

Neue Überblickswerke zur Baukunst des süddeutschen Barock

HERMANN BAUER, Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland. *Fotos von Wolf-Christian von der Mülbe. München und Berlin, Deutscher Kunstverlag 2000, 240 S., 105 Abb., € 65.50. ISBN 3-422-06273-4*

WILFRIED HANSMANN, Zauber des Barock und Rokoko. Köln, Dumont-Verlag 2000. 351 S., 202 farb. u. 56 sw Abb., € 24.00. ISBN 3-8321-7168-1

NORBERT HIERL-DERONCO, Es ist eine Lust zu Bauen. Von Bauherren, Bauleuten und vom Bauen im Barock in Kurbayern, Franken, Rheinland. *Krailing, Selbstverlag des Autors 2001. 285 S., 114 Abb., € 45.50. ISBN 3-929884-08-9*

MARKUS HUNDEMER, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock (= *Studien zur christlichen Kunst 1*). Regensburg, Verlag Schnell und Steiner 1997. 288 S., 29 meist farb. Abb., € 49.90. ISBN 3-7954-1130-0

HUBERT KRINS, Barock in Süddeutschland. *Mit Fotos von Joachim Feist. Stuttgart, Konrad Theiss Verlag 2001. 160 S., 200 Abb., € 39.90. ISBN 3-8062-1420-4*

BERNHARD SCHÜTZ, Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580-1780. *Fotos von Albert Hirmer. München, Hirmer-Verlag 2000. 330 S., 144 Taf., € 75.80. ISBN 3-7774-8290-0*

Wer nach einem Standardwerk zur sakralen Kunst und Architektur des süddeutschen Barock greifen wollte, um sich einen fundierten Überblick der wichtigsten Denkmäler zu verschaffen, sah sich bis vor kurzem auf methodisch überholte Werke der älteren deutschsprachigen Forschung verwiesen. Als »Klassiker« gilt hier Norbert Liebs *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, dessen erste Auflage fast ein halbes Jahrhundert alt ist, und das nur wenige ausgewählte Bauten vorstellt. Für Österreich liegt dagegen mit dem von Hellmut Lorenz betreuten vierten Band der *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich – Barock*, Wien 1999, ein Buch dieses Anspruchs auf dem heutigen Stand der Forschung vor. Im folgenden sollen sechs neuere Publikationen zum süddeutschen Barock unter der Fragestellung verglichen werden, wieweit sie Ähnliches leisten.

Der Barock in Bayern, Franken und Schwaben ist bis heute ein lokal begrenztes Thema. Das gilt nicht nur für das Sujet, sondern leider auch für die zugehörige Forschung: Seit langem ver-

mißt man bedeutende Beiträge aus dem Ausland und damit eine internationale Diskussion zu dieser überregional bedeutenden Kunstlandschaft. Die wenigen angelsächsischen Autoren wie Karsten Harries (*The Bavarian Rococo Church Between Faith and Aestheticism*, New Haven 1983), die sich dem Thema widmeten, rezipierten im wesentlichen die Ergebnisse der älteren deutschen Literatur. Die amerikanische Barockforschung um Hellmut Hager beschäftigt sich mit deutschen Beispielen eigentlich nur dann, wenn sie im römischen Kontext gelesen werden können. Wichtige neue Impulse für die Erforschung des 18. Jh.s wie Werner Buschs *Das sentimentalische Bild* von 1993 konzentrierten sich auf die profane Malerei der westeuropäischen Metropolen, blieben aber ohne Einfluß auf die Analyse der gleichzeitigen sakralen Kunst. Thomas DaCosta Kaufmanns vielversprechender Ansatz in seinem Buch *Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800* (London 1995), die süddeutsche Kunst in einem größeren, mitteleuro-

päischen Zusammenhang zu sehen, steht bisher vereinzelt da. »Linguistic« und »iconic turn« sowie die Neudefinition der Kunstgeschichte als »Bildwissenschaft« oder Teildisziplin einer »Neuen Kulturgeschichte« haben sich bisher kaum ausgewirkt.

Die neuere Forschung zum süddeutschen Barock blieb weitgehend eine Sache der regionalen Spezialisten und konnte vor allem auf zwei Feldern bedeutende Erfolge erzielen: in der Aufarbeitung einzelner Künstlerœuvres, z.B. in dem von Gabriele Dischinger und Franz Peter edierten Katalog zu Johann Michael Fischer (2 Bde, Tübingen 1992 und 1997), und in der ikonologischen Erschließung der Freskomalerei durch das Corpuswerk zur *Barocken Deckenmalerei in Deutschland*, dessen seit 1976 erschienene sieben Bände bisher Teile von Oberbayern erfaßt haben. Gelegentlich, aber zu selten entstanden neue Monographien über künstlerisch komplexe Einzelbauten wie der von Karl Möseneder edierte Band zum Passauer Dom (1995) oder wurden neue Fragestellungen zum Kontext der sakralen Kunst im Hinblick auf den von der Geschichtswissenschaft eingehend untersuchten Prozeß der »Konfessionalisierung« entwickelt: Hier sei auf den Ausstellungskatalog *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten* des Bayerischen Nationalmuseums München von 1997 verwiesen.

