

Rezension

Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland Bd. 5:

Barock und Rokoko

Teil I: Aufsätze

Herausgegeben von: Frank Büttner, Meinrad von Engelberg, Stephan Hoppe und Eckard Hollmann

Autoren: Frank Büttner, Martin Eberle, Meinrad von Engelberg, Stephan Hoppe, Cornelia Jöchner, Margit Kern, Peter Prange, Uta Schedler, Michael Thimann

Beiträge: Thorsten Albrecht, Christoph Bellot, Markus Bertsch, Robert Born, Constanza Caraffa, Andreas Dahlem, Heiko Damm, Hanna Dornieden, Angelika Dreyer, Kathin Ellwardt, Eva von Engelberg-Dockal, Ulrich Fürst, Axel C. Gampp, Henriette Graf, Christina Grimminger, G. Ulrich Grossmann, Hans-Henning Grote, Stephanie Hahn, Daniel Hanke, Katja Heitmann, Guido Hinterkeuser, Julian Jachmann, Peter Heinrich Jahn, Katrin Kessler, Ulrika Kiby, Petra Klug, Gerhard Kölsch, Vera Fionie Koppenleitner, Gode Krämer, Jarl Kremeier, Eva Bettina Krems, Heiko Lass, Gudrun Lippman, Wolfgang Lippmann, Melanie Mertens, Wolfgang Metternich, Kathrin Müller, Olesja Nein, Melanie Niessing, Christian Ottersbach, Simon Paulus, Marc Rohrmüller, Christiane Salge, Sabine Schürholz-Grabach, Ulrike Schütte, Frauke Schulte-Terboven, Ulrike Seeger, Peter Stephan, Mareike Thye, Dorothe Trouet, Ute Versteegen, Iris Wenderholm, Paul Zalewski

Prestel Verlag, München-Berlin-London-NewYork 2008, 640 Seiten m. zahlr. Abb. davon ca. 160 ganzseitig; Leinenausgabe: € 140.-; Taschenbuchausgabe (dtv): € 80.-

"Libelli sua fata habent"

Mit halbjähriger Verzögerung erfolgte erst Novembermitte 2008 die Übergabe des neuen Bandes an den erwartungsvollen Leser, vielleicht weil der 'erste Architekt' Stefan Grohé die 'Baustelle' aus unbekanntem Gründen verlassen und die ganze 'Verlags-Bauhütte' einen neuen Eigentümer gefunden hatte. Die 'Bauleitung' haben nun ausgewiesene, mehrheitlich noch junge Barockspezialisten übernommen unterstützt durch den erfahrenen Verlagslektor Eckhard Hollmann.

Das ganze Bandreihen folgt äusserlich und typographisch nicht unbedingt verbessert der im selben Verlag 2002 abgeschlossenen 'Geschichte der bildenden Kunst in Österreich', hier

speziell der 1999 erschienene, 688-seitige, nur mit 'Barock' betitelt Band für den gleichen Zeitraum. Als weitere Ahnen lassen sich u.a. die globale 'Propyläen-Kunstgeschichte' der 60er Jahre ausmachen. Die zahlreichen 'Geschichten der deutschen Kunst' aus dem 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie das von einzelnen kennerschaftlichen Autoren verfasste Handbuch für Kunstwissenschaft der späten Weimarer Zeit dürften weniger als Muster gedient haben. Die während der 80er Jahre in der DDR begonnene, unvollendet (z.B die Zeit von 1550-1760) gebliebene mehrbändige "Geschichte der (gesamt)deutschen Kunst" mit durchlaufendem Text und Zeittafel überlebte nicht die Wiedervereinigung von 1989. 1998 haben noch Heinrich Klotz und Martin Warnke eine dreibändige, wenig innovative, aber doch hier in manchem nachwirkende "Geschichte der deutschen (!) Kunst" und Robert Suckale im einbändigen Alleingang sogar (eine, die, etwas?) "Kunst in Deutschland" auf den Buchmarkt gebracht.

Der anspruchsvolle Leser (als Hauptadressat?) erwartet nun von dem vorliegenden Band einen aktuellen Wissens- und Forschungsstand in den vorangestellten Übersichtsartikeln und in den Beiträgen eines repräsentativ ausgewählten Kataloges. Der Ästhet darf sich an den recht ordentlichen Abbildungen des Tafelteiles erfreuen. Eine zusätzliche digitale Version als beigegebene DVD hätte verschiedene Vorteile der Korrektur, einer leichteren Aktualisierung, einer nicht nur linearen Verweismöglichkeit und vor allem illusionistischer Zoomfahrten oder virtueller Begehungen besonders der 'Ensembles'.

Im Vorwort werden die teilweise problematischen Rahmen abgesteckt. Einerseits operiert man mit dem historisch-politisch-geographisch-sprachlich-kulturellen Wandelgebilde 'Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation' um aber andererseits ohne Rücksicht auf Kulturlandschaftszusammenhänge (z.B. Bistum Konstanz inklusive der deutschsprachigen Schweiz) sich auf die heutigen mehr oder weniger willkürlichen Grenzen des modernen Deutschland nach 1945 oder 1989 doch wieder zu beschränken. Dann kündigen die Herausgeber etwas die Paradigmen wechselnd statt (begrenzter, veralteter) Stilgeschichte und Ikonologie eher die Suche nach Prinzipiellem, Funktionalem u.ä. aber auch bei von einander abweichenden Auffassungen an. Des weiteren wird die übliche Gliederung nach – hier als "Vielfalt" angesehenen - Gattungen durch den Einschub von repräsentativen 'Ensembles' wie Ottobeuren, Würzburg, Potsdam sowohl im Tafel- wie im Katalogteil auch wegen der seit den 80er Jahren angefachten Diskussion um das 'Gesamtkunstwerk' in Frage gestellt. Da in dem Betrachtungszeitraum ausser einigen Kabinettbildern,

Kleinplastiken, Zeichnungen, Druckgrafik nur wenig im modernen Sinne bekenntnishaft 'autonome', auftragsunabhängige Kunst existiert und oft auch Disparates in einem neuen Zusammenhang wiederverwendet wurde, hätte man das Ganze auch in 'erhaltene, zerstörte und rekonstruierte Ensembles' einschliesslich Bildergalerien, Kabinette und nicht Zuordenbares abhandeln können. Hierbei wäre auch die 'Kunstlandschaft' (Kunsttopographie u. Kunstgeographie einschliesslich Werkstattzusammenhänge) wieder eleganter eingeflossen.

