Meinrad v. Engelberg

„Deutscher Barock“ oder „Barock in Deutschland“

Nur ein Streit um Worte?

„Zuerst stößt man immer auf die Frage nach den Grenzen, davon leitet sich alles weitere ab. Um etwas eine Grenze zu ziehen heißt, es zu definieren, zu verstehen und zu rekonstruieren; darüber hinaus bedeutet es, sich bestimmte historische Sichtweisen anzueignen.“¹

Die folgenden Überlegungen, die sich zunächst nach einer innerfachlichen Quisquilie anhören, scheinen geeignet, von einem spezifischen Ausgangspunkt, dem der materiellen Zeugnisse der Kulturgeschichte und ihrer angemessenen Beschreibung, ins Zentrum der in diesem Band verhandelten Fragestellung zu führen. Hinter dem „Streit um Worte“ verbirgt sich nämlich die Leitfrage nach „politischer Ordnung und kultureller Identität“: Die Diskussion darüber, was die Begriffe „Deutschland“ und „deutsch“ unterscheidet, wenn man sie nicht als Synonyme auffaßt, sondern mit dem geographisch-staatsrechtlichen Substantiv oder dem national-kulturellen Adjektiv eine inhaltliche Aussage zur Frage nach der Deutschen Nation in der jeweils betrachteten Epoche verbindet, hier dem Barock. Es wird im folgenden vorausgesetzt, daß jede „Geschichte der Kunst“, sei es der „deutschen“ oder derjenigen „in Deutschland“, nicht die objektive Beschreibung einer präexistenten Realität sein kann, sondern eine wissenschaftliche Konstruktion ist, die ihren Gegenstand erst dadurch erschafft, daß sie ihn so oder anders präsentiert². Es geht also nicht um die Frage, ob es „deutsche Kunst“ bzw. „Kunst in Deutschland“ realiter gibt oder nicht, sondern welche Konsequenzen die eine oder andere Darstellungsperspektive auf vorhandene Kunstwerke impliziert.

¹ *Fernand Braudel*, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Bd. I (Paris 1949) 18, hier zit. nach *Hagen Schulze*, *Gibt es überhaupt eine deutsche Geschichte?* (Berlin 1989, hier Stuttgart ²1998), im folgenden zitiert: *Schulze*, *Deutsche Geschichte* 20.

² Eine sprachwissenschaftliche Diskursanalyse aller Texte, die eine umfassende „Geschichte der deutschen Kunst“ zu geben versuchen, liegt seit kurzem vor: *Marcus Müller*, *Geschichte – Kunst – Nation. Die sprachliche Konstituierung einer „deutschen“ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht* (Berlin 2007); im folgenden zitiert: *Müller*, *Geschichte*, hier 53 (nach Wilhelm Köller): „Die Wahl des Begriffes zeigt, von wo und wie wir auf ein Phänomen sehen.“

Der folgende Beitrag gliedert sich in drei Teile: Einführend wird ein kurzer Überblick zum Gebrauch von nationalem Adjektiv oder Substantiv in der kunsthistorischen Fachliteratur zum Barock gegeben³. Als zweites soll über jene Erfahrungen berichtet werden, die der Verfasser in den letzten Jahren als Mitautor und Mitherausgeber eines neuen Handbuches zu diesem Thema sammeln konnte⁴. Als drittes wird exemplarisch eine kleine Debatte referiert, die sich im Rahmen dieser Arbeit über ein bestimmtes Bauwerk zwischen einigen Kollegen und dem Verfasser entsponnen hat, in der es wiederum um die hier gestellte Leitfrage kultureller Identität geht, nämlich inwieweit die Verwendung bestimmter Stilmerkmale der Manifestation eines „nationalen“ deutschen Selbstverständnisses in der Sakralbaukunst geschuldet sein könnte. Daß es sich hierbei mitten im aufblühenden Barock um gotische Bauformen handelt, mag die Komplexität der Stilfrage vor Augen führen, die in der Kunstwissenschaft inzwischen als ebenso diffizil und umstritten gelten kann wie die hier ausführlich behandelte Frage nach der deutschen Nation in der Frühen Neuzeit.

1. „Deutsche Kunst“?

Beide Termini „deutsch“ und „Deutschland“ haben, wie das Eingangszitat Braudels andeutet, de-finitorische, also ein- und ausgrenzende Wirkung. Sie benennen als Teil eines Buchtitels, worüber in dem Werk gehandelt werden soll, zugleich aber auch, wie man den zu beschreibenden Gegenstand versteht: Dabei wird die Existenz einer Epoche, also eines zeitlich begrenzten historischen Raumes, den man als „Barock“ bezeichnet, zunächst als selbstverständlich vorausgesetzt. Wer vom „Barock in Deutschland“⁵ redet, zieht eine imaginäre Linie um einen bestimmten Teil Europas und betrachtet in der Folge jene Werke der genannten

³ Siehe hierzu demnächst auch die Mainzer Habilitationsschrift von Ute Engel zur Geschichte der deutschen Barockforschung 1850–1950.

⁴ Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland (in acht Bänden), Prestel-Verlag München. Erschienen sind 2006: Bd. 6, Klassik und Romantik, hrsg. v. *Andreas Beyer*; im folgenden zitiert: *Beyer*, Klassik; Bd. 8, Vom Expressionismus bis heute, hrsg. v. *Barbara Lange*; im folgenden zitiert: *Lange*, Expressionismus; 2007: Bd. 3, Gotik, hrsg. v. *Bruno Klein*, im folgenden zitiert: *Klein*, Gotik; Bd. 4: Spätgotik und Renaissance, hrsg. v. *Katharina Krause*; im folgenden zitiert: *Krause*, Spätgotik; 2008: Bd. 7, Vom Biedermeier zum Impressionismus, hrsg. v. *Hubertus Kohle*; im folgenden zitiert: *Kohle*, Biedermeier; Bd. 5: Barock und Rokoko, hrsg. v. *Frank Büttner*, *Meinrad v. Engelberg*, *Eckhard Hollmann*, *Stephan Hoppe*, im folgenden zitiert: *Engelberg* u. a., Barock; 2009: Bd. 2, Romanik, hrsg. v. *Susanne Wittekind*; 2009: Bd. 1, Karolingische und ottonische Kunst, hrsg. v. *Bruno Reudenbach*.

⁵ Eines der Gründungswerke der modernen Kunstgeschichte vertrat bereits dieses Modell: *Cornelius Gurlitts* „Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland“ erschien 1889 in der von Jacob Burckhardt begründeten Reihe „Geschichte der neueren Baukunst“, die als erstes Gliederungsprinzip die Stile (Hier: Fünfter Band, Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus), als untergeordnetes dann die jeweiligen Länder (II. Abtheilung, zweiter Theil: Deutschland) wählte.

Epoche, die sich innerhalb dieser Grenzen befinden, während die außerhalb der Linie situieren (oder entstanden?) folglich Barock in Italien, Frankreich, den Niederlanden, Polen, Ungarn etc. wären. Über die Berücksichtigung eines Kunstwerks entscheidet somit seine geographische Lage, nicht die Herkunft seiner Schöpfer oder das ästhetische Bezugssystem, auf das es rekurriert, also altmodisch gesagt die „Schule“ des Künstlers. Bei diesem Denkmodell hängt alles, wie sich unschwer erkennen läßt, von der Grenzziehung selbst ab, also der Definition Deutschlands für jene Epoche, die gerade zur Untersuchung ansteht: Es ist die Frage nach der politischen Ordnung. Im Gegenzug wird aber über die Eigenart der mit Hilfe der Geographie bzw. politischen Landeskunde ausgewählten Werke und ihre eventuellen, national-kulturell fundierten Gemeinsamkeiten nichts ausgesagt, im Gegenteil: Diese Position wird heute von all jenen bevorzugt, die genau diese Frage bewußt umgehen oder ihre Berechtigung überhaupt in Zweifel ziehen wollen⁶.

Dennoch kann sich auch ein Autor, der eigentlich die entschieden antinationale Sichtweise bevorzugt, zwischen zwei Buchdeckeln wiederfinden, auf denen aus Copyrightgründen eben doch das verhängnisvolle Wort „Geschichte der Deutschen Kunst“ aufgedruckt ist – so nachzulesen bei dem von Martin Warnke und Heinrich Klotz verfaßten dreibändigen Werk aus den Jahren 1998–2000 im Beck-Verlag. Ein Mißgeschick, das aber von Warnke sofort mit dem apotropäischen Satz neutralisiert wird⁷: „Dieses Buch über die deutsche Kunst verwendet nicht einen Satz auf die Frage, was das Wesen deutscher Kunst ausmache.“

Damit ist das entscheidende Stichwort für die Gegenposition gefallen: Das „Wesen deutscher Kunst“. Wer lieber vom „deutschen Barock“ redet, ist sich des Problems der komplizierten geographischen Grenzen durchaus bewußt, meint aber, verbindende Wesenszüge in den Werken selbst zu finden, die er als „deutsch“ charakterisieren zu können glaubt⁸. Statt der politischen wählt er die kulturelle Identitätsbestimmung in Analogie zur Nationalsprache⁹, so wie man problemlos

⁶ Müller, Geschichte (wie Anm. 2) 310: „Es fehlen dann aber, am deutlichsten beim Martin Warnke und Robert Suckale, klare definitorische Aussagen über DEUTSCHLAND und somit auch über den Geltungsbereich der ‚Kunstgeschichte‘, so wie sie in den Texten präsentiert wird. Damit fehlen den Texten aber überzeugende Begründungsfiguren für das Verfassen einer Geschichte der deutschen Kunst.“

⁷ Martin Warnke, Spätmittelalter und frühe Neuzeit 1400–1750 (Geschichte der deutschen Kunst, hrsg. v. Heinrich Klotz, Bd. 2 [München 1999]), im folgenden zitiert: Warnke, Geschichte 8.

⁸ Müller, Geschichte (wie Anm. 2) 159 unterscheidet hier zwischen Interpretationen des Wortes „deutsch“ als relationales oder qualifizierendes Attribut. Als Beispiel für den qualifizierenden und sprachanalogen Gebrauch des Adjektivs hier Wilhelm Pinder, Deutscher Barock (1911, Königstein ⁴1925) 6: „Unser Land hat, wie nur in den besten Zeiten [...] eine ganze Gruppe offenbarer Genies hervorgebracht. Sie haben unserem Barock aus dem europäischen Barock seinen eigenen Charakter aufgeprägt, einen deutschen Charakter. [...] Wir sind vollkommen daran gewöhnt, die Erhebung zur neuen Kultur [...] fast ausschließlich denjenigen Kräften zuzuschreiben, die sich in literarischen Formen äußern können.“

⁹ Oskar Hagen, Deutsches Sehen. Gestaltungsfrage der deutschen Kunst (München ²1923) 1: „In seiner Kunst besitzt das deutsche Volk den getreuesten Spiegel seines Wesens.“ 4: „Man

über deutsche Literatur reden kann und damit die deutschsprachige meint, unabhängig davon, ob sie im kalifornischen Exil, in Czernowitz, in Paris oder am Zürichsee entstand. Das Problem dieser Analogie¹⁰ liegt aber in der Unvergleichbarkeit beider Kunstäußerungen, denn die Wahl der Schriftsprache besitzt eine definitorische Eindeutigkeit, die den Werken bildender Kunst nur im Ausnahmefall zu eigen ist, z.B. dann, wenn sie „deutsche Themen“ explizit zum Gegenstand wählen oder scheinbar „deutsche Befindlichkeiten“ widerspiegeln bzw. evozieren¹¹.

Berühmt-berüchtigter Großmeister dieses Deutungsmodells war der nationalsozialistisch kontaminierte Wilhelm Pinder, der mit seiner ab 1937 edierten deutschen Kunstgeschichte unter dem Titel „Vom Wesen und Werden deutscher Formen“¹² die Schwelle zur irrationalen, ideologisierten und ahistorischen „Kunstbetrachtung“ eindeutig überschritt.

weiß es längst, daß deutsche Gotik, deutscher Barock und deutsches Rokoko im letzten Grunde etwas gleiches bedeuten, nie zu verwechseln mit dem, was in romanischen Ländern mit demselben Zeitstilnamen bezeichnet wird.“ 6: „Auf die Sprache kommt es in aller Kunst an. Ihre stammeseigentümliche Sprache hat keineswegs nur die Dichtkunst. Und man wird gut tun, sich gerade auf die Sprache als dasjenige einzustellen, das allem künstlerischen Schaffen gemeinsam ist, durch das also alle Künste miteinander vergleichbar werden. [...] Künstler wollen in den seltensten Fällen eine ihnen fremde Sprache reden. Ihre Mitteilung bedient sich vielmehr, weil sie einfach sein will, der dem Schaffenden gemäßen, der Muttersprache.“

¹⁰ Schulze, Deutsche Geschichte (wie Anm. 1) 65: „Die deutsche Geschichte muß also, um ihre Zusammenhänge zu finden, entnationalisiert werden. Das gilt besonders für den zweiten Strang der historischen Kontinuität, die Kulturgeschichte. Denn trotz der territorialen Zersplitterung Mitteleuropas gibt es hier seit dem Mittelalter eine zusammenhängende kulturelle Tradition auf der Grundlage der deutschen Sprache. Wenn es, wieder einmal nach Nietzsche, die Deutschen kennzeichnet, daß bei ihnen eine Frage nie ausstirbt, was eigentlich deutsch sei, so gibt es doch eine sichere Antwort auf diese Frage: die deutsche Sprache.“

¹¹ Vgl. hierzu explizit Werner Hofmann, Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift (Leipzig 1999), im folgenden zitiert: Hofmann, Wie deutsch 47. Die Künste sind demnach [...] ein offenes, fluktuierendes Bezugssystem, das [...] folglich auch die Möglichkeit [einschließt], patriotische und politische Aussagen zu machen. [...] Nationen können nicht malen; sie können sich nur in Kunstwerken erkennen. Für dieses Erkennen rationale Grundlagen zu erarbeiten, gehört zu den Aufgaben des Kunsthistorikers, [...].“

¹² Wilhelm Pinder, Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen (Leipzig 1937–1951, vier Bände, Bd. 1, 1937) Einleitung 9–13 [Hervorhebungen im Originaltext kursiv]: „Wir sind es, gesehen an unserer[e] Selbstdarstellung durch sichtbare Form. [...] In der deutschen Geschichte] blieb der Volksraum und damit der Volkskörper wesentlich gleich; und solange er besteht, bleiben auch die Kräfte die gleichen. [...] Denn daß wir noch immer das deutsche Volk sind, daß es uns gibt, das ist weniger als bei den meisten anderen das Werk der Politik. Es ist das Werk unserer Sprache im weitesten Sinne. [...] Selbstverständlich ist das Germanische die wichtigste Grundlage des Deutschen. [...] Wir haben damals die ottonische, salische, staufische Kunst [...] geschaffen [...]. Kein Volk gibt es sonst noch in Europa, dessen äußere Grenzen sich so stark in Bewegung befunden hätten. Keines gibt es, dessen Staatskörper soviel schmaler umrissen wäre als der Volkskörper. Uns geht hier allein der Volksraum an, nicht der Staatsraum. Der Volksraum im eigentlichen Sinne ist das geschlossene Siedlungsgebiet, das heute grausamer und sinnloser als jemals durch Staatsgrenzen zerfetzt wird.“ Die Kunst der deutschen Minderheiten in Ostmitteleuropa, auch in Böhmen, bezeichnet Pinder als „auslandsdeutsche Kunst“ (15).

Die Anhänger dieses Systems stützen sich gerne auf die mehr oder weniger gut belegbare Abkunft des Künstlers, der sein „portatives Vaterland“, um mit Heine zu sprechen¹³, immer mit sich führe, auch wenn er wie der Nürnberger Veit Stoß jahrzehntelang in der polnischen Residenzstadt Krakau lebe und dort ein monumentales Hauptwerk seiner Kunst schaffe, daß nun eben je nach Definition ein Werk der polnischen, deutschen, oder eben doch lieber der Gotik in Polen sei¹⁴.

Die Rede vom „Deutschen Barock“ hatte einen ganz unbestreitbaren Vorteil gerade in jenen Jahrzehnten, in denen die nationale Frage noch als offen betrachtet wurde: Sie erlaubte es, sich nicht mehr als nötig um Grenzziehungen und Machtfragen der Gegenwart zu scheren, ein bis heute virulentes Problem, auf das noch zurückzukommen sein wird¹⁵. Daher haben die Autoren der zwischen 1870 und 1945 verfaßten Bücher zur „Deutschen Kunst“¹⁶ meist kein Problem damit, Bei-

¹³ Marcel Reich-Ranicki paraphrasiert diese Formulierung Heinrich Heines in einem Interview: Seine [d. h. M. R.-R.s] Antwort auf die Frage, ob es für ihn so etwas wie ein Zuhause gebe, schloß er in einem Gespräch mit Joachim Fest: „Von Heine stammt das schöne Wort, die Juden hätten sich im Exil aus der Bibel ihr portatives Vaterland gemacht. Und so bin auch ich schließlich weder ein heimatloser noch ein vaterlandsloser Mensch. Auch ich habe ein portatives Vaterland – es ist die deutsche Literatur, die deutsche Musik.“ Hier zit. nach http://www.literaturkritik.de/reich-ranicki/content_themen_judentum.html, 08.08.08. Das Originalzitat nach *Heinrich Heine*, *Geständnisse*, in: *Vermischte Schriften*, Bd. 1 (Amsterdam 1854) 59: „[...] die Juden, die dasselbe [die Bibel] aus dem grossen Brande des zweiten Tempels gerettet, und es im Exile gleichsam wie ein portatives Vaterland mit sich herumschleppen, das ganze Mittelalter hindurch, [...]“.

¹⁴ Merkwürdig unentschieden wirkt hier die Wortwahl *Martin Warnkes*, *Geschichte* (wie Anm. 7) 204 ff.: „Auch einer der großen Altäre der deutschen Kunst, den Veit Stoß in 12 Jahren bis 1489 für den Hochaltar von St. Marien in Krakau gemacht hat, ist vielfarbig. Die Wirkung dieses Werkes ist lange bestimmt gewesen von nationalen Eifersüchteleien, die den Künstler jeweils für sich reklamierten. Inzwischen sind den völkischen Vorurteilen sozialgeschichtliche Tatsachen gegenübergestellt worden, die nicht mehr erlauben, den Altar für ein Werk der ‚deutschen Kolonie‘ in Polen zu erklären. [...] Manche Elemente sind durch örtliche Bedingungen zustande gekommen, so die Aufstellung des polnischen Nationalheiligen Adalbert und des Königsheiligen Stanislaus.“ Warnke (ebd. 8) begründet seine nonchalante Haltung zu dieser Frage: „Eine ‚deutsche Kunstgeschichte‘ wäre nicht zu schreiben, wenn nicht Österreich, die Schweiz, Polen und Tschechien wichtige Teile ihres Kunstbesitzes unserer Geschichte sozusagen leihweise zur Verfügung stellten. Der Begriff des ‚nationalen Kulturgutes‘, der mit territorialen Besitzansprüchen verknüpft ist, gehört hoffentlich endgültig der Vergangenheit an.“

¹⁵ *Müller*, *Geschichte* (wie Anm. 2) 310: „Während ich bei den Argumentationen aus der Definition in den älteren und mittleren Texten vom Definitionspluralismus gesprochen habe, da die Autoren die Frage ‚Was ist deutsch?‘ auf die vielfältigste Art und Weise beantworten, nur um ein möglichst großes Geltungsgebiet der ‚deutschen Kunst‘ argumentativ vertreten zu können, werden in der dritten Diskursperiode klare definitorische Aussagen zunehmend prekär; [...]“.

¹⁶ Z.B. *Georg Dehios* dreibändige „Geschichte der deutschen Kunst“ (Berlin, Leipzig 1919–1926); im folgenden zitiert: *Dehio*, *Geschichte*. Im Bruckmann-Verlag erschien 1949–1958 eine fünfbändige, nach Gattungen statt nach Epochen gegliederte „Geschichte der deutschen Kunst“ verschiedener Autoren. Unter demselben Titel publizierten auch u. a. Atanazy Raczyński (1836–41), Ernst Förster (1851–60), Wilhelm Lübke (1890), Hermann Schweitzer (1905), H. und O. Luckenbach (1926), Hans Weigert (1942, 21963), Gustav Barthel (1949).

spiele aus Straßburg, Wien, Prag, St. Gallen, Danzig und Marienburg, ja selbst das Theoderichsgrab in Ravenna¹⁷ in ihre Betrachtungen mit einzubeziehen. Ein Groß- und Kleindeutscher Sybel-Ficker-Streit¹⁸ um Kunstwerke konnte so vermieden werden, denn die kulturelle Zuschreibung „deutsch“ wurde zwanglos von der politischen gelöst.

Schwieriger erwies sich dagegen die Integration jener gerade im Barock überaus zahlreichen Werke, die zwar unzweifelhaft in Deutschland, aber ebenso eindeutig von ausländischen Künstlern geschaffen worden waren. Hier gilt bis heute das von dem Venezianer Giambattista Tiepolo 1751–1753 gemalte größte Deckenbild der Welt im Treppenhaus der Würzburger Residenz¹⁹ als Paradebeispiel: Kann man das epochale Fresko bei der Besprechung dieses Hauptwerks Balthasar Neumanns einfach als ein Stück Importkunst übergehen, oder belegt dieser Bau nicht gerade, ähnlich wie die Münchner Theatinerkirche oder François Cuvillies angeblich „bayrische“ Rokokointerieurs, daß die Frage der nationalen Herkunft eines Künstlers in der Frühen Neuzeit weitgehend irrelevant erschien?

Eine eher ungewöhnliche Titelvariante bietet *Lothar Schreyer*, *Die bildende Kunst der Deutschen. Geschichte und Betrachtung* (Hamburg 1931).

¹⁷ Beispielsweise die 1885–1891 erschienene fünfbändige Reihe „Geschichte der Deutschen Kunst“, darin *Robert Dohme*, *Geschichte der deutschen Baukunst* (Berlin 1887) 4, zu Ravenna.

¹⁸ Als Sybel-Ficker-Streit bezeichnet man die öffentlich ausgetragene Debatte zweier deutscher Historiker des 19. Jahrhunderts, wobei beide Diskutanden offen ihre jeweilige Parteinahme für die Großdeutsch-Österreichische (Ficker) oder die Kleindeutsch-Preußische (Sybel) Zukunftsoption des Deutschen Bundes zur Grundlage ihrer historischen Urteile erklärten. Vgl. hierzu *Thomas Brechenmacher*, *Wieviel Gegenwart verträgt historisches Urteilen? Die Kontroverse zwischen Heinrich von Sybel und Julius Ficker um die Bewertung der Kaiserpolitik des Mittelalters (1859–1862)*, in: *Historisierung und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland im 19. Jahrhundert. Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel*, Bd. 5, hrsg. v. *Ulrich Muhlack* (Berlin 2003) 87–112. Als kunsthistorische Reflektion dieser Diskussion kann vielleicht der Versuch des Pioniers der österreichischen Barockforschung, *Albert Ilg* (1847–1896), gewertet werden, den nordalpinen Barock als katholischen Nationalstil der Monarchie der protestantisch geprägten „altdeutschen“ Renaissance entgegenzusetzen. Vgl. *Peter Stachel*, *Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“*, in: *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, hrsg. v. *Moritz Csáky, Federico Celestini, Ulrich Tragatschnig* (Wien 2007) 101–154. An dem oben (Anm. 17) genannten ersten gemeinsamen Projekt einer fünfbändigen, nach Gattungen gegliederten „Geschichte der deutschen Kunst“ (1885–1891), in der auch Robert Dohmes Band erschien, wirkten drei reichsdeutsche (Dohme, Bode, Janitschek) und zwei österreichische Autoren (Lützow, Falke) mit. Siehe *Müller*, *Geschichte* (wie Anm. 2) 38.

¹⁹ Volker Gebhardt zeigt dieses Werk ganz selbstverständlich als erste Abbildung in seinem *Schnellkurs Kunstgeschichte Deutsche Kunst* (Köln 2002); im folgenden zitiert: *Gebhardt*, *Schnellkurs* 8: „Die deutschen Auftraggeber, wie exemplarisch die Schönborns, interessierte herzlich wenig, ob Giambattista Tiepolo Italiener war, als er das Treppenhaus der Würzburger Residenz ausmalte. Er war einfach der beste zu diesem Zeitpunkt in Europa, um diese Mammutaufgabe zu bewältigen. Ist das nun deutsche Kunst? Sicherlich nicht, das Deckenbild ist venezianische Malerei auf fränkischem Boden; trotzdem gehören die Bilder mittlerweile zum Kulturerbe, nicht nur Europas, auch Deutschlands. Ähnliches gilt für den Kölner Dom, reinrassige französische Gotik am Niederrhein [...]“.

Trotz fundamentaler Zweifel an der Existenz solcher Nationalspezifika wurden im Gefolge der Hochkonjunktur dieses Themas nach 1990 zahlreiche Bücher vorgelegt, welche die „Deutsche Kunst“ weiterhin im Titel führen: Neben dem eher unfreiwilligen, editionsrechtlich begründeten „Mißgeschick“ bei Klotz und Warnke sind der von Volker Gebhardt 2004 bewußt provokativ gesetzte Titel „Das Deutsche in der Deutschen Kunst“²⁰, Werner Hofmanns ausdrücklich als Streitschrift titulierte Buch „Wie deutsch ist die deutsche Kunst?“ von 1999²¹ oder Hans Beltings „Ansichten der deutschen Kunst“ aus demselben Jahr zu nennen. Der Haupttitel der letztgenannten Essaysammlung, „Identität im Zweifel“, formuliert die Stoßrichtung dieser Texte, die Suche nach dem „Deutschen in der Kunst“ als ein Problem des Selbstbildes derjenigen zu verstehen, die danach suchen: Es ist also eher eine Frage der Projektion auf als der Produktion von Kunstwerken²². Bezeichnend für die Mehrzahl dieser Bücher ist die Fokussierung auf das 19. und 20. Jahrhundert, also auf jene Epoche, in der die nationale Selbstfindung zweifellos eines der bestimmenden Themen war, während das hier zur Diskussion stehende Barockzeitalter meist übersprungen und stattdessen die Mittelalter- und Renaissancerezeption der Moderne thematisiert wird.

Im Unterschied zu diesen eher diskursiv intendierten Schriften hat sich die Mehrzahl der Autoren von neueren Übersichtswerken zum Thema sehr bewußt für „Kunst in Deutschland“ entschieden, und zwar nicht nur aus den oben beschriebenen praktischen, sondern vor allem aus programmatischen Gründen²³. In diesem Rückzug hinter die Landesgrenzen verbirgt sich zumeist wie bei Warnke eine entschiedene Absage gegen jeden Versuch, die ontologisch gefärbte Frage nach möglichen Eigenarten einer spezifisch „Deutschen Kunst“ überhaupt zu diskutieren²⁴. Auch unter Historikern wurde ja schon die Frage gestellt, ob es eine

²⁰ Explizit verteidigt derselbe Autor die Existenz einer spezifisch deutschen Kunst, indem er auf bestimmte Stilphasen und künstlerische Ausdrucksformen, z. B. die ottonische Buchmalerei oder das Kunsthandwerk der Renaissance verweist, „[...] die es außerhalb des deutschsprachigen Raumes nicht gab oder die sich dort anders ausprägten.“ *Gebhardt*, Schnellkurs (wie Anm. 19) 8f.

²¹ Werner Hofmann formuliert die interessante Frage, ob die für die deutsche Moderne charakteristische Frage nach „Wahrheit, Authentizität und Ehrlichkeit“ der Kunst, verbunden mit dem manifesten Mißtrauen gegenüber ihrer Verführungskraft, auf die seit der Reformationszeit für Deutschland besonders prägende konfessionelle Debatte zurückgeführt werden könne. *Hofmann*, *Wie deutsch?* (wie Anm. 11) 49f., 88f.

²² *Hans Belting*, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst* (Köln 1999), im folgenden zitiert: *Belting*, *Identität* 7: „Die deutsche Selbstreflektion, für die hierzulande immer großer Bedarf bestand, fand auch vor dem Spiegel der Kunst statt, selbst wenn der Spiegel nicht dafür eingerichtet war, das Deutschtum des Betrachters zu stärken.“

²³ *Klein*, *Gotik* (wie Anm. 4) 13: „Auf jeden Fall aber soll die ‚Geschichte der Kunst in Deutschland‘ in ihrer ganzen Vielfalt aus den Klauen einer fiktiven und kleinkarierten ‚Geschichte der deutschen Kunst‘ befreit werden.“

²⁴ *Heinrich Klotz*, *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 1: Mittelalter 600–1400 (München 1998); im folgenden zitiert als: *Klotz*, *Geschichte* 12: „Auch wenn Nikolaus Pevsner nach dem Krieg über ‚The Englishness of English Art‘ schrieb, so würden wir kaum über ‚das Deutsche in der deutschen Kunst‘ handeln. Es liegt allzu nahe, ethnische Besonderheiten erkennen zu wollen, obwohl es doch überwiegend künstlerische Traditionen sind, die be-

„Deutsche Geschichte“ im Wortsinne überhaupt geben könne²⁵, wohingegen ein immer wieder neu aufgelegtes Handbuch wie der allbekannte „Gebhardt“ dies in aller Unschuld seit über einem Jahrhundert im Titel behauptet²⁶. Niemand käme aber deshalb auf die Idee, schon allein der Fragestellung nach den Spezifika von historischen Prozessen und Ereignissen in einem Land, z.B. nach dem vielzitierten „deutschen Sonderweg“, apologetische Tendenzen oder ideologische Verblendungen zu unterstellen. Hierin liegt ein fundamentaler Unterschied zur Kunstgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit, welche sich das Wiederaufgreifen einer durch chauvinistischen Mißbrauch diskreditierten Formulierung wie „Deutsche Kunst“ anscheinend kategorisch und für alle Zeit verbot²⁷. Man fühlt sich an Theodor W. Adornos Verdikt von 1951 erinnert, es sei unmöglich, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben²⁸, das durch Paul Celans „Todesfuge“ gleichzeitig schlagend widerlegt wurde.

So verwundert es nicht, daß in den Jahrzehnten zwischen 1945 und 1990 viel lieber über Europäische²⁹, Abendländische³⁰, oder – den Maßstab wechselnd –

stimmte ästhetische Vorlieben entstehen ließen. Wir haben nicht das Bedürfnis, ‚das Deutsche‘ herauszustellen.“

²⁵ *Schulze*, *Deutsche Geschichte* (wie Anm. 1). Schulzes kurzer Text ist eher eine Programmschrift als der Versuch zur Beantwortung einer offen gestellten Frage. Ihre durchaus zeittypische, gegen ein nationalstaatlich eingegengtes Selbstverständnis gerichtete Tendenz verrät sich in appellativen Kapitelüberschriften wie „Die deutsche Geschichte muß entnationalisiert werden“ (59) oder „Von Deutschland reden heißt, von Europa zu reden.“ (67).

²⁶ *Bruno Gebhardt* (Begr.), *Handbuch der deutschen Geschichte*, 1. Aufl. ab 1891, aktuell: 10. Aufl. in 24 Bänden, z.B.: Bd. 11: *Johannes Burckhardt* (Hrsg.), *Frühe Neuzeit bis zum Ende des alten Reiches (1495–1806). Vollendung und Neuorientierung des frühmodernen Reiches 1648–1763* (Stuttgart 2006). In diesem Werk werden somit für den hier relevanten Betrachtungszeitraum „Deutsche Geschichte“ und „Geschichte des Alten Reiches“ in ganz selbstverständlicher Assoziation wie Haupttitel und Untertitel behandelt.

²⁷ Diese Hemmung ist auch noch heute zu spüren, wenn *Krause*, *Spätgotik* (wie Anm. 4) 10, über das Problem reflektiert, unbefangen von „Deutscher Kunst“ zu reden: „Obwohl die historische und die kunsthistorische Forschung seither die Auffassung von Kontinuität widerlegt hat, wurde die Vorstellung vom bruchlosen Übergang von den Germanen zu den Deutschen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert und besonders im nationalsozialistischen Deutschland benutzt und in vielfacher Weise mißbraucht. Dies schloß die Legitimation des politischen und kulturellen Strebens nach Hegemonie, von kriegerischer Expansion und Völkermord ein. Begriffe wie ‚deutsche Nation‘ oder ‚Treue‘, die die Humanisten in aller Unschuld umschrieben und mit Inhalt füllten, aber auch der Versuch, deutsche gegen ‚welsche‘ Kunst abzugrenzen, sind seither so belastet, daß ihr unbefangener Gebrauch unmöglich ist.“

²⁸ *Theodor W. Adorno*, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1951), in: *ders.*, *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Band 10.1*, hrsg. v. *Rolf Tiedemann* (Darmstadt 1998) 30: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“

²⁹ Vgl. hierzu *Hans Belting*, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe* (München 1992); im folgenden zitiert: *Belting*, *Erbe* 8f. Einige Beispiele typischer Buchtitel: *Kurt Mel-lach*, *15 000 Jahre europäische Kunst. Kunstgeschichte f.e. potentielles Publikum* (Wien 1969); *Leo Bruhns*, *Europäische Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts. Von van Eyck bis Hol-bein; Das Jahrhundert Rembrandts* (Wiesbaden 1962).

³⁰ *Belting*, *Erbe* (wie Anm. 29) 49ff.; vgl. z. B. *Otto H. Förster*, *Grundformen der deutschen*

Schwäbische, Bayerische und Fränkische³¹ als über Deutsche Kunst gehandelt wurde. Die Deutschland benachbarten, kleineren Kulturnationen wie die Tschechische konnten dagegen unwiderrspochen eine eigene, vom deutschen oder mitteleuropäischen Idiom unterschiedene und unterscheidbare Nationalkunst, z.B. unter dem Etikett „Böhmisch“ reklamieren³². Ebenso schien es weiterhin unproblematisch, von französischer Gotik, italienischer Renaissance oder spanischem Barock zu reden³³: Lediglich die deutsche Kunst war anscheinend mit dem Makel der Unsagbarkeit und damit zugleich ihrer Unbestimmbarkeit, ja genuinen Eigenschaftslosigkeit behaftet, die man freilich auch positiv als europäische Offenheit der Mittellage deuten konnte, wie dies etwa Robert Suckale in seiner „Kunst in Deutschland von Karl dem Großen bis heute“ aus dem Jahr 1998 getan hat³⁴.

Interessanterweise wagte es die DDR in ihrem stets unverkrampften Verhältnis zur „nationalen Tradition“ in ihren letzten Jahren, eine ambitionierte, auf zwölf Bände angelegte, aber nicht abgeschlossene Reihe unter dem ganz selbstverständlich gesetzten Titel „Geschichte der deutschen Kunst“ herauszubringen³⁵. Natürlich stellte sich auch für die Autoren dieses Werks die Grenz-Frage, welche durch die gelegentliche Einbeziehung Österreichs und den offensichtlich selbst-

Kunst. Entfaltung und Zerfall des Abendländischen Gottesreiches (Köln 1952); *Wolfgang Braunfels*, Abendländische Klosterbaukunst (Köln 1969).

³¹ Z.B. *Bernhard Rupprecht*, Die bayerische Rokoko-Kirche (Kallmünz 1959); *Max H. von Freeden*, *Josef Hugo Biller*, Fränkischer Barock (München 1967); *Hans Koepf*, Schwäbische Kunstgeschichte (Konstanz 1965).

³² *Jaromír Neumann*, Das böhmische Barock (Hannover 1970); *Susanne Dinkelacker*, Böhmische Barockarchitektur in Bayern. Berbling, Frauenzell u.d. Pläne für St. Elisabeth in München (München 1987).

³³ Z.B. *Dagmar Thoss*, Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei (Graz 1978); *Ludwig H. Heydenreich*, Italienische Renaissance. Anfänge und Entfaltung in der Zeit von 1400 bis 1460 (München 1972); *Sylvaine Hänsel*, *Henrik Karge*, Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, 2 Bde. (Berlin 1992).

³⁴ *Robert Suckale*, Kunst in Deutschland von Karl dem Großen bis heute (Köln 1998); im folgenden zitiert als: *Suckale*, Kunst in Deutschland 8: „Dieser Versuch einer gemeinschaftlichen Umsetzung der Reichsidee war kunsthistorisch äußerst folgenreich und führt dazu, daß die Kunst in Deutschland, zumindest vor 1800, als europäisch gemeinte Kunst verstanden werden muß [...]. Deshalb wurde dem Buch der Titel ‚Kunst in Deutschland‘ gegeben und nicht ‚Deutsche Kunst‘ (im Sinne einer Wesensidentität).“ Das nahezu gleichzeitige Erscheinen von Suckales Buch veranlaßte den Beck-Verlag, für das Werk von Klotz und Warnke (wie Anm. 7, 24) allein aus Gründen der besseren Platzierung am Buchmarkt den Titel „Deutsche Kunst“ zu wählen, wie Martin Warnke auf einer Tagung in Köln 2004 berichtete.

³⁵ *Müller*, Geschichte (wie Anm. 2) 42. Von 1981 bis 1990 erschienen 10 Bände, die Bücher zum Barock und zum Frühmittelalter fehlen. *Peter H. Feist* u.a. (Hrsg.), Geschichte der deutschen Kunst 1760–1848 (Leipzig 1986) 7: „Die Autoren sehen in der Geschichte der deutschen Kunst einen unverzichtbaren Bestandteil der Nationalgeschichte. [...] Sie lassen sich von der immer wieder bekräftigten Maxime leiten, daß ‚die sozialistische Kultur der deutschen demokratischen Republik dem reichen Erbe verpflichtet ist, das in der gesamten Geschichte des deutschen Volkes geschaffen wurde‘ (Programm der SED, 1976).“ Man kann annehmen, daß der durch den Staatsnamen der DDR geläufige adjektivische Gebrauch den Herausgebern opportuner erschien als die explizite Erwähnung „Deutschlands“, dessen Apostrophierung als „einig Vaterland“ im Text der Becher-Hymne von 1949 ja seit Ende der 1960er Jahre nicht mehr erwünscht war.

verständlichen Ausschluß der nun polnisch-russisch-tschechischen Ostgebiete gelöst wurde.

2. „Kunst in Deutschland“?

Es ist sicher kein Zufall, daß die Zahl derartiger Buchprojekte in der Bundesrepublik erst nach der Wiedervereinigung zunahm³⁶. Daher soll im folgenden ein Blick auf das neueste Projekt dieser Art geworfen werden, an dessen Entstehen der Verfasser beteiligt war und deshalb über die Diskussionen „in der Werkstatt“ unmittelbar berichten kann.

Die seit 2006 erscheinende, auf acht Bände angelegte Buchreihe des Prestel-Verlages³⁷ sah sich mit denselben Fragen von Benennung und Abgrenzung konfrontiert: Es wird nach dem bisher Ausgeführten nicht verwundern, daß man sich für „Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland“ entschied. Titel und Epochenstruktur wurden in Analogie zu einer im selben Verlag einige Jahre zuvor von der Wiener Akademie der Wissenschaften edierten „Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich“³⁸ entwickelt, die sich als unerwartet erfolgreich auf dem Buchmarkt erwies: Man durfte daher auch im zweiten Jahrzehnt der „Berliner Republik“ mit gesteigertem Interesse an einer neuen „nationalen“ Kunstgeschichtsschreibung rechnen. Anscheinend bot die nun endlich abschließend, nämlich in ursächlichem Zusammenhang mit der europäischen Einigung und im Konsens mit allen Nachbarn beantwortete Deutsche Frage zum ersten Mal seit Jahrzehnten die Chance, die Suche nach den eigenen Wurzeln wieder aufzunehmen, ohne hierdurch zugleich tagespolitisch Partei ergreifen zu müssen. In Zeiten der zumindest zwiespältig erlebten Globalisierung erscheint ein wiedererwachtes Interesse am nationalen Kulturerbe³⁹ selbstverständlicher und legitimer als in jenen Jahrzehn-

³⁶ Klotz, Geschichte (wie Anm. 24) 8: „In Zeiten der europäischen Einigung ist kaum noch die Frage aktuell, was die einzelnen Nationen auf dem Feld der Künste an Besonderem hervorgebracht haben. Mehr als das Nationale interessiert uns heute im Konzert der europäischen Länder das Verbindende. Dennoch ist uns darüber die Geschichte der einzelnen Nation nicht gleichgültig geworden [...]“ Belting, Erbe (wie Anm. 29) 69f.: „Heute bemühen sich verschiedene Verlage darum, eine deutsche Kunstgeschichte, möglichst gesamtdeutsch, aus dem Boden zu stampfen, als hätten die jeweiligen Autoren, die sich im Thema auskennen, nur darauf gewartet, wieder in den Zeugenstand gerufen zu werden. [...] Die deutsche Geschichte hat uns eingeholt, nach dem wir schon glaubten, uns ihrer entledigt zu haben und endlich von ihr frei geworden zu sein. [...] Die Geschichtslosigkeit, an die wir uns seit dem Zweiten Weltkrieg gewöhnt haben, schien uns von außen aufgezwungen, solange wir noch geteilt waren.“

³⁷ Vgl. Anm. 4.

³⁸ Geschichte der bildenden Kunst in Österreich in sechs Bänden, hrsg. v. Hermann Fillitz im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (München 1998–2003).

³⁹ Man denke als vergleichbares Zeitphänomen auch an die aktuelle Euphorie bei der Ausrufung zahlloser neuer „Welterbestätten“, die zwar per definitionem universelle Gültigkeit beanspruchen, deren Nominierung aber auf Antrag der Nationalstaaten in einer Art Wett-

ten zuvor, in denen die Welt durch „eiserne Vorhänge“ noch in vorwiegend ideologisch bestimmte, postnationale „Blöcke“ geordnet schien.

Den Herausgebern stellte sich nun dasselbe Problem wie allen, die eine „Geschichte der Kunst in Deutschland“ schreiben wollen, und die Frage aus Schillers Xenien „Deutschland – aber wo liegt es?“ beantworten müssen⁴⁰. Der Verfasser hat daher im Rahmen eines vorbereitenden Kolloquiums zu diesem Projekt in Köln 2004 angeregt, Deutschland im Zeitalter des Barock mit dem Heiligen Römischen Reich in den Grenzen von 1648 gleichzusetzen, was den Einschluß Schlesiens, Böhmens und Österreichs bedeutet hätte⁴¹. Dies verband sich mit der Aufforderung, den „Barock in Deutschland“ nicht als genuin eigenschaftslose Quersumme jener Objekte anzusehen, die zufällig innerhalb dieser Reichsgrenzen entstanden, sondern die Frage nach den inhärenten Gemeinsamkeiten und den diese Teilmenge des europäischen Barock prägenden Charakteristika offensiv zu stellen. Der Vorschlag lautete, den deutschen Barock als eine „Ars imperii“⁴² zu verstehen, also eine Kunst, die nachweislich von den politischen, kulturellen und konfessionellen Lebensbedingungen geprägt sei, die der „Reichs-Staat“, um einen Terminus Georg Schmidts aufzugreifen⁴³, unter den Vorgaben des Westfälischen Friedens seinen Einwohnern, seien es Geistliche, Bauern, Bürger oder Fürsten, nun einmal bot.

