsthistorischen Kontext kommt es nicht. Diese Form der Darstellung ist für das ganze Jahrhundert typisch. Sie offenbart eine fehlende gattungsbezogene Auseinandersetzung mit dem Fries als bedeutendem gestalterischen Mittel. Auch die Konsultation epochenbehandelnder Kunstgeschichtswerke wie jene von Reber, Förster, Rosenberg, Muther oder den Franzosen Gautier und Silvestre, die in Zusammenhang mit der Darstellung des Oeuvres eines Künstlers auf den im jeweiligen Fall vorliegenden Fries eingehen, bringt nicht mehr als deskriptive Ergebnisse.¹³ Allein Rosenberg und Reber gehen in Zusammenhang mit Thorvaldsens Alexanderfries in einem kurzen Abschnitt auf die traditionelle Form der Reliefkunst und den stilistischen Wandel des 1812 entstandenen Werkes des Dänen ein.¹⁴ In den meisten Fällen ist die Negativanalyse des durchgesehenen Materials zu gattungsspezifischen Fragen des Frieses Bilanz. Es liegen zu wenig schriftliche Quellen vor, die die Intentionen der Künstler transparent machen würden, einen Fries gestaltet und als Ausdrucksträger eingesetzt zu haben. So besteht eine Diskrepanz zwischen reicher Präsenz des Frieses im 19. Jahrhundert und den spärlichen Aussagen über die Bedeutung desselben.

Der Versuch muß daher unternommen werden, Resultate auf anderem Wege zu erhalten. Zuallererst sind hier die Werke selbst zu konsultieren und als Quellen auszuwerten. Außerdem können Ergebnisse durch die Darstellung der Wechselbeziehung zwischen zeitphänomenologischen Erscheinungen und Werk gewonnen werden. Auch die Konsultation von Abhandlungen aus dem Bereich der Relieftechnik, der Format-, und Ästhetiktheorie verschafft die Möglichkeit, Aspekte über die Frieskunst zu

erschließen. Wichtige Hinweise zu technischen Fragen liefert dabei der Kunsttheoretiker Toelken, der sich mit dem Unterschied zwischen der plastischen und malerischen Ausführung des Bas-Reliefs befaßt. 1815 äußert er sich zu den neu gewonnenen Gesetzen, die einen Gegensatz zu traditionellen Darstellungsmethoden der Reliefkunst aufzeigen: „Man bevorzugt jenen antiken Relieftypus, bei dem alle Figuren auf einer Grundlinie stehen und verschiedene thematische Abschnitte ohne formale Trennungslinien aufeinanderfolgen. ... Der Typus des perspektivisch übereinandergestaffelten Reliefs mit plastisch abgestufter Aufteilung in Vorder- Mittel- und Hintergrund wird als Verfall abgelehnt.“¹⁵

In Bezug auf formatästhetische Fragen ist das Werk von Theodor Fechner „Vorschule der Ästhetik“ interessant, denn es stellt den einzigen Versuch im 19. Jahrhundert dar, durch eine gestaltanalytische Arbeitsweise den Ausdruckswert von Formaten zu erfassen. Dabei lehnt Fechner das mit dem Fries am ehesten vergleichbare bandartige Querformat als wenig ästhetisch ab.¹⁶

In der Nachfolge Fechners nehmen formatspezifische Fragestellungen in der kunsttheoretischen Literatur zu. Im ersten und zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts kommt es zu einer Häufung formatanalytisch verfaßter Texte in Zeitschriften bildender Kunst. In diesem Sinne beschäftigt sich Vollmer mit der Frage nach dem idealtypischen Format für ein Jahrhundert, während Everth mehr die Wechselwirkung zwischen Bildformat und Komposition sondiert. Mit der Feststellung „Allein das Format bestimmt die Ausdrucksstufe, auf der das Dargestellte leben will“ vermittelt Wolfradt einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Format und Bildinhalt.¹⁷ Über die Methoden dieser Autoren können Rückschlüsse über Formatqualitäten des Frieses gezogen werden, denn eine zum Fries passende Analyse fehlt.

