

Freskanten für die Bevorzugung von Holzspantengewölben mit Latten als Putzträger verantwortlich sind. Dabei sind auch noch die konstruktiv verschiedenen Formen der Holzgewölbe, einerseits auf Bretterschalung mit gespaltenen Ruten als Putzträger und andererseits als Holzlattengewölbe mit konischer Lattung und an der Oberseite aufgetragener Boxhaut zu berücksichtigen. Und überhaupt: Wer bestimmt welche Dachkonstruktion zur Ausführung kommt? Wer entwirft das Dachwerk? Ein Architekt oder Baumeister oder doch ein Zimmermann? Welche Stellung hat der Zimmermann im Baubetrieb?

Kunsthistorische und bautypologische Fragen werden von Holzer/Köck nur gestreift; die Rolle der Wandpfeilerkirche für die Entwicklung der Barockarchitektur (S.19) wird etwas zu gering geschätzt. Den sehr knappen Einstieg über barockes Bauwesen in Südbayern am Beginn, der auf drei Seiten wenig mehr als ein bloßes Namedropping bieten kann, darf der Kunsthistoriker getrost überblättern, alles andere ist aber einer aufmerksamen Lektüre zu empfehlen. Wenn man diesen Rat befolgt, wird man barocke Sakralarchitektur mit anderen Augen sehen und beim nächsten Blick auf ein Fresko an der Kirchendecke nicht nur an die „Ikonologie der Bayerischen Rokokokirche“ denken, sondern auch an die dahinter verborgenen Meisterwerke barocker Zimmermannskunst, die sich darüber wölben.

MARKUS WEIS
München

Karl Schütz: Das Interieur in der Malerei; München: Hirmer Verlag 2008; 384 S., 127 Farbtafeln und 76 Farbabbb., Leinen, Schmuckschuber; ISBN 978-3-7774-4405-5; € 138,00

Mit dem Band über „Das Interieur in der Malerei“ von Karl Schütz setzt der Hirmer-Verlag seine Reihe der großen Gattungsdarstellungen fort. Wie die zuvor erschienenen ist auch dieses Buch hochwertig ausgestattet, im Großformat mit Leineneinband im Schuber und durchgehend farbigen Bildtafeln und Abbildungen von sehr guter Qualität versehen. Mit diesem Buch legt Schütz die erste umfassende, historisch und geographisch breit angelegte Geschichte des Interieurs aus einer Hand vor und entfaltet das historische Panorama der Bildgattung anhand von Werken von über 160 Künstlern.¹

Gegenüber der überaus opulenten Gesamterscheinung des Buches ist das Inhaltsverzeichnis allerdings äußerst sparsam gehalten und auf eine Einteilung in Großkapitel, die nach einer Einleitung der Chronologie der Jahrhunderte folgen, beschränkt. Zu einer genaueren Orientierung des Lesers wäre die Aufnahme der weiteren, den Text gliedernden Unterkapitel in das Inhaltsverzeichnis wünschens-

1 In ähnlich umfassender Weise wurde das Thema bisher nur im Katalog zur Ausstellung „Innenleben“, die 1998 in Frankfurt Main stattfand, behandelt: Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Hrsg. v. SABINE SCHULZE. Städelsches Kunstinstitut und Städtisches Museum Frankfurt Main; Ostfildern-Ruit 1998. – Für die Kunst des 20. Jahrhunderts sind dabei verstärkt plastische Werke und Rauminstallationen einbezogen worden.

wert gewesen, umso mehr als sie Informationen enthalten, die zum einen zu einer ersten Charakterisierung wesentlicher Eckpunkte der behandelten Zeiträume und der ihr zugehörigen Kunstlandschaften beitragen und zum anderen den Zugriff des Autors nachvollziehbar machen. Letzteres gilt zum Beispiel schon für den ersten Abschnitt der Einleitung, der mit „Türen, Fenster und Spiegel: ein Interieur“ überschrieben ist. Denn dieser Titel wirft sofort die Frage nach den fehlenden Wänden in dieser Reihe auf. In den folgenden Darlegungen der Einleitung wird deutlich, dass diese Überschrift die zentrale Ausgangsthese des Autors enthält: „Die Tür ist damit das konstitutive Element für die Darstellung des Innenraums, sie und nicht etwa eine Wand bildet die Trennlinie von Exterieur und Interieur.“ Als weiteres kritisches Moment der „echten Innenraumdarstellung“ benennt Schütz die „Einengung des Blickwinkels; Maler und Betrachter befinden sich nun nicht länger außerhalb des Raums, in den sie hineinschauen können, sondern haben sich in den Raum selbst begeben. Zugleich wird dieser Raum durch geöffnete Türen, die Durchblicke erlauben und Einblicke in anschließende Räume freigeben, erweitert.“ (S. 9) Seine Ausgangsüberlegungen fasst er am Ende dieses ersten Abschnitts zusammen: „Auf einer ersten Ebene definieren die Wände das Interieur als visuellen Raum durch seine Grenzen. Das Interieur als Handlungsraum benötigt Wandöffnungen, Türen und Fenster, die einen Übergang von Außen nach Innen erlauben. Auf einer nächsten Stufe ermöglichen Spiegel eine Reflexion des Raums im buchstäblichen Sinn, aber auch im übertragenen, indem sie über das Kompositionelle und Inhaltliche hinaus eine weitere Dimension des Bedeutungsvollen einbringen.“ (S. 10)

In den folgenden Abschnitten über „Gattungsgeschichte“ und „Themengeschichte“ benennt Schütz in Kürze Eckpunkte der Entwicklung des Bildtypus. Er konstatiert für die Gattung: „Die Emanzipation des Interieurs fand während des Spätmittelalters im Rahmen der religiösen Malerei statt,[...]“ (S. 10). Wesentliches Kriterium sei eine veränderte Raumdarstellung: „Entscheidend für den neuen Raumeindruck ist dabei das veränderte Größenverhältnis zwischen Figur und umgebenden Raum.“ Seine Blütezeit habe das Interieur im Holland des 17. Jahrhunderts erlebt, und zwar im Rahmen der allgemeinen „Hochblüte“ der Genremalerei, die zur „wichtigsten Gattung für das Interieur“ geworden sei, „so daß man für die Entwicklung der weiteren Zukunft sagen kann, das Interieurbild sei eine Untergattung des Genrebildes“ (S. 11). Im Hinblick auf die Themen verweist er auf die zahlreichen Darstellungen von Geburten und Wochenstuben aus dem biblischen Kontext, auf die Motive des Hieronymus im Gehäuse und des Malerateliers. Letzteres diskutiert er ausführlich an seinem berühmtesten Beispiel, den Meninas von Velázquez. Darauf folgt eine Art Vorgeschichte des eigentlichen Interieurs seit der Antike in den unterschiedlichen Bildgattungen, punktuell in Vasenmalerei oder Mosaik, vor allem aber in Wand- und Buchmalerei. In letzterer wird insbesondere den zahlreichen Autorenportraits eine wichtige Rolle zugewiesen, da die Schreibenden meist in architektonisch gefassten,

2 Zu diesem Bildtypus neuerdings ausführlich: PETRA KATHKE: *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*; Berlin 1997.

Innenräume andeutenden Umgebungen dargestellt sind. Damit werden die vielfältigen Wurzeln der Interieurmalerie offen gelegt, die sich in der Zeit der Etablierung des autonomen Tafelbildes gleichermaßen als eigenständige Gattung herausbildet.

Die Schilderung der Gattungsgeschichte des Interieurs im engeren Sinn beginnt im folgenden Kapitel „Das 14. und 15. Jahrhundert – Die Entstehung des Interieurs“ mit Giotto, dessen herausragende Stellung für die Kunstgeschichte im Allgemeinen gleich mit den ersten Sätzen hervorgehoben und dem auch für die Innenraumdarstellung eine wichtige Rolle zugeschrieben wird. Einerseits bedeuteten Giottos Werke allgemein einen eminenten Schritt in Richtung „Naturnähe“ mittels der Plastizität der Figuren, dem Einsatz von Licht und Schatten in der Modellierung der Körper, die handlungsorientierte Zuordnung der Figuren, die raumschaffende Bildorganisation; andererseits lässt sich bei seinen von außen – „wie bei einem Puppenhaus“ – gesehenen Innenräumen noch nicht vom „entwickelten Interieur“ sprechen, da bei diesem der Betrachter immer innerhalb des Innenraumes stehe. Außerdem seien die Architekturen nur symbolische Formen, „die innerhalb der Bilderzählung eine behelfsmäßige Funktion erfüllen“, um sie für den Betrachter „plausibel“ zu machen (S. 33). Der Raum bleibe der Handlung gegenüber ein „Akzidenz“ (S. 34).

Wie sich dies mit dem beginnenden 15. Jahrhundert im Zuge der sogenannten „ars nova“ in Florenz und Flandern änderte, und welche Rolle dabei die Einführung der Gesetze der Linearperspektive spielte, wird im Folgenden erläutert. Die Raumdarstellung gewinnt eine neue Qualität: „Mit Hilfe der Perspektive sollte aber nicht nur ein Bild erzeugt, sondern vielmehr die Illusion eines echten Raumes hervorgerufen werden.“ Damit verändert sich auch die Relation zwischen Figur- und Raumdarstellung, die nun durch Kohärenz beider bestimmt ist. Die neuen Prinzipien finden sich in keinem Bild derart konsequent durch- und vorgeführt wie in Masaccios Trinität, dem daher „ein neues Kapitel in der Geschichte der Darstellung des Raums und damit auch der Interieurmalerie, ...“ beginnt (S. 46). Gerade im Vergleich mit den zuvor genannten Beispielen aus der Wand- und Buchmalerie wird nachvollziehbar, wie nun in sich konsistente Räume gestaltet werden, während davor die eingesetzten architektonischen Versatzstücke zumeist weniger raumbildend gewesen sind, sondern vielmehr als flächengliedernde Folien oder Rahmungen für die Figuren erschienen. Diese Entwicklung lässt sich gleichzeitig in Italien und den Niederlanden beobachten. Wird dabei der wesentliche Fortschritt in Italien in der Raumkonstruktion gesehen, so sieht der Autor den wesentlichen Beitrag der flämischen Meister im Bereich der Maltechnik: „Es war wohl die völlig neue Art der Darstellung, die Art der niederländischen Künstler Farben zu verwenden und damit eine Brillanz der Farboberfläche, aber auch eine Illusion des Gesehenen zu erzeugen, die in ihrer Wirklichkeitsnähe und Überzeugungskraft mit nichts bisher Dagewesenem vergleichbar war.“ (S. 50)

Doch neben diesem Aspekt ist es ebenfalls das neue Figur-Raum-Verhältnis im Zusammenhang mit der „Sicherheit in der Gestaltung des Raumes“ (S. 53), die die Darstellungsqualitäten in den Innenräumen der Niederländer und insbesondere Jan van Eycks ausmacht. Der Schilderung und Würdigung der Leistung Jan van Eycks räumt Schütz im Folgenden breiten Raum ein. Er hebt dessen „Darstellungsrealis-



FÜR KÖNIGTUM UND HIMMELREICH

1000 Jahre Bischof Meinwerk von Paderborn

23.10.2009 – 21.2.2010

Diözesanmuseum Paderborn
Museum in der Kaiserpfalz


Erzbistum
Paderborn

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

www.meinwerk-ausstellung.de

mus“ hervor, dem er auch die „herkömmlichen ikonographischen Elemente“ untergeordnet sieht (S. 55). Dementsprechend lobt er den „Fortschritt in der räumlichen Illusion“ bei Jan van Eyck in der Verkündigung Mariae des Genter Altars (S. 57) und noch weitergehend in der Geburt des Johannes im Turiner Stundenbuch. Wegen der „Überzeugungskraft der räumlichen Illusion“ handle es sich bei diesem Bild um „das früheste moderne Interieur“ (S. 60). Schließlich bestehe eine weitere zentrale Errungenschaft van Eycks in der Hereinnahme des Betrachters in den dargestellten Innenraum, die aufgrund des eingesetzten Spiegels besonders an der Arnolfini-Hochzeit anschaulich werde. Dies entspräche einem „Paradigmenwechsel“: „wir blicken nicht länger als Beobachter von außen nach innen, sondern wir sind selbst Teil des Interieurs...“ (S. 63). In der nachfolgenden Generation der Maler werden neue Motivkreise, eine „Vielfalt neuer und unkonventioneller Themen“, für die Innenraumdarstellung erschlossen, wobei sich die Grenzen zwischen religiösen und profanen Motiven verwischen. Aus den Darstellungen des Hl. Hieronymus als Gelehrten entwickelt sich ein eigener Bildtypus, der „den Innenraum vor allem durch seine Einrichtungsgegenstände, die wie Stilleben wirken, begreifbar macht und nicht von seiner Raumgestalt her“ (S. 68). Es handelt sich zumeist um nahsichtige Darstellungen von Personen in engen Werkstätten und Läden, umgeben von Gegenständen, die sie und ihre Tätigkeit charakterisieren. Ein Typus, den wie der Autor aufzeigt, Hans Holbein d. J. für seine Bildnismalerei aufgreifen wird (S. 97).²

Parallel – und quasi in umgekehrter Richtung – dazu erfolgt, ebenfalls in Italien und den Niederlanden gleichzeitig, die Erweiterung des Bildraumes in die Tiefe und damit eine Tendenz zum Erzählen: „Erlaubt der Illusionismus die szenische Teilhabe des Betrachters durch konsistentes Hineinsehen in einen Raum, so ist eine Raumfolge geeignet, Handlungsabläufe erzählerisch aufzunehmen.“ (S. 74) Damit sind die wesentlichen Typen der Innenraumdarstellung, die für die folgenden Epochen prägend sein sollten, herausgebildet.

Das folgende Kapitel über Hochrenaissance und Manierismus beginnt mit der Feststellung, dass im Historienbild der Zeit Umgebung und Räume nur „untergeordnete Funktion“ hätten, was heißt, das Interieur „gibt es in der Renaissance nicht“, und zwar mit der Begründung: „Innenräume sind reine Architekturdarstellung, nicht Wiedergabe einer persönlich eingerichteten Lebenssphäre“ (S. 87). Dennoch werden einige der berühmten Innenraumdarstellungen der Renaissance vorgestellt, so Leonardos Abendmahl oder Raffaels Stenzen. Im nachfolgenden Manierismus sieht der Autor neben dem „ausgeprägten Individualismus der Künstler, die „bewusste Verunklärung etwa durch forcierte Perspektive oder überraschende Aus- und Einblicke“ als charakteristisch. Diese Tendenzen zur komplexen Raumgefügen erläutert er insbesondere an Beispielen von Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien und Tintoretto. Im Weiteren geht er auf die Ausdifferenzierung des Genres in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts ein und behandelt Küchenstücke, Handwerksdarstellungen, Wirtshäuser und Bordelle, den gesamten Bereich des „niedereren Genres“, in dessen Bereich die „ersten rein profanen Genreszenen in der niederländischen Malerei“ (S. 114) entstehen.

Zwar lassen sich im ausgehenden 16. Jahrhundert auch in Frankreich und Italien Tendenzen zur „Alltäglichkeit“ (S. 117) finden, wie Schütz erläutert, doch allein am Umfang des folgenden Kapitels über das „Interieur in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts“ – es nimmt mit knapp einhundert Seiten ein Viertel des Buches ein – wird deutlich, dass hier der breite Hauptstrom der Gattung zu beobachten ist. Die einzelnen Abschnitte behandeln zunächst, an das vorangehende Kapitel anknüpfend, unterschiedliche Untergattungen genrehafter Interieurdarstellungen, von den repräsentativen Gesellschaftsbildern des wohlhabenden Bürgertums über Soldatenbilder, die *coortegaardtjes*, und Szenen der käuflichen Liebe, die *bordeeltjes*, bis zum Bauerngenre. Einzelnen Künstlern, die in dieser Epoche für das Genre eine herausragende Bedeutung spielen, werden in eigenen Kapiteln bzw. Abschnitten behandelt, so vor allem Rembrandt, Pieter Saenredam und Johannes Vermeer.

Einleitend bestimmt Schütz das Genre, für das es seinerzeit diesen Überbegriff so nicht gab, aufgrund seines „Realismus“ und „die Wahl einer zeitgenössischen, modernen Umgebung“ als „zutiefst bürgerliche Kunstform“, jedoch keineswegs ohne „tiefere symbolische oder moralische Bedeutung“, etwa vergleichbar der emblematischen Literatur (S. 119). Die Bedeutung dieses Aspektes für die Genremalerei wird an den meisten der folgenden Werkbeispiele deutlich und ausführlich behandelt. So heißt es mit Bezug auf Gesellschaftsbilder von Paul Vredeman de Vries: „Diese Bilder kamen dem Repräsentationsbedürfnis reicher niederländischer Bürger entgegen, die damit das Ambiente und die Lebensführung des Adels nachahmen wollten. Zugleich sind sie voll von moralisierenden Hinweisen, die Verschwendung und Übermut kritisieren.“ (S. 121) Eine Feststellung, der eine Reihe ähnlicher folgt (z. B. S. 126, 150, 152, 157).

Stilistisch und kompositorisch zeigt sich bei vielen Künstlern der Einfluss des Carravagismus in einem verstärkten Naturalismus, einem pointierten Einsatz der Hell-Dunkel-Malerei und einer effektvollen Lichtregie, teilweise unter Verwendung künstlicher Lichtquellen wie Kerzen, Kamine oder Fackeln. Die Beleuchtung ist auch der Ausgangspunkt für die Erläuterungen zu Rembrandt, dessen in Innenräumen angesiedelten Historien insbesondere unter dem Aspekt der „Modellierung des Raumes durch Licht und Schatten“ besprochen werden. Rembrandts schaffe „durch ihre Beleuchtungssituation definierte Räume“ (S. 149), wobei insbesondere in den frühen Bildern Größe und Struktur des Raumes verunklärt würden. Ein weiterer Zug der biblischen Historien Rembrandts seit den ausgehenden 30er Jahren ist das bürgerlich häusliche Ambiente, in dem er seine Protagonisten ansiedelt. Die Heilige Familie ist nun nicht mehr von einem historisierend orientalischen Dekor umgeben, ihr Wohnraum entspricht jener zeitgenössischen Häuslichkeit, wie sie in zahlreichen Gemälden von Rembrandts Zeitgenossen zu sehen ist und im Folgenden vom Autor vorgestellt wird.