Die Marginalisierung in der internationalen Forschung mag auf folgende Ursachen zurückzuführen sein: Es handelt sich einerseits um eine sehr komplexe, andererseits um eine »provinzielle« Kunstströmung. Komplex ist der süddeutsche Barock durch den Charakter seiner Bauten und deren immer noch schwer verständliche kollektive Entstehungsprozesse; provinziell, weil er sich ohne ein beherrschendes Zentrum in einem katholisch-traditionalistischen Milieu entwickelte und so von den kunsttheoretischen Diskussionen in den Metropolen um bürgerliche Emanzipation, aufklärerische Reformbestrebungen und klassizistische Ästhetik weitgehend unberührt blieb. Diese »Provinzialität« sollte allerdings nicht

als qualitative Abwertung, sondern als eine Art Autonomie verstanden werden, welche anscheinend ihre eigenen ästhetischen Maßstäbe und Diskursformen besaß, die aber schwer zu fassen sind, da sie kaum verschriftlicht wurden. Der süddeutsche Barock hatte keinen Diderot oder Winckelmann: Er blieb, mitten im schreib- und debattierfreudigen 17./18. Jh., eine weitgehend akademieferne, zunftmäßig-handwerkliche und, was die in Quellen faßbare Selbstreflexion angeht, »stumme« Kunstpraxis. Entsprechend verständnislos wurde der dekorativ überbordende »Augsburger Geschmack« von Aufklärern wie dem Berliner Protestant Nicolai oder dem französischen Architekturlehrer Blondel kommentiert.

Die Komplexität der süddeutschen Barockbaukunst resultiert aus jener typischen Verbindung aller Gattungen, die im vergangenen Jahrhundert meist mit dem Begriff »Gesamtkunstwerk« bezeichnet wurde – ein problematischer Terminus, der aus dem 19. Jh. stammt und daher in letzter Zeit durch Neologismen wie »Gesamtbildwerk«, »Gesamtausstattung« oder »Bel Composto« ersetzt werden sollte (s. hierzu den Beitrag Möseneders im oben erwähnten Barock-Band der Österreichischen Kunstgeschichte von 1999). Letztgenannter Begriff, von Baldinucci für Berninis Cappella Cornaro geprägt, legt den Akzent auf eine besondere Eigenart: Während Bernini Architektur, Skulptur und Malerei zu einem von ihm allein disponierten Ensemble vereinigte, entstanden die Bauten des süddeutschen Barock im Zusammenwirken mehrerer unabhängiger Künstler oder Werkstätten, wobei die Frage nach der Koordination und Regie nur selten eindeutig zu beantworten ist. Sehr oft dürfte diese Schlüsselrolle dem Bauherrn zugefallen sein, der somit als der eigentliche »Autor« von Bauten wie Melk, Pommersfelden oder Ottobeuren gelten mußte. Der konkrete Schaffensprozeß ist auch deshalb so schwer zu fassen, weil selbst führende Meister wie die Asam, Zimmermann oder Fischer außer Verträgen, Präsentations-

zeichnungen und gelegentlichen Briefen an ihre Auftraggeber kaum schriftliche oder zeichnerische Zeugnisse zur Genese ihrer Werke hinterlassen haben. Die Forschung ist somit mehr als für andere neuzeitlichen Epochen gezwungen, die komplexen Raumkunstwerke allein aus und dem Befund dem historischen Kontext ihrer Entstehung heraus zu erklären.

Hierbei können zwei grundsätzlich verschiedene Wege besprochen werden: Man kann versuchen, die Komplexität der Bauten, ihrer Ausstattung und ihrer Entstehung in Teilbereiche zu zergliedern und deren jeweilige Prinzipien zu untersuchen, oder den »Süddeutschen Barock« als Ganzes, eben als komplexes Phänomen in den Blick zu nehmen. Während zwei der hier besprochenen Autoren, Hansmann und Krins, eine Synthese versuchen, konzentrieren sich die vier anderen Bücher jeweils auf Teilaspekte: Sie lösen das »Gesamtkunstwerk« in die vier Einzelfaktoren Architektur (Schütz), Freskomalerei (Bauer), Ikonologie (Hundemer) und Auftragbergeschichte (Hierl-Deronco) auf.

Markus Hundemer sucht Denkanstöße des »linguistic turn« für die Interpretation des süddeutschen Barock fruchtbar zu machen. Daß alle Barockkunst prinzipiell »rhetorisch« sei und das horazische »*ut pictura poesis*« Rückschlüsse auf die Struktur von Bilderzählung zulasse, darf seit dem venezianischen Kongreß *Retorica e Barocco* von 1954 als allgemein anerkannt gelten – H. liefert hierzu einen exzellenten Forschungsüberblick (57–91). Der Autor führt eine These weiter, welche Frank Büttner in einem grundlegenden Aufsatz von 1989 zum Deckenfresko Johann Zicks in Bruchsal entwickelt hat (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42, 49ff.). Freilich wurde bisher noch kaum versucht, derart »wörtliche« Entsprechungen zwischen den Figuren der klassischen Rhetoriktheorie und barocken Deckenfresken aufzuzeigen.

Die Arbeit ist darum bemüht, den Schwerpunkt der süddeutschen Barockforschung der

letzten Jahrzehnte, die Analyse der Bildprogramme, methodisch zu systematisieren. Der Autor wählt hierfür den paradoxen Begriff der »sinnlichen Erkenntnis«: Seiner Meinung nach liegt die entscheidende Funktion der Deckenfresken in der Vermittlung kompliziert verschlüsselter theologischer Inhalte; sie werden als »Bilderpredigten« und damit als Analoga zu »rhetorisch« strukturierten Texten gedeutet. Das Buch kommt mit wenigen Abbildungen aus und analysiert nur ein einziges Beispiel, ein Dießener Fresko Bergmüllers, eingehend mit den eigenen Methoden (31–57).

