

Die Aufgabe, die Tintelnot sich eingangs gestellt hat, kann also durchaus als gelöst bezeichnet werden; der sorgfältige Anmerkungsstil mit den Literaturbelegen erhöht die wissenschaftliche Exaktheit der Arbeit und macht das Werk zu einem guten Abwehrschild gegen die anspruchsvollen Überforderungen der polnischen Wissenschaft, die mittelalterliche Kunst Schlesiens ihres westlichen Ursprungs berauben und ihre Ausformung im stammeseigenen Sinne des deutschen Siedlungsvorganges nicht wahrhaben zu wollen.

Günther Grundmann

WIENER JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE. Herausgegeben vom Institut für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes. Band XIV (XVIII). 4^o Verlag von Anton Schroll u. Co. in Wien (1950)

Als erste der großen österreichischen Kunstzeitschriften ist das Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte wieder da. Unser Dank gilt gleicherweise dem Herausgeber Dagobert Frey, der mit hohem Verantwortungsgefühl die zerrissenen Fäden neu geknüpft, wie dem Verleger, der mit Wagemut die Verwirklichung des kühnen Unternehmens auf sich genommen hat. Möge der Kreis, an den sich das Jahrbuch wendet, noch groß genug sein, um den hoffnungsvollen Wiederbeginn zu sichern!

Den Auftakt der Abhandlungen bildet ein Vortragsmanuskript Theodor Hetzers aus dem Jahre 1932 über „Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800“. Hetzer versucht, vom Problem des „Bildes“ aus die geschichtliche Stellung Goyas in der Krisis um 1800 zu bestimmen und zugleich an seinem Beispiel die dem Genie im 19. Jh. verbliebenen Möglichkeiten künstlerischen Schaffens zu erörtern. Der Vortrag enthält eine Fülle treffender und schöner Bilddeutungen, die (wie meist bei Hetzer) tief an das Wesen des Künstlerischen rühren, dabei nie den übergreifenden Gedankenzusammenhang aus dem Auge verlieren. Lehrreich wäre es gewesen, Goya nicht nur mit Renaissance und Barock, sondern auch mit dem sog. Sturm und Drang (etwa Füssli) zu vergleichen. Hier würden Gemeinsamkeiten offenbar werden, die noch weiterer Deutung harren.

Die folgenden Abhandlungen betreffen Themen der Baugeschichte. Lisa Schürenberg untersucht, gestützt auf gründliche Denkmälerkenntnis und in gewissenhafter Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Literatur, an ausgewählten Beispielen den „Mittelalterlichen Kirchenbau als Ausdruck geistiger Strömungen“. Ihr Hauptinteresse gilt den Faktoren des Imperialen und des Asketischen. Der Aufsatz ist ein Beitrag zu den so wichtigen Bedeutungsfragen der Architektur, wie sie seit längerer Zeit gerade die mittelalterliche Kunstgeschichte lebhaft bewegen (Kitschelt, André. Krautheimer, Sedlmayr, Bandmann). Freilich sieht die Verfasserin Form und Bedeutung noch nicht in jenem unlöslichen Gestaltzusammenhang, wie er der neueren Architekturikonographie vorschwebt. Auch ist zu erwägen, ob nicht ein Begriff wie der des „Imperialen“ mit aller Strenge dem römischen (nicht deutschen) Kaisertum

vorbehalten bleiben sollte. Seine Übertragung auf die cluniazensische Bewegung, ja, auf das Papsttum, muß notwendig zu Unschärfen nicht nur des Begrifflichen, sondern gerade der historischen Anschauung führen. — Peter Baldass' Versuch, an Hand von Urkunden und der Inschrift des Grabsteines Hans Stethaimer in Hans Steinmetz oder Meister Hans bzw. Hans von Burghausen umzutaufen, hat bereits durch Manfred Hock in der Zeitschrift für Kunstgeschichte 1951 eine scharfe Zurückweisung erfahren. Man muß abwarten, ob Baldass die gewichtigen Einwände zu entkräften vermag. — Heinrich Gerhard Franz' Abhandlung „Gotik und Barock im Werk des Johann Santini Aichel“ bereichert unsere Kenntnis über Entstehung und Herkunft der böhmischen Barockformen und trägt außerdem zum Verständnis des im Einzelnen schon oft erörterten, im Ganzen aber noch nicht zureichend behandelten Problems des Verhältnisses von Gotik und Barock bei. Auch sie zeigt, wie sehr uns noch die Begriffe zur Erfassung des Ganzen fehlen. Ist es richtig, Aichels Barockgotik als „Historische Architektur“ im Sinne Fischer von Erlachs zu interpretieren? Spielt bei der Wahl der „Gotik“ nicht auch die Bestimmung der Kirchen eine Rolle? Und wenn es richtig ist, daß „eine gotische Tradition seit der Renaissance in Italien nicht mehr bestand“ (106), so darf doch die theoretische und praktische Auseinandersetzung der Italiener mit der Gotik nicht völlig übersehen werden, der die Aufsätze von Erwin Panofsky, „Das erste Blatt aus dem Libro Giorgio Vasaris“ (Städel-Jahrbuch VI) und von Ackermann „Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan“ (Art Bulletin 1949) gewidmet sind. — Eva Kraft bereichert mit ihrer Abhandlung über „Wolfgang Hagenauer und eine Gruppe nordosttirolischer Kirchenräume“ unsere Anschauung von den Raumtypen des deutschen Spätbarock.