Für stilistische und praktische Probleme der Wandmalerei, in deren Kontext malerische Frieze zu sehen sind, kann Paillet de Montaberts Grundlagenwerk „Traité complet de la peinture“ von 1829 herangezogen werden.¹⁸ Neue Ästhetikvorstellungen der Wandmalerei konkretisiert der

Maler Maurice Denis gegen Ende des 19. Jahrhunderts. In seinen „Théories“ stellt er die Ziele der modernen Kunst gegen die reaktionären Tendenzen der Epoche. Dabei gilt ihm die dekorative Kunst als die „große Kunst“. Da er die dekorativen Qualitäten der Bilderfriese früher Hochkulturen als vorbildlich für die Malerei seiner eigenen Epoche wertet,¹⁹ können interessante Rückschlüsse über die dekorativen Eigenschaften zeitgenössischer Frieze gezogen werden. Abschließend seien die Grundlagenbücher von Charles Blanc, die „Grammaire historique des Arts du Dessin“ und die „Grammaire des Arts décoratifs“ angeführt, die die Basis für Wissen und Bildung der Epoche schaffen und eine von Blanc normierte Ästhetikvorstellung im Bereich der bildenden Künste vermitteln. Längere Passagen sind in der „Grammaire des Arts du Dessin“ der griechischen Kunst und dem als ideal angesehenen phidiasischen Fries gewidmet. Fragen zur dekorativen Wandmalerei klärt Blanc im Fortsetzungsband der „Grammaire des Arts décoratifs“. Darin geht er im Speziellen auf die Prinzipien ein, durch die Dekorativität entsteht. Die Ergebnisse Blancs sind hilfreich, um die dekorativen Qualitäten des Frieses zu bestimmen.²⁰

Sekundärquellen

Der Fries im 19. Jahrhundert ist in der kunsthistorischen Literatur bislang nicht behandelt worden. Die einzig grundlegende Untersuchung zum Betrachtungsgegenstand stammt aus der Archäologie. In diesem Kontext bezieht sich die Analyse des Frieses, der Disziplin entsprechend, auf antike Beispiele.²¹ Auch die Einzelstudien über Frieze sind nicht so sehr im kunsthistorischen als vielmehr im archäologischen Umfeld zu suchen. Besonders in den letzten fünfundzwanzig Jahren haben die Forschungen im archäologischen Fachbereich neue Teilergebnisse zum Thema erbracht. Sie liegen in Form von Publikationen und Dissertationen vor.²² Dieser Sachverhalt läßt deutlich werden, daß der Fries bis heute zu allererst im archäologischen Kontext gesehen wird, bevor er im Bereich bildender Kunst problematisierungswürdig erscheint.

Zu einer Verschmelzung der Interessengebiete kommt es in Bezug auf den antiken Parthenonfries, der für die Kunstwelt des 19. Jahrhunderts eine so große Rolle spielte. Die Rezeptionsgeschichte dieses Frieses hat Jacob Rothenberg umfassend erarbeitet. In seiner Dissertation von 1977 thematisiert er nicht nur die literarische und zeichnerische Dokumentation der Parthenonskulpturen „in situ“, sondern breitet auch die vorliegenden Quellen zur Ästhetikdiskussion über griechische Kunst in einer erschöpfenden Analyse aus. Mit dem Ankauf des Frieses durch den britischen Staat 1816 schließt Rothenberg seine Untersuchungen ab.²³ Populärwissenschaftliche Information gibt dagegen das Buch von Saint-Clair über „Lord Elgin and the Marbles“, das eine vollständige Dokumentation der Geschichte der Antiken unter Berücksichtigung der Umstände ihres Erwerbs und ihrer Aufnahme in London gibt.²⁴ Jenkins, der Kurator der archäologischen Abteilung im British Museum, verfaßt nicht nur Einzelabhandlungen mit den neuesten Ergebnissen zum Parthenonfries²⁵, sondern stellt ihn in seinem Buch „Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum“ auch in Zusammenhang mit Sammelgeschichte und Ausstellungspraxis des British Museum. Für Jenkins steht die Methode, die Sammlung im 19. Jahrhundert chronologisch zu präsentieren, in aktuellem Bezug zu den in der Zeit kursierenden Evolutions- und Kreislauftheorien sowie zu dem geschichtsphilosophischen Bild vom Fortschritt.²⁶ Damit sind nur die wichtigsten Beispiele der über den antiken Fries informierenden Publikationen genannt. Artikel in der noch heute aufgelegten *Gazette des Beaux-Arts* oder den Zeitschriften *Apollo* und *The Connoisseurs* u.a. liefern punktuell Beiträge zu interessanten Einzelaspekten über den Fries.²⁷

