

Nichtsdestotrotz wird Oskar Bätschmanns „Ausstellungskünstler“ eine unverzichtbare Basis für künftige Forschungen zur Genese des „Systems Kunst“ und zum Wandel der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers sein. Der Umfang und das Gewicht seiner kunstsoziologischen Einsichten überraschen insofern, als sie von einem Autor vorgetragen werden, der sich selbst zunächst eher am anderen Ende des kunsthistorischen Methodenspektrums eingeordnet hatte. Denn mit seiner zuerst 1984 publizierten „Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik“ war Oskar Bätschmann als Anwalt einer Kunstwissenschaft aufgetreten, die sich auf die Interpretation der „Bildprozesse“, auf die „spezifische Produktivität der Bilder“ konzentriert³. Damals hatte er geschrieben: „Die Konzeption der Geschichte der Malerei als Geschichte des künstlerischen Schaffens scheint mir nicht zu genügen.“ Diese „Geschichte der Malerei A“, wie Bätschmann sie nannte, sollte korrigiert und ergänzt werden durch die „Geschichte der Malerei B“, die skizziert, „was die Werke als sie selbst hervorbringen“⁴. Aber Werkinterpretationen im Sinne der „Kunstgeschichtlichen Hermeneutik“ sucht man im „Ausstellungskünstler“ beinahe vergeblich; nur ganz selten – etwa bei der Vorstellung von Arbeiten der „Erfahrungsgestalter“ im letzten Kapitel – erlaubt Bätschmann sich Ausflüge ins hermeneutische Terrain. Nicht die „Geschichte der Malerei B“, sondern die ehemals skeptisch beurteilte „Geschichte der Malerei A“ beschäftigt ihn in seinem neuen Buch, das die Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit beleuchtet, und zwar „nach den Seiten der Präsentation, der Produktion, des Bildes von Künstlerinnen und Künstlern, des Publikums und der Kritik“ (S. 10-11). Es scheint, als relativiere Bätschmann damit selbst seine frühere Vision einer Kunstwissenschaft, die neue historische Entwürfe aus der Praxis reflektierter Auslegung entwickelt.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung

³ Oskar Bätschmann, *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik – Die Auslegung von Bildern*, 4. Aufl. Darmstadt 1992, S. 134-135.

⁴ Ebd., S. 165.

Andreas Puchta: Die deutsche evangelische Kirche in Rom. Planung, Baugeschichte, Ausstattung (*Studien zur Kunst der Antike und ihrem Nachleben; Bd. 2*). Bamberg: Weiß 1997; 239 S., 32 Tafeln mit Abb.; ISBN 3-928591-81-9; DM 98,-

Die deutsche evangelische Kirche in Rom gehört zu einer Gruppe äußerst interessanter Kirchenbauten, die in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg im Ausland entstanden sind. Die doppelte Diaspora einer solchen Gemeinde – kirchlich wie national – läßt schon erahnen, daß derartige Bauten im Zeitalter des Historismus besonders markante Vertreter ihres Stils und ihrer Geisteshaltung sein können. In Rom, dem geistigen Zentrum des Katholizismus und der alten Hauptstadt des abendländischen Europa, kommen weitere Motivationen hinzu, die von diesem Kir-

chenbau Besonderes erwarten lassen. Tatsächlich gehört der Kirchenbau des Architekten Franz Schwechten zu den herausragenden Zeugnissen des wilhelminischen Historismus; die dazugehörige Ausstattung an Bauplastik, Mosaiken und liturgischem Mobiliar ist vollständig erhalten und macht aus dem Bau ein Gesamtkunstwerk des Historismus.

Die hier vorliegende Arbeit – mit nur geringfügigen Änderungen 1996/97 als Magisterarbeit am Institut für Christliche Archäologie und Kunstgeschichte der Universität Erlangen-Nürnberg angefertigt – spannt einen weiten Bogen und möchte die komplexe Bau- und Ausstattungsgeschichte der deutschen evangelischen Kirche in Rom darbieten, und Fragen beantworten wie zum Beispiel „Warum stehen in dieser Kirche zwei Taufsteine? Warum gibt es, einander gegenüber, zwei Christusdarstellungen?“ (Einleitung, S. 8). Zunächst wird ausschnittsweise die Geschichte der Gemeinde dargestellt (S. 11-79), dann die Baugeschichte (S. 80-114) und schließlich die Ausstattung der Kirche behandelt (S. 115-198). Auf die Sachanhänge folgt eine ausführliche fotografische Dokumentation des bestehenden Baus.

Weitgehend besteht die Arbeit aus Referieren oder wörtlichem Zitieren von Aktenmaterial, ohne daß dieses wirklich in eine prägnante neue Darstellung eingeflossen wäre. Die historische Einführung kann auch heute noch – treffend und kürzer – in der Darstellung des langjährigen Pfarrers der Gemeinde *Ernst Schubert: Die Geschichte der deutsch-evangelischen Gemeinde zu Rom (Leipzig 1930)* nachgelesen werden. Die Baugeschichte wird trotz umfangreicher Aktenzitate nur bruchstückhaft dargeboten. So wird das zweite Projekt (siehe unten; von Richard Schultze) überhaupt nicht und die Planung des ausgeführten Baus nur lückenhaft dokumentiert. Von einer zusammenhängenden, umfassenden Baugeschichte kann also nicht die Rede sein. Die eigentlichen Fragen, wie es zum Beispiel zum zweimaligen Architektenwechsel – von dem Deutsch-Römer Ernst Wille über den Berliner Stadtbaumeister Richard Schultze zum wilhelminischen Stararchitekten Schwechten – kam, und was dieser bedeutete, oder wie der Entwurf der Kirche überhaupt zustande kam, werden gar nicht erst gestellt, geschweige denn beantwortet.