Während das Herausgeberteam dem zuletzt genannten Ansatz, von Andreas Beyer⁴⁴ durchaus zutreffend als „milieutheoretisch“ bezeichnet, gefolgt ist, hat es

bewerbsverfahren erfolgt. Vgl. hierzu <http://www.unesco.de/welterbekonvention0.html>, zum Aufnahmeverfahren <http://www.unesco.de/330.html?&L=0>.

⁴⁰ Friedrich Schiller, Xenien und Votivtafeln, ca. 1796: „Das Deutsche Reich / Deutschland? aber wo liegt es? / Ich weiß das Land nicht zu finden. / Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.“

⁴¹ Meinrad v. Engelberg, Wie deutsch ist der deutsche Barock? Vorüberlegungen zu einer neuen „Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69 (2006) 508–530.

⁴² Vgl. hierzu mit ähnlichem Ansatz Wolfgang Braunfels, Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, 6 Bde. (München 1979–1989), das allerdings mit seiner Unterteilung in Territorientypen bei diachroner Struktur eher kulturgeschichtlich als genuin kunsthistorisch ausgerichtet ist; siehe auch Belting, Erbe (wie Anm. 29) 54 f.

⁴³ Georg Schmidt, Geschichte des Alten Reiches. Staat und Nation in der frühen Neuzeit 1495–1806 (München 1999), sowie kritisch hierzu: Heinz Schilling, Reichs-Staat und frühneuzeitliche Nation der Deutschen oder teilmodernisiertes Reichssystem. Überlegungen zu Charakter und Aktualität des Alten Reiches (zugleich Besprechung von: Georg Schmidt, Geschichte des Alten Reiches, 1999), in: Historische Zeitschrift 272 (2001) 377–395.

⁴⁴ Andreas Beyer, Klassik und Romantik, zwei Enden einer Epoche. In: Beyer, Klassik (wie Anm. 4) 9–37, hier 9: „Territoriale Kategorien werden allenfalls in ihrer historischen Dimension wirksam, ansonsten gilt, daß die Grenzen des heutigen Deutschland auch den Umriss der hier skizzierten ‚Kunstlandschaft‘ markieren. Mit letzterem Begriff sind freilich keine milieutheoretischen Konzepte gemeint und schon gar nicht nach dem ‚Wesen‘ der deutschen Kunst gefragt. Vielmehr soll eine in zeitlicher und räumlicher Nähe entstandene Kunstproduktion in ihrer jeweiligen historischen Bedingtheit, ihrer Unverwechselbarkeit, ihren Abhängigkeiten, äußeren und inneren Verweisen, Abgrenzungen, Brüchen und Impulsen zu kritischer Anschauung gelangen.“ Da dieser Band als erster der Reihe erschien, kann seine Einleitung durchaus als programmatisch für das Gesamtunternehmen verstanden werden.

sich in der Frage nach den Grenzen⁴⁵ schließlich anders entschieden, und die Auswahl der vorzustellenden Werke im wesentlichen gemäß dem Staatsgebiet der heutigen Bundesrepublik, und damit unter Ausgrenzung des heutigen Österreich und der ehemaligen deutschen Ostgebiete getroffen. Das bedarf nach dem zuvor Gesagten zumindest einer Erklärung, wenn nicht gar einer Rechtfertigung. Die Einbeziehung Österreichs zöge unmittelbar die Frage nach sich, mit welchem Anteil die Kunst der habsburgischen Lande zu berücksichtigen sei: Ließe man allein Qualitätskriterien gelten, so wäre bei beschränkter Anzahl der Katalognummern manches prominente Werk westlich von Inn und Neißة notwendigerweise dem Rotstift zum Opfer gefallen. Diese Frage ist keinesfalls so trivial und prosaisch, wie sie zunächst erscheinen mag, denn die katalogartige Struktur der Buchreihe fordert im Unterschied zu einer nicht an einzelne Objekte gebundenen historischen Abhandlung in jedem Band eine zahlenmäßig begrenzte Zusammenstellung von Werken, die hierdurch nicht unbedingt einen traditionellen, aber eben doch einen Kanon des „als repräsentativ Ausgewählten“ abbilden und dadurch eine implizite Wertung transportieren⁴⁶. Welche diplomatischen Fragen und fachlichen Probleme hätten sich aber bei der ausführlichen, gleichberechtigten Behandlung schlesischer und böhmischer Kunst ergeben, ist doch die neuere Literatur hierzu für die Mehrheit der Autoren des Bandes wie für den Verfasser selbst aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse schlicht unzugänglich⁴⁷? Geriete man hierdurch nicht in den Augen mancher Leser nolens volens in die Nähe revisionistischer Positionen⁴⁸? Und wie sollte man im Westen mit dem Elsaß, Lothringen, der Franche-Comté und dem pro forma immer noch zum Reich sich zählenden Savoyen verfahren? Wie kann man es schließlich jenen Lesern, die „Barock in Deutschland“ auf heutigem polnischen und tschechischen Staatsgebiet als historisch gerechtfertigt zu akzeptieren bereit sind, erklären, daß zwar Prag und Wien, Berlin und Breslau, aber weder Danzig als Geburtsort Andreas Schlüters noch Kants Königsberg in dem Band Erwähnung finden, da letztere zwar zum deutschen Kultur- und Sprachraum, aber nicht zum Reichsgebiet gehörten?

⁴⁵ Vgl. hierzu *Alexander Demandt* (Hrsg.), *Deutschlands Grenzen in der Geschichte* (München 1990).

⁴⁶ Diese Beschränkung führte z.B. im Band 8 der Prestel-Reihe zu der Vorgabe, jeden Künstler nur mit einem einzigen Werk abzubilden (10f.), jedoch mit einigen wenigen Ausnahmen, was zu dem kuriosen Ergebnis führte, daß Albert Speer als einziger deutscher Architekt in diesem Buch mit 4 Katalognummern gewürdigt wird. Siehe *Lange*, *Expressionismus* (wie Anm. 4) Kat. Nr. 103–106.

⁴⁷ *Klein*, *Gotik* (wie Anm. 4) 197–227 entschied sich daher, den einleitenden Text „Caput Regni – Prag als Residenzstadt der Herrscher des Heiligen Römischen Reiches“ dem tschechischen Kollegen Jiří Kuthan anzuvertrauen.

⁴⁸ Als Beispiel sei auf den jahrelang schwelenden Streit um die Berufung Erika Steinbachs in einen deutsch-polnischen Stiftungsrat verwiesen: Erika Steinbach wurde 1998 zur Vorsitzenden des Bundes der Vertriebenen e.V. gewählt und stieß mit ihrer seit dem Jahr 2000 erhobenen Forderung nach der Schaffung eines „Zentrums gegen Vertreibung“ auf scharfe Ablehnung großer Teile der polnischen Öffentlichkeit, die in diesem Vorhaben revisionistische Absichten zu erkennen glaubten. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Erika_Steinbach, 26.02.08.

Die Entscheidung für Deutschland als Heiliges Römisches Reich in den Grenzen der heutigen Bundesrepublik ist somit ein pragmatischer Kompromiß, dessen gewaltiges „Hinken“ nicht geleugnet werden soll⁴⁹. Er ist aber zugleich ein Beleg dafür, wie schwer es die typisch deutsche Inkongruenz von Staats- und Kulturnation gerade jenen Wissenschaften macht, deren Gegenstände nun einmal diachron und ortsfest sind, so daß sie zwangsweise mit jeder neuen Grenzziehung auch ihre nationale Zugehörigkeit wechseln: Die Verse des Angelus Silesius, Eichendorffs Lubowitz, Hauptmanns Schlesische Weber und Moltkes Kreisauer Kreis sind im kollektiven Gedächtnis immer noch deutsche „Lieux de mémoire“⁵⁰. Die barocke Abteikirche der bayerischstämmigen Künstler Asam und Dientzenhofer in Wahlstatt, heute Legnickie Pole, ist hingegen seit nunmehr über 60 Jahren unzweifelhaft zum „Kunstdenkmal in Polen“ geworden⁵¹, da ihre steinerne, sichtbare Präsenz für die heutige Wahrnehmung einfach prägender ist als die historischen Bezugssysteme Schlesiens in der Erbauungszeit.