An einer Hand abzuzählen sind die Werkmonographien zu Friesbeispielen des 19. Jahrhunderts. Günter Lorenz führt eine Werkgenese des Walhallafrieses von Martin von Wagner vor und setzt Sinnbezüge zum Ort seiner Anbringung.²⁸ Besonders gut dokumentiert sind die Friesarbeiten des Norwegers Edvard Munch. Der Chefkonservator des Munchmuseums in Oslo, Arne Eggum, hat die Entstehungsgeschichte des Lin-

defrieses aufgeschlüsselt. Der ehemalige Direktor der Nationalgalerie in Berlin, Peter Krieger, präsentiert die Werkgenese des Reinhardt-frieses und beschäftigt sich dabei mit der Bedeutungsebene des Frieses vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Philosophie. Das Hauptwerk des Skandinaviens Munch, der Lebensfries, ist in einer unveröffentlichten Dissertation von Reinhold Heller existent.²⁹ Marian Bisanz-Prakken hat sich mit der Planung und Ausführung des Beethovenfrieses von Gustav Klimt und seiner Einbettung in das Gesamtkonzept des Wiener Sezessionshauses auseinandergesetzt.³⁰

Da Fries oft Teil des künstlerischen Oeuvres eines Bildhauers oder Malers sind, werden sie im Rahmen seines Gesamtwerkes abgehandelt. Innerhalb der Werkmonographien zu Schadow, Flaxman, Thorvaldsen, Geyer, Janssen, Hübner, Hodler, u.a. sind ganze Kapitel oder nur Abschnitte zu deren Friesarbeiten zu finden.³¹ Auch die Friesbeiträge zu werkmonographischen Ausstellungen sind in diesem Kontext zu sehen.³² Der Fries wird dabei meist unter den Gesichtspunkt einer Bestandsaufnahme gestellt. Einzelabhandlungen in Bänden mit dem Anspruch, Epochenzusammenhänge darzustellen, geben die Möglichkeit, den Fries zu problematisieren und ihn unter einen bestimmten Aspekt zu stellen. So untersucht Werner Busch z.B. die Bedeutung des Erosenfrieses von Wilhelm von Kaulbach als kommentierende Rahmung des monumentalen Historienzyklus als wandfüllendem Programm für das Treppenhaus des Berliner Neuen Museums.³³ Jörg Traeger liefert Beiträge zur Ideengeschichte und Bedeutung des Nationalbaues der Walhalla, in deren sinnbezüglichen Kontext auch der Fries analysiert wird.³⁴

Aussagen zum Thema „Fries“ erschließen sich ferner über die Beschäftigung mit Literatur, die eine Bestandsaufnahme der Ausstattungsprogramme öffentlicher und privater Bauten des 19. Jahrhunderts präsentiert. Besondere Bedeutung kommt dabei dem Werk von Monika Wagner zu, die in umfassender Weise die Bildprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland behandelt und dabei auch die unterschiedlichsten Friesprogramme vorstellt. Über Wagner und ihr breit