Die heute vorherrschende, ikonologiezentrierte Betrachtung der Fresken birgt die Gefahr, die Wirkung der bemalten Decken auf die Lektüre ihres theologischen Programms oder intellektuellen »Concetto« zu reduzieren. Der Ertrag der von H. postulierten Analogien bleibt zweifelhaft, denn diese wirken oft gesucht: So wird die Darstellung des Krieges durch Mars, die man gewöhnlich als Personifikation bezeichnet, nach einer Schrift Ernst Ludwig Daniel Huchs von 1773 als rhetorische Figur der »Metonymie« gedeutet (22). Wie wenig der Autor hierbei seiner eigenen Terminologie vertraut, zeigt schon der abundante Gebrauch von Führungszeichen. Unberücksichtigt bleiben die Überlegungen der neueren Bildwissenschaft, welche den Bildmedien eine eigene Sprachfähigkeit zubilligt, die sich eben nicht in Analogien zur Textstruktur erschöpft. Rhetorische Analysen mögen die zugrundeliegenden Programme, formuliert von theologisch versierten Auftraggebern, erklären, aber die Malerei selbst »erklären« sie nur dann, wenn man die Wirkungsweise barocker Kunst, wie es hier geschieht, mit dem ikonologischen Schema gleichsetzt.

Die auf einen fundamentalen Aufsatz Hermann Bauers von 1961 (*Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F., 12, 218–240) zurückgehende Deutung des bayerischen Rokoko als »ikonologischer Stil« steht vor dem Problem, daß die für die Auftraggeberin-

tention angeblich so zentralen komplexen Bildprogramme im Unterschied zu Einweihungspredigten oder Festbeschreibungen nur selten im Druck erschienen und auch im Manuskript nur gelegentlich erhalten sind. H.s These (53f., 229f.), damals seien diese Concetti aufgrund eines homogenen Bildungshintergrundes allgemein verständlich gewesen, dürfte an der Realität des alle Schichten umfassenden, mehrheitlich eher bäuerlich als theologisch-intellektuell geprägten Publikums der bayerischen Rokokokirchen vorbeigehen. Die Annahme, die Patres als Programmfinder hätten die teuren Fresken vor allem für sich und ihresgleichen malen lassen, wird schon allein durch die Leserichtung der Bilder widerlegt, welche niemals auf das Presbyterium, sondern immer auf das Laienschiff hin orientiert sind. Ob die dort Betenden wirklich so sattelfest in der Analyse von »Synekdoche« und »Metonymie« waren, daß sie die »Bilderpredigten« ohne gelehrte Auslegung durchschauten, darf bezweifelt werden. Die »Sinnlichkeit« der Bilder, ihre unmittelbare Wirkung als Raumabschluß, farbige Dekoration und illusionistischer Augenschmaus, wird geradezu negiert oder zu einem Hilfsmittel der »Erkenntnis« reduziert: Wäre die Verbreitung der ingenüösen Concetti die Hauptabsicht gewesen, hätte man die Vorzeichnungen kostengünstiger und wirkungsvoller als kommentierte Thesenblätter drucken und an die Besucher verteilen können – hierfür fehlen aber die katholischen Beispiele, während sich die Protestanten dieses Mittels durchaus bedienen, wie die von Horst Jesse 1981 edierten sog. »Augsburger Friedensgemälde« belegen. In der »rhetorischen« Deutung barocker Fresken wiederholt sich mit zeitlicher Verzögerung die Diskussion um die »Lesbarkeit« der niederländischen Malerei des »Goldenen Zeitalters«, nur daß es für die süddeutsche Kunst bisher weitgehend an Gegenstimmen fehlt: Allein Michael Baxandall und Svetlana Alpers, engagierte Kritiker eines primär emblematischen Verständnisses barocker Bilder, haben 1994 versucht, Tiepolos Würz-

burger Fresken in diesem Sinne gegen den ikonologischen »Haupt-Strom« zu lesen.

H.s Arbeit zeigt deutlich die hermeneutischen Probleme, eine als Einheit konzipierte Raumgestaltung in ihre Einzelemente zu zerlegen und die aus ihrem architektonischen Kontext isolierten Bilder dann wiederum nur unter einem einzigen Aspekt, nämlich dem der inhaltlichen Deutung zu betrachten. Bauer, dessen Lebenswerk der Erforschung des barocken Deckenfreskos in Süddeutschland gewidmet war, hat diese Fokussierung eines Teilaspekts des »Gesamtkunstwerks« durch das gemeinsam mit Bernhard Rupprecht herausgegebenen *Corpus der barocken Deckenmalerei* unbeabsichtigt gefördert. Die Einengung des Blicks auf eine einzige Bildgattung erscheint um so problematischer, als beide Forscher in ihren maßstabsetzenden früheren Publikationen (z. B. Rupprechts Dissertation zur bayerischen Rokokokirche von 1959) eigentlich den Charakter des »Bild-Raumes«, also der sinnlich-sinnhaften Einheit von Architektur und Ausstattung betont hatten.