Kunst des Barock in Deutschland mit „Kunst dieser Epoche auf dem Staatsgebiet der heutigen Bundesrepublik“ gleichzusetzen, entspricht einem dezidiert gegenwartsorientierten, nicht historisch definierten Zugang zum Thema. Es werden jene Werke betrachtet, die jedem heutigen Bürger der BRD als „inländische“ plausibel zu machen sind, die fraglos zum bundesdeutschen Kulturerbe, Kunstbesitz und Denkmälerbestand zählen. Die potentiell erkenntnisstiftende Verstörung des Lesers durch den historischen Wandel von Grenzverläufen, politisch-kulturellen

⁴⁹ Vgl. die Begründung der gegenteiligen Entscheidung bei *Suckale*, Kunst in Deutschland (wie Anm. 34) 9: „Im Lauf der Geschichte wurden einige Länder des Heiligen Römischen Reiches zu unabhängigen Staaten, so Holland, Belgien, Böhmen, die Schweiz oder Österreich. Andere Kernlandschaften des Reiches gehören heute zu Nachbarstaaten, wie das Elsaß oder Schlesien. Wer die Kunstgeschichte Deutschlands historisch angemessen darstellen will, kann deshalb nicht an den Grenzen der heutigen Bundesrepublik haltmachen. Die Grenzen der Betrachtung sind in jeder Epoche entsprechend den jeweiligen historischen Realitäten neu zu ziehen. Doch erschien es sinnvoll, sich im Kompromiß mit dem modernen Nationenbegriff im Wesentlichen auf den deutschen Sprachraum zu beschränken.“

⁵⁰ Vgl. hierzu *Étienne François, Hagen Schulze* (Hrsg.), Deutsche Erinnerungsorte, 3 Bde. (München 2001). Der erste „Erinnerungsort“ (wohl auch im Sinne von „Topos“) des ersten Bandes ist „Das Reich“. Das ausdrückliche Vorbild ist *Pierre Noras* ebenfalls dreibändiges Werk „*Lieux de mémoire*“ (Paris 1986), eine Sammlung von materiellen und immateriellen Zeugnissen, die im französischen Kollektivgedächtnis verankert sind.

⁵¹ Als Beispiel für die terminologischen Schwierigkeiten mit diesem gemeinsamen Erbe sei auf den 2005 unter der Ägide des auf Osteuropa spezialisierten Herder-Instituts in Marburg mit dem Reihentitel „*Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler in [sic!] Polen*“ erschienenen Band „*Schlesien*“ verwiesen, hrsg. v. *Ernst Badstübner*, bearb. v. *Slawomir Brzezicki*, gleichzeitig auch in polnischer Sprache unter dem Titel „*Zabytki sztuki w Polsce - Śląsk*“. Die auf die Bauwerke in den Grenzen der Bundesrepublik bezogenen Bücher der Reihe führen dagegen bis heute den Titel „*Dehio Handbuch der deutschen [sic!] Kunstdenkmäler*“. Zu Wahlstatt siehe ebd. 540ff.: 1723–38 für Abt Otmar Zinke als Prioratskirche des Benediktinerklosters Braunau/Broumov in Böhmen erbaut. *Suckale*, Kunst in Deutschland (wie Anm. 34) 381 bespricht die schlesische Barockkirche ohne besondere Betonung der heutigen exterritorialen Lage im Zusammenhang mit dem bayerischen Rohr und dem schwäbischen Otto-beuren.

Zugehörigkeiten und Wechselbeziehungen wird hierdurch minimiert und mögliche Reibflächen von vorn herein geglättet: Das macht die Publikation konsumierbarer und konsensfähiger, nimmt ihr aber auch schärfere Konturen. Lediglich in ganz wenigen Fällen, z. B. dem architekturhistorisch schlicht unverzichtbaren, aber immerhin grenznah gelegenen Salzburger Dom, wird diese Linie im Barock-Band auch einmal nolens volens überschritten. Wie aber, so fragt man sich, hätte wohl der Band „Klassik und Romantik“ ausgesehen, wenn Weimar weiter östlich jenseits von Oder und Neiße läge wie das böhmische Marienbad oder Fürst Pücklers Muskau⁵²?

Zudem stellt sich die Frage, von welcher inhaltlichen Berechtigung oder Aussageabsicht das Vorhaben geleitet sein könnte, Kunstwerke auf dem Gebiet der heutigen Bundesrepublik, also von Kiel bis Konstanz, Aachen bis Zittau in einem Zusammenhang darzustellen, wenn man die so abgebildete Schnittmenge als eine lediglich zufällige aus dem im Prinzip homogenen Bestand der europäischen Kunst ansieht. Der gegenwärtige, staatsrechtlich unumstrittene Grenzverlauf kann für vergangene Epochen keine relevanten Aussagen erzeugen, allenfalls kann er den Autoren politisch sympathisch und ihren Lesern plausibel erscheinen⁵³. Zuletzt wird sich also auch das Prestel-Projekt der Frage nach dem „Wesen deutscher Kunst“ – im Sinne von Eigenarten und Gemeinsamkeiten – in der jeweils betrachteten Epoche nicht entziehen können, will es nicht seine eigene Legitimation in Zweifel ziehen⁵⁴. Sollte bzw. darf man also doch nach dem „Deutschen Barock“ fragen?

Hierbei ist vor einem oft und heutzutage meist in abwertend-distanzierender Tendenz gelegten Kurzschuß zu warnen: Die Rede vom „Deutschen Barock“, also dem „National-Charakteristischen“ innerhalb einer Epoche, ist nicht gleichzusetzen mit Reflexionen über das „Deutsche im Barock“ oder das „Deutsche in der Kunst“ im Allgemeinen⁵⁵. Diese vorschnelle Parallelisierung vollzieht auch Marcus Müller, wenn er seiner diskursanalytischen Untersuchung zur ‚deutschen‘ Kunstgeschichte die These voranstellt: „Das Deutsche in der Kunst kann nur

⁵² Muskau ist, wohl wegen seiner grenzüberschreitenden Lage, ebenfalls behandelt in *Beyer*, *Klassik* (wie Anm. 4) 258f., Kat. 63.

⁵³ *Müller*, *Geschichte* (wie Anm. 2) 43 zu den nach 1990 erschienenen Werken: „Dabei entsteht nicht selten ein Konflikt zwischen der nationalen Ausrichtung der Texte und der internationalistischen Perspektive ihrer Autoren: Wenn das ‚Volk‘ als Begründungsfaktor einer nationalen Kunst wegfällt, dann wird sowohl die Notwendigkeit als auch die kohärenzstiftende Kraft einer nationalen Perspektive auf die Kunst insgesamt prekär, was zu nicht immer einsichtigen Begründungspassagen in den neueren deutschen Kunstgeschichten führt.“

⁵⁴ Fundamentale Zweifel an der Berechtigung nationaler Kunstgeschichtsmodelle äußerte schon *Debio*, *Geschichte* (wie Anm. 16), im Vorwort des ersten Bandes seiner „Geschichte der Deutschen Kunst“: „Aus der allgemeinen Kunstgeschichte diejenige eines einzelnen Volkes herauszuheben, ist ein Unternehmen, das sich aus dem Wesen der Kunst nicht begründen läßt. [...] Unter den Forschungs- und Urteilsproblemen der deutschen Kunstgeschichte kehrt eines immer wieder und mag zu den Schwierigsten gehören: Das Verhältnis zur Überlieferung und zu den umwohnenden Völkern.“

⁵⁵ Vgl. hierzu *Belting*, *Erbe* (wie Anm. 29), 23 ff. Ein prominenter Vertreter dieses Gedankens war *Heinrich Wölfflin*, *Italien und das deutsche Formgefühl* (München 1931).

Identität haben, wenn es durch die Zeiten und Epochen hindurch seinen Grundcharakter bewahrt.“⁵⁶ Es trifft zwar zu, daß die national gesinnte Kunstgeschichtsschreibung der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts zu dieser – wie zu manch anderer – Vereinfachung neigte, aber es ist keinesfalls zwingend, die Idee der Unwandelbarkeit untrennbar mit der Frage nach der Eigenart verbunden zu sehen. Ein drittes ist die Suche nach Traditionslinien, Kontinuitäten und dem Phänomen der „longue durée“⁵⁷, die dem bisher vorherrschend betrachteten, nun aber ebenfalls relativierten Hauptinteresse der Kunstwissenschaft für den „Stilwandel“ bzw. den „künstlerischen Fortschritt“ zunehmend gleichwertig gegenübertritt.