angelegtes Quellenstudium ist es nicht nur möglich, Aussagen zu heute zerstörten Friesen wie z.B. von Theodor Mintrop in Köln und jenem von Eduard Bendemann in Düsseldorf, sondern auch zu nie ausgeführten Friesen, wie z.B. jenem von Schinkel für das Alte Museum in Berlin, zu machen.³⁵ Kuhlmann-Hodick liefert zum Thema „Kunstgeschichtsbild“ im 19. Jahrhundert Ergänzungen zu Monika Wagners Werkauswahl und schafft die Basis für Informationen zu den Friesen von Moritz Schulz und Christian Griepenkerl, deren Arbeiten Teil wandfüllender Bildprogramme sind.³⁶ Eva-Maria Wasem und Annemarie Menke-Schwinghammer haben in jüngster Zeit wichtige Forschungsergebnisse zu heute zerstörten Raumausstattungen geliefert. Während sich erste mit den Bildprogrammen des Königsbaues der Münchner Residenz beschäftigt, in deren Kontext wichtige Friese gehörten, präsentiert zweite eine umfassende Werkanalyse zur Kaulbachschen Ausstattung des Treppenhauses des Neuen Museums in Berlin, zu der auch der bereits angesprochene Erosenfries zählt.³⁷ Eine umfassende Analyse der Ausstattungsprogramme französischer Sakralbauten liefert Bruno Foucart, über dessen Quellenmaterial wichtige Ergebnisse zum Heiligenfries von Flandrin gewonnen werden können.³⁸ Stefan Germer hat wesentliche Beiträge zur französischen Geschichte der monumentalen Dekorationsmalerei im 19. Jahrhundert geliefert. Germer versucht eine Darstellung des sich wandelnden Geschichtsbildes vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen. Über seine Erläuterungen zum Wandbild entstehen neue Blickwinkel auf die malerische Frieskunst und die Erkenntnis, daß sich der Fries im 19. Jahrhundert zu einer idealen Form der Wandgestaltung entwickelt.³⁹ Abschließend sei auf Jan Kneher verwiesen, der sich die Aufgabe gestellt hat, die Rezeptionsgeschichte Munchs Kunst zu erarbeiten und sämtliche Ausstellungspräsentationen der zum Lebensfries gehörenden Bilder im Zeitraum von 1892 und 1912 mit der dazu gehörenden Kritik zu dokumentieren.⁴⁰ Dabei wird deutlich, daß die Kritik nicht so sehr die formale

Idee des Lebensfrieses interessiert, als vielmehr die expressiven Ausdruckswerte Munchs Kunst, denen man mit Unverständnis gegenübersteht.⁴¹

Zuletzt gilt gesonderte Betrachtung ausgewählter Literatur zu den in der Arbeit behandelten Teilaspekten, unter die der Fries gestellt wird. Die Beschäftigung mit der Gattung „Skulptur“ bzw. „Relief“ erschließt Information über das Medium „Fries“. Wittstock behandelt dabei als einziger Autor die Entwicklung der Reliefkunst um 1800. Er demonstriert sie am Beispiel des Alexanderfrieses.⁴² Um den Fries als idealtypisches Format des 19. Jahrhunderts zu definieren, müssen seine formatspezifischen Qualitäten eruiert werden. Anders als Lexikon- oder Wörterbucheintragen gehen Formatanalysen auf gattungsspezifische Werte ein. Da eine solche Analyse zum Fries bislang fehlt, müssen Ergebnisse über den Vergleich mit den Qualitäten gängigerer Formate gewonnen werden. Hilfreich ist dabei nicht nur die Arbeit von Heinrich Theissig, der die formatimmanenten Gesetze von Bildträgern im allgemeinen abtastet, sondern zuallererst auch die Beiträge aus der Gestaltpsychologie. Besonders hervorzuheben ist Rudolf Arnheim, der die fundierteste Grundlage für die Wahrnehmungspsychologie des 20. Jahrhunderts geschaffen hat.⁴³ Abschließend sei auf Reinhold Heller und Uwe Schneede verwiesen, die in Katalogbeiträgen zum Thema „Lebensfries“ von Edward Munch wichtige Ansätze zur Klärung der Bedeutungsebene des Frieses als Träger des Sakralen entwickeln.⁴⁴

Die vorliegende Sekundärliteratur hat in vielen Fällen eine umfassende Quellenanalyse zum jeweiligen Betrachtungsgegenstand aufzuweisen. So kann innerhalb der Arbeit auf diese bereits vorhandenen Ergebnisse zurückgegriffen werden. Da die Betonung dabei jedoch nicht so sehr auf der ästhetischen und gattungsspezifischen Analyse, als vielmehr auf der Darstellung einer Bestandsaufnahme oder Werkgenese liegt, wird versucht, wenn vorhanden, durch neu gewonnenes Material zu ergänzen.