Hermann Bauers postum erschienene Publikation »*Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*« entflieht konsequent den an sich unauflösbaren Zusammenhang von Fresko und Architektur. Die in ihrer Nüchternheit überzeugenden Fotografien des ebenfalls verstorbenen Wolf-Christian von der Mülbe isolieren die Deckenspiegel oder fokussieren Bildausschnitte, zeigen aber nur selten den räumlichen Zusammenhang. Die wenigen Raumansichten machen verständlich, warum sich diese Kunstgattung *de facto* einer fotografischen Wiedergabe entzieht, denn der intendierte illusionistische Effekt von Quadratura und Himmelsöffnung ist zwar für den im Raum Stehenden höchst wirksam, aber nicht abzubilden. Das Buch deutet die Fresken daher zu quasi-autonomen »quadri riportati« um: ein unpassender Maßstab, vor dem nur wenige Arbeiten wirklich bestehen. Die am Ort so überzeugenden Werke wirken, ihres Kontextes

beraubt, durch stürzende Linien der Architekturrahmen und gelegentlich unbeholfene Figurenzeichnung oft überfordert und befremdlich. Dem Autor ist dies bewußt, wenn er die abschätzige Bewertung der Altarblätter berühmter Freskanten so erklärt: »Das ist deshalb ungerecht, weil wir bei diesen Bildern gewohnheitsmäßig wie Museumsbesucher urteilen, das will sagen, wir sind es gewohnt, Bilder isoliert zu betrachten [...] Ein Altarblatt wie ein Fresko war und ist aber nur ein Teil eines zumeist dekorativen Ganzen und eines Gefüges, das nur als ganzes und im Zusammenhang mit der Architektur gesehen werden kann« (13). Ihre besondere faktische und konzeptionelle Architekturgebundenheit unterscheidet barocke Deckenbilder von Fresken des Mittelalters und der Renaissance; was Giotto und Michelangelo recht ist, ist für Matthäus Günther keineswegs billig.

B.s Anliegen ist eine im Umfang knappe, aber die Entwicklung vollständig nachzeichnende Gattungsgeschichte, wie sie zuletzt Hans Tintelnot 1951 vorgelegt hatte. Das Buch gliedert sich in vier Teile: Auf eine allgemeine Einführung zur Technik des Freskos folgt ein Kapitel über die (ikonologischen) »Konzepte«, deren Bedeutung ähnlich hoch taxiert wird wie von Hundemer, eine chronologisch gegliederte Übersicht anhand von Kurzbiographien und schließlich ein Katalog exemplarischer Deckenbilder, mit 160 Seiten der Hauptteil des Buchs.

Leider fehlt im zentralen Überblickskapitel »Die Freskanten und ihre Deckenbilder« (32-59) der Verweis auf die entsprechenden Katalognummern und Abbildungen, obwohl der Text auf dieselben Beispiele Bezug nimmt: Hier ist man aufs Blättern und Suchen angewiesen, denn die Ordnung des Kataloges ist weder topographisch, chronologisch noch alphabetisch. Außerdem wären eine Karte, eine Zeittafel und eine lexikalische Übersicht der Künstler hilfreich: So muß sich der Leser die »harten Fakten« aus dem Fließtext exzerpieren. Warum unter so vielen Meistern und Kleinmeistern ausgerechnet der Schöpfer der großartigen Zwiefaltener Fresken, Franz Joseph Spiegler, fehlt, ist nicht zu verstehen – vielleicht hängt dies mit den vielen Händen zusammen, die an der Fertigstellung des Buches beteiligt waren?

Der Katalogteil, in seiner prägnanten Kürze und Lebendigkeit der Texte sicher der Höhepunkt des Buches, lebt von der immensen Denkmälerkenntnis und dem tiefen Verständnis des Autors für die vielfältigen Aspekte des Themas, wobei sich seine Vorliebe für Programmatik und Ikonologie immer wieder in den Vordergrund drängt: »Abt Rupert [Ness von Ottobeuren] nannte den Kaisersaal 'ein großes Werk, sonderbar von Architektur und übrigen Ornamenten' und meinte damit vor allem dessen politische Aussage« (90). Akzeptiert man den eingeschränkten Blick einer streng konzentrierten Gattungsgeschichte, so kann B.s Buch als neues Standardwerk zur süddeutschen Deckenmalerei gelten, obwohl oder gerade weil Altarbilder, Architektur, Stuck und Dekorationssysteme konsequent ausgespart bleiben.

Norbert Hierl-Deronco stellt in seinem Buch *Es ist eine Lust zu bauen* die Entstehungsbedingungen der (profanen) Architektur in den Mittelpunkt. Der überaus materialreiche Band bietet in 18 Kapiteln einzelne Fallstudien, stellt aber auch typische Bauaufgaben wie Marställe oder Kanäle vor. Anscheinend ist es für den als Architekt tätigen Verfasser, der bereits zahlreiche Bücher zum Thema im Selbstverlag herausgegeben hat, auch eine Lust zu schreiben: Allerdings leidet der Text unter einem Übermaß von Einfühlung und Phantasie, bei allzu wenig kritischer Distanz und wissenschaftlichem Beleg der Aussagen.

Als Beispiel mag das Kapitel über die Bauherren des Münchner Palais Preysing dienen (49-71). Der Autor zitiert ausführlich das »notata Büchel« des Grafen Johann Carl Joseph über dessen Feldzüge und Kavalleriestour (61-67, Anm. 13): ein aufschlußreicher Archivfund. Die Passage zum Bauvorhaben selbst bleibt dagegen vage und spekulativ: Als sei er Zeuge gewesen, deutet H.-D. die Charaktergegensätze des Bauherren und seines Architekten Effer, »mit welchem nith allzu leith auszukommen«, als »fruchtbar und gemildert durch die hohen, eingesetzten finanziellen Mittel.« (58f.). Kurz darauf (60, Anm. 73) folgt der Hinweis, über die Höhe der Baukosten des Palais sei nichts bekannt, und die oben zitierte Charakterbeschreibung gehe eigentlich auf einen Brief des

Grafen Harrach über Hildebrandt zurück, »die auf Effner ebenso zutrifft«.

Fazit: Das Buch ist eine Fundgrube, die mit Vorsicht ausgebeutet sein will.

