

folger aus betrachtet, müßte man sie allerdings als Mach-Werke bezeichnen. Trat der Tod der Architektur ein, weil die gotische Baukunst dahingehend entartete, daß sie sich selbst in Mach-Werken rühmte, oder weil sie die dem Mach-Werk eigene Würde zugunsten von etwas anderem preisgab? Wie hätte Victor Hugo diese Frage entschieden? Vielleicht hätte er geantwortet: Messieurs, voilà bien une question posée à l'allemande. A vous d'y répondre.

Werner Müller

FRANZ MATSCHE, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*. 2 Halbbände, XVIII, 590 S., 165 Abb. Berlin, New York: de Gruyter 1981 (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 16)

Die umfangreiche Heidelberger Habilitationsschrift von M. — der 1. Halbband umfaßt den Text, der 2. den Apparat sowie Register und Bildteil — wendet sich in klarer Abgrenzung von einem rein ästhetisierenden Ansatz unter einer „politischen“ Fragestellung der „Kunstproduktion“ unter dem letzten männlichen Habsburger zu. Die These des Vf. läßt sich vielleicht so zusammenfassen, daß ausnahmslos alle Bau- und Kunstunternehmungen Karls VI. „prinzipiell von staatspolitischen Ideen, Intentionen und Ambitionen“ bestimmt waren, und daß ein solches „Programm politischer Kunst“ instrumental eingesetzt wurde, um die Staatsauffassung und die Herrscherideologie eines Kaisers propagandistisch umzusetzen, der in der Retrospektive — in Spanien nicht reussierend, ein Leben lang für eine Erbfolgeordnung kämpfend, die mit seinem Tod wieder vom Tisch gewischt wurde — sicher als eine der tragischen Gestalten der neueren europäischen Geschichte anzusehen ist. Mit dieser These M.s wird natürlich über die eigene Zunft der Kunsthistoriker hinaus auch der Allgemeinhistoriker gefordert, und die folgenden Anmerkungen wollen deshalb ausdrücklich als eine Fortsetzung des von M. sehr eindrucksvoll begonnenen fächerübergreifenden Gesprächs zwischen beiden Disziplinen verstanden werden.

Der Aufbau des Buches orientiert sich sehr deutlich an der eingangs umrissenen Grundthese des Vf.: In einem 1. Teil wird die „ästhetische Gemeinschaft“ der für die Staatskunst Verantwortlichen behandelt, neben Kaiser Karl VI., an dessen Funktion als eigentlicher *spiritus rector* der Wiener Kunstunternehmungen kein Zweifel gelassen wird, sein Generalbaudirektor Althann und ein sehr enger Kreis von Künstlern, die das Bild- und Bauprogramm der Hofburg inspirierend und aktiv mitgestaltet haben, insbesondere die beiden Fischer von Erlach und der v. a. als „Concettist“ bemerkenswerte Medaillen- und Antiquitäteninspektor Heraeus. Der mit Abstand umfangreichste 2. Teil des Werkes behandelt die verschiedenen Komponenten der habsburgischen Kaiserideologie, wobei sich M. für die Methode entschieden hat, nicht die Gesamtkunstwerke — also etwa die Karlskirche — zu behandeln und zu analysieren, sondern sie in ihre einzelnen Schichten und Bestandteile

aufzulösen und an vielen Beispielen die künstlerische Umsetzung des habsburgischen Tugendkanons (Pietas, Clementia usw.), der universalgeschichtlichen Kaisertypologie Karls VI. (*novus Carolus*, Identifikation mit biblischen und römischen Herrscherfiguren usw.) und den Rückgriff auf die Mythologie (Karl VI. als Olympier und Heros) zu demonstrieren. Eine wichtige Quelle neben den Kunstwerken selbst (von den architektonischen Großprojekten über Festdekorationen bis zur graphischen und numismatischen Kleinkunst, unter Berücksichtigung auch der nicht ausgeführten Idealpläne) sind für M. die zeitgenössischen Kunstbeschreibungen und auch die anonymen Viten des Habsburgers — Karl VI. hat persönlich ja nie im Zusammenhang das Thema seines herrscherlichen Selbstverständnisses und seiner Selbstdarstellung reflektiert und formuliert und, wie übrigens alle Habsburger vor ihm, im Gegensatz zu den allgemeinen Tendenzen seiner Epoche beziehungsweise auch kein Politisches Testament hinterlassen, das seine Staats- und Herrscherideologie bündelte und aus dem Rückschlüsse auf den programmatischen Stellenwert auch der bildenden Kunst gezogen werden könnten. — Den 3. Teil des Buches macht schließlich — anstelle der an sich zu erwartenden zusammenfassenden Gesamtschau der karolinischen Kunstproduktion — die Besprechung einiger programmatischer Titelkupfer und die Paraphrase eines das Volumen der Bautätigkeit des Kaisers andeutenden Traktats des Wiener Jesuiten Höller aus.

