



Nike Bätzner (Hrsg.); Die Aktualität des Barock; Zürich und Berlin: diaphanes 2014; ISBN 978-3-03734-708-9; € 29,95

Wo könnte die Warnung ‚*Don't judge a book by its cover*‘ besser angebracht sein als bei einem Buch über die Aktualität des Barock, ein transhistorisches ästhetisches Prinzip, das zumeist mit optischem ‚Schwindel‘ in Verbindung gebracht wird? Unterlegt mit einer Reproduktion von Pieter Aertsens *Schlachterszene* von 1551 (Museum Gustavianum, Uppsala), präsentiert sich dem interessierten Leser die Fotografie eines auf einem Marmorsockel dargebotenen abgehackten Kuhkopfes, dessen erstarrter, fast ärgerlich-melancholischer Blick, die traurige mimische Linie des geschlossenen Mauls, zusammen mit den Blutspuren im Halsbereich, eine schockierend suggestive Wirkung entfalten. Das 1984 von Andrés Serrano komponierte Kunstfoto, Thema eines Beitrags des vorliegenden Sammelbands, kann als genuine neobarocke Schöpfung der jüngeren Gegenwart verstanden werden. Seine historischen und ikonografischen Referenzen (erläutert auf den Seiten 214–216) kondensierte der Fotograf in einem Stillleben, das als Kunstwerk verkauft und vielfach reproduziert wurde und hier sogar als Eyecatcher eines kunstwissenschaftlichen Fachbuchs eingesetzt wird. Auf den ersten Blick wird scheinbar die Persistenz barocker Topoi und Bildformeln offensichtlich.

Auch die Typografie des Bandes, gesetzt in Genath Regular (und Italic), spielt auf verschnörkelte barocke Schrift-Erscheinungsbilder an; leider aber auf Kosten der Lesbarkeit, wenn etwa die Buchstabenkombinationen ‚sp‘ und ‚st‘ durch verbindende Bögen verschmelzen.

Jenseits des attraktiven ‚neobarocken‘ Designs und seiner Schauseite erschließt die Lektüre ein intellektuelles Produkt, das dem provokativen Charakter des Covers nicht immer entspricht. Es handelt sich um einen Tagungsband, dessen Beiträge nicht immer das Versprechen einhalten, die Aktualität des Barock zu erklären. Grundlage des Buchs ist eine im akademischen Jahr 2010/11 an der Burg Giebichenstein/Kunsthochschule Halle abgehaltene Ringvorlesung zum Barock. Die zur Publikation überarbeiteten Beiträge wenden sich vor allem an ein kunsthistorisches Fachpublikum. Die weiterreichenden Forschungen zum Neobarock in der Literatur- und Filmwissenschaft, selbst in der Architekturtheorie werden kaum behandelt. Für die Kunstgeschichte bringt der Band aber einen instruktiven Überblick über aktuelle Forschungen zu historischen Barockphänomenen, und er wirft Schlaglichter auf die gegenwärtige neobarocke Kunstproduktion.

Die Herausgeberin Nike Bätzner, seit 2008 Professorin für Kunstgeschichte an eben jener Hallensischen Kunsthochschule, liefert einen brauchbaren Einstieg in die Thematik (11–20). Eine Reihe von Barock-Assoziationen werden aufgelistet, in denen das ästhetische Prinzip materieller Übertreibung und transzendenter Kodierung erkennbar wird. Auch wird die Illusionskunst des Barock im Kontext der Naturwissen-

schaften des 17. Jahrhunderts gesehen, vor allem in der Optik und der Mechanik – ein inzwischen etablierter Topos kunsthistorischer Forschung (Bredekamp et al.). So benennt die Autorin und Herausgeberin etwa die ‚kinematographische Bildorganisation‘ in den atmosphärischen Räumen bei Vermeer, die Trompe-l’Œil-Effekte bei Hoogstraten, die Verfallserscheinungen bei Aertsen und die Selbstbeobachtung bei Rembrandt (11).