Die Abbildung auf dem Schutzumschlag von Hubert Krins' *Barock in Süddeutschland* kann als symptomatisch für seinen Ansatz gelten: Der Verlag wählte nicht eines der immer wieder gezeigten »Hauptwerke« wie die Wies oder Vierzehnheiligen aus, sondern den weniger bekannten Festsaal der fürstbischöflichen Residenz in Kempten, welcher als Gemeinschaftswerk scheinbar »zweitrangiger« Künstler wie Johann Georg Üblhör und Franz Georg Hermann dennoch ein erstklassiges Raumkunstwerk darstellt. Immer wieder lenkt der Autor den Blick auf vermeintliche Nebenwerke, welche die eigentümlichen Qualitäten dieser Kunstlandschaft besser erkennen lassen als die meist isoliert betrachteten Unikate eines Neumann oder Asam. K. gliedert sein schlankes, durchgehend mit aussagekräftigen Farbfotos von Joachim Feist illustriertes Buch in eine allgemeine Einführung, neun thematische Kapitel und einen Anhang mit kurzen, nützlichen Katalogbeiträgen zu allen besprochenen Bauten, einer Karte, Regierungsdaten, einem Glossar und einer kurzen, aktuellen Literaturübersicht. K. beschränkt sich nicht auf die sakrale Kunst, sondern betrachtet auch den Anteil der Höfe zwischen München, Mannheim und Ansbach-Bayreuth. Die oft zu beklagende Zentrierung des Blicks auf Oberbayern und Mainfranken wird vom Autor, der in der Baden-Württembergischen Denkmalpflege tätig war, wohltuend ausgeweitet: So verweist er auf das meist ignorierte Phänomen der »barockisierten« Kirchen anhand der wenig prominenten, aber typischen Beispiele Ochsenhausen oder Säcking (15ff.) und räumt dem Stuck, zutreffend als »stilgeschichtliche Meßlatte« (24) charakterisiert, die angemessene gleichberechtigte Rolle neben Architektur und Deckenmalerei ein. Probleme der Bauerhaltung und Renovierung

werden ebensowenig vergessen wie die für heutige Leser oft fremde barocke Ikonologie und die Bedeutung des Zeremoniells.

Wer so viel auf so wenigen Seiten unterbringen will, verpflichtet sich zur Kürze: Besonders gut ist das in der Einleitung gelungen, die auf 21 Seiten einen hervorragenden, laiengerechten und umfassenden Einstieg in das Thema bietet. Die folgenden, überzeugend nach »Kunstzentren« gegliederten Kapitel geraten jedoch allzu knapp: Nach einer kurzen Einführung werden jeweils ca. 10 einzelne Objekte besprochen, deren lakonische Charakterisierung oft an Kirchenführer oder den »Dehio« erinnert. Nur ausnahmsweise gelingt es wie im München-Kapitel (75-90), diese Abfolge von Kurzporträts zu einer kontinuierlichen Entwicklungsgeschichte zusammenzufügen. Das Buch kann, und das ist keineswegs abschätzig gemeint, als ein laientaugliches Überblickswerk im besten Sinne gelten; eine eigene These oder ein spezifischer Zugang zum Thema wird hierbei allerdings nicht geboten; Forschungsdiskussionen oder akribische Analysen der Bauwerke sind beim Umfang dieses Werkes einfach nicht zu erwarten.

Während Krins die vermutlich selbstgestellte Aufgabe einer allgemein verständlichen, handlichen, aber fundierten Hinführung zum Thema vollkommen einlöst, hinterläßt das mehr als doppelt so umfangreiche Buch von Wilfried Hansmann einen zwiespältigen Eindruck. Bei Krins sind Text und Bild der Objektivität verpflichtet, die Fotografien von Florian Monheim und die Texte des Bandes mit dem bezeichnenden Titel *Zauber des Barock und Rokoko* dagegen suchen suggestive Wirkungen, als wolle das Buch mit seinem Sujet um Effekt und Affekt konkurrieren. H. betrachtet einen geographisch und thematisch noch größeren Ausschnitt, indem er auch Nord- und Mitteldeutschland, Österreich und den von Krins vernachlässigten, wichtigen Aspekt der Gärten mit einbezieht. Das Prinzip

der Reihung isolierter Kurzmonographien unter bestimmten Themen – »Orte des Spieles und der Zerstreung, Residenzen, die barocke Stadt« etc. – ist in beiden Büchern vergleichbar. Der wissenschaftlich interessierte Leser hätte sich (wie auch bei Krins) eine größere Zahl von Grundrissen gewünscht; H. verzichtet außerdem auf Tabellen, Karten, Ortsregister und ähnliches.

Es fällt schwer, sich mit der Sprache des Buches anzufreunden, weil sie nicht einheitlich ist: Wer die direkt aufeinanderfolgenden Abschnitte zu Ottobeuren (11-17) und zur Würzburger Hofkirche (18-23) vergleicht, meint, er hätte es mit zwei verschiedenen Autoren zu tun. Dies ist dadurch zu erklären, daß der Text zu Neumanns Bau wörtlich aus der Monographie desselben Autors im selben Verlag (1999, 61ff., ebenfalls Fotos von Monheim) übernommen wurde, welche aber anscheinend einen höheren wissenschaftlichen Anspruch erhebt und die Architektur in den Mittelpunkt stellt: Hier finden sich auch zahlreiche Planrisse.