Daß mit den beiden letzten habsburgischen Kaisern — Joseph I. und Karl VI. — das Kaisertum in der Politik und im Selbstverständnis der Wiener Hofburg eine neue, von der eher resignativen Epoche Leopolds I. klar abzuhebende Dimension gewann, hat die Geschichtswissenschaft durchaus schon gesehen; es ist etwa auf die Reaktivierung kaiserlicher Rechte in Reichsitalien hingewiesen worden oder auf die Zurückdrängung reichsständischer Gremien, und man hat auch in der Musik neue „imperiale“ Ausdrucksformen festgestellt und beschrieben (F. W. Riedel, 1977). M.s Untersuchung bereichert und ergänzt dieses Bild nun von der kunsthistorischen Seite aus in beeindruckender Weise: Ob es sich um die — relativ wenigen — architektonischen Großunternehmen Karls VI. wie die Karlskirche und Erweiterungen der Hofburg oder aber um die besonders beliebten Medaillen und offiziellen Kupferstichfolgen handelt, stets dominiert das Bemühen, den Kaiser in die Tradition biblischer Vorbilder und der römischen Caesaren hineinzustellen, ihn als Inkarnation des antiken Tugendkatalogs zu stilisieren, seine Bauwerke als Ausdruck seines Wirkens für die *salus publica* und ihn persönlich damit als die „herrscherliche Leitfigur“ der *christianitas* zu interpretieren.

Freilich, so sehr dem zuzustimmen ist, so sehr M.s Deutungen der an sich ja überaus komplizierten Allegorisierungen ihrer Präzision und Prägnanz wegen überzeugen, bleibt hinsichtlich des anderen Elements seiner Grundthese, die gesamte karolinische Kunstproduktion werde von einer „systematischen und umfassenden Konzeption“ beherrscht, doch mancher Zweifel zurück. Es wäre sicher verfehlt anzunehmen, 1711, am Beginn der Regierung Karls VI., habe ein verbindliches Konzept vorgelegen, wie man der Kaiseridee des Habsburgers mit künstlerischen Mitteln Ausdruck verleihen könne und wolle, welches Objekt dieses oder jenes Element der

habsburgischen Herrschaftsideologie veranschaulichen solle — wenn die großen zeitgenössischen Beschreibungen der Kunstproduktion, etwa das Medaillenwerk von Heraeus oder insbesondere die Gesamtbeschreibung Höllers, dies auch assoziiert haben mögen. — M. übernimmt im übrigen die (im allgemeinen außerordentlich einprägsamen) Interpretationen und Wertungen etwa des Heraeus weitgehend kritiklos, ganz entsprechend seiner Programmatik, das Kunstschaffen jener knapp drei Jahrzehnte aus einer „subjektiven Insider-Perspektive“ (S. 18) erfassen zu wollen. Für den Historiker stellt sich angesichts einer so zugespitzten Quellenimmunität natürlich mit Nachdruck das Problem der Distanz zu den Quellen; für ihn wäre die von M. pointiert gesuchte Übereinstimmung zwischen Kunstwerk und literarischer Aussage sicher nicht so selbstverständlich. Ich will das an einem Beispiel verdeutlichen: S. 248 wird im Kontext von Karls VI. *Imitatio Caroli Quinti* eine Medaille aus dem Jahre 1720 behandelt, die Heraeus absolut unverfänglich im Sinn der Gerechtigkeitsliebe des Kaisers und seiner Sorge um die „Stärkung“ des Reichskammergerichts interpretiert — daß die Medaille aber gleichzeitig in demonstrativer Weise vor dem Hintergrund eines neuerlichen heftigen Kampfes zwischen Ständen und Reichsoberhaupt um den dominierenden Einfluß auf diese Behörde kaiserliche Ansprüche zum Ausdruck bringt, also ein politisches Kampfmittel war, das auszusprechen hatte Heraeus natürlich überhaupt keinen Anlaß! Und gerade hier scheint mir einer der Haupteinwände gegen das Buch von M. zu liegen: die anonymen Viten Karls VI., die Kunstbeschreibungen und vor allem die Anweisungen der „Concettisten“, auf die sich M. vornehmlich stützt, also im wesentlichen Erzeugnisse der Panegyrik, des Herrscherlobs, sind immer bestrebt, die Einzigartigkeit von Person und Werk ihres „Helden“ zu akzentuieren, können gar kein Interesse daran haben, diese Einzigartigkeit in irgendeiner Weise, etwa durch einen Hinweis auf das ikonographische Umfeld, zu modifizieren und damit zu beeinträchtigen. Anders formuliert: Natürlich spielt, auch wenn M. das eher bestreitet, die Konkurrenz zu Versailles, die *imitatio Ludovici*, bei der Wiener Kunstproduktion eine erhebliche Rolle — hier bedauert man besonders, daß M. auf jeden stilkritischen Vergleich, auf jeden Blick über die habsburgischen Grenzen hinaus auf die allgemeinen Formgewohnheiten der Epoche, verzichtet hat. Damit soll nicht bestritten werden, daß in Wien manche Akzente, etwa im Sinn der *salus publica*, etwa im Sinn der zu demonstrierenden *modestia*, anders als in Frankreich gesetzt worden sind. Und natürlich sind die Allegorisierungen von bestimmten Tugenden oder die Verherrlichungen des Fürsten als Herkules längst keine habsburgische Spezialität, auch wenn die schriftlichen Quellen das assoziieren wollen (ein kurzer Blick etwa in den Bruchsaler Barock-Katalog von 1981 zeigt z. B., welche Rolle das Herkules-Motiv auch bei kleinen und kleinsten Potentaten gespielt hat) — auf der Grundlage von M.s Material, das eine ganz bestimmte habsburgische Originalität im Bereich der Allegorik zu behaupten sucht, wird gerade in diesem Bereich der künstlerischen Fürstenstilisierung und -heroisierung in Zukunft noch manches zu tun sein, zumal für Frankreich paralleles Material ja längst zur Verfügung steht. Ich muß gestehen: Was „Kaiserstil“ wirklich ist, wie er gegenüber anderen Dynastien, anderen euro-