Den Schwerpunkt der Arbeit legt Andreas Puchta freilich auf die Darstellung der Ausstattung der Kirche, wie es auch der Titel der Magisterarbeit klarmacht: „Die gestiftete Ausstattung der deutschen evangelischen Kirche in Rom von den Anfängen bis zur Einweihung 1922“ (vgl. die Bekanntgabe im *Mitteilungsheft 6 der Arbeitsgemeinschaft Christliche Archäologie, 1997*). Doch auch hier ist dem Buch – und das will es ja sein! – noch zu sehr die Machart einer akademischen Abschlußarbeit anzumerken. Alle Ausstattungsstücke werden nach dem gleichen Schema behandelt: Die beteiligten Künstler, Stiftung und Entstehungsgeschichte, Gestalt und Ikonographie (bzw. Form und Gestalt). Dabei bleiben für manche Stücke nur zwei oder drei Sätze übrig (zum Beispiel S. 134 Leuchter und Kreuzifix, S. 192 Glocken).

In der Behandlung der Ausstattungsstücke liegt zugleich ein Fehler im Ansatz der Arbeit: Schematisch werden erster und zweiter Altar, erster und zweiter Taufstein usw. abgehandelt. Dadurch werden zwei grundverschiedene Kirchengestaltungen miteinander vermengt. Tatsächlich besitzt die Kirche *heute* eine doppelte Aus-

stattung mit Prinzipalstücken wie Altar, Taufstein usw. Doch nur eine gehört von Anfang an in die Kirche; der zweite „Satz“ Ausstattungsstücke stammt vielmehr aus der preußischen Gesandtschaftskapelle des 19. Jahrhunderts, die sich im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol befand, und die im Ersten Weltkrieg geräumt werden mußte, darunter der bekannte Taufstein von Thorvaldsen. Die Tondi wurden in den letzten Jahren bei Aufräumarbeiten im Gemeindeamt wiedergefunden (nicht – wie S. 184 – im Kunsthandel erworben!), restauriert und in der Kirche anlässlich des Gemeindejubiläums 1994 wiederaufgehängt. Eine einfache Nachfrage in der Gemeinde hätte den Sachverhalt sofort klargestellt. Statt auf die Ausstattungsstücke der Gesandtschaftskapelle einzugehen, wäre es sinnvoller gewesen, den Stiftungen nur für die *Schwechten-Kirche* nachzugehen, und dies dafür gründlicher zu tun. Wie kamen sie zustande? Wie wirkte die Gruppe der Stifter, bei der es sich ja um ganz spezifische Gruppen innerhalb des evangelischen Deutschland handelte, auf die zu stiftenden Kunstwerke ein? Hatte sie auch für andere Kirchen gestiftet, und wie sahen diese anderen Stiftungen aus? Wie sah der Entscheidungsgang, der Entwurfsprozeß einer evangelischen Kirche der Jahrhundertwende aus, wenn Kaiser und Gemeinde Wünsche hinsichtlich Aufwand, Stil und Ausstattung hatten? Wie ist überhaupt die Ausstattung mit anderen zeitgenössischen Kirchenausstattungen vergleichbar?

Auch bei der Darlegung und Interpretation der Ausstattungsstücke kommt Puchta kaum über die Aktenreferierung und die bestehende Literatur hinaus; es fehlt ihre Einbettung in der zeitgenössischen Kunst und Kunstkritik, und ihre kunsthistorische Interpretation ist fragwürdig. Zum Beispiel werden die Leuchter der Gesandtschaftskapelle ohne Nachweis als italienische Katalogware der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnet (S. 136); Berliner Kunsthistoriker erkennen sie mit einem Blick als exzellente Exemplare der Schinkelzeit. Der Hauptaltar wird imperial gedeutet: die porphyrfarbene Steinplatte der Altarvorderseite nehme Bezug auf die deutschen und römischen Kaiser (S. 146). Rote Farbe am Altar verweist aber zunächst einmal auf den Opfertod Christi, jede weitergehende Interpretation muß nachgewiesen werden!

Ein ganzes Bündel von Problemen ist, wie oben angedeutet, mit diesem Kirchenbau und seiner Ausstattung verbunden, doch keines wird angegangen. Natürlich kann man von einer Magisterarbeit nicht verlangen, auf alle diese und andere Fragen und Probleme Antworten zu erhalten; aber gestellt werden müßten die Fragen in einer akademischen Arbeit zumindest, um ein kritisches Weiterarbeiten zu ermöglichen. Von einem großzügig gestalteten Buch in einer neu begründeten akademischen Reihe (zu der man nähere Informationen ebenfalls vermißt, auch in Bd. 1) freilich sollte man auch etwas mehr erwarten.

Der Bau der deutschen evangelischen Kirche in Rom ist ein komplexes Thema. Die eigentliche Monographie zu diesem so exzellent erhaltenen Hauptbau des wilhelminischen Historismus steht noch aus.

JÜRGEN KRÜGER
Institut für Kunstgeschichte
Universität Karlsruhe