Sehr knapp behandelt der Historiker Georg Schmidt **"Das** (nicht nur von ihm zwischen Reichstaat und Kulturnation angesiedelte) **Heilige Römische Reich deutscher Nation nach dem dreissigjährigen Krieg"**, allerdings etwas unverständlich erst nach/ab 1648, da im ganzen Buch von einer nicht weiter hinterfragten Barock-Rokoko-Epoche von 1600 bis 1770 ausgegangen wird.

Meinrad von Engelberg, der mit einer beeindruckend materiallastigen Studie über die Ersetzung des Begriffes 'Barockisierung' ('Rokokoisierung' sinnigerweise nicht üblich) durch die wenig sagende, neutrale, aber zeitgenössische 'Renovatio' mit ihren auch kunstgeographischen Kategorisierungen sich als richtungsweisender Mitarbeiter dieses Unternehmens empfohlen hatte, folgt Schmidt und schlägt einen grossen, vielschichtigen, aber nicht wirklich Neuerungen bereithaltenden Bogen mit **"Von Münster (1648) nach Rastatt (1797-99) – Konfession und Territorium als Rahmenbedingungen des deutschen Barock und Rokoko"**. Der produktiven Vielfalt durch die Kleinstaaterei ist zuzustimmen aber auch bei oft begrenztem finanziellen und damit oft qualitativen geringerem Spielraum. Umsomehr muss man sich über das Erreichte wundern. Einige der angeführten Thesen von der Existenz einer "Reichskirche" oder von "Österreich als kultureller Binnenraum" sind im operativen Kontext des 'Hl. Römischen Reiches' sehr problematisch. Das Neue an von Engelbergs Aufsatz ist die durchgehende, eigentlich historisch gedachte Ausrichtung an diesem 'Reich'. Frühere Barockpublikationen kastrierten sich aber dabei nicht anachronistisch an die Grenzen von 1918, 1945 oder 1989.

Derselbe Autor greift in **"Zur Einheit der Gattungen im deutschen Barock"** auch kurz das seit den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts viel diskutierte Problem des oft über Generationen und Stilweiterentwicklungen durchgehaltenen Strebens nach Zusammenwirken der Künste in Barock und Rokoko auf, wobei er keinem der mittlerweile vorgeschlagenen Begriffe wie 'bel composto' (Bernini), 'Gesamtausstattung' oder 'Raumkunstwerk' die Palme zu geben wagt.

Hier schliesst sich der vermeintlich innovative erste Tafelteil **"Ensembles"** an. Der dazugehörige Katalogteil folgt aber erst nach dem Tafelteil **"Vielfalt der Gattungen"**. Auch von der Übersicht her wäre es besser gewesen vor die Katalogabschnitte nicht weitere, oft auch Grundlegendes anscheinende Aufsätze zu setzen, sondern sie in den vorderen Aufsatzteil mit zum Katalog korrespondierender Untergliederung zu integrieren. So findet sich erst im Katalogteil zu **"Vielfalt der Gattungen"** ein weiterer Aufsatz von Engelbergs: **"Reichsstädte und Reichskirche – Predigtsaal und Klosterkirche als zentrale Bauaufgaben des deutschen Barock"**. Die Gleichsetzung Reichsstädte und evangelischer Predigtsaal (oder gab es keine katholischen Reichsstädte?) und die Fiktion einer (hier katholischen?) 'Reichskirche' mit den klassischen, in internationalen Kongregationen organisierten, katholischen Orden und ihren Kirchenbauten sind sehr problematisch. Mit dem vom Autor propagierten Begriff der "Renovatio" möchte er - wie das Wort schon besagt - mehr die vorherrschende Modernisierung als einen radikalen Neubeginn verstanden wissen. Fast eigenständig erscheint der Abschnitt: "Von der Nachgotik zum Frühklassizismus – zur Stilentwicklung des Sakralbaus in Barock und Rokoko", zu der die Stilgeschichte doch wieder etwas zu Nutzen sein darf. Während der erste Teil eher typologisch-genetisch den anfänglichen Einfluss von Italien (z.B. Salzburg) und dem über lange Zeit variierend benutzten Wandpfeilerschema verpflichtet ist, erscheint hier ziemlich versteckt ein zentrales Thema: "Barock und Rokoko im Sakralbau – Zwei Stile oder eine Entwicklung?", also die Frage nach der Eigenständigkeit des Rokoko oder nur eine Spätform des Barock?. In gewisser Überschneidung mit Frank Büttners Aufsatz über die Deckenmalerei zeigt von Engelberg das bekannte, sich wandelnde Wechselverhältnis von Architektur, Stuck und Malerei. Die von Bernhard Rupprecht und Hermann Bauer in den 60er Jahren formulierte und lange nachwirkende "Bildhaftigkeit" der Rokokokirche weist er ebenso zurück wie rhetorisch-syllogistische Erklärungsmuster der jüngsten Zeit für die Deckenmalereien. Auch die rationalistisch aufklärerische Distanzierung (Bauer u.a.) des Rokoko gegenüber einem 'naiven' Barock findet bei von Engelberg wenig Gegenliebe. Die hauptsächlich süddeutschen und zumeist bekannten Beispiele im Katalog sollen im kommenden zweiten Teil der Rezension eine gesonderte Behandlung erfahren.