In einer tendenziell eurozentristischen Literatúrauswahl wird die komplexe Begriffsgeschichte des Barock zusammengefasst (12). Diese philologische Grundlagenarbeit basiert wesentlich auf den Publikationen des schweizerisch-kanadischen Romanisten Walter Moser (in *Ästhetische Grundbegriffe 1*), aber erhielt auch wichtige Impulse durch Omar Calabreses wegweisendes Werk *Neo-baroque. A Sign of the Times* (1992). Nicht verzeichnet ist der instruktive, von Lois Parkinson Zamora und Monika Kaup herausgegebene Reader *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest* (2010). Die von Kaup gut aufgearbeitete gesamtamerikanische Debatte über den Neobarock (*Neobaroque in the Americas. Alternative Modernities in Literature, Visual Art, and Film*, 2012) fehlt im bibliografischen Kontext des Bandes ebenfalls.

Dagegen werden die von eindimensionaler, modischer Deleuze-Lektüre beeinflussten Schriften zur postmodernen Aktualität des Barock von Mieke Bal („Baroque Matters“, in: *Rethinking the Baroque* 2011) mehrfach als konzeptuelle Referenz herangezogen (14, 230–238). Auch der vorliegende Band verdankt sich einem seit den 1980er Jahren formulierten postmodernen Erkenntnisinteresse an der Konstruktion und Rezeption visueller Spektakel (Omar Calabrese, Christine Buci-Glucksmann, Stephen Calloway).

Die an sich problematische Definition eines Stilbegriffs wird durch eine historische Erörterung unterfüttert, die dann in eine weit gefasste Arbeitshypothese mündet: Barock gilt als „ein in seinen Konturen pulsierendes, flexibles Cluster von Charakteristika jenseits einer konkreten historischen Zuordnung“, und das Barocke, so Bätzner, sollte nicht als Stilbegriff eingeeengt werden, sondern als eine „spezifische Symptomkombination“, als „Geisteshaltung“ verstanden werden (12, 228).

Positiv hervorzuheben ist, dass in diesem konzeptuellen Rahmen die koloniale Dimension des historischen Barock behandelt wird, die Formulierung des Barock als „globaler Stil“ (16) mit monarchisch-katholischem Sinnmehrwert. Allerdings konnten die erst jüngst publizierten Ergebnisse des langjährigen internationalen Forschungsprojekts *The Hispanic Baroque. Complexity in the First Atlantic Culture* (University of Western Ontario, Kanada), vor allem dessen innovativer Ansatz, historische und ästhetische Phänomene des gesamtamerikanischen Barocks mit Hilfe der Komplexitätstheorie zu verstehen, nicht berücksichtigt werden. Auch die in diesem Rahmen erarbeiteten, aber noch nicht veröffentlichten Studien zum Neobarock (Walter Moser, Angela Ndalianis, Peter Krieger (Hrsg.), *Transcultural and Transhistoric Efficiencies of the Baroque Paradigm*) konnten von der Herausgeberin und den Autoren des Bandes nicht rezipiert werden.

Das Buch bietet zwei ‚Blickachsen‘ an. Erstens ein ‚re-reading‘ des historischen Barock. Jürgen Harten eröffnet diesen Block mit einem Text (22–41) zu Caravaggios

Bildregie, die den Betrachter zum Augenzeugen macht und somit das „Unbegreifliche und Unglaubliche“ biblischer Geschichten und mythologischer Erzählungen im Bild möglich erscheinen lässt (17). Dieser Beitrag ist eine solide, kunsthistorisch fixierte Interpretation, die tatsächlich auch eine Perspektive zur ‚Aktualität‘ des Barock aufzeigt: Der britische Gegenwartskünstler David Hockney (*Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the old masters*, 2006, 124) sah in Caravaggios 1599 bis 1600 für die Capella Contarelli, San Luigi dei Francesi in Rom, gemalte *Berufung des Heiligen Matthäus* die Lichtregie einer perfekt inszenierten Filmaufnahme (32).

Ana Rabe stellt in ihrem auf Foucault und Ortega y Gasset basierenden Aufsatz Überlegungen zum paradoxen Raum und zum verzweigten Augenblick in Velázquez' enigmatischem Werk *Las Meninas* (1656, ab 1819 im Madrider Prado ausgestellt) an (42–65). Nach einer gründlichen Beschreibung des Ortes und der Identifizierung der dargestellten Figuren (44–47) kommt sie zu der Einsicht, dass in diesem Gemälde „eine komplexe Dynamik [vorherrscht], in der das Gefundene seine Gewissheit verliert“ (47). Zudem versucht sie nachzuweisen, dass Velázquez' Bild, „mit Mitteln der Umkehrung und Negation das Verschwinden des Blicks im Akt des Sehens“ (65) zeige.

Bernhard Kerber führt die disparate Ansammlung von Texten zum historischen Barock fort mit auf seiner Dissertation basierenden Überlegungen zur Deckenmalerei Andrea Pozzos in Sant' Ignazio zu Rom (66–79). Der vor 1685 gemalte *Triumph des Hl. Ignatius von Loyola* ist eines der Schlüsselwerke zum Verständnis barocker, gegenreformatorischer Bildstrategien. Es lässt sich auch, wie etwa Jens Baumgarten (*Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560–1740)*, 2004) und Angela Ndalians (*Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, 2005) gezeigt haben, als Ursprung postmoderner, neobarocker Illusionstechniken lesen. Kerbers Artikel ist eine solide kunsthistorische Ausarbeitung, deren zentrale These der bildkonstitutiven Position des an einen festen Punkt gebundenen Betrachters in der illusionistischen Deckenmalerei (17) allerdings nicht neu ist. Das monumentale illusionistische Gemälde, das die Wölbung der Deckentonne negiert (68), hatte ein klares propagandistisches Ziel: die Herstellung der „Unmittelbarkeit des Erlebnisses durch Überwältigung“ (72). Interessant ist die Interpretation des Autors, dass die für die Bildwahrnehmung notwendige zentrierte Position des Betrachters sogar zu einer Frage der Ethik wird: „Die Mitte ist Ort der Tugend, Abweichung ist Laster“ (71). Nur aus der normierten Sichtachse ist die „Epiphanie der himmlischen Welt“ zu erfahren (71). Dementgegen steht die von Kaspar Schott S. J. in seinem 1657/59 publizierten (und später in Diderots *Encyclopedie* rezipierten) Werk *Magia universalis naturae et artis* postulierte ‚Anamorphose‘, eine intendierte Beweglichkeit des Betrachters und filmisch organisierte Wahrnehmung, die nicht charakteristisch für Pozzos Deckenfresko ist (79).

In ihrem zweiten Beitrag zum Sammelband (80–90) interpretiert die Herausgeberin Nike Bätznner den kolonialen Export des spanischen, monarchisch-katholischen Barock nach Amerika als erstes globales „branding“ (82), das gleichwohl von den lokalen Kunsthandwerkern und Künstlern Neu-Spaniens subversiv abgewandelt zu

einem hybriden Mimikryprodukt wird, das die koloniale Autorität sogar destabilisiert (17, 85). In Bezug auf Samuel Y. Edgertons Studie *Theaters of Conversion* (2001) beschreibt Bätzner die iberamerikanischen barocken Kirchenfassaden als Materialisierung eines „Bekehrungstheaters“ (87), dessen naiv-gläubiges, staunendes Publikum sich in den großen Atrien vor den Tempeln aufhielt. Dieser Aufsatz bringt eine relativ gute Syntheseleistung der existierenden, aber im deutschsprachigen kunsthistorischen Forschungskontext kaum wahrgenommenen Thematik latein- oder iberamerikanischer Kunst und Architektur. Allerdings wird die ausführliche spanischsprachige Literatur kaum zitiert, und wenn, wie im Fall des Philosophen Bolívar Echeverría, nur aus zweiter Hand (82, Anm. 5). Auch der bereits erwähnte Barock-/Neobarock-Reader von Parkinson/Kaup (81, Anm. 1) hätte hier wichtige Hilfestellungen zur Konstruktion der Argumentation bringen können. Eine Vertiefung in die Forschungen zur altmexikanischen und kolonialen Kunst Mexikos hätte zudem die inkorrekte Verwendung des Begriffs „Aztekenkultur“ (84) vermeiden können. (Der korrekte, in der Forschung verwendete Begriff ist ‚mexica‘.)

Begleitend zu diesem Aufsatz steuert Esther Suárez Ruiz einen Bildessay zum Thema *Engel mit indianischem Antlitz* (91–103) bei, in dem die Vielfalt hybrider Ornamentierungen auf iberamerikanischen Kirchenfassaden in Mexiko, Peru, Bolivien und Ecuador dokumentarisch abgebildet wird.

Philipp Zitzlspurger ergründet in seinem Beitrag die Darstellung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von Herrschaft in den am Hof Ludwigs XIV. von Bernini (und Zeitgenossen) hergestellten Büsten (104–123). Er vergleicht die unterschiedlichen Produktionsbedingungen im Vatikan und am französischen Hof jener Zeit. Der Künstler und Hofmann (*cortegiano*) Bernini passte sich flexibel den sich schnell wandelnden Machtverhältnissen der durch den Wahlmodus definierten oligarchischen Herrschaftscluster an (108) – eine machtpolitische Instabilität, die diplomatische Flexibilität erforderte, und die wiederum Bernini half, sich auch im statischeren Machtgefüge der französischen Krone gegen lokale Künstlerkonkurrenten durchzusetzen. Diese Unsicherheiten und Unwägbarkeiten künstlerischer Auftragslagen könnten auch unter dem von Walter Moser als (neo-)barockes Kriterium bezeichneten ‚ontologischen Instabilität‘ verstanden werden. Allerdings limitiert Zitzlspurger seinen Diskurs auf kunsthistorische und historische Aspekte. Der professionell ausgearbeitete Aufsatz, der auf seiner 2002 veröffentlichten Dissertation beruht, verliert stellenweise das Leitthema der ‚Aktualität‘ des Barock aus den Augen. Auch fällt auf, dass kaum spezifische Forschungsliteratur zur Politischen Ikonografie verarbeitet wird.

Es folgt ein gut konstruierter und im besten Sinne gelehrter Aufsatz von Axel Christoph Gampp zu der an Rubens' *Verkündigung* nachweisbaren barocken Wahrnehmungstheorie eines jesuitischen Optik-Traktats (124–141). Dem 1609 fertiggestellten Gemälde ist eine mnemotechnisch wirksame Farbkomposition inhärent, die auf einer ethisch determinierten, jesuitisch geprägten antiken Erinnerungskultur basiert. Der Autor stellt die engen Bezüge von Bild und Traktat her, insbesondere das 1613 von Franciscus Aguilonius veröffentlichte optische Traktat *Opticum Libri Sex Philoso-*

phis ac inxta Mathematicis utiles, das wesentlich von Rubens' Gemälde (und Malweise) beeinflusst wurde (109).

Den wohl anregendsten Aufsatz des ganzen Bandes steuert Joseph Imorde bei. Seine Rezeptionsgeschichte und Neubewertung der ‚Süße‘ im Werk des Florentiner Barockmalers Carlo Dolci (142–159) zeigt zunächst auf, wie dieses Werk von der frühen Kunsthistoriografie um 1900 als Kitsch abgewertet wurde (143). Allerdings galt Dolcis Zeitgenossen im 17. Jahrhundert der süße Geschmack als (religiöser) Erkenntnismodus. *Sapientia* war seinerzeit durch *sapore/sapere* (Geschmack/schmecken) determiniert (149). Und die ersehnte Süße der Bilder galt als „Affekt-Transmission“ zum Nachfühlen der christlichen Botschaft durch das Bild, als „empathisches Kosten und Sehen“ (151f.). Der Clou des Aufsatzes liegt in der ernährungsgeschichtlichen Kontextualisierung der malerischen Süße Dolcis. Zur Lebenszeit des Malers nahm in Europa der Zuckerkonsum zu, zunächst als Luxusgut des Adels, der sich auch teure Zucker-Tischdekorationen herstellen ließ, und dann ab Mitte des 18. Jahrhunderts im Bürgertum und ein Jahrhundert später mit der industrialisierten Verarbeitung der Zuckerrübe auch in der (englischen) Arbeiterklasse (154ff.). Mit zunehmendem Zuckerverbrauch verkümmerte der mystisch-religiöse Süße-Topos. Nicht ohne Ironie konstatiert der Autor: „Der süße Jesus des Barock entsinnlichte sich unter den kapitalistischen Gegebenheiten der Industrialisierung zu dem nur mehr lieben Jesus“, und mit „dem häufigen und irgendwann auch täglichen Verzehr von Zucker und gezuckerten Produkten verlor [...] der spirituelle Geschmackssinn seinen metaphorischen Inhalt“ (157). Imordes Konklusion dieses erfrischenden Aufsatzes, der Kunst- und Kulturgeschichte kombiniert, ist ebenfalls wert, zitiert zu werden: „Die steigende Zuckerkonsumption des 19. und 20. Jahrhunderts entwertete nicht nur die Süßigkeit der selbstreferenziellen Malerei Dolcis nachhaltig, sondern höhlt auch den tieferen Sinn seiner Bilder in gleichsam kariöser Weise aus“ (159).

Den ersten Block zum historischen Barock schließt Victoria von Flemmings Beitrag *Barocke Modernisierung. Das Stilleben* (170–183) ab, der zugleich überleitet in den zweiten Themenblock des Bandes. Die Autorin stützt ihre These einer von Paradoxien geprägten, im Barockzeitalter initiierten Modernisierung durch die Erwähnung historischer Forschungen, etwa zum Modernisierungsschub im 16. und 17. Jahrhundert durch ‚Sozialdisziplinierung‘ via Verwaltungsausdifferenzierung, Polizeiordnung, Registrierung der Gläubigen, organisiertes Schulwesen (Melancthon, Comenius) und philosophische Staatsordnungen (Hobbes) (171). Diese These ist allerdings eurozentrisch eingeeignet; in Iberoamerika könnte, wie von Bolívar Echeverría überzeugend dargelegt, von einem alternativen, komplexen und paradoxen Modernisierungsprozess, jenseits alteuropäischer Vorgaben, gesprochen werden. Auch Flemmings Behauptung, in den bildenden Künsten und der Architektur wäre der barocke Modernisierungsprozess noch wenig erforscht (171), ist bei internationaler Literaturschau kaum stichhaltig. Die Autorin konzentriert sich in ihrer Modernisierungsthese auf die Genres Stilleben und Landschaft, die als nichtnarratives Alltagsmotiv die von der *Querelle des anciens et des modernes* postulierte „Abschaffung der Antike“ als Modell für die Künste beförderte (173ff.). Mit dem konzeptuellen Clash von Realismus

und Impressionismus erhält diese barocke Kunstdebatte im 19. Jahrhundert wieder eine unerwartete Aktualität (176f.). Auch die Stilleben der frühen Fotografie sowie in der Fotokunst der 1920er Jahre und selbst in der Pop-Art bis hin zur Eat-Art und Food Design können in diesem Sinn als „Wiederkehr des Barocken“ (19) verstanden werden. Der Aufsatz schließt mit der Werkanalyse des Videokunstwerks *A Little Death* von Sam Taylor-Wood, das während 4:38 Minuten (als Endlosschleife) im Zeitraffer die Verwesung eines Hasen zeigt – eine ‚Re-Inszenierung‘ eines traditionellen Stillebens, einer *natura morte* (179f.), wie sie etwa in Jan Weenix‘ 1682 gemaltem *Jagdstillleben* präsent ist (182). Eine derartige künstlerische Konzeptualisierung von Zeit und Verfall lässt die tatsächliche Aktualität des Barock aufscheinen.

Dieser Aufsatz leitet zur zweiten Blickachse hin: zur Analyse zeitgenössischer barocker Phänomene, einer Gegenwartskultur, die als prozessual, „multimedial, polyoperspektivisch und interdisziplinär“ beschreibbar ist und die auf Parametern des historischen Barock, vor allem dessen Illusionskunst aufbaut (13).

Nike Bätzner leitet diesen zweiten Block mit einem weiteren, ihrem dritten Text ein. Es bleibt dahingestellt, ob sich Herausgeber derart aufdringlich im eigenen Band platzieren sollten. Der Text selbst, über die neobarocken Motive und Prinzipien im filmischen Werk Peter Greenaways (184–207), enthält einige interessante Überlegungen, die sich in die reichhaltigen, zumeist medien- und literaturwissenschaftlichen Veröffentlichungen zur neobarocken Filmkultur einreihen. So ist denn auch Bätzners Eingangsthese, der Film sei ein ideales Medium des Barocken (19, 186ff.), etabliertes Wissen in diesem spezifischen diskursiven Kontext. Barocke Verfahrensweisen sind in den Kostüm- und Historienfilmen Hollywoods allgegenwärtig, etwa Übersteigerung, allegorische Verdichtung, selbst multimedialer Illusionismus (186). Aber in der künstlerisch anspruchsvollen Filmproduktion können diese neobarocken Atmosphären noch in größerer Intensität erzeugt werden. Davon zeugt das *Ceuvre* Peter Greenaways, eines Filmemachers mit Ausbildung als Maler und Amateurkunsthistorikers. In seinem Werk sieht die Autorin die barocke Tendenz der Grenzauflösung, der Offenheit der Bezüge und die überbordende Vielfalt der Zitate, vor allem aber das Spiel mit den Perspektiven (188). Greenaways Filme über Vermeer und Rembrandt, aber auch eigenständige Narrationen wie *Drowning by Numbers* zeigen barocke *Tableaux vivants* (205) und nehmen das Vorbild des 1645 von Calderón de la Barca geschaffenen *Gran Teatro del Mundo* auf, in der das irdische Dasein als Welttheater erscheint, entweder als Tragödie oder Komödie, ein selbstreflexives „Spiel mit wechselnden Blickwinkeln“ (190). Fast überflüssig – aber offenbar unvermeidbar – ist es da, im Aufsatz auf den allbekanntesten Topos aus Benjamins *Trauerspiel* zu verweisen, nach dem der allegorische Apparat des Barock als Ursprung moderner Schnitttechnik des Films zu verstehen ist (204).

Von der visuellen, ‚barocken‘ Opulenz der filmischen Bilder Greenaways ist es nur ein kleiner Sprung zum folgenden Text von Helga Lutz über den Gegenwartsfotografen Andrés Serrano (208–225), dessen inszenierter Kuhkopf das Cover des Bandes zielt. Auch andere Werke dieses Künstlers, wie etwa das aus ‚supermarkttauglichen‘ Fleischstücken komponierte, von zwei kapuzenbehangenen Figuren betrach-

tete *Crucifix* (1983), nehmen explizit die Ästhetik barocker Fleischstillleben auf, obwohl, wie Lutz meint, die flämischen Originale dieses Bildtopos weitaus drastischer als bei Serrano waren (219–220). Ein solches Gegenwartskunstwerk erschöpft sich eher im blasphemischen Provokationsgestus, mit dem Aufmerksamkeit bei den Kunstrezipienten angestachelt werden soll. Dass Serrano dies gelingt, zeigt seine Omnipräsenz in den Ausstellungen zur Kunst des gegenwärtigen Neobarock. Seine caravaggesken Kompositionen, die Abbildung von Materialopulenz, die flackernde Lichtführung, der dramatische Faltenwurf sowie die *maniera vaporosa* von Esteban Murillo (210f.) sind transhistorische barocke Bildschemata, die nach Calabrese als „instability, polydimensionality and change“ von kulturellen Phänomenen fungieren (209). Gleichwohl hält die Autorin die zu schnelle Rückführung des Werks Serranos auf die alteuropäische Barocktradition für unangemessen. Tatsächlich sieht sie eher Koinzidenzen mit dem Gegenwartskino und der hoch kommerzialisierten Werbefotografie (211). Barock erscheint eher als die „Hybridität“ zwischen Heiligem und Verworfenem (225). Und diese Hybridität wurzelt in der „kolonialen Mimikry“ (Homi Bhaba) des alteuropäischen Barock (217). Was allerdings in diesem kritischen Aufsatz nicht erwähnt wird, ist die neokoloniale Struktur des europäischen und US-amerikanischen Kunstmarkts, auf dem sich die visuellen Stereotypen den ‚Anderen‘ sowie der Thrill von obszön ausgestellter fleischiger Gewalt so gut verkaufen, dass die Latino-künstler, zu denen auch Serrano aufgrund seiner honduranischen und afrokubanischen Abstammung zählt, sich diesem thematischen Diktat bereitwillig unterwerfen. Etwas enttäuschend an diesem Text ist zudem, dass die komplexen Debatten um den identitätsstiftenden lateinamerikanischen Neobarock nicht an den spanischsprachigen Original-Autoren, sondern an den US-amerikanischen Zusammenfassungen abgearbeitet werden.

Im vorletzten Text dieses Sammelbandes behandelt Ursula Ströbele Anish Kapoor monumentale Chicagoer Freiluftplastik *Cloud Gate* (226–242). Dieses amorphe, spiegelnde Gebilde, das seit 2004 im Millennium Park aufgestellt ist, aktualisiert, laut der Autorin, die barocken Spiegelphänomene, die beim Betrachter eine „Umschmelzung der Sinne“, eine „Verführung des Auges“ sowie „haptische Verlockungen mittels eines opulenten Materialspektrums“ auslösen, eine Rezeptionsästhetik also (228). Um den scheinbar barocken Charakter des Werks zu verstehen, führt die Autorin montagehaft Beweisstücke aus der Kulturgeschichte des Barock und des Rokoko an wie etwa die kaleidoskopartigen Spiegelkabinette (238f.), die zur seinerzeit komplexen Selbsterfahrung des exklusiv höfischen Publikums führten. Es fehlt allerdings der Hinweis auf eine zeitlich und räumlich näher liegende Referenz, nämlich auf die spiegelnden Curtain-wall-Fassaden der Bürohochhäuser der 1950er und 1960er Jahre in Chicago. Ströbele versteigt sich stattdessen in die These, das Werk mache die „Aufhebung linearer Temporalität zugunsten von Heterochronie“ anschaulich und stimuliere eine interaktive „polysensuelle Verführung des Rezipienten“ (242). Diese These wird einerseits durch die unkritische Übernahme der Künstler-Privatmythologien Kapoors – *Cloud Gate* als „Tor zum Mysterium des Lebens“ (242) – gestützt und zum anderen durch einen naiv konstruierten Bezug auf ein fragwürdiges Interpretament

von Mieke Bal, der sogenannten an Caravaggio erarbeiteten „second-person narration“ (230, 235f.), die im Grunde nichts weiter als eine modifizierte Neuformulierung der etablierten Rezeptionsästhetik ist. Diese Referenzen zeigen die konzeptuellen Unsicherheiten der Autorin auf, die in ihrem Text keine klare, eigene Interpretationslinie entwickelt, sondern sich, durchsetzt von vielen Wiederholungen, hinter ‚großen Namen‘ verschanzt und sich durch Künstleraussagen absichert.

Den Abschluss eines dann doch ermüdenden Leseerlebnisses ist Dietmar Kohlers Interpretation von Jeff Koons *Moon (Light Blue)*, 2008 in der Galerie des Glaces von Versailles ausgestellt, verstanden als Synergie von *Barock und Kitsch* (244–262). Das Werk besteht aus einem aufwendig hergestellten großen, blauen Partyluftballon aus Polyester, der wie ein Konvexspiegel aussieht, also zur verzerrenden Selbstbespiegelung des Publikums im Rahmen einer traditionellen barocken Spiegelinszenierung einlädt. Bezugnehmend auf eine Paraphrase Walter Mosers zum Barockbegriff, aber vor allem auf die Selbstaussagen eines marketingerprobten Gegenwartskünstlers, entwickelt der Autor die sich in diesem Werk gegenseitig bedingenden Kategorien des Kitschs und des Barock. Das Schwülstige, Opulente, aber auch das Serielle des Werks (Teil einer noch nicht abgeschlossenen Werkgruppe *Celebration*) sind durch den Kitsch-Diskurs des 19. Jahrhunderts determinierte Barock-Charakteristika (245f.); Emmanuelle Lequex nannte dies „Pop-Barock“ (247). Zudem verstärken unstimmgige, kontextunabhängige Bildzitate und eine hochgezüchtete künstliche Materialästhetik (Porzellan, Kunstrasen, falsche Vergoldung; 247) die erwünschte Fusion von Kitsch und Barock. Beide Kategorien sind für Koons austauschbar, sie sollen normative ästhetische Werturteile relativieren (248). Dieser nicht uninteressante Fall einer Transition vom Barock zum Neobarock über das kitschbeladene späte 19. Jahrhundert wird allerdings vom Autor auf umständliche Weise konstruiert. Der Werkanalyse werden ausufernde didaktische Vorbemerkungen wie in einer Seminararbeit vorangestellt, und die eigentliche Interpretation verliert sich in der Ansammlung von Künstlerzitaten und Zusammenfassungen von Ausstellungskritiken. Hier wäre ein editorischer Eingriff notwendig gewesen, um den Text konsistenter und interessanter zu machen.

Dies ist das Problem vieler Sammel- und Tagungsbände, die zumeist aufgrund von Zeitdruck – *publish or parish* – ein minimales Lektorat durch die Herausgeber erfahren. So finden sich auch im vorliegenden Band nicht wenige Stilblüten, wenn etwa ein Bild Caravaggios als „Fanfare des sich ankündigenden Barocks“ (34) bezeichnet wird oder wenn die Herausgeberin selbst in verquaste Diktion verfällt: Greenaways Werke zeugen von einer „Intertextualität als kulturellem Bezugsrahmen und einer sich darauf beziehenden Intermedialität“ (189). Auch im Text zu Anish Kapoor, der von einem „taumelnden Sog“ (240) spricht, ist zu fragen, ob ein Sog physikalisch gesehen taumeln kann. Oder taumelt eher der Betrachter im neuronalen Wahrnehmungsakt? Und im Beitrag zu den *Meninas* überwiegen Detailbesessenheit und das Didaktische wie in einem Wikipedia-Eintrag – auf Kosten der konzeptuellen Stringenz der Thesenentwicklung.

Insgesamt wird in diesem Band das transhistorische und transkulturelle Potenzial des Barock noch zu wenig deutlich. Und die explizit dem Neobarock gewidmeten

Artikel des Sammelbandes erschöpfen sich zumeist in kunstinternen Debatten, ohne die gattungsübergreifenden kulturellen Impacts neobarocker Kulturprodukte in den Blick zu nehmen, wie etwa die visuellen kommerziellen Populärmedien, auch die Architektur und den Städtebau.

Positiv bleibt anzumerken, dass die Autoren, die Herausgeberin und vor allem der Verlag das editorische Risiko auf sich genommen haben, einem oft selbstbezogenen deutschen Fachpublikum der Kunstgeschichte einen Einblick in die Komplexität und Vielfalt der auf internationaler Ebene bereits seit vielen Jahren diskutierten Neobarock-Debatten zu ermöglichen. Zudem reiht sich dieser Band in eine Serie anregender, gut gestalteter kunsthistorischer und kunstphilosophischer Bücher ein, die der diaphanes Verlag seit vielen Jahren auf den Markt bringt.

PETER KRIEGER

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México



Katharina Georgi; Illuminierte Gebetbücher aus dem Umkreis der Nürnberger Pleydenwurff-Wolgemut-Werkstatt (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 102); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2013; 240 S., 243 Abb.; ISBN 978-3-86568-790-6; € 59

Für die Kunstgeschichte ist Nürnberg ein lohnendes Pflaster – immer noch, auch nachdem mittlerweile Generationen von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen Architektur, Skulptur und Malerei der fränkischen Reichsstadt erforscht haben. Ja, es gibt sogar Themen, die nahezu unbesetzt geblieben sind, wie die Buchmalerei der Zeit um 1500, die erst in jüngeren Jahren in den Fokus der Forschung gerückt ist. Dass es hier durchaus noch Werke zu entdecken gilt, haben Thomas Eser und Anja Grebe im Sommer 2008 mit ihrer Ausstellung *Heilige und Hasen. Bücherschätze der Dürerzeit* gezeigt, und auf der Tagung *Nürnberger Buchmalerei der Renaissance. Albrecht Dürer und die Miniaturisten seiner Zeit*, die begleitend zur Eröffnung der Ausstellung stattfand (10.–11. Juli 2008), konnten dementsprechend manche Maler und Werkstätten, Einzelwerke und Werkgruppen überhaupt erstmals vorgestellt oder einer Neubewertung unterzogen werden. Hierzu zählte unter anderem eine Gruppe von Gebetbüchern des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die Katharina Georgi noch als Doktorandin überzeugend als Arbeiten eines vermutlich in Nürnberg ansässigen Malers bestimmte¹ und zu denen nun ihre Dissertation vorliegt. Anzuzeigen ist ein Buch, das schon äußerlich durch seine attraktive Aufmachung und seine sorgfältige Gestaltung auffällt – ein Umstand, der angesichts

¹ Katharina Georgi, „Was Vorlagen verraten. Einem fränkischen Buchmaler auf der Spur“, in: *Dürer-Forschungen*, Bd. 2, Nürnberg 2009, S. 65–80.