

schem Reiz verloren, aber an Interesse gewonnen, wenn an den entsprechenden Stellen die Kirchennamen angegeben wären.

Das Werk Titis war schon immer „der“ Führer zu Malerei und Skulptur des neuzeitlich-päpstlichen Rom und konnte in einem Nachdruck von 1970 der letzten Ausgabe (mit einer lesenswerten Einleitung von Hugh Honour) auch bei Wanderungen durch die Stadt benutzt werden. In der vorliegenden Form erschließt er als Kompendium der spätbarocken Kunst Roms eine wenig bekannte Periode, die aber produktiv, relativ einheitlich und auch weiterhin für das katholische Europa vorbildlich war.

Die Literatur zu dieser Periode ist weitgehend in Aufsätzen verstreut und somit schwierig zu benützen. Zur Malerei sind die Aufsätze des — wie Oreste Ferrari in seinem Vorwort zur Titi-Ausgabe mit Recht erinnert — besten Kenners, des frühverstorbenen Anthony Clark, von E. P. Bowron unter dem Titel *Studies in Roman Eighteenth Century Painting* (Washington 1981) herausgegeben worden. Zur Malerei lag überdies in der Serie der Repertori fotografici Longanesi der von Stella Rudolph besorgte Band *La pittura del Settecento a Roma* (Mailand 1983) mit 732 Abbildungen vor, welcher alphabetisch nach Künstlern geordnet ist, stärker die profane Produktion und überdies die außerhalb der *Urbs* befindliche berücksichtigt und auf den Klassizismus voll eingeht. *Early Eighteenth Century Sculpture in Rome* von Robert Enggass (University Park 1976) hat einen Tafelband mit ausgezeichneten Abbildungen, doch fehlen darin naturgemäß einige der großen Statuenzyklen, die hier teils erstmals vollständig dokumentiert sind: die Heiligen auf den Kolonnaden des Petersplatzes und die Ordensgründer im Mittelschiff der Basilika, jene der Fassaden von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore sowie die Reliefs über den Portikusportalen der letzteren.

Die hochstehende Produktion von Grabbüsten, Werke zahlreicher praktisch unbekannter Maler, zerstreute oder zerstörte Zyklen (wie der Heilungen darstellende von Gregorio Guglielmi, ehemals im Ospedale Santo Spirito, 1745, Nr. 169) stellen einen Gewinn der Publikation dar. Vor allem aber entsteht erstmals ein Gesamtbild — nur rund ein Zehntel der genannten Werke sind als verloren anzusehen oder konnte nicht aufgefunden werden.

So gebührt der Initiative von Herausgebern und Verlag höchste Anerkennung. Die Qualität der Abbildungen ist gut und es wurde ein — wie mir scheint — gangbarer Mittelweg zwischen kostspieligem Großformat und der „Briefmarke“ gewählt, sodaß die Abbildungen nicht nur dokumentieren, sondern Arbeitsinstrument sind.

Jörg Garms

## Diskussion

*Betr.: Besprechung meines Ausstellungskatalogs Wendlingen-Würzburg 1987/88: Balthasar Neumann ... Seine Kunst zu bauen (133 SS. 172 Abb., Stuttgart, Cantz 1987. ISBN 3-608-91-4) in der Kunstchronik 41, 1988, S. 353—358 von Johannes Erichsen.*

### RICHTIGSTELLUNG UND ENTGEGNUNG

Johannes Erichsen erweckt den Eindruck in seiner Besprechung, die weder den Titel meines Buches noch den Aufbau der Ausstellung nennt, daß ich nur Behauptungen und

„strukturanalytische Erklärungsmodelle“ liefere, aber keine Argumente und nicht die Bedingungen meiner Analyse aufzeige. Der Kunstgriff, mit dem E. solchen Eindruck erzeugt, ist verblüffend einfach: Er verschweigt meine Argumente ebenso wie meine methodischen Darlegungen in diesem Katalog und in meinem Beitrag im Würzburger Sammelband Balthasar Neumann 1987, S. 13–30 („Über Rang und Bedeutung der Architektur Neumanns in der Kunstgeschichte“), obwohl er diesen Sammelband anschließend in Auswahl bespricht. Solche Taktik befreit ihn davon mich zu widerlegen. Statt dessen formuliert er eingangs S. 356 rhetorische Fragen, in die er seine ablehnende Meinung zu einer Kunstgeschichte der Architektur, die nicht nur an Schriftquellen, sondern auch an den Werken ihre Ergebnisse kontrolliert, einkleidet. Dort wo er anschließend doch noch meine Darstellung wiedergibt, ist seine Wiedergabe falsch, bzw. sinnentstellend verkürzt. Gegen eine solche Taktik gibt es bekanntlich nur ein Mittel: die Konfrontation der Fragen mit dem zugrundeliegenden Sachverhalt. Ich stelle deshalb in dieser Entgegnung Erichsen (= E) Hubala (= H) gegenüber.