Der Aspekt der häuslichen Tugenden und ihrer Visualisierung in der holländischen Kultur des 17. Jahrhunderts wird ausführlich behandelt, entsprechend der mehrheitlichen Auffassung von der moralisierenden Funktion der Genremalerei der Zeit. Während Gerrit Dou als exemplarische „Verkörperung des holländischen Sinns für Sauberkeit“ (S. 152) gelten kann – und zwar sowohl aufgrund der Motive in seinen Bildern als auch wegen seiner Arbeitsweise und Biografie, stehen bei anderen

Malern wie Nicolas Maes, Gabriel Metsu, Jan Steen oder Frans von Mieris die Ambivalenzen zwischen dem Ideal tugendhafter Moral und den allgegenwärtigen Versuchungen und Gefahren im Vordergrund. Ausführlich werden die in den meisten der besprochenen Bildern vorhandenen erotischen Anspielungen erläutert, bei Steen zudem noch einmal die Nähe zu Sinnsprüchen und Emblematisierung deutlich. Angesichts der in praktisch sämtlichen Gemälden der unterschiedlichen Maler auffallenden Detailverliebtheit und Erzählfreude kann für diese alle gelten, was der Autor in bezug auf Adrian Ostade feststellt, dass solche Bilder „das Auge des Betrachters lange zu unterhalten“ vermögen (S. 163). Das gilt selbst für die Sonderform der teilweise fast vollständig leeren Kircheninterieurs von Pieter Saenredam, die ihren Reiz aus den differenzierten Perspektiven und dem Spiel des Lichtes beziehen. Perspektive spielt überhaupt bei den Meistern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine große Rolle, wie bei Samuel van Hoogstraten, Pieter de Hooch oder Vermeer zu sehen ist. Bei Hoogstraten findet sich in weiten Teilen ebenfalls dieses „komplizierte Verschachteln von Teilräumen und -flächen“, das Schütz für Vermeer konstatiert und in dem er „seinen hochartifizialen Weg, um das Kunstvolle seiner Malerei und damit ihren Bildwitz und ihre einzigartige Qualität herauszustellen“ ausmacht (S. 211).

Im weiteren Verlauf wird deutlich, dass das Interieur im 18. Jahrhundert im wesentlichen die bis hierher behandelten Themen und Motive fortsetzt, mit größerer stilistischer Breite und in einigen Bereichen mit einer gewissen „Lust am Artifizialen“ (S. 213). Bei Malern wie Watteau, Boucher, Fragonard sowie den Venezianern Longhi und Guardi bildet „der Geist des galanten Zeitalters“ (S. 216) die Grundlage für Motive und Malweise, während bei Chardin, Greuze oder Crespino eine Bürgerlichkeit bestimmend ist, deren Bodenständigkeit auch Farbgebung und -auftrag durchdringt. An beidem partizipiert William Hogarth mit seinen „modern moral subjects“ wie der *Marriage à la mode*. Als weitere Aspekte der Interieurmalerie des 18. Jahrhunderts werden die großen Architekturprospekte und phantastischen *Cappriccios* von Pannini, Robert und Piranesi einbezogen, womit sich allerdings die vom Autor selbst immer wieder aufgeworfene Frage danach stellt, inwieweit sie sich der von ihm gegebenen Definition eines „echten“ Interieurs – als einem von und für die bewohnenden Menschen eingerichteten Innenraums, in dessen Innern sich der Betrachter in seiner Vorstellung befindet – fügen, umso mehr als Robert und der abschließend behandelte Goya mit den zerstörten Galerien, Gefängnissen und düsteren Verliesen Räume schaffen, in denen die Menschen ausgesetzt oder „unbarmherzig eingekerkert“ (S. 258) sind. Hier dringt zum ersten Mal das Unheimliche in das Interieur ein, das im 20. Jahrhundert eine besondere Rolle spielen wird.

Der Hauptstrang bleibt aber auch im 19. Jahrhundert, wie Schütz darlegt, im Bereich des Bürgerlichen und seiner Wohnung. Kennzeichnend nach den Revolutionen ist der „Rückzug ins Private“, eine „genuin bürgerliche Eigenheit“, daher erlangten das Wohnen, die Wohnkultur und die Raumausstattung neue Bedeutung und damit auch Interieurdarstellungen (S. 261). Die kargen, asketischen Atelierräume Caspar David Friedrichs, deren Entleerung die „Evokation der inneren Bilderwelt“ befördern sollte, stellen sich im Überblick als Ausnahme heraus. Charakteristisch für

das Interieur des 19. Jahrhunderts ist die Möblierung, ob ärmlich und dürtig wie bei Carl Spitzwegs Armen Poeten oder aufwendig und repräsentativ wie in den „aristokratischen Raumportraits“ oder dem Atelier des Malers Hans Makart von Rudolf von Alt. Die Einrichtung wird als Ausdruck gesellschaftlichen Rangs, persönlicher Haltung oder individueller Vorlieben sichtbar. In der ausführlichen Würdigung von Adolf Menzel wird außerdem anschaulich, wie die Wahrnehmung und Wiedergabe der privaten Behausung gleichzeitig zum Freiraum künstlerischer Experimente wird: „es scheint, als habe der Künstler seinen fortschrittlichen Stil an Themen der vertrauten Umgebung erprobt und hier entsprechenden Rückhalt gefunden“ (S. 282).