Bewusst gegen den gewohnten Strich sieht Margit Kern in **"Grenzüberschreitungen – Die Einheit der Gattungen in den kirchlichen Innenräumen und die Altarbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts"**, indem sie wahrscheinlich Ernst Michalski folgend sich

etwas dekonstruktivistisch auf die oft nicht perfekten Übergänge, "Bruchstellen" kapriziert. An verschiedenen Beispielen bemüht sie sich formal und motivisch ihren eher ästhetisch-philosophischen Ansatz zu verifizieren. Da aber ein auch von der Autorin im Kern nicht zu bestreitender 'Hang zum Ensemble' zu bemerken ist, gibt es logischerweise mit den Katalognummern (Innenräume und Altarbaukunst) und Uta Schedlers Aufsätzen **"Räumliche Wucht und dynamische Expressivität – Skulptur des Barock und Rokoko"** und nachfolgend **"Raumkunst in Gips – Stuckdekoration des 17. und 18. Jahrhunderts"** doch gewisse Überschneidungen und Widersprüche. Als Kennerin der 'Wessobrunner' bringt diese im ersten Teil eine charakterisierende Aufzählung der zumeist süddeutschen Bildhauer bzw. Plastiker von Krumper bis Messerschmidt. Allerdings dürfte es noch weniger leicht sein v.a. im plastischen Bereich neue problematisierende Ansätze zu entwickeln. Auch ihr Beitrag zur Stuckkunst bleibt auf gesichertem, einfachem Boden: die Entwicklung von der Antike über die Lombardei, die Comasken bis zu den Wessobrunnern, vom Akanthus, Bandwerk zur Rocaille vielleicht etwas störend unterbrochen durch die Brüderpaare Asam und Zimmermann. Nur eine Anmerkung zeigt die wenig innovative, aber verständliche Zusammenfassung über die Stukkatorenkunst. Die Katalognummern zur Skulptur sind sehr spärlich, die zu den Stukkatoren sind sogar etwas mühsam in den "Innenräumen" zu finden.

Titel und Titelbild des Beitrages vom Münchner Ordinarius Frank Büttner **"Mehr als der Architektur treue Gehülfin - Deckenmalerei"** lassen schon ahnen, dass die seit den 80er Jahren von ihm wieder ins interpretatorische Spiel gebrachte Rhetorik für die barocke Deckenmalerei - allerdings sehr gemässigt - zum Zuge kommen wird. Als sehr verständliche geschriebene Zusammenfassung seiner zahlreichen Veröffentlichungen nimmt hier die zumindest seit Hans Tintelnot bekannte simple stilistische Entwicklung der Deckenmalerei einen ungewöhnlich breiten Raum ein. Der zweite Abschnitt behandelt typologisierend und kategorisierend Fassaden/Wand- und Deckenmalerei als "quadro riportato" und als "finestra aperta". Als wichtige altbekannte Mittel werden Figurenmaßstab, Lichtführung, Perspektive angeführt. Zu Recht versucht Büttner hier wieder die angebliche Bedeutung Andrea Pozzos etwas zu relativieren. Im dritten Teil beschäftigt er sich mit den Bildprogrammen, ihren heilsgeschichtlichen oder ortsbezogenen Aspekten, im Profanbereich oft in Richtung Kosmologie und Historisierung oder Politisierung. Paul Deckers Zitat am Wiederbeginn der deutschen Deckenmalerei um 1700 setzt Büttner das vielzitierte bayrische Mandat von 1770, das der Prachtentfaltung auch im Fresko Einhalt gebieten sollte, abschliessend entgegen. Von den im Katalog (Nr.

164-189) vorgestellten Beispielen sind die von Johann Gottfried Guthbier um 1713 ausgemalte evangelische Dreifaltigkeitskirche in Speyer oder Lambert Krahes Deckenbild von 1761/62 in Schloss Benrath vielleicht nicht ganz so geläufig.

Von Stephan Hoppe stammt das Buch "Was ist Barock", Darmstadt 2003, in dem er vornehmlich die Architektur funktional, typologisch, mathematisch-naturwissenschaftlich, medial-rhetorisch, subjektiv-transitorisch problematisierend anzugehen versucht. Daran knüpft sein jetziger, auch der grundlegenden Komplexität wegen besser weiter vorn anzusiedelnder Text an: **"Neue Regeln, Neue Medien. - Barocke Profanarchitektur zwischen Verwissenschaftlichung und Ästhetisierung"**, womit Hoppe Werner Busch, Horst Bredekamp u.a. mit den Ansätzen zu einer Widerspiegelung von Wissenschaft (als Ausdruck von 'Mentalität'?) folgt. Architektonische Axialität, Symmetrie, dann Asymmetrie, Ellipse, Komplexformen mit der Entwicklung der Mathematik zu verbinden oder aus dem Geiste der Geometrie ('more geometrico') entstehen zu lassen, drückt zumindest die rationale Seite des Barock aus. Auf dem Gebiet der Gewölbes (vorrangig der Malerei) hat schon Bernd Lindemann mit seinen "Bilder(n) vom Himmel" den Einfluss naturwissenschaftlicher Weltanschauung darzulegen versucht. Allerdings gibt es auch schon vor Freud nicht nur Rationales in den 'Mentalitäten' zu bedenken. Die von Hoppe (und auch weiter unten noch von Michael Thimann) angesprochene Verwissenschaftlichung hat sich sicher auch im Entwerferisch-Konstruktiven niedergeschlagen. Mit dem Denkstil von wirkungsästhetischer Rhetorik bemüht Hoppe ähnlich Büttner ein zweites vielleicht ergiebigeres Erklärungsmuster. Man muss sich aber klar machen, dass fast alle Architekturtheoretiker durch die rhetorische Schule gegangen sind, und dass schon in der Antike (wie z.B. bei Vitruv) die Rhetorik auch im wissenschaftlichen Diskurs als Methode und Leitform Einzug gehalten hat. Ob die Parallelisierungen von 'inventio', 'dispositio' mit baulicher Typologie, Anlage, Verteilung, 'elocutio' mit Verzierung so viel bringen, sei dahingestellt. Wenn Hoppe sich auf Ulrich Schüttes Charakterisierung des Barock aus dem Jahre 1984 zwischen 'decorum', Geschmack und dem Repräsentativen bezieht, so dürfte dafür die spätf feudale ständische und weltanschauliche Ordnung, in der die formelhaften Sprachstile von Rhetorik wie von Architektur ihre Funktion hatten, als eigentliche Ursache im Hintergrund stehen. An der vitruvianischen Säulenlehre versucht Hoppe den Architektur-Code seit der Renaissance ähnlich einem Naturgesetz herzuleiten. Anfänglich noch von der auf mathematischer Wissenschaft begründeten, regelhaften Proportion begleitet würde dieser Code ab 1700

immer mehr der subjektiven, psychologisierenden, sensualistischen Ästhetik - dem Geschmack - folgend ausgehöhlt und wäre nur noch historisch wieder belebbar. Der 'Gänsemarsch der Stile' Früh-Hoch-(17. Jh.)-Spät-Barock, Rokoko (18.Jh.) , Klassizismus – Historismus (E. 18./19. Jh.) lässt doch wieder von ferne grüssen.