E.: *„Ob Neumann wirklich neben oder gar vor der Säulenordnung als Gliederungssystem eine Fensterordnung anerkannt hätte?“*

H.: Ich habe im Katalog und der Ausstellung gezeigt, daß und wie die Fensterordnung auch an den Würzburger Residenzfassaden festgestellt werden kann und darauf verwiesen, daß diese Form von Gliederung schon vor derjenigen der sogenannten Säulenordnungen im europäischen Mittelalter durch regelmäßige Anordnung der Fenster und ihrer Form und Größe geübt wurde. Seit der Renaissance bauen beide Systeme das Gliederungsbild auf und verursachen so die rhythmischen Wirkungen, die von dieser Architektur ausgehen. Anordnung und Proportionierung der Öffnungen ist also ein allgemeines baukünstlerisches Gliederungsmittel, eine Generalie, wie ich sage (S. 55). Daß Neumann diese Generalien gekannt, anerkannt und seinem Entwerfen zugrundelegte, belegen neben vereinzelt schriftlichen Äußerungen (Kritik einer „falschen“ Anwendung) seine Zeichnungen. E.s Frage entpuppt sich also als eine Scheinfrage.

E.: *„Ist es also wirklich Neumanns Baukunst, die hier erläutert wird, oder doch nicht eher ein kunstwissenschaftliches Abstraktum?“*

H.: E. tut so, als gäbe es außerhalb des modernen Bewußtseins einen Weg zu erfahren, was „wirklich Neumanns Baukunst“ sei. Das ist eine dilettantische Fiktion, die die seriöse Methodenkritik schon der 20er-Jahre als solche entlarvt hat. Natürlich erklärt und erforscht die Kunstgeschichte baukünstlerische Tatbestände der Vergangenheit auf der Bewußtseins-ebene unserer Tage und ist deshalb veranlaßt, ihre Beobachtungen und Ergebnisse immer von neuem zu verteidigen. Aber dennoch gibt es Kriterien und Instanzen, vor denen sich unsere kunstgeschichtliche Erklärung, die wir auf den Begriff zu bringen haben, auch zu verantworten hat: das sind in erster Linie die Werke selbst, aber auch die Schriftquellen, die zeitgenössische Kunstliteratur und ebenso die Äußerungen des Künstlers, hier: Neumanns. Alle diese Materialien und Quellen habe ich im Katalog stets zur Begründung meiner Erklärungen zur Hilfe genommen. Wer meine Begründung widerlegen kann, soll das tun. Aber unredlich ist, wer ohne solche Widerlegung den Eindruck erzeugt als „hätte“ er Neumanns Baukunst, während wir andern bloß „eher“ eine „kunstwissenschaftliche Abstraktion“ erhascht hätten.

E.: Ob Neumann „wirklich die von Hubala am 2., aus der Not geborenen Ausführungsentwurf für Vierzehnheiligen herausgearbeiteten Themen der Kongregations-, Gnaden- und Kreuzeskirche als *primae rationes* ... anerkannt hätte?“

H. Ich habe nicht den lateinischen Kothurn bestiegen und behauptet, daß die baulichen Themen der Wallfahrtskirche „*primae rationes*“ seien, auch deshalb nicht, weil Neumann unter Ratio stets die Proportion versteht. Meine Deutung ruht auf den mitgeteilten Beobachtungen am Bau selbst und auf der längst verifizierten Einsicht, daß die spätbarocke Baukunst eine darstellende ist. „Wie jedermann sieht“ heißt es S. 85, „ist diese Thematik nicht ein nachträgliches Hinzufügen von frommen Sachen zur Architektur, sondern die moderne Bezeichnung der klargelegten Raumgliederung“. E. nimmt offenbar Anstoß daran, daß Neumann nicht in seinem ersten Entwurf für Vierzehnheiligen schon diese klare Sortierung der Raumglieder und Mantelformen, sondern erst nach einem verpatzten Baubeginn durch Krohne, gefunden habe. Aber da ist er päpstlicher als der Papst: es ist geradezu die Regel bei Neumann, daß er erst im wiederholten Durcharbeiten und oft als Ausweg von verfahrenen Lösungen anderer die entscheidenden Gedanken hatte, deshalb behaupte ich ja auch mit G. Neumann und anderen, daß durch das Planstudium Neumanns uns die Möglichkeit gegeben wird, sein baukünstlerisches Denken aufzudecken. Das allerdings erfordert, daß dabei ein Zentralbegriff, den ich ausführlich historisch und systematisch erkläre, beachtet wird: die veranschaulichten Proportionen (S. 56 f.). Sie geben uns auch über das, was wir aus der Beachtung der Generalia entnehmen können, ein Instrument für das Verständnis von Neumanns „Gründen“ in die Hand. E. geht auf diesen Hauptbegriff nicht ein, selbst die Erwähnung fehlt in seiner Besprechung. Aufgrund solch einäugigen Referats fällt es E. leicht, die o. g. Frage zu stellen!