H. bedient sich langer Zitate aus älterer Literatur, z. B. von Lieb, die zwar als solche ausgewiesen sind, aber nicht kritisch beleuchtet, sondern kommentarlos in den Textfluß implantiert werden, als handele es sich um Dokumente, Fakten oder eben doch um die »eigene« Stimme des Autors. Andere Partien wie über Melk und St. Gallen (82-94) erscheinen deutlich besser gelungen, indem sie Architektur, Ausstattung, Programm und sinnliche Raumwirkung gleichermaßen kurz und zutreffend würdigen. Gelegentlich überschreitet der Text die Grenze zum Journalismus: Wenn man von den Chororgeln in Ottobeuren erfährt (18), daß sie »majestätisch-sonor in den Tiefen, sprühend in den Höhen und überwältigend kraftvoll im Plenum« klängen, so kann man einen gleichlautenden Hymnus wohl auf jedes qualitätsvolle Kircheninstrument anstimmen. Friedrich der Große habe die antike Bronze des »Betenden Knaben« auf der Terrasse von Sanssouci als »Liebhaber schöner Männlichkeit« vor allem wegen ihrer »schwellenden Volumina und geschmeidigen Umrißlinie« aufgestellt – »Kein Muskel ist untrainiert.« (191, Abb. S. 196).

Leider kann man diesem äußerst preisgünstigen Buch das harte Wort vom »Coffetable book« nicht ersparen, so prächtig das Bildmaterial, so umfangreich und teilweise originell

die Auswahl der Objekte auch ist (z. B. die Gärten von Kleve oder Großsedlitz). Anscheinend ist es vor allem für die Mitnahmestapel der Kaufhäuser konzipiert und wird aufgrund der schwankenden Textqualität leider nicht durchgängig dem wissenschaftlichen Ruf seines auf diesem Gebiet zweifellos kompetenten Autors gerecht.

Bernhard Schütz' *Die Kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben* steht am Schluß dieser Besprechung, weil das Buch eine Gegenposition zu den vorher beschriebenen Sichtweisen bietet. Der Autor vertritt eine entschieden andere Auffassung vom süddeutschen Barock als sein früherer Münchner Kollege Bauer und die Mehrheit der heutigen Forscher. Schon im Vorwort seines Buches gibt S. zu erkennen, daß ihm »die ganze Richtung nicht paßt«: »Doch stellt sich angesichts des ständig wachsenden Wissensberges auch die skeptische Frage: Wer kann und soll mit dem ganzen Wissen noch etwas anfangen? Und weiter: Hat mit dem Wissen entsprechend auch die Erkenntnis zugenommen?« (9). In dieser skeptischen Distanz zu Methoden und Fragestellungen der neueren Forschung liegt die Qualität, aber auch die Problematik der Arbeit: S. faßt sein methodisches Credo zum Schluß des Vorwortes in dem lapidaren Satz Viollet-le-Ducs: »Sehen ist Wissen.« In diesem Postulat liegt ein fundamentaler Gegenentwurf zur schriftquellengestützten und auf Bildprogramme fixierten Barockforschung der letzten Jahrzehnte, deren Motto man eher umgekehrt formulieren könnte: »Man sieht nur, was man weiß« oder zugespitzt: »Nur ein ikonologisch gedeutetes Deckenfresko ist ein gutes Deckenfresko«.

S. richtet sich aber nicht nur gegen den »Concettismo«, sondern auch gegen jene Sinnlichkeit und Prunk der Ausstattung feiernde Sichtweise, welche Hansmann als »Zauber des Barock und Rokoko« apostrophiert. Deshalb weist das aufwendig ausgestattete Buch mit den Fotografien Albert Hirmers erstaunlich

viele Schwarz-Weiß-Abbildungen auf, da diese den unmittelbar suggestiven Glanz der Ausstattung, den Monheim bei Hansmann so sinnensfroh zu inszenieren versteht, hinter die strengen Linien des primären architektonischen Entwurfs zurücktreten läßt.

Gegen die populäre Konzentration auf das in seinen Augen Nebensächliche wendet sich S., indem er bekennt: *»Es soll in diesem Buch bei den einzelnen Werken der Blick ganz entschieden und konzentriert auf die Bauidee, und das heißt auf das Baukünstlerische, gerichtet werden, ungeachtet der Ausstattung, auf die hin die Räume zwar angelegt worden sind und die die Idee oftmals erst abrundet, die aber trotzdem den Blick allzu leicht verstellt. Hierfür ist die Literatur zum Barock ein einziger Beweis. Sie zeigt, daß die Aufgabe, die Bauidee so klar wie möglich herauszustellen, arg vernachlässigt worden ist, obwohl diese Aufgabe eigentlich das erste Ziel der Beschäftigung mit Architektur sein sollte.«* (10).

Schütz' Versuch einer Revitalisierung der autonomen Architekturbetrachtung – er nennt sie *»werkimmanente Bauanalyse«* (9) – ist verständlich und legitim, wenn man ihn als Korrektur einer vorherrschenden Einseitigkeit begreift. Bauer und seine Schüler versuchten, die Barockkirche von der Bedeutung des (Decken-) Bildes her, also gleichsam von oben, zu erfassen, während S. sie von ihrer Basis, dem Entwurf her interpretiert: Deshalb ist das Buch geradezu überreich mit Grundrissen und Schnittzeichnungen ausgestattet, was neben den vielen hervorragenden Innenaufnahmen zu seinen besonderen Vorzügen zählt. Der Autor findet mit seiner Sprache einen überzeugenden Mittelweg zwischen unverkrampfter Lebendigkeit, Anschaulichkeit und Seriosität. Er läßt die pathetische und emotionalisierte Diktion des fast 50 Jahre alten Buches von Lieb weit hinter sich und bietet außerdem ein nahezu vollständiges Kompendium des barocken Kirchenbaus in dieser Region, während alle vergleichbaren Bücher nur ausgewählte *»Hauptwerke«* präsentierten.