Man müsste auch die Begriffe "Verwissenschaftlichung" (Rationalität, ...?) und "Ästhetik" (Subjektivität, ...?) und auch ihre Wechselbeziehungen viel näher und tiefer, auch genetisch-historisch differenzierter beleuchten, bevor sie als Prinzipien oder Kategorien wie hier zur Anwendung kommen.

Etwas überschneidend schliesst sich der 'räumlich' (oder besser: 'flächlich') knappe Aufsatz: **"Raumplanung in territorialen Diensten – Frühneuzeitliche Garten- und Stadtbaukunst"** von Cornelia Jöchner an, die ähnlich Michael Thimann am nunmehrigen Max-Planck-Institut (für Geistes-oder Kunstwissenschaften eine erstaunliche und offensichtlich richtungsweisende Patronatswahl; aber was man nicht alles den Exzellenz-Initiativen verdankt) in Florenz mit einem Projekt über Raum im Sinne des 'spatial turns' (bei solchen 'Wendungen' muss man aufpassen, dass man sich nicht im Kreise bewegt) zugange ist. Die bekannte Entwicklung von der eher additiv-vertikalisierenden Burg mit innenliegendem, mehr praktisch genutztem Garten auch unter militärtechnischem Wandel zu dem horizontal sich öffnenden, verbindenden und axialisierten, lustbetonten Schlossgarten führt die Verfasserin auf eine leider nicht sehr deutlich, fast axiomatisch ausgedrückte, neuartige räumliche Ordnung seit dem 16. Jh - das "herrschaftliche Territorium" - zurück, die oder das die Parks widerspiegeln sollen. Auf Antoine Josephe Dézallier d'Argenville bauend wird fast physiognomisch sogar eine Analogie von Garten und Stadt unternommen. Als Gründe der wieder seit der Renaissance geometrisch geplanten 'Neu'-Städte erkennt sie nicht Rationalisierung wie Hoppe oder Repräsentation sondern Effizienz, Funktionalität z.B. für das Manufakturwesen. Die oftmalige Konfliktsituation mit den Bürgern der 'Alt'-Städte zumindest als vielleicht sogar gewünschter Anlass wird nicht erwähnt. In den nur kurz behandelten Ensembles von Hanau, Karlsruhe, Mannheim, Ludwigsburg, Nymphenburg, Würzburg, Kassel, Weikersheim erfährt der 'sammelnde' Platz einen besonderen Akzent. Mit der Dresdner Situation und dem an alte Zeiten erinnernden Residenzrotationsprinzip bricht die Untersuchung zum Jahre 1719 etwas abrupt ab. Der schon seit Watteau erkennbare, unter dem Einfluss Ostasiens (und nicht nur Englands Sensualismus) entstehende Wandel in der Gartengestaltung des weiteren 18. Jahrhunderts und damit auch die Stellung zur

(eher ungezähmten) Natur, wie auch die Hereinnahme der Natur in die Innenräume, ins Ornament (z.B. Rocaille), in die Decken- Wandgemälde (z.B. Steinhausen, Nymphenburg) u.ä. bleiben weitgehend aussen vor. Als Einführung in dieses, auch vom Rezensenten bisher vernachlässigte Feld erscheint die wenig historisierende Studie durch moderne abstrakte Raum- und Herrschaftsvorstellungen etwas verengt. Dass nur der additive Garten bis Ende des 16. Jahrhunderts als "schöne Ordnung" und "Vielfalt der Schöpfung" gelesen werden könne, ist wohl Folge des Bemängelten.

Gegenüber den vorangegangenen Aufsätzen bleibt Martin Eberles Beitrag: **"Zwischen höfischem Zeremoniell und individueller Fantasie – Innendekoration im 17. und 18. Jahrhundert"** ziemlich konventionell und eher faktizistisch. Er beginnt mit der hölzernen, 'altfränkischen' Wandvertafelung (z.B. "Goldener Saal", Rathaus, Augsburg) bis zum 30-jährigen Krieg. Interessant wäre auch ein Eingehen auf Holzdecken wie z.B. in Schloss Heiligenberg gewesen, die in bemalter Schnitzarbeit eingelassene Gemälde imitieren. Im 18. Jahrhundert finden sich dafür Intarsien und natürlich der auch oft bemalte Stuck. Die Zeremonie und damit verbunden die 'Repräsentation' werden in den letzten Jahren von der Forschung als zweckhaftes Erklärungsmuster vielfach herangezogen, so auch hier für die Ausbildung der Raumfluchten und ihrer Ausstattung. Die relative Konstanz des Zeremoniellen von der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts bis Ende des 18. Jahrhunderts sorgte nach Eberle auch für eine ziemlich gleichbleibende Raumnutzung. Manchmal sich wiederholend werden Moden bei Silber, Porzellan, Tapeten, Spiegel, Lack, Teppiche u.a. angeführt, wobei ein Wandel vom Barock zum Rokoko auch als Übergang von "Materialität" zu "Ästhetik" (vgl. Hoppe) angesehen werden könne, so bei der Rocaille auch als Wechsel von der 'gravité' zur 'grace'. Eberle betont gegenüber der relativ strengen Beachtung der architekturtheoretischen Vorschriften bei der Ausstattung in Frankreich die eher vom individuellen Geschmack des Auftraggebers diktierte deutsche Lösung in Ansbach, Bayreuth, Bayern oder Preussen.