Auf die Abhandlungen zur Architekturgeschichte folgen zwei Aufsätze über neuere Kunst. Dagobert Frey untersucht die „Bildkomposition bei Joseph Anton Koch und ihre Beziehung zur Dichtung“, Fritz Novotny behandelt „Cézanne als Zeichner“. Bei der immer noch herrschenden Unsicherheit der geschichtlichen Einordnung Kochs ist Freys entschiedene Betonung des klassizistischen Grundcharakters der Kochschen Kunst von besonderem Wert. Sobald man (was freilich noch klarer herausgearbeitet werden müßte als es auf S. 219 und 224 geschehen ist) den reifen Klassizismus als Erbe des Sturm und Drang und Parallele zur Klassik unserer Dichtung gegen den frühen akademischen Klassizismus absetzt, kann an Kochs Zugehörigkeit zu diesem reifen Klassizismus kein Zweifel möglich sein. Die Verwandtschaft der Gestaltungsprinzipien, die Frey zwischen Koch und Schiller findet, ist sehr überzeugend. — Novotny untersucht die Rolle der Zeichnung für das Gesamtwerk Cézannes, die Frage seines Verhaltens zur Linie (Minderung ihres Wirkungswertes als Ausdrucksträger perspektivischer Spannungen und als Umriss organischer Gebilde) und — in Fortsetzung seines Buches über „Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive“ — Fragen von Cézannes Raumgestaltung. Es gelingt ihm, klarzumachen, daß eine Deutung des Malers Cézanne ohne Einsicht in die besondere Eigentümlich-

keit des Cézannschen Liniengebrauches unzulänglich bleiben muß. Die Berücksichtigung von Hetzers Aufsatz „Vom Plastischen in der Malerei“ (in der Pinder-Festschrift) hätte das geschichtliche Verständnis noch vertiefen können.

Der letzte Aufsatz von Erich Zöllner erörtert „Möglichkeiten und Grenzen der Zusammenarbeit zwischen Kunstgeschichte und Siedlungsgeschichte“.

Herbert von Einem

DAS ROKOKO-PROBLEM

Zu der im Februar-Heft erschienenen Zuschrift an die Redaktion von Fiske Kimball übersendet Prof. Boeck die nachfolgende Entgegnung.

Dr. Fiske Kimball hat eine Rezension meiner Joseph Anton Feuchtmayer-Monographie (The Art Bulletin, Dezember 1951), die leider nur im Auszug von der „Kunstchronik“ wiedergegeben werden konnte, für geeignet gehalten, um auf meine Erörterungen zum Rokoko-Problem auf dem 3. deutschen Kunsthistorikertag in Berlin implicite zu entgegnen. Es ist bedauerlich, daß durch die nicht adäquate Form eine Gesprächsbasis für die Kernfrage „Rokoko — französische Dekorationsform oder europäische Stilepoche?“ nicht zu gewinnen ist. Vielmehr wiederholt Kimball nur seine bekannten Thesen und verübelt es mir, daß ich Feuchtmayer — für K. ein „provinzieller Künstler“ — nicht auf französische Vorlagen bezogen habe. Es wird zwar an einer Stelle gesagt, daß Feuchtmayer figurale Stuckplastik mit einer vor wie nach ihm in Deutschland unerreichten Meisterschaft gebildet habe, im übrigen müßte der unvoreingenommene Leser jedoch glauben, daß es sich in erster Linie um einen Ornamentkünstler handle, der vorwiegend nach im Stich verbreiteten französischen Vorbildern arbeitete. K., dem es in seinem eigenen Werke um die schöpferischen Kräfte geht, sieht an Feuchtmayer nur Abgeleitetes bis zu dem Grade, daß er noch ganz elementare Ornamentmotive aus bestimmten fremden Quellen herleiten zu müssen glaubt. So wird man kaum Nachsicht dafür zu erbitten haben, daß eine 1946 (wie sich aus dem Vorwort ergibt) in Deutschland abgeschlossene Arbeit manche Möglichkeiten insbesondere durch die Benutzung ausländischer Literatur entbehren mußte; auch „The Creation of the Rococo“ wurde mir erst nach Erscheinen des „Feuchtmayer“ zugänglich, sonst würde ich das Buch zweifellos hier und da haben zitieren können. Wie wenig sich andererseits K. in die Welt Feuchtmayers vertieft hat, lassen einzelne unrichtige Angaben erkennen, wie daß Feuchtmayer noch in Österreich (als Knabe unter 10 Jahren) bei Carlone gelernt habe, oder daß er bis 1729 am Weingartner Chorgestühl gearbeitet habe, oder der Hinweis auf Bruchsal, wo offenbar eine Verwechslung mit dem Namensvetter Johann Michael vorliegt. Die von K. angegriffene Rezension seines Buches durch Germain Bazin trifft die Situation des Rokoko in Deutschland in der Tat viel besser, und selbst für die gewagt erscheinende Behauptung «L'étude des églises d'Autriche, de Souabe et de