Das Interesse des Autors liegt im Sichtbarmachen des Entwurfsprozesses selbst: Sein Zugang zum Verständnis der Bauten ist ein kreativer, mit dem Auge nachschaffender. Der Forscher mutiert zum Architekten, wenn er

für die vermutlich von Isaak Pader konzipierte vierpaßförmige Kapelle von Westerdorf (Obb.) *»mögliche kurvierte Gewölbealternativen«* (82) vorstellt, als lege er einem imaginären Bauherren verschiedene originelle Varianten zum Beweis der eigenen Kreativität vor. Es ist unübersehbar, daß Schütz sich ein Leben lang mit den Werken *»genuiner Architekten«* wie der Dientzenhofer, Fischer oder Neumann beschäftigt, ja identifiziert hat: Wenn er die *»Übertönung«* der feinsinnig kurvierten Architektur in Fischers Wandpfeilerkirche Osterhofen durch die *»zu pomphaftem Prunkgebahren neigende«* Ausstattung der Gebrüder Asam kritisiert (47ff.), so spürt man das Mißtrauen des *»Architekten«* gegen vorlauten, vermeintlich sekundären Dekor. S. reklamiert, mit seinem Ansatz Neuland zu beschreiten: *»Das analytische Sehen der Architektur, das ein sachgerechtes Lesen sein muß [...], ist für den bayerischen Barock eine recht junge Disziplin«* (26). Tatsächlich muß man weit in die Forschungsgeschichte zurückgreifen, um ein Buch zu finden, welches für dieses Gebiet in vergleichbarer Weise einen Primat der Architektur postuliert: Nicht ohne Grund wählt S. für seinen Band einen ähnlichen Titel wie Max Huttmann, der sein Überblickswerk von 1921 *Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550-1780* nannte – laut S. eine *»Pioniertat«* (7). Basierend auf Wölfflinschen phänomenologischen *»Grundbegriffen«* hatte Huttmann ebenfalls versucht, eine weitgehend *»reine«* Architekturgeschichte als Formanalyse zu schreiben. Wie bei ihm wird auch bei S. der historische Kontext in einem knappen, instruktiven Eingangskapitel (14-27) isoliert abgehandelt: Geschichtliche Bedingungen gelten als Rahmen, aber nicht als inhärent oder konstitutiv für die Formfindung.

Beide Autoren fragen nach dem *»bayerischen«* oder *»schwäbischen«* Charakter eines Bauwerks und differenzieren nach *»Raumarten«*, also Zentral- oder Langbau, aber nicht nach Funktionen (Wallfahrtskirchen, Klosterkirchen etc.). Durch diese Perspektive

ergibt sich geradezu zwangsläufig ein gesteigertes Interesse für innovative, ungewöhnliche Raumkonzepte, auch wenn diese in der Region als Ausnahmen gelten müssen: So wird der hier keineswegs typische Zentralbau auf 65, der weit verbreitete Longitudinalbau, für den Architekten laut S. »sicher nicht die interessanteste Aufgabe« (32), dagegen nur auf knapp 40 Seiten abgehandelt. Die Umbauten mittelalterlicher Kirchen, die sog. »Barockisierungen«, betrachtet er nicht als eigene Bauaufgabe, sondern bespricht sie konsequent im Zusammenhang der Longitudinalbautypen Basilika bzw. Hallenkirche.

Schütz schildert die Entwicklung der Bauformen als einen systematischen Evolutionsprozeß, in dem jeder Baumeister die zuvor gefundene Lösung kreativ weiterentwickelt. Der Autor versteht es meisterlich, die jeweiligen Innovationen, formalen Charakteristika und die künstlerische Qualität eines Raumes mit wenigen Worten plastisch vor Augen zu führen. Der Titel des Buches ist somit wörtlich zu verstehen: Es geht um »kirchliche Architektur«, nicht um sakrale Raumkunst in ihrem originalen Kontext als ein unauflösbares »Gesamtkunstwerk«. Der Autor postuliert hierbei eine Trennung bzw. Hierarchie der Künste, die dem realen Charakter einer Abteikirche wie Ottobeuren, welche als »Summa der Ideen« in einem eigenen, die komplizierte Planungsgeschichte äußerst überzeugend schildernden Kapitel (139-142) vorgestellt wird, keineswegs entspricht: Dieses Hauptwerk des süddeutschen Rokoko ist eben nicht nur ein Bau Fischers, »bekleidet mit einem farbigen Prachtornat« (146), sondern ebenso ein Hauptwerk Zeillers (des Freskanten) und Feichtmayrs (des Stukkateurs), deren Namen aber in diesem Kapitel, man möchte sagen programmatisch, nicht genannt werden. So entsteht ein äußerst eigenwilliger, aber auch verengter Blick auf eine Kunst, die doch gerade von der selbstverständlichen Interaktion der Gattungen lebt.

Die Konzentration auf einen Teilbereich, die Architektur ist grundsätzlich legitim. Es stellt sich nur die Frage, ob sie diesem Thema, der Eigenart des bayerisch-schwäbischen Barock, gerecht wird, denn gerade diese Kunstland-

schaft überragt andere durch ihre Freskanten und Stukkateure, während Anspruch und Originalität der Architektur oft hinter dem Niveau anderer großer Barockländer wie Piemont, Österreich, Franken oder Böhmen zurückbleiben.

So stellt Schütz für die frühe Planungsphase von Ottobeuren fest: »Auffällig ist an den Planspielen, wie schlecht und manchmal skurril die meisten der Entwürfe sind. [...] Später] scheint man sich an Italien oder Österreich orientiert zu haben, was sofort eine andere, weitaus höhere Qualität zur Folge hatte« (142).