E. behauptet, ich „rekurriere auf idealtypische Grundformen von Gewölben = Raumbildungen“ (S. 356), um Neumanns Raumgliederung zu erklären.

H. Diese Wiedergabe meiner Darstellung ist falsch. Sie widerspricht meinen jahrelangen Bemühungen, in der Analyse der Kirchenräume Neumanns Gewölbe und Wand voneinander nicht zu trennen. Das hätte E. schon in der Einleitung S. 11 bemerken müssen und vollends aufgrund der ausgestellten und auch im Katalog abgebildeten schematischen Darstellungen von Rotunde, Baldachin und Fornix (S. 69 m. Abb.). Die auf der falschen Voraussetzung fußenden Folgerungen sind deshalb hinfällig.

E. meint ferner fälschlich, ich betrachte Neumann als „Vertreter böhmischer Baukunst“.

Abgesehen davon, daß mir die sprachliche Wendung von „Vertreter“ Neumann fremd ist, habe ich weder in dem Buch noch anderswo eine solche Behauptung aufgestellt.

Falsch, weil sinnentstellend, ist auch die folgende Behauptung E.s, ich hätte den Hilfsbegriff der „Schalenbauweise“ für die böhmischen kurvierten Langbaukirchen aufgestellt. Denn erstens habe ich den Begriff auch auf andere Bauten, etwa die oberitalienische Baukunst seit 1500, angewendet und zweitens gebrauche ich diesen Begriff im Zusammenhang mit der böhmischen Barockarchitektur um 1700 seit 1968 nur zusammen mit dem zweiten Hilfsbegriff der „Wandpfeilerbauweise“. Durch seine einseitige Verkürzung kann sich E. um meine methodische Auseinandersetzung mit der Transformationstheorie von H. G. Franz herumdrücken und um meine Analyse des Kir-

chenraums von St. Margareth in Prag-Břevnov von Christoph Dientzenhofer (S. 29), wo gezeigt wird, daß beide Bauweisen hier der illusionistischen Raumgliederung dienen.

Einseitig verkürzt ist auch E.s. Wiedergabe meiner Darstellung des Verhältnisses zur französischen Baukunst bei Neumann, der ich eine von neun Abteilungen der Ausstellung gewidmet habe (S. 46—54). E. reduziert alles auf meinen Gesichtspunkt der „kolumnaren Architektur“ in Paris um 1700. Das ist gewiß ein mir sehr wichtiger, aber nicht der einzige Gesichtspunkt. So unterschlägt E. dem Leser meine in Wort und Bild gegebene Unterscheidung einer französischen Wandgliederung und derjenigen von Neumann am Beispiel von Holzkirchen (S. 52—54). Hätte E. nicht tendenziös verkürzt, dann hätte er sich den Hinweis auf Goberts unausgeführte Kirchenentwürfe für Versailles sparen können, die im Grundsatz auf Hardouins Anordnung der Traveen zurückgehen.

E. paßt die ganze Richtung meiner Kunstgeschichte der Architektur nicht, das ist klar — und ist auch sein Recht. Im Eifer aber seines Kampfes gegen selbst aufgebaute Windmühlen passieren ihm auch erheiternde Dinge. In der Meinung, ich würde französische Vorbilder nicht beachten, glaubt er mir die Berliner Planzeichnung Kunstbibliothek HdZ 4681 als Beispiel meiner Versäumnisse vorhalten zu müssen, er läßt sie auch noch abbilden. Aber damit rennt er offene Türen ein. Denn dieser unfertige Grundrißentwurf für eine Planphase der Würzburger Hofkirche in der Residenz Würzburg, ein nach E. „bisher kaum gewürdigter Plan“, wurde von allen Autoren seriöser Neumannforschung beachtet. Ich habe die Zeichnung in meinem Buch über die Residenz zu Würzburg 1983 eingehend besprochen und abgebildet (S. 147. 155 dort), die Abhängigkeit von der Pariser Plankritik 1723 (Boffrand) hervorgehoben und gezeigt, worin die selbständige Verarbeitung besteht. Da für Wendlingen dieses wie alle Berliner Blätter nicht erreichbar war, habe ich Boffrands Residenzgrundriß ausgestellt, der eine entsprechende Hofkirchenplanung enthält und diesen Grundriß auch im Katalog S. 51 abgebildet. Was bei einer solchen Sachlage E. dazu veranlaßt hat, *post festum* den Aufklärer zu spielen, bleibt unerfindlich.