Diesen Rückhalt scheinen die Figuren in den Gemälden Edouard Manets oder Edgar Degas' verloren zu haben. Hier schildert Schütz die jeweils unterschiedlichen Raumkonstruktionen in ihrem Bezug zu den in sie hinein gesetzten Personen. Modernität als räumliche Haltlosigkeit, wird bei ihnen und in gesteigerter Weise bei van Gogh anschaulich. Am Ende des 19. Jahrhunderts machen sich Auflösungserscheinungen der bürgerlichen Innenwelt in Motiven und Stilmitteln bemerkbar.³ Diese Linie, die schon bei Goya aufschien, findet mit Kirchner, Beckmann oder Bacon ihre Fortsetzung im 20. Jahrhundert, das Schütz recht kurz behandelt. An Beispielen von Matisse oder Braque wird zwar deutlich, wie auch der Innenraum zum Spielfeld für freie Form- und Farbklänge wird, doch das beunruhigende Moment, die Gefährdung des Privaten wird zum zentralen, ob in der Verlorenheit in anonymen Räumen wie bei Hopper, in den Verstörungen und Verfremdungen der Surrealisten, dem Eindringen der industrialisierten Alltagskultur in der Pop Art oder in den gewalttätigen Einschnitten historischer Ereignisse wie in der neueren deutschen Malerei eines Immendorff oder Kiefer.

Der Text von Karl Schütz ist durchgehend leicht lesbar und mit zahlreichen eingängigen Formulierungen, die wesentliche Momente der Darstellungen erfassen, durchsetzt. Die einführenden Zusammenfassungen der historischen Situation bzw. der Rahmenbedingungen sowie zu einzelnen Künstlern, deren Werke besprochen werden, sind meist informativ und prägnant formuliert. In diesen zusammenfassenden Erläuterungen liegt ebenso eine der Stärken des Autors wie in den einzelnen Bildbeschreibungen. In seinen Erläuterungen zu den einzelnen Künstlern und ihren Werken geht er mit unterschiedlichen Gewichtungen auf die wesentlichen Aspekte der Malerei ein, Themen und Motive, Ikonografie und Symbolik, Stil und Form, Komposition und Technik.

Allerdings bleiben im Detail einige Fragen offen, die von den Ausführungen des Autors aufgeworfen werden. Sie sollen hier punktuell angesprochen werden. So stellt sich die Frage, warum Giotto, dessen „Puppenhäuser“ eben noch nicht der verwendeten, von Rohlf-von Wittich übernommenen Definition entsprechen, nicht am Ende des zuerst genannten Abschnitts steht, wohin er entwicklungsgeschichtlich und im Sinne des Autors argumentationslogisch gehört, sondern den Beginn in dem Kapitel markiert, in dem eben nicht mehr die Außensicht, der Draufblick, sondern das Hin-

³ Dazu und zu den beunruhigenden, unheimlichen Innenräumen die neue Studie von FELIX KRÄMER: *Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerie um 1900*; Köln u. a. 2007.

eintreten und die Innensicht das eigentliche Thema sind. Ebenfalls in einem gewissen Widerspruch zueinander steht die Bezeichnung der Darstellung von Esra im Codex Amiatinus im Zuge der Diskussion der Autorenbilder als eines der „ältesten echten Interieurbilder“ (S. 22), da hier keine der zu Beginn für das Interieur als konstitutiv definierten Öffnungen wie Fenster oder Türen zu sehen sind. Es ist ein reines Innenraumbild ohne die kommunikative Dialektik von Innen und Außen.

Neben der Betonung der symbolischen Ebenen hätte auch die stärkere Einbeziehung ökonomisch-sozialer Faktoren einige Motive deutlicher erklärt. So erfolgt im Hinblick auf die Küchenstücke bei Aertsen nur ein allgemeiner Verweis auf den Wohlstand der Zeit (S. 110), doch wie sich in der Karriere solcher Motive mit ihrem überbordenden Nahrungsangebot ein Wandel und der damit verbundene Wachstum der agrarischen Wirtschaft spiegelt, hätte diese Besonderheit erklärt, die so nur wie eine Kuriosität oder die Spiegelung eines Repräsentationsbedürfnisses wirkt. Hier wird im eigentlichen Sinne das Haus und seine Führung als ökonomische Basis anschaulich.⁴

Auch wenn das Buch für ein breites Publikum geschrieben ist und als einführender Überblick zu verstehen ist, so wäre doch wünschenswert gewesen, über die wenigen Andeutungen hinaus (so z. B. zur Definition des Genre, S. 119) an einigen Stellen die teilweise sehr unterschiedlichen Auffassungen in der Forschung zur Interpretation der angeführten Werke darzulegen und für den Leser nachvollziehbar zu diskutieren. Das gilt insbesondere für das umfassendste Kapitel und das in dieser Hinsicht besonders ergiebige Feld der Malerei des Goldenen Zeitalters in Holland. Hier ist das Bemühen um ein adäquates Verständnis der Malerei der Zeit von der realistischen Auffassung seit dem 19. Jahrhundert über die von Eddy de Jonghs bahnbrechender Ausstellung *Tot lering en vermaak* ausgehenden ikonographischen Lektüren und ihrem provokanten Gegenentwurf in Svetlana Alpers' *Kunst als Beschreibung* zu neueren vermittelnden Versuchen der Bilddeutung längst schon Teil der historisch gewachsenen Wahrnehmung der Bilder geworden, und die Frage, wie weit tatsächlich sämtliche dieser Gemälde symbolisch zu lesen sind, wird seit Jahrzehnten in jeder Publikation zum Thema intensiv und oft mit großer Leidenschaft diskutiert – nur hier ist davon nichts zu lesen, womit eine scheinbare Eindeutigkeit der Bilder und Einheligkeit ihrer Lektüre suggeriert wird. Es wäre auch für den interessierten Laien interessant gewesen, solche Faktoren einzubeziehen, es hätte der Darstellung hie und da eine belebende Mehrstimmigkeit gegeben, die zugleich erhellend, aufmerksamkeitssteigernd und erkenntnisfördernd gewesen wäre. Von Interesse wäre für den Leser auch zu wissen, dass die Art der Stadthäuser mit ihrer differenzierten Raumaufteilung und damit der dargestellten Innenräume sich einerseits erst in dieser Zeit in dieser Form entwickelt hatten, was auch für deren hochwertigere Einrichtung gilt, andererseits die Künstler wohl diesen Typus aufgreifen, in den meisten Fällen aber kaum reale Bürgerhäuser der Zeit wiedergeben.⁵

4 Z. B. NORBERT SCHNEIDER: Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der frühen Neuzeit; Berlin 2004, S. 81–88.

5 Z. B. Ausst.-Kat. Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt. Ed. by MARIËT WESTERMAN; Denver u. a. 2001.

In Bezug auf Samuel van Hoogstratens Pantoffeln, die für den Bereich der Interieur-Forschung und -Diskussion ein gern verwendetes Paradebeispiel geworden sind⁶, darf auch ein Einwand vorgebracht werden, wenn es heißt, dass der Maler ein „Interieur ohne Figuren und ohne Handlung schuf“ (S. 9). Ohne Figuren heißt keineswegs ohne Handlung, wie des Autors Darlegungen im entsprechenden Kapitel selbst belegen. Der dargestellte Innenraum mit den darin anwesenden Gegenständen und ihrer Konstellation zueinander vermittelt ja gerade einen für den Betrachter nachvollziehbaren Handlungszusammenhang, er wird mit den Gegenständen als Indizien auf die Spur einer bestimmten Handlung gebracht. Dementsprechend geht der Autor in der Bildbeschreibung erzählerisch vor (S. 186). Von diesem Bild ausgehend, hätte damit eine weitere Tendenz der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts erfasst werden können, nämlich die auffallende Zurücknahme dramatischer, theatralischer Momente und Gesten zugunsten situativer, fast statischer Handlungsmomente oder gar entleerter Räume, die im gleichen Zuge um so komplexer werden und – z. B. über Durchblicke und Lichtführung – dazu genutzt werden, den vom Betrachter nun eher zu vermutenden Handlungszusammenhang zu strukturieren und die Wahrnehmung zu lenken.

Kaum behandelt wird auch der Aspekt der Kunstfertigkeit als solcher, des *Paragone*, der *Aemulatio* und der Reflexion des Mediums in dem seit dem 15. Jahrhundert etablierten und fortgeführten Diskurs über Sein und Schein in Wirklichkeit und Malerei.⁷

Dazu gehört auch, dass vor allem in Bezug auf die frühneuzeitliche Malerei der jeweilige ästhetische oder funktionale Zusammenhang der Werke häufiger einbezogen sein müsste, also der Zusammenhang zwischen Material und Medium, Ort und Funktion, z. B. im Rahmen einer öffentlichen Liturgie, der privaten Devotion oder symbolischen Repräsentation, die Verwendung als Andachtsbild.