Für die beschränkte Tauglichkeit des rein formanalytischen Ansatzes sei hier nur ein Beispiel genannt: Die Wallfahrtskirche »Herrgottsruh« bei Friedberg (64f.), 1731 nach Plänen von Johann Benedikt Ettl erbaut, wird von S. im Rahmen der Longitudinalbauten vorgestellt als »ein merkwürdiges Mittelding zwischen Basilika und Halle«. Die dreischiffige, zweijochige Kirche, eine Staffelhalle mit Pendentivkuppeln über jedem Joch und einer von Cosmas Damian Asam freskierten Chorrotunde, »fällt als Unikum aus der Entwicklung völlig heraus.« Was S. als »erstaunliche Sonderlösung, ja seltsame, skurrile Erfindung« erscheint, »wie sie für die Nebenrichtung der Architektur, die sich gerade bei Wallfahrten findet«, typisch sei, ist aus anderem Blickwinkel betrachtet ein eindeutig lesbares Produkt der Architekturikonologie: eine Variation des durch die Druckgraphik (z. B. den Stich von Callot, 1620) bestens bekannten mittelalterlichen Bauensembles der Jerusalemer Grabeskirche. Als Abbild der »Ruhstätte des Herrn« paßt dieses Architekturzitat exzellent zum Patrozinium der Wallfahrt und fügt sich in den Kontext der im Barock so überaus beliebten Casa-Santa-Kopien und Loretoheiligtümer, die Franz Matsche 1978 im *Jahrbuch für Volkskunde* untersucht hat (80ff.). Dies ist freilich ein Zusammenhang, den man sich nur frömmigkeitsgeschichtlich erschließen kann, also »wissen« muß, um ihn zu »sehen« – hier ist das Rokoko tatsächlich einmal ein »ikonologischer Stil«.

Schütz und Bauer gleichen sich trotz der Gegensätzlichkeit ihrer hermeneutischen Modelle darin, daß sie das schwer faßbare, aber gerade durch die innige Verflechtung der Gattungen lebendige »Bel composto« in scheinbar isolierte Einzelteile sezieren; hierdurch reduzieren sie ein komplexes Kunstwerk auf jene Teilaspekte, die ihnen jeweils als »zentral« erscheinen, wodurch sein Hauptcharakter, die Unauflösbarkeit von Entwurf, Dekoration und Programm, aus dem Blick gerät.

Faßt man die Ergebnisse kurz zusammen, so liefern Bauer und Schütz nützliche und gelungene Überblickswerke zu Teilaspekten, werden aber der Komplexität des Phänomens Süddeutscher Barock durch ihren jeweils eingeschränkten Blick nicht gerecht. Erfreulich ist, daß Schütz das ikonologische Übergewicht der heutigen Barockforschung zu korrigieren sucht, auch wenn sein Gegen-

steuern vielleicht etwas zu entschieden ausfällt. Sucht man ein Buch, das alle Aspekte des Themas gleichermaßen berücksichtigt, so empfiehlt sich das Werk von Krins, welches einen geeigneten Einstieg für »Laien« bietet, aber für spezifisch Interessierte zu knapp gehalten ist. Man ist somit weiterhin auf die Spezialliteratur, die Künstler- und Baumonographien angewiesen. Als ein vorbildliches Werk, das tatsächlich alle Aspekte der süddeutschen Sakralkunst des Barock – von der Baugeschichte über die Ausstattung bis hin zur Ikonologie – zumindest für eine Kirche adäquat behandelt, kann die anfangs erwähnte, von Möseneder edierte Monographie zum Passauer Dom von 1995 gelten; bis aber zumindest für die wichtigsten Bauten dieser Kunstlandschaft vergleichbare Werke vorliegen, wird wohl noch viel Wasser Donau, Lech und Isar hinunterfließen.

Meinrad von Engelberg

MICHAEL FRIED

Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth Century Berlin

New Haven & London, Yale University Press 2002. 320 S., 70 Farb- 100 sw Abb. £ 35,-. ISBN 0-300-09219-9

Michael Fried, im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte durch eine ganze Reihe von überaus einflußreichen Büchern vornehmlich zur französischen Kunst des späten 18. und 19. Jh.s hervorgetreten, in denen es ihm immer wieder gelang, ästhetische Phänomene, die anderen eher in ihrer Disparatheit aufgefallen waren, jetzt auf die Begriffe »Absorption« und »Theatralik« zurückzuführen, richtet den Blick auf Adolph Menzel. Das überrascht, obwohl zu hoffen war, daß der deutsche Realist, der lange Zeit auch wissenschaftlich eine fast rein deutsche Angelegenheit war, nach der großen, 1996-97 in Berlin, Paris und Washington präsentierten Ausstellung auch ein internationales Publikum anziehen würde (*Adolph*

Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Köln 1997, bei Fried in der amerikanischen Ausgabe benutzt, in der manche, gerade auch für die Friedsche Fragestellung wichtigen Aufsätze nicht aufgenommen wurden). Und gleich springt ein weiteres höchst ambitioniertes Werk dabei heraus, wovon in aller erster Linie einmal der Autor selbst überzeugt ist, der sich in dem technisch perfekt gemachten, mit einer großen Zahl von erstklassigen Farbproduktionen ausgestatteten Buch keiner anderen Person mit so viel Zuneigung, ja Hingabe widmet – sieht man einmal von Menzel selber ab – wie seiner eigenen. Zitierend, lobend, hervorstreichend dürfte das Personalpronomen »ich« eines der am meisten