Erweiternd wirkt es auch, wenn E. mir abstrakte Begriffe vorwirft und als Ersatz ausgerechnet den modernen abstrakten Beschreibungsbegriff „Stützen“ anbietet, der bei Neumann keine Anwendung findet, denn Neumann spricht nur von Säulen, Pfeilern, Lisenen, Pilastern usw.

Obwohl in einem Ausstellungsbericht eingebunden, geht die Besprechung E.s nicht auf die Grundsätze der Präsentation und ihrer Methode ein, die ich einleitend klar dargelegt habe (S. 16—17). Statt dessen zieht E. aus der Tatsache, daß in Wendlingen Führungen angesetzt waren und viel Zuspruch erfuhren den Schluß eines Scheiterns meiner Bemühungen. Und um noch eins draufzusetzen, wirft mir E. „artifizielle Begrifflichkeit mit wahrhaft vorschulhafter Argumentation“ vor. Ja, ich habe mich bemüht, einfach zu sein, nicht wahllos Wissen abzuladen und mit den Worten fortgesetzt Hilfen für das Sehen von Architektur zu geben. Der Rez. im *Burl. Mag.* (130, 1988, Nr. 1024, S. 540) hat das anerkannt und im Kontrast dazu kunstgeschichtliche Praxis anderer Art erwähnt. Vielleicht hat unser Fach zu lange diese Aufgabe vernachlässigt oder mit

Herablassung nur von sich gewiesen. Für mich war es die Hauptsache interessierte Besucher zu einer aktiven Teilnahme zu bewegen zugunsten des pädagogischen Ziels, das Hans Sedlmayr 1925 in seinem Aufsatz „Gestaltendes Sehen“ angab, auch wenn seine Methode von meiner sehr verschieden ist. Daß dieser Versuch rezensiert wird, das durfte ich erwarten.

Niemand von uns macht seine Fehler „mit Absicht“. Das soll auch meinem Rezensenten unterstellt werden. Das festgestellte Maß an unrichtigen Behauptungen, sinnentstellenden Verkürzungen meiner Darstellung, von Versuchen rhetorischen Taktierens anstelle sachlicher Argumentation zwingt jedoch zur Einsicht, daß E. es an der notwendigen Sorgfalt im kritischen Geschäft hat fehlen lassen.

Erich Hubala

### „GESTALTENDES SEHEN“

Zu meinem Bedauern sehe ich mich durch H.s Erwiderung nicht belehrt oder korrigiert, sondern bestätigt. Der Nachvollzug seiner Argumente wird freilich durch einige fehlerhafte Nachweise erschwert (so sucht man in H.s Buch über die Würzburger Residenz von 1984 [!?] vergeblich nach den Ausführungen über die Berliner Zeichnung HdZ 4681).

H. erklärt E.s Fragen für bloß rhetorisch und verlangt Widerlegung: Er hält offenbar für gezeigt und bewiesen, wofür E. stringente Begründungen vermißte (und vermißt). H. beklagt die Raffung und Pointierung von Nebensachen als sinnentstellende Verkürzungen und übergeht damit die Hauptsachen, gegen die E.s Kritik sich richtet. H. verwahrt sich gegen die Vermutung, das von ihm Herausgestellte habe wenig mit Neumanns konkreten Problemen bei der Gestaltung zu tun, und bezieht seine Intentionen doch auf Sedlmayrs „Gestaltetes (!) Sehen“, jenes scharfsichtige Erstlingswerk der Strukturanalyse. Deren heuristischen Wert bestreitet nicht einmal E., der jedoch für die heraus- (oder hinein?-)gelesenen Strukturen und Beweggründe historische Wahrscheinlichkeit fordert.

H.s Versprechen, dem Besucher „Mittel in die Hand zu geben, ... die nachweislich für Neumann selbst und für seine Zeitgenossen *Bedingungen alles baukünstlerischen Gestaltens* waren“ (Kat. Wendlingen S. 10), halte ich jedenfalls für nicht erfüllt — und davon handelte die Rezension.

Johannes Erichsen

### Varia

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

*Léonard de Vinci ingénieur et architecte.* Ausst. Kat. Musée des Beaux Arts de Montréal, 22. 5.—8. 11. 1987. 371 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.

*Das andere Medium. Zeichnungen von Bildhauern.* Ausst. Kat. Museum am Ostwall, Dortmund 30. 8.—11. 10. 1987. 135 S. mit zahlr. s/w Abb.

*Ernst Bursche zum 80. Geburtstag. Gemälde, Aquarelle, Graphik.* Ausst. Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, 30. 8.—27. 9. 1987. 48 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.