Insgesamt lässt sich sagen, die Darstellung des Autors in Bezug auf die möglichen Deutungen der Interieur-Bilder in den verschiedenen Epochen harmonisierend und vereinheitlichend ist. Damit werden die unterschiedlichen Deutungsansätze zu einigen Aspekten der behandelten Werke vollkommen ausgeblendet. Dem Leser wird der Eindruck allgemeiner Einstimmigkeit und Gewissheit der Kunstgeschichte in Bezug auf das Thema vermittelt. Darstellung und diese den Leser beruhigende Einhelligkeit vermitteln in der Gesamtheit einen sehr paternalistischen Eindruck von der Haltung des Autors zum potenziellen Leser. Er nimmt ihn an der Hand und zeigt ihm, was es alles gibt und erklärt es ihm, mutet ihm aber keine offenen Fragen zu, außer der abschließenden Frage nach der Zukunft.

Zugestanden, die Einwände betreffen größtenteils methodische Fragen der Darstellung und Interpretation, die bei einem einführenden für ein breites Publikum

6 Sie werden in allen Publikationen zum Interieur ausführlich behandelt und waren zuletzt Anlass für eine Dissertation: FATMA YALÇIN: Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts; München u. a. 2004.

7 Dazu grundlegend VICTOR I. STOICHITA: L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes; Paris 1993.

angelegten Buch nicht zwingend diskutiert werden müssen. Den anvisierten Zweck, einen gut lesbaren und repräsentativen Überblick über die vielseitigste aller historischen Bildgattungen zu geben, erfüllt das Buch.

STEFAN BORCHARDT

*Museum Kunststiftung Hohenkarpfen
Hausen ob Verena*

Christoph Wagner (Hg.): Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?
(*Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 1*), Regensburg: Schnell & Steiner
2009, 279 S., ISBN 978-379-542-0932; € 49,90

Heute, im neunzigsten Jahr seines Bestehens, gilt das Bauhaus als Inbegriff der Moderne. Vertraute Vokabeln wie „Bauhaus-Moderne“ oder „Bauhaus-Stil“ wecken so prompt wie ausschließlich Assoziationen sachlicher Klarheit und Funktionalität, von Transparenz aus Stahl und Glas und von geometrisch-schnörkelloser Reinheit der Form. So dominierend ist die Vorstellung vom Bauhaus als Experiment „im Namen der reinen Zukunft“ (Tom Wolfe), dass man darüber andere Facetten seines Profils leicht übersieht. Verweise auf Aspekte, die diesem hehren Bild rationaler Klarheit widersprechen, Verweise auf irrationale Gegentendenzen, Schattenseiten des Okkulten und Mystischen, ja, auf Abgründe des Rassistischen, stoßen deshalb nicht selten auf Befremden. Das kann, wie die Verwunderung angesichts der Kontinuitäten des Bauhauses im Nationalsozialismus, eigentlich nur den erstaunen, der gegen die unabwendbaren Zeichen der Ambivalenz, vom einem Bild ungebrochen reiner Modernität ausgeht und an der Fiktion dieses widerspruchsfreien Ideals festhält.

Es ist das Verdienst von Christoph Wagner, in den letzten Jahren durch seine rege Forschungstätigkeit ganz wesentlich dazu beigetragen zu haben, dass das Ideal rationaler Klarheit sein historisches Komplementär zurück erhielt und mit Esoterik, Okkultismus, Mysterienkult etc. auch ganz andere Seiten des Bauhaus wieder ins Bewusstsein rückten.

Welche Bedeutung den esoterischen Tendenzen am Bauhaus zukam, wie vielgestaltig und nicht selten skurril sie dort gepflegt wurden, hatte Wagner bereits 2006 in der Ausstellung „Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee. Das Bauhaus und die Esoterik“ erstmals einem breiteren Publikum vermittelt. Dafür konnte er nicht nur auf die Ergebnisse seiner Habilitation von 2004, sondern auch auf Anregungen wie z. B. die Ausstellung „Okkultismus und Avantgarde“ (1995, Schirn, Frankfurt am Main) zurückgreifen, zumal Esoterik nicht erst und nicht nur am Bauhaus gedieh, sondern zwischen Jahrhundertwende und Faschismus bei vielen Künstlern Anklang fand.

Betrachtet man den bunten Strauss des synkretistischen Ideengemischs aus Anthroposophie, Astrologie, Freimaurerei, Theosophie und Para-Wissenschaft, Philosophismen und Religionsverschnitten, Körper- und Ernährungslehren, dann drängt sich der Verdacht auf, dass es sich vor allem im Kontext der verstörenden Sinnkrise des Ersten Weltkriegs um Spielarten eines häufig religiös unterfütterten Eskapismus handelt.