Da man im Katalog (mobiles) 'Kunsth Handwerk' von der Innenausstattung der 'Profanarchitektur' trennte, ergeben sich zum fälligen zweiten Aufsatz Martin Eberles: **"Handwerkliche Meisterschaft und künstlerische Innovation – Kunsthandwerk des Barock und Rokoko"** doch einige Überschneidungen. Als bestimmend für die kulturelle Blüte nach dem 30-jährigen Krieg werden nicht besonders innovativ Zentrierung an den Höfen, Repräsentationsbedürfnis und ein relativ leistungsfähiges Zunft-Handwerkersystem angeführt. Hier hätte man vielleicht auch die in ganz Europa gesuchten, aber von Paris

stark beeinflussten Namen wie Oeben, Riesener, Roentgen erwähnen können. Gerne hätte man auch mehr darüber erfahren, inwieweit die 'Virtuosen', die akademischen Künstler durch Vorlagen wirklich zur Qualitätssteigerung auch ausserhalb des Figürlichen beigetragen haben. Die starke Konkurrenz und der funktionierende Austausch trotz des sonst als hemmend angesehenen Zunftsystems wirkten nach Eberle innovativ. Eine Suche nach Virtuosität (warum nur für das 17. Jahrhundert?) und eine Vorliebe für exotische Materialien kennzeichnen den Barock. An verschiedenen Beispielen von Kunstschreinerarbeit, Goldhandwerk, Glas- und Porzellanarbeiten versucht Eberle stilistische Entwicklungen darzustellen. Auch die Potentiale der manchmal 'mikromegalen' (Bauer) Rocaille werden kennerschaftlich nochmals angedeutet.

Aus der Feder des bisher auf dem Feld der österreichischen Architektur-Zeichnung aufgetretenen Kunsthistorikers Peter Prange stammt der einleitende Aufsatz: **"International und Regional – Zeichnung in Deutschland 1600-1750"**. Der Verfasser stellt am Beginn der nicht einfachen Aufgabe die Internationalisierung der europäischen Kunst um 1600 (v.a. mit Blick auf Italien) und eine Regionalisierung in der deutschen Kunst zum selben Zeitpunkt in den Raum. Warum er das Ende seiner Betrachtung mit 1750 ansetzt, obwohl er später einige erst nach diesem Zeitpunkt produktiv werdende Künstler erwähnt, bleibt sein Geheimnis. Beim Titel "International und Regional" dachte der Rezensent anfangs spontan an die Einschätzung der deutschen Zeichnung analog zur Malerei als nicht erstrangig, als provinziell und nicht eigenständig. Die angesprochene Regionalisierung in den Norden und Osten, die beide auch konfessionell eher nach den Niederlanden ausgerichtet waren, und in den vorrangig katholischen Süden, der eher auch geographisch nach Italien tendierte, dürfte wie eine angeblich bis ins Stilistische sich auswirkende Widerspiegelung der politischen Struktur des 'Hl. Röm. Reiches' etwas überbetont sein. Bei der knapp geschilderten Rolle der Höfe und Städte – protoabsolutistische Hofhaltung und die künstlerisch-handwerklich-wirtschaftliche Tradition der Reichsstädte – sowie der Aufzählung der wichtigsten Orte und der bekanntesten Künstler gibt es wohl wenig Widerspruch. Zu den Auswirkungen des 'Grossen Krieges' ist zu sagen, dass erstaunlicherweise Sandrart schon 1642 wieder in Bayern anzutreffen ist, während Schönfeld oder Storer erst nach 1650 in die Heimat zurückkehrten. Die erwähnten grundsätzlichen und oft noch grösseren Schwierigkeiten bei Zuschreibungen von Zeichnungen lassen sich nachvollziehen. Dass von Flegel, Stosskopf oder Hinz (Heinz) – die Reihe kann bis Spiegler fortgeführt werden – bislang keine gesicherten Zeichnungen

bekannt geworden sind, legt den Schluss nahe, dass diese wenig gezeichnet, ihre Studien, Entwürfe vernichtet haben und auch letztere zumeist nicht als eigenständige Kunst- oder Sammlerobjekte gedacht und gesucht waren.

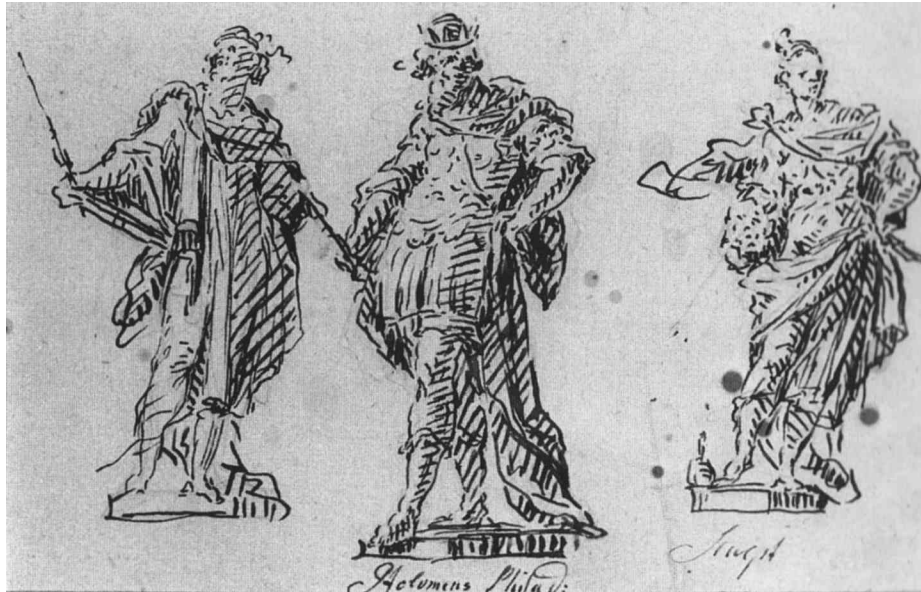
Beim Kapitel "Wirklichkeitsbezug und nachreformatorische Religiosität" wird der Nord-Süd-Gedanke historisch-genetisch oft nicht präzisiert wieder aufgegriffen. Dass das im Norden vorherrschende Bildnis sich durch den Einfluss Frankreichs (?) vom Höfischen zum Bürgerlichen (oder eher umgekehrt?) gewandelt habe, erregt Verwunderung. Mit Hinweis auf die Dominanz der Freskomalerei von europäischem Rang im Süden (Steidl bis Zick) liessen sich von Prange aus deren entwerferischen Abfall- oder Begleitprodukten doch auch einige qualitative Zeichnungen beitreiben.