päischen Monarchien, anderen Kunstlandschaften abgegrenzt werden kann, ist mir auch nach der Lektüre des Buches nicht vollauf klar, denn „von Grund auf ideologisch geprägt“ (S. XI) sind natürlich auch sämtliche Kunstunternehmungen Ludwigs XIV.

Der Historiker ist mit manchen zu wenig differenzierten Aussagen nicht ganz einverstanden (z. B. S. 25 unten), vermerkt eher beiläufig eine Reihe von Flüchtigkeitsfehlern wie falsche Daten (S. 7 — 1658 statt 1656; Anm. 30 — die Töchter Josephs I. waren 1713 noch nicht verheiratet) und falsche Vornamen (S. 96 — Friedrich statt Ferdinand V. von der Pfalz), hält die Interpretation des Albrechtschen Titels für gänzlich abwegig (S. 46: Chur!), fragt sich, ob es geschickt war, so oft gerade Bossuet ins Spiel zu bringen, vermißt einige wesentliche Literatur, und generell ist auch zu bedauern, daß bei einem so wichtigen — und so teuren! — Werk es mit der redaktionellen Sorgfalt nicht immer zum besten bestellt war (Umbruchfehler z. B. S. 205, S. 209; kleinere Unstimmigkeiten in der Bibliographie und im Register). Aber all das soll nicht zu stark gewichtet werden, denn es könnte vergessen machen, um ein wie anregendes, an Material überquellendes und Vergleichsstudien nun geradezu herausforderndes Werk es sich allen kritischen Einwänden zum Trotz handelt. Ich gebe gerne zu, aus dem Buch viel über die Intensität und das Instrumentarium gelernt zu haben, mit denen in Wien nach dem Spanischen Erbfolgekrieg mit künstlerischen Mitteln Politik gemacht wurde, mit denen eine bestimmte „Staatsidee“ — mir scheint allerdings, man sollte eher von „imperialer Idee“ sprechen, auch weil in diesem Begriff das für die Habsburger so typische religiöse Moment noch stärker mitschwingt — veranschaulicht wurde. Freilich, und das war ja wohl die Hauptabsicht, stellt das Buch M.s auch eine Art Herausforderung an die eigene Fachdisziplin dar, die ästhetisierend-schönggeistige Betrachtung der Barockkunst zumindest auszudehnen auf die Frage nach ihrer politischen Intentionalität, nach der „ideologischen Begrenzung“ des Kunstschaffens — der Hofkünstler war eben nur sehr bedingt schöpferisch autonom —, nach dem Rezipientenkreis. Das fächerübergreifende Gespräch zwischen Kunsthistorikern und Historikern könnte, so scheint es mir, zu wesentlichen und fruchtbaren Ergebnissen führen.

Heinz Duchhardt

Mitteilung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V.

ERGÄNZUNGEN ZUM VORLÄUFIGEN PROGRAMM DES XIX. DEUTSCHEN KUNSTHISTORIKERTAGES VOM 26. BIS 29. SEPTEMBER 1984
IN STUTTGART

(siehe „Kunstchronik“ 36. 1983, S. 509—513)

Für das Programm vom *Donnerstag, den 27. September*, ergeben sich folgende Zusätze: