

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

11. Jahrgang

August 1958

Heft 8

## EUROPÄISCHES ROKOKO

*Ausstellung in der Münchner Residenz  
(Mit 4 Abbildungen)*

Mit Recht wird viel geklagt über die Hypertrophie des Ausstellungswesens. Namentlich die Museen haben darunter zu leiden, selten noch findet der Besucher alle Abteilungen intakt vor, Lücken und eine aus dem Lot geratene Hängung sind die Folgen der vielen Leihgaben für auswärtige Veranstaltungen. Schwer, sich dagegen zu wehren, denn fast jeder Museumsleiter macht selber Ausstellungen, und wer nicht gibt, wird auch nichts bekommen. Damit kein Unwesen daraus entsteht – und wir sind nahe daran – ist eigens zum Zweck der Auswahl und der Beschränkung ein Ausschuß gegründet worden, der im Auswärtigen Amt in Bonn tagt und für die wesentlichen Ausstellungsvorhaben Empfehlungen ausspricht. Aber fast jeder Museumsmann hat außerdem Sonderverpflichtungen. Und welche Veranstaltungen sind wirklich wichtig? Gustav Pauli pflegte zu sagen: nur diejenigen, die nicht ausschließlich der Schaulust dienen, sondern neue Erkenntnisse zu vermitteln vermögen, wissenschaftliche oder künstlerische, am besten beides – was ihn indessen nicht gehindert hat, für die Münchner Glaspalastausstellung im Jahre 1931 einen Saal mit Romantiker-Bildern ausstatten zu helfen, der ganz offensichtlich, ohne jeden Anspruch auf Systematik, nur dem Vergnügen des reisenden Publikums diene, und wir haben nur zu deutlich in der Erinnerung, was die dann eintretende Katastrophe die deutschen Sammlungen gekostet hat. Nach dem zweiten Weltkrieg ist, namentlich für uns Deutsche, ein weiteres Argument hinzugekommen: ein kulturpolitisches. Man konnte nicht ablehnen, wenn von uns ein Beitrag auf kulturellem Gebiet erwartet wurde, und wir dürfen immerhin mit Befriedigung feststellen, daß solches Wandern deutschen Museumsgutes uns ideell mehr eingebracht hat als Skeptiker das erwarteten.

Nun hat seit einigen Jahren auch der Europa-Rat „in einer glücklichen Stunde“ (wie Theodor Müller das richtig formuliert hat) eine Ausstellungsinitiative großen Stils ergriffen, die allerdings die Sammlungen der ganzen Welt, öffentliche und private, zu Anstrengungen ganz außerordentlicher Art verpflichtet. Die Vorführung von Kunst und Kultur entscheidender europäischer Entwicklungsepochen soll die

Einheit unseres gefährdeten Erdteils nachdrücklich manifestieren. Durch sie nun könnte, recht bedacht, zugleich mit der erwünschten Leihgabe-Bereitschaft, auch eine Besinnung auf das erfolgen, was künftig eingeschränkt oder ganz unterlassen werden sollte. Diese Veranstaltungen nämlich erweisen immer mehr ihre wahrhaft außerordentliche Bedeutung und zwar unter allen drei Gesichtspunkten: dem kulturpolitischen, dem wissenschaftlichen und dem künstlerischen. Mit Hinweis auf sie und zu ihren Gunsten, d. h. damit auch für die künftigen keine Fehlbitten getan zu werden brauchen, sollten alle übrigen, auch die internationalen Ausstellungen von den Museen weniger oder gar nicht beschickt werden, – es geht bei einigem Bemühen vielfach auch recht gut ohne dauernden Zugriff auf die bekanntesten Kunstwerke des öffentlichen Besitzes, die ihren festen Platz, um ihrer Erhaltung willen und um den Organismus der Sammlungen nicht dauernd zu gefährden, nicht mehr so oft wechseln sollten wie bisher.

Auf Brüssel (Die Epoche des Humanismus), Amsterdam (Manierismus) und Rom (Das 17. Jahrhundert) ist nun – auf Anregung von Eberhard Hanfstaengl – in München das Zeitalter des Rokoko gefolgt, und mit berechtigtem Stolz dürfen wir feststellen, daß diese Ausstellung durch die intensive Bemühung aller Länder und eine vorbildliche Zusammenarbeit die bisher nicht nur glanzvollste, sondern auch organisatorisch weitaus befriedigendste geworden ist.

Die Anerkennung ist so allgemein, der Zulauf schon in den ersten Wochen so groß, daß es kaum mißverstanden werden kann, wenn hier – sozusagen unter Fachleuten – mit einigen wenigen einschränkenden Bemerkungen begonnen werden soll, die sich indessen zum größten Teil aus der besonderen Aufgabe selbst ergeben, Unzulänglichkeiten also, die kaum vermeidlich waren. Man scheint lange geschwankt zu haben, wie man den Titel formulieren sollte: richtiger wäre es wohl gewesen, vom 18. Jahrhundert zu sprechen anstatt vom Rokoko, was zugkräftiger klingen mag fürs große Publikum, aber sachlich Verwirrung stiften könnte. England z. B. kennt kein Rokoko im eigentlichen Sinne, Goya läßt sich nur mit den am wenigsten typischen Beispielen seiner Kunst unter diesen Stilbegriff subsumieren, und was hat die höchst instruktive Reihe von Erstausgaben naturwissenschaftlicher und geistesgeschichtlicher Buchpublikationen – ein Glanzstück der Ausstellung – mit jener ausschließlich für einen beschränkten Kreis künstlerischer Ausdrucksformen zutreffenden, ohnedies etwas fragwürdigen (weil vielfach vom Barock nur schwer zu trennenden) Bezeichnung zu schaffen? Mit Recht stellt Hans Sedlmayr am Schluß seiner aufschlußreichen kleinen Abhandlung über „Das Gesamtkunstwerk“ (einleitend zum Katalog) ausdrücklich fest: „Das Rokoko ist selbst in Frankreich und erst recht in Deutschland und Europa nur eine Möglichkeit des Dixhuitième unter vielen anderen gewesen.“ Entschuldigend mag man hinzufügen: Bayern ist das Land des Rokoko par excellence, und diese Tatsache wird jetzt auf internationaler Basis weithin sichtbar.

Und dann das Gesamtkunstwerk als solches, ist es in einer Ausstellung überhaupt anschaulich zu machen? Gewiß nicht, trotz des vorzüglichen Einfalls, das glänzend neu instand gesetzte Cuvilliés-Theater als Auftakt einzubeziehen, kein Schauobjekt

also, sondern ein echtes Stück zeitgenössisches Ambiente. Schade, daß daneben die an sich lobenswert sachlich schlicht wiederhergestellten anderen Räume der Residenz zuweilen etwas allzu nüchtern wirken, zumal man auf farbigen Anstrich fast ganz verzichtet hat. – Die Architektur, das zentrale Anliegen der Zeit, muß zwangsläufig zu kurz kommen. Es war ein guter Gedanke (in einem leider allzu peripher gelegenen Raum) wenigstens an einem Beispiel, dem Würzburger Schloß, durch Pläne und Dokumente auf den gesamteuropäischen Kunstgeist, der solche Leistungen möglich machte, andeutend hinzuweisen. Neben Balthasar Neumann sind Österreicher, Franzosen, Italiener maßgebend beteiligt gewesen. „Niemals sind Idealarchitektur und Wirklichkeit einander so nahe gekommen, wie in dieser Zeit, sind rationale und irrationale Gestaltungstendenzen so bewußt aufeinander abgestimmt worden“ (Heydenreich). Auf die Gartenarchitektur dagegen hätte man lieber verzichten sollen, wenn es nur im Innenraum mit künstlichen Hecken möglich war, so sehr man sich auch bemüht hat, mit einigen Plänen und z. T. sehr schönen bildlichen Darstellungen die Vorstellung anzuregen.

Recht spärlich kommt auch das Kostüm zu Worte, verglichen etwa mit dem reichbestückten Saal, der der Jagd gewidmet ist. Nicht ganz zulänglich ist der spanische Beitrag, und – seltsamerweise – auch die deutsche Malerei der Zeit ist nicht gut genug vertreten. Es wird kaum eine Nation geben, die sich selbst bei solcher Gelegenheit so viel taktvolle Zurückhaltung auferlegt hätte. Desmarées mag bedeutender sein als Denner, doch ganz hätte auch dieser internationale Hofmaler nicht fehlen dürfen (Etienne Liotard oder der Rosalba Carriera nicht selten überlegen), noch weniger aber Friedrich August Tischbein, dessen beste Bildnisse sich neben denen der großen Engländer wohl sehen lassen können. Auch den Kölner Anton de Peters hätte man gern mit einem Beispiel vertreten gesehen, um so mehr, als durch die Beschränkung auf die Länder des Europa-Rates alles Wichtige aus den mitteldeutschen Territorien fehlen mußte.

Sonst aber – und jetzt kann nur noch Lobendes gesagt werden – ist es ein positives Signum der Ausstellung, daß sie nicht überladen ist, daß oft durch ein einziges, aber vortreffliches Beispiel die Gattung zulänglich bezeichnet wird und daß die Größen als solche unvergeßlich hervortreten: Watteau (auch mit einer Auswahl von Zeichnungen, die viel qualitätvoller ist als die der Ausstellung französischer Zeichenkunst in Hamburg und Stuttgart), Chardin und Fragonard (Abb. 2), Tiepolo (Abb. 4) und Guardi (sogar mit einem Teilstück der geistreichen Tobias-Folge der Orgelempore für die Kirche Archangelo Raffaele in Venedig, die zwar als Werk seiner Hand nicht unbezweifelt ist, sich aber als eine Glanzleistung malerischer Improvisation erweist, auch dem religiösen Gehalt nach keineswegs „spielerisch“, sondern, um ein Wort Rouviers zu brauchen, „mit tausendfältigem Gefunkel die zaudernden Gedanken einfängt“, Gedanken tiefster, zartester Menschlichkeit), Hogarth, Gainsborough und Reynolds, in der Plastik Houdon, Günther, Bustelli. Falconet dagegen kommt mit dem etwas süßlichen Amor nicht ausreichend zur Geltung, und sollte man den eminenten

Schweden Tobias Sergel (geb. 1740) so ganz zum Klassizismus rechnen, daß er fehlen durfte?

Das Hauptverdienst der Ausstellung aber ist es, daß sie sehr ausdrücklich zu verstehen gibt, daß zwar die großen Künstler den Rang des Jahrhunderts besonders augenfällig machen, seine entscheidende Bedeutung aber darin besteht, daß alle Lebensgebiete einheitlich vom gleichen Geist geprägt sind, und ein Möbel, ein Bucheinband, eine Medaille, selbst eine Spitze oder ein Musikinstrument (ja gar Mozarts Notenschrift), recht betrachtet, in nuce das enthalten, was uns als das Auszeichnende erscheint: in der zierlichen Schönheit der Erscheinung das Fragwürdige und das Hintergründige einzufangen, Sinnliches und Übersinnliches, Lebenslust und schicksalhafte Tragik schwebend zu verbinden. Die Gruppierung nach Sinngehalten, niemals schematisch und doch das Auge des Betrachters lenkend und schulend, erweist sich als unendlich aufschlußreicher als eine Einteilung etwa nach Kunstgattungen. Man ist dabei in München erstaunlich erfinderisch gewesen: die Portraitgalerie (der Akzent ist nicht auf Meister gelegt, sondern auf die verschiedenen Möglichkeiten, das Bild des Menschen zu fixieren, aber auch es zu vernebeln im Prunk der Konvention!), die vielseitige Vergegenwärtigung des Einflusses des fernen Ostens (Chinoiserie!), die Darstellung der Feste und des Kulissenzaubers, bei der Landschaftsmalerei die Akzentuierung der Vedute gegenüber dem Stimmungsbild, die Herausarbeitung der spezifischen Leidenschaften der Zeit (Jagd, Tanz, Theater, Musik), die außerordentliche Höhe der graphischen Künste (von der Zeichnung – hier besonders ist die Auswahl erregend qualitativvoll – bis zum Farbstich), das Porzellan aller europäischen Manufakturen, dann wieder die mutige Durchbrechung des internationalen Ensembles durch regional bestimmte Säle (Venedig, Englands Kunst und Raumausstattung, Spanien) – das alles läßt sich nur andeuten, aber es muß gesagt werden, daß durch diese geistvoll durchdachte Gliederung, ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts, das Ganze der Darbietung sich zum Range eines Gesamtkunstwerkes erhebt. Das künstlerische Geschick des Arrangements bewährt sich auch in den Vitrinen, vorbildlich für jedes Museum mit kunsthandwerklichen Objekten. Es ist gut, daß der hervorragend gearbeitete, von besten Fachleuten mit Einführungen versehene Katalog zu einem Kompendium geworden ist, das auch späterhin für jede Weiterarbeit ein unentbehrliches Hilfsmittel bleiben wird.

Fragt man nach den zu erwartenden wissenschaftlichen Ergebnissen, so werden sie weniger auf dem Gebiet der Einzelforschung liegen – dazu ist das Material (im Interesse der Überschaubarkeit wird man sagen dürfen: gottlob!) trotz aller wechselreichen Fülle nicht reichhaltig genug, sondern vielmehr in einer Vertiefung der Erkenntnis des Gesamtcharakters der Zeit. Mit billigem Vergnügen an Tändelei, Festfreude, Leichtsinn, graziöser Gebärde und Frivolität wird niemand sich mehr begnügen, der diese Ausstellung wirklich studiert hat. Das Zwielficht von differenziertestem geistigem Elan und Flucht in den schönen Schein, von Lebensangst, die mit höchstem Aufwand übertönt wird, von Selbsterkenntnis und verbergender Kostümierung, von

jener Sehnsucht zur Überspielung aller Grenzen und dem Zwang zum Zeremoniell, das ganze „Doppelspiel der Vernunft“ wird nur allzu deutlich erkennbar.

Und auch das Ende wird unheimlich vorausgeahnt: künstlerisch der Umschlag in klassizistische Nüchternheit, sozial der Zusammenbruch des überzüchteten Klassengeistes, politisch die Rückkehr von kosmopolitischer Gesinnung zu nationalen Tendenzen, wissenschaftlich die Abwendung vom Begreifen der Ganzheit der Erscheinungen zum immer stärkeren Spezialistentum, menschlich die Wiedergewinnung der Rechte des freien Individuums und eine Besinnung auf die unverbildete Natur. Daneben aber wird ein geschärfter Blick – so paradox das zunächst klingen mag – auch das Verbindende erkennen zwischen dem Zeitalter des Rokoko und dem 19. Jahrhundert, das es trotz aller Gegensätze doch auch vorbereitet hat. Kleine Beispiele auf künstlerischem Gebiet mögen das verdeutlichen: wirkt nicht Lancrets „L'attache du patin“ fast schon wie ein Genrebild des Biedermeier, deutet nicht Joh. Christian Brands „Landschaft mit Sandgrube“ voraus auf Cézannes „Bahndurchstich“, ein Aquarell wie Durameaus „Salpeterfabrik in Rom“ von 1766 (Abb. 3), das Diderot bewunderte, auf Wirkungen, wie Menzel sie in seinem „Eisenwalzwerk“ zu voller Blüte gebracht hat?