Das Kapitel "Die Akademie als Wegbereiter der Künftlerausbildung" hätte man hier vielleicht eher als Hebungversuch des künstlerisch-zeichnerischen (und gesellschaftlichen) Niveaus titulieren können. Dass "Asam an der [römischen] Accademia di San Luca, der berühmten französischen Nationalakademie [?], eingeschrieben [gewesen wäre]" ist wohl ein Lapsus. Zumindest nahm Cosmas Damian Asam am päpstlichen 'concorso Clementino' 1713 mit laviertes Zeichnung teil. Auch die Behauptung, dass die zuerst von Künstlern wie Sandrart, Strudel initiierten Akademien als "dilettierende Gesellschaften" gegründet worden wären, lässt sich so kaum halten. Über die sonstigen genannten Absichten bei den Akademien in Richtung einer freien, qualitätvollen, Zunft unabhängigen Kunst durch Grafik-, Antiken- und lizenziertes Aktstudium besteht sicher Konsens.

Im letzten Kapitel "Formen und Funktionen der Zeichnungen" werden Originalzeichnungen von Nachzeichnungen, Kopien in ihrer Bedeutung vor der Fotografie als 'ricordi' u.ä. unterschieden. Die meisten Zeichnungen waren Entwürfe, Durchgangsprodukt für die verschiedensten Bereiche und keine autonomen Objekte z.B. für Sammlerzwecke. Am krönenden Ende des Aufsatzes steht die oft farbig lavierte Federzeichnung von Steidl, Asam und seinem Umkreis, die – hier nicht mehr fortgeführt – von der nächsten Generation (vgl. auch schon Amigoni) aus eigentlich noch ungeklärten Gründen anscheinend durch die Ölskizze ersetzt wurde.

Die Darstellung Pranges bringt eigentlich nichts Neues, keinen methodischen Neuanfang und gerät als Zustandsbericht in diesem doch anspruchsvollen und für einige Zeit möglichst gültigen Werk nicht sehr anregend. Als kleiner Vorgriff auf die zugehörigen repräsentativen Katalognummern: warum wurde nicht eine der sehr persönlichen, fast bossierenden, aber nicht autonom gedachten Zeichnungen des Bildhauers Joseph Anton

Feuchtmayer (siehe Abbildung) ausgewählt?. Die Besten unter ihnen brauchen sich nach Meinung des Rezensenten sogar hinter berühmteren Namen nicht zu verstecken.



Joseph Anton Feuchtmayer: Antike Herrscher, um 1735. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung; aus: Ulrich Knapp: Joseph Anton Feuchtmayer 1696-1770, Konstanz 1996, S. 103.

Mit der seit langem versuchten Wiederbelebung der Tafelmalerei des 'toten' (Tacke) 17. und auch 18. Jahrhunderts beschäftigt sich allerdings kaum in historisch-genetischer Hinsicht der Sandrart-Kenner Michael Thimann, wobei neben einigen 'nordisch-kläubelnden' Kleinmeistern wie Stosskopf und Flegel eigentlich nur die altbekannten 'Namen' wie Elsheimer, Liss, Schönfeld, Willmann international bislang bestehen können. Die Ausklammerung der vorrangigen Freskomaler Rottmayr, Asam, Spiegler bis hin zu Knoller, Zick und des österreichischen Bereiches lässt die deutsche Tafelmalerei bis ungefähr 1770 im internationalen Vergleich sehr mager aussehen. Die für die deutschen Maler von Thimann gesehene stilistische Anziehungspunkte Caravaggio und Rembrandt sollte man besser allgemein mit Italien und Holland, wobei im 18. Jahrhundert noch das höfische Frankreich hinzukommt, umschreiben. So wie es wenig glücklich erscheint den Beitrag unter den von der Antike bekannten, auf Realismus und Illusion hinweisenden Spruch des Nürnberger Literaten Harsdorffer von **"Ein lieblicher Betrug der Augen – Die deutsche Malerei zwischen 1600 und 1750"** zu stellen, so geraten auch manche Kapitelüberschriften den Problematiken nicht besonders angemessen. Mögen "Die europäische Dimension der deutschen Malerei" die Eigenständigkeit, Qualität

und den Rang oder "Kleine Bilder – Grosse Bilder" den den Deutschen nachgesagten Mangel für die grosse Form (oder die Vorliebe fürs Detail) oder oft sogar protestantische Maler in der Tradition der monumentalen spätgotischen (katholischen) Altarblattmalerei treffen, so meint "Bewegung" nicht eine ästhetisch barocke Dynamisierung, sondern soziologisch das Wanderkünstlerdasein, eine auch zu anderen Zeiten beobachtbare 'Mobilität' v. a. der gesuchten Spitzenkräfte. Auch unter "Vertiefung" ist nicht etwa eine grössere Bildtiefe oder Räumlichkeit (vgl. den Aufsatz Jöchners) gemeint, sondern die der Aus- und Weiterbildung des vom Handwerker zum Virtuosen und Gelehrten strebenden Künstlers. Dass Thimann mit "Das grosse Krabbeln: Malerei und die Wissenschaft von der Natur" der oft mit biederem Fleiss, 'physicotheologischer' Hingabe an den Kosmos der Natur arbeitenden Maria Merian fast einen ganzen Abschnitt widmet, ist vielleicht weniger Sandrart als dem Feminismus oder den 'gender studies' unserer Tage geschuldet. Bei "Von den Dingen zur Autonomie der Farbe" denkt man modern eher an die Abkehr von der Realitäts- und Naturschilderung in Richtung Phantasie, Subjektivität, Abstraktion, während hier die Tendenz zur persönlichen, virtuosen Handschrift und zur als Sammelobjekt geschätzten Ölskizze angesprochen ist. Leider lässt sich diese vermeintliche, modern gedachte Autonomie fast immer nur als sekundäre verifizieren.

Zunftbücher, Künstlerbibliotheken, Studienmatrikel, u.ä. mögen das 'tote' 17. Jahrhundert in Deutschland wieder etwas zum Leben erwecken, aber kaum seiner Malerei einen höheren Qualitätsrang einhauchen, da es anscheinend seit Goering (1940), Bushart (1967) u.a. nichts Neues mehr zu entdecken gibt. Den Bushart interessierenden, auch von Sandrart konstatierten Gründen für den Niedergang der Malerei nach Dürer, Grünewald, Holbein in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und nochmals ab etwa 1630 bis 1650 geht der dies eher negierende Thimann in seinem Beitrag nicht nach. Die z.T. schon genannten wenigen Talente waren gezwungen (auch kriegsfern) sich an die Handelsmetropolen (Florenz, Venedig, Genua, Antwerpen, Amsterdam) oder an Höfe wie päpstliches Rom, Florenz, Neapel, London zu begeben bzw. sich am bürgerlichen Kunstmarkt der prosperierenden und auch nun unabhängig vereinigten Niederlande zu orientieren.

Ausser dem von der 'Gegenreformation' inspirierten katholischen Bayern und dem hier ausgegrenzten Prag, die sich v.a. auf auswärtige oder dort ausgebildete Künstler (Florenz, Niederlande) stützten, gab es kaum Nachfrage nach qualitativ hochwertiger Kunst. Das Finanz-Handels-Wirtschafts-Bürgertum der Reichstädte war geschwächt, der feudale Adel noch nicht wieder so erstarkt und von Repräsentationsansprüchen getrieben und die Klöster noch ziemlich verunsichert. Neben diesen wirtschaftlich-gesellschaftlichen

Argumenten, Plausibilitäten vermutet Bushart (1967, S. 20) eher projektiv eine kulturelle, mentalitätsmässige Unfähigkeit, eine Unbildung, keinen Drang zur künstlerischen Autonomie. v.a. auch nicht zum angeblich dem Volkstümlichen, Erzählerischen nahen religiösen Historienbild, sodass die "Augen der ... Germania" (Sandrart) verdunkelt blieben.

Gegenüber dem goutierenden Kenner Bushart entwickelt Thimann (auch für das ganze Buch zutreffend) für das Qualitätsproblem wie auch für den nicht nur ästhetisch-modisch-künstlerischen Stilwandel von Spätrenaissance, Spätgotik, über Manierismus zu Barock, Rokoko und Klassizismus weniger Interesse. Dass bei dieser Leistungsbilanz der deutschen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts sogar die 'Importware' wie das 'Rhinozeros Clara' des Franzosen Oudry aus der für Ludwig XV gemalten und nach Schwerin gelangten Menagerie als exotisch-vermenschlichtes Tierporträt (statt Beispiele von Ridinger oder Hamilton?) erhalten muss, sagt doch schon einiges. Warum wurden dann nicht auch noch weitere 'Importe' wie Rubens für Neuburg oder Italiener wie Benso für Weingarten einbezogen?.

Michael Thimanns grundlegender Koordinaten- und Problembestimmungsversuch lässt sich vielleicht so zusammenfassen: eine nicht sehr überzeugende Infragestellung oder Widerlegung des Niederganges durch bzw. während des 30-jährigen Krieges; Zweifel an einem für ihn unbeschreibbaren (undefinierbaren?) und von ihm oft nur als Übertragung von Individualstil(en) oder 'Schulen' angesehenen Nationalstil bei einer doch beibehaltenen Differenzierung in Nord (Niederlande) und Süd (Italien); Betonung der Modus-Hierarchie bei der von ihm nur relativierten 'deutschen' Bevorzugung des oft zeichnerischen, erzählerischen, stimmungsvollen, intimen Kabinettbildes gegenüber der grossformatigen Historie. Im Gefolge der künstlerisch-soziologischen, auftragsbezogenen Flexibilität und beginnenden Akademisierung und Intellektualisierung zielt Thimann vorrangig auf das Gemälde als Abbild, Visualisierung von Natur-Er-Kenntnis, um zuletzt doch wieder quasi kunstimmanent bei einer viel zu undifferenzierten Autonomisierung der Farbe zu landen. Bemerkenswerterweise wird auf modische Kategorien wie Rhetorik u.ä. bis auf Emblematik weitgehend verzichtet. Ohne eine historisch-genetische, auch stilistische Zeit-Lokal- und eine wertende Qualitätsachse, deren sich das 17. u. 18. Jahrhundert recht bewusst war, bleiben Thimanns nur verdeckt kennerschaftlichen Überlegungen und Ergebnisse etwas beliebig in der Luft hängen. Das sonstige Bemühen Thimanns als Ikonologe der zweiten oder besser dritten Generation um das anschaulich 'wissende', oft dem Literarisch-Begrifflichen überlegene Bild in der Nähe zu Stoichitas

"Selbstbewusste(m) Bild" und in der Nachfolge von Arnheims "Bildernische(m) Denken" oder Flecks "Denkstilen" wird vielleicht den Lupen- (Merian) oder Fernrohrblick (Elsheimer?) oder andere Details banal-analogisierend widerspiegeln, ein umfassenderes Zeitwissen und -verständnis - also den damaligen naturwissenschaftlichen, weltanschaulichen Hintergrund - in unser heutiges Bewusstsein bringen, aber kaum die künstlerisch-ästhetische und qualitative Struktur und Gesamtgestalt, den Stil z.B. eines Liss, Elsheimer, oder Schönfeld, weiterreichend erklären können.

Peter Pranges zweiter, ähnlich aufgebauter Beitrag **"Medien der Übersetzung – Druckgrafik des Barock in Deutschland"** beginnt mit der Wertschätzung der Druckgrafik als Bildgedächtnis oder eine Art 'musée imaginaire' vor der Fotografie. Das "Reproduktionszeitalter" - also die abbildungsmässige Vervielfältigung von Kunst-Objekten durch ein anderes Medium - fängt nach Prange hier erst Ende des 16. Jahrhunderts mit der Familie Sadeler an. Teilweise beizupflichten ist auch seiner Auffassung, dass der eigenartigerweise wenig dargestellte 30-jährige Krieg in seiner negativen Auswirkung (z.B. nach Sandrart, der sich dann als grosser Erneuerer präsentieren konnte) etwas überschätzt wäre. Für das 'schein-tote' 17. Jahrhundert würden sich mangelnde Qualität und unzureichender Forschungsstand gegenseitig bedingen.