Die Kunstgeschichte wird die Aufgabe haben, den Anteil der Nationen genauer zu bestimmen. Nie wird Frankreichs dominierende Rolle bezweifelt werden, aber man wird etwa Gainsborough nicht mehr im Schatten der kontinentalen Malerei zu sehen haben, die Bedeutung der großen süddeutschen Plastik auch im gesamteuropäischen Rahmen weit positiver einschätzen, Goyas Sonderstellung viel stärker herausarbeiten müssen, die deutschen Ebenisten und Meister der Porzellanfiguren nicht mehr als bloße Handwerker und damit als niederen Ranges betrachten dürfen. Innerhalb der französischen Malerei wird außerhalb des Heimatlandes die Bildniskunst der „kleineren“ Meister durchweg zu gering bewertet: Perronneaus „Oudry“ (von höchster Delikatesse der Valeurs), Duplessis' „Gluck“ (inspiriert, voll geistiger Höheit), selbst Roslins „Dame mit Schleier“ oder Lépiciés „Knabenbildnis“ erweisen eine Höhe der Portrait-Begabung, der kaum ein anderes Land (außer England) etwas an die Seite zu stellen hat. – Besondere Aufmerksamkeit sollte auch der religiösen Kunst des 18. Jahrhunderts zugewandt werden, für die freilich mit dem Schlagwort „Innerlichkeit“ hier nichts erschlossen werden kann, die aber in geistvoller, gelegentlich gar mondäner Tarnung eine scheinbar doch zugleich sehr subtile Annäherung an höchste metaphysische Werte zu erkennen gibt, wie sie so zu keiner anderen Zeit anschauliche Gestalt gewonnen haben.

Ein resümierender Bericht wird letztlich niemals befriedigen können und muß sich auf unvollständige Notizen beschränken. Auf ein praktisches Ergebnis soll abschließend noch hingewiesen werden: daß aus Anlaß der Ausstellung einige bisher an entlegener Stelle wenig beachtete Werke kirchlicher Plastik – Egid Quirin Asams monumentale Engel aus Altenmarkt (Abb. 1), Paul Egells Figuren vom Altar der Unbefleckten Empfängnis im Dom zu Hildesheim – von entstellendem Anstrich haben

befreit werden können und erst jetzt ihre strahlende Schönheit erweisen. Die Restaurierungen kommen fast Entdeckungen gleich.

Wenn endlich an dieser Stelle ein Wunsch für eine weitere Ausstellung des Europa-Rates geäußert werden darf, so ist es der, daß einmal die Epoche des Impressionismus auf internationaler Basis dargestellt werden möchte. (Vgl. meinen Aufsatz „Ein Ausstellungsplan“ in der Festschrift für Eduard von der Heydt, Schriften des Museums Rietberg, Zürich, Nr. 2.) Daß auch hier die Vormachtstellung von Paris unangetastet bleiben wird, versteht sich von selbst, aber es wird sich erweisen, wie überraschend reich selbst kleinere Länder, angestrahlt von der Sonne Frankreichs, an heute vielfach zu Unrecht nur regional bekannten Talenten gewesen sind, und wie auch zu diesem Zeitpunkt, zumindest auf dem Gebiet der Malerei, die europäische Einheit überzeugend demonstriert zu werden vermag.

Carl Georg Heise

## HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

*Mit den folgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den vorangegangenen Jahrgängen der Kunstchronik weitergeführt.*

### AACHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

*Assistent:* Dr. Lorenz Dittmann.

### BERLIN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER FREIEN UNIVERSITÄT

*Assistent:* Dr. Matthias Winner.

#### *Abgeschlossene Dissertationen*

Otto-Karl Werckmeister: Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeram.

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER HUMBOLDT-UNIVERSITÄT

Professor Dr. Richard Hamann schied aus dem Institut aus. Als Institutsdirektor und Professor mit vollem Lehrauftrag wurde Professor Dr. Gerhard Strauss berufen.

*Assistent:* Dipl. phil. Gerhard Hallmann.

#### *Abgeschlossene Dissertationen*

Heinrich Trost: Backsteintortürme zwischen Elbe und Oder. – Heinz Wolf: Die Kanzel und die Plastik des Domes zu Halle aus der Zeit Kardinal Albrechts.

#### *Neu begonnene Dissertationen*

Hans Liebau: Heinrich Vogeler. – Günther Meier: Kunst des antifaschistischen Widerstandskampfes seit den zwanziger Jahren bis 1945.

### BONN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

#### *Abgeschlossene Dissertationen*

Irmingard Achter: Die Baugeschichte der Stiftskirche Vilich im frühen Mittelalter (bis 1050). – Magnus Backes: Julius Ludwig Rothweil – ein rheinisch-hessischer Barockarchitekt. – Ursula Hüneke: Der Maler Martin Caldenbach. Ein Beitrag zur