Im Kapitel "Zentren der Grafik-Produktion" werden nicht nur für Augsburg, sondern auch für andere Reichsstädte wie Nürnberg, Frankfurt, Köln die wichtigsten Drucker-Verleger-Dynastien aufgeführt. Augsburg und mit ihm sein 'Geschmack' standen auf der Höhe von Paris und London, was durch einige statistische Zahlen und zeitgenössische Einschätzungen vielleicht hätte untermauert werden können. Im Abschnitt "Sammler von Druckgrafik: Max Willibald von Waldburg" wird an einem adeligen Sammler allerdings nur sehr streifend die Motivation, die enzyklopädische, bildliche Teilhabe an der Welt auch aus einem historischen Denken (nachprüfbar an der noch bestehenden, nach Schulen und Künstlern geordneten Sammlung darunter 16 000 Porträts) exemplifiziert. Vielleicht könnte man noch die mäzenatische Bedeutung der Hauses Waldburg z.B. gegenüber Johann Christoph Storer hinzufügen.

Die nicht ganz billige "Druckgrafik im Dienste der Repräsentation" wurde nach Prange erst nach 1700 als herrschaftliches Propagandainstrument erkannt, wobei oft eher die Künstler, Hofhistoriographen und Architekten die Initiative ergriffen.

Zuletzt werden "Schabkunst, Kupferstich und Radierung als Medium der Übersetzung" in diesem engen Rahmen untersucht. Die von dilettierenden deutschen Adeligen erfundene

Schabetechnik als eine Vorstufe des Rasterdrucks zur leichteren Reproduktion von Tonwerten in Gemälden kehrte von England nach 1750 wieder auf den Kontinent zurück. Die eingeschobene angebliche Widerspiegelung von erkenntnistheoretischen und wahrnehmungspsychologischen Vorstellungen (z.B. Descartes) hätte man sich noch etwas genauer, nachprüfbarer gewünscht. Bei der Frage nach den Möglichkeiten und der Geschichte der einzelnen Drucktechniken sollte man vielleicht festhalten, dass die Flächenätzung nach Vorstufen von Seghers ebenfalls eher im Klassizismus ihre volle Ausprägung erfahren hat. Auch die Auflagenhöhe war für die Technikwahl entscheidend z.B. bei dem (verstählbaren) Kupferstich. Im 18. Jahrhundert entwickelten sich im übrigen Mischformen von Stich und Radierung, um kompensatorisch die Vorteile miteinander zu kombinieren. Die 'handschriftliche' Radierung akademisch-rhetorisch als "das erste Simulakrum von Individualität" (Beat Wyss) d.h. als serieller (Aus-)Druck von zeichnerischer Einzigartigkeit anzusehen, greift wohl zu hoch und daneben. Viele Künstler imitieren geradezu in Federzeichnungen das Stecherhafte und nehmen wie z.B. der Wiener Wille-Schüler Jakob Schmutzer eigentlich die Stichumsetzung vorweg. Das 'Hollandisieren', die Rembrandt-Mode, steht noch auf einem ganz anderen Blatt. Auch dass der Entwurf (Zeichnung, Gouache, Grisaille) nicht das Original sondern nur die Vorlage für den graphischen Abzug sei, geht in die genannte Richtung. Die Unterteilung in eigenhändige Grafik (peintres-graveurs) und Grafik mit anderem ausführendem Stecher, Radierer macht Sinn. Bei Adam Bartschs Unterscheidung von Originalgrafik (nur in einem Medium und allenfalls in einer durchgepausten Vorzeichnung existent) und Reproduktionsgrafik letztere durch die beiden hier vorgeschlagenen Alternativen "Übersetzungs- oder Interpretationsgrafik" ersetzen zu wollen, bringt allenfalls die künstlerisch kreativen Anforderungen an die Stecher besser zum Ausdruck, dürfte sich aber kaum durchsetzen.

Ob das ganze etwas hybride, die gewohnte Ordnung manchmal verlassende Konstrukt ein 'bel composto' im Sinne Berninis abgibt und vor allem ein solides und zukunftsfähiges Fundament einschliesslich ausgewogener, tragfähiger Statik besitzt, lässt sich erst nach einer Überprüfung der von zumeist jüngeren Kräften beigetragenen 'Bausteine' oder Katalognummern, die [hier in Teil II](#) erfolgt, sagen. Aber auch so sind schon jetzt leider einige Lücken, Desiderata festzustellen. So fehlt eine grössere und umfassendere Karte, um die kunsttopographische Verteilung anschaulich vor Augen geführt zu bekommen. Über Honorare, Preise, Bildung, soziale Stellung der Künstler erfahren wir kaum etwas.

Auch die kunsttheoretischen Ansichten, die Anschauungen, das Lebensgefühl der damaligen Zeiten werden kaum angegangen oder ausgesprochen. Die Geschichte der Forschung zu Barock und Rokoko, ihr gegenwärtiger Stand und mögliche Problemfelder für die Zukunft hätten noch viel deutlicher herausgestellt werden können. Ob der ganze Band bei der oftmals bewussten Ausblendung von Historisch-Genetischem wie der sicher manchmal langweiligen Form- oder Stilgeschichte überhaupt dann noch 'Geschichte' genannt werden kann, sei hier zum Schluss als Frage in den Raum geworfen. Möglicherweise weil den Rezensenten ähnliche Vorstellungen beschleichen wie weiland Friedrich Schlegel in dessen Kölner Vorlesung von 1807: "... Historie als die universellste und verständlichste aller Künste und Wissenschaften ... bringt immer eine genetische Charakteristik / Ansicht hervor für jede Wissenschaft oder Kunst; so gehört auch jede Charakteristik und genetische Ansicht zur Geschichte im weiten Sinne genommen. Wie dann auch eine historische Ansicht der Kunst dieselbe recht verständlich macht; da eine philosophische nur einzelne Prinzipien[,] bloß Skizzen[,] Skelet derselben liefert[,] keine vollkommene Entwicklung und also keine eigentliche Erkenntnis[,] Verständigung liefert...". (aus: Friedrich Schlegel: Vorlesungen und Fragmente zur Literatur, 2. Teil: Über deutsche Sprache und Literatur, 1807, hg. von Hans Dierkes, Darmstadt 2006, S. 140). Vielleicht könnte man die kunstgeschichtliche Aufgabe allgemein auch als eine zeitabhängige, erklärungs- und sinnstiftende, selbstreflektierende, nicht nur kategorisierende sondern synthetisierende und auch wertende Faktorenfindung und -darstellung von Kunstobjekt, Produzent, Konsument und dem sonstigen Umfeld umschreiben. (Fortsetzung: [Teil II](#))

(verändert November 2010)

Hubert Hosch
kontakt@freieskunstforum.de