Es bleibt somit auch heute die Herausforderung eines solchen Buchprojekts, das Spezifische der „Kunst des Barock in Deutschland“ gegenüber der Kunst derselben Epoche in Rußland, Italien oder Frankreich zu benennen. Dies impliziert keineswegs, daß die an bestimmten Werkgruppen abzulesenden Eigenarten an allen Objekten dieser Zeit oder dieses Landes unwandelbar aufzufinden wären oder überall innerhalb eines politischen Gebildes zwingend identisch sein müßten: Es geht vielmehr um die analytische Aufarbeitung der jedem Kunsthistoriker geläufigen Erfahrung, daß man auch ein zum ersten Mal gesehenes Objekt mit einiger Übung kunstgeographisch zuordnen, das heißt eine begründete Vermutung darüber äußern kann, wo es vermutlich entstanden ist und welchem ästhetischen Kontext es entstammt. Es ist jene Frage nach der objektiv erkennbaren Verwandtschaft von Gegenständen, die im Bereich anonymer Kunst, z. B. im Kunsthandel, gang und gäbe ist, indem der Kenner einem Teeservice, einer Madonnenfigur oder einem Schreibschrank sehr wohl das Etikett „deutsch“ oder „englisch“ anhängen kann, ohne in den Verdacht des irrational-spekulativen Nationalismus zu geraten. Diese Zuordnung schließt weitere Binnendifferenzierungen, z. B. nach Regionen oder Schulen, natürlich nicht aus, sondern postuliert nur, daß mit allen impliziten Unschärfen die (kunstgeographische) Verortung ebenso ein Beitrag zur Beschreibung eines Objekts sein kann wie seine (kunsthistorische) Einordnung unter den Oberbegriff „Barock“.

Dies soll abschließend an einem Beispiel verdeutlicht werden, das wie kaum ein anderes mit dem „Deutschen in der Kunst“ in Verbindung gebracht wurde: Dem gotischen Kirchenbau, seiner Bewertung und seinem „Nachleben“ im frühneuzeitlichen Heiligen Römischen Reich.

⁵⁶ Müller, Geschichte (wie Anm. 2) 36: „Das individuelle Kunstwerk ist damit nicht nur Ausdruck der sich verändernden Kunstepoche, sondern immer auch (mehr oder weniger aussagefähiges) Symptom der unveränderlichen Kunst als einer Wesenseinheit, die nun eine spezifisch deutsche Kunst ist.“

⁵⁷ Fernand Braudel, Geschichte und Sozialwissenschaften. Die longue durée, in: Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zu einer systematischen Aneignung historischer Prozesse, hrsg. v. Claudia Honegger (Frankfurt am Main 1977) 47–85.

3. „Deutsche Baukunst – Barocke Gotik“?

Bisher wurde das zweite Substantiv des Aufsatztitels, nämlich „Barock“, als gegeben angesehen oder selbstverständlich mit Schweigen übergangen. Doch zeigt sich bei genauerem Hinsehen, daß dessen „Definition“, also Eingrenzung und inhaltliche Bestimmung, keineswegs leichter fällt. Wann beginnt der deutsche Barock und wann endet er? Soll man historische Eckdaten wählen, etwa 1618 oder 1648, oder sich lieber an epochemachenden Leitbauten, z.B. dem seit 1611 errichteten Salzburger Dom als Beginn und der 1783 vollendeten Abteikirche St. Blasien als Abschluß, orientieren? Was schließlich meint das Wort „Barock“? Beschreibt es wirklich etwas allen Werken in dieser Epoche Gemeinsames? Historiker mögen sich hier an ihre eigenen Bedenken erinnert fühlen, wenn jemand denselben Zeitraum schlankweg als „Epoche des Absolutismus“⁵⁸ oder gar „Spätfeudalismus“⁵⁹ bezeichnete: Nicht ohne Grund bevorzugen sie seit längerem den neutralisierenden Hilfsbegriff der Frühneuzeit.

Mit ähnlich salomonischer Irenik haben sich daher die Herausgeber des oben erwähnten Prestel-Bandes geeinigt, den Barockbegriff einfach offen zu lassen und in einer knappen Einleitung lediglich darauf zu verweisen, daß es sich um einen retrospektiven Stilterminus des 19. Jahrhunderts handle und dieses Buch die „Kunst in Deutschland zwischen 1600 und 1770“ zum Gegenstand habe⁶⁰.

Um aber nicht ganz im Theoretischen und Terminologischen stecken zu bleiben, soll abschließend ein in diesem Band behandeltes Kunstwerk vorgestellt werden, auf das der Begriff „deutsch“ anscheinend viel besser paßt als „Barock“, und welches sich gerade in seiner ästhetischen Vieldeutigkeit hervorragend eignet, das Spannungsfeld der zuvor skizzierten Diskussion um die rechten Worte an konkrete historische Gegenstände zurück zu binden.

Daß die Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt⁶¹ (Abb. 1) im Barock statt im Spätgotikband dieser Reihe behandelt wird, verdankt sie ihren Baudaten 1618 bis 1630. Auch die Ausstattung und die wandfeste Dekoration zeigen bei genauerer Betrachtung, in welchem stilistischen Umfeld der Bau eigentlich entstand. Dem Finanzier, dem wittelsbachischen Erzbischof Ferdinand, sowie dem römischen Reformorden hätten natürlich längst modernere Bauformen wie diejenigen

⁵⁸ Z. B. *Walther Hubatsch*, *Das Zeitalter des Absolutismus. 1600–1789* (Braunschweig 1962).

⁵⁹ Z. B. *Máté Major*, *Geschichte der Architektur*, Bd. 2.: *Die Architektur des Feudalismus vom Ende des 5. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* ([Ost-]Berlin 1974).

⁶⁰ *Engelberg*, u. a., *Barock* (wie Anm. 4) 6 f.: „In der Konzeption dieses Bandes zur Kunst in Deutschland zwischen 1600 und 1770 waren deshalb Kompromisse unvermeidbar und unterschiedliche Positionen der Herausgeber und Autoren mußten in eine tragfähige Gesamtstruktur eingeschmolzen werden.“

⁶¹ Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Dokumentation und Beiträge zum Abschluß ihrer Wiederherstellung 1980 (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland 28, Düsseldorf 1982); *Christoph Bellot*, *St. Mariae Himmelfahrt*, in: *Kölner Kirchen und ihre Ausstattung in Renaissance und Barock*, Bd. 3 (*Colonia Romanica* 20, Köln 2005) 33–102. *Engelberg* u. a., *Barock* (wie Anm. 4) 48, Kat. 56, bearb. v. *Christoph Bellot*.

Abb. 1 oben: Köln, Jesuitenkirche
St. Mariae Himmelfahrt, 1618–1629.
Foto Stephan Hoppe, Abb. nach
Hoppe u. a., *Stil als Bedeutung* (wie
Anm. 64) 17.

Abb. 2: München, Jesuitenkirche
St. Michael, 1583–1597.
Foto Stephan Hoppe, Abb. nach
Hoppe u. a., *Stil als Bedeutung* (wie
Anm. 64) 29.

der fast ein halbes Jahrhundert älteren, von 1583–97 errichteten Münchner Jesuitenkirche St. Michael⁶² zu Gebote standen (Abb 2).

Warum also dieser offensichtlich demonstrative Rückgriff auf später so genannte „altdeutsche“ Bauformen? Scheinbar naheliegende Erklärungsversuche für das Phänomen der so genannten „Nachgotik“, im Wiederaufrufen vorreformatorischer Stilmodelle ein dezidiert katholisches Manifest zu erkennen, halten sich zwar hartnäckig in der Literatur, sind aber einfach zu widerlegen, denn auch gleichzeitig errichtete evangelische Gotteshäuser wie die Stadtpfarrkirche Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel⁶³ (Abb. 3) bedienen sich verwandter Formen.

Die Debatte, die sich nun zwischen Stephan Hoppe, Mitherausgeber und Autor der Sektion Profanarchitektur im Prestel-Barock-Band, und dem Verfasser anlässlich des Katalogtextes von Christoph Bellot zur Kölner Jesuitenkirche entspann, konzentrierte sich zunächst auf die Frage, ob diese seltsame Mixtur traditionell-gotischer und modern-barocker Formen überhaupt demonstrativ gemeint sein könne, oder ob sich hier nicht vielmehr ein für den deutschen Kirchenbau jener Epoche typisches Phänomen zeige, das somit jeder potentiellen Zeichenhaftigkeit entbehre. Hieraus ergab sich die Überlegung, ob die Verwendung „gotischer“ Formen im „Barockzeitalter“ zwingend als „unzeitgemäß“ gewertet werden müsse, ob diese also schon zur Erbauungszeit als „altertümelnd“ wahrgenommen wurden, oder ob es sich nicht vielmehr um eine freie Option zwischen eigenen „deutschen“ und fremden „welschen“, sprich italienisch-antikisierenden Formen handelte. Hoppe erkennt in der Bewertung eines solchen Kirchenbaus als „verspätet“ ein Paradebeispiel für die Unreflektiertheit geläufiger kunsthistorischer Stilmodelle⁶⁴. Nach dem bekannten Bild vom „Gänsemarsch der Stile“ weise man begrenzten Zeiträumen bestimmte Bauformen als „eigentlich und zugehörig“ zu, so daß diese beim Auftreten eines neuen Stils automatisch „überholt und altmo-

⁶² Erbaut 1583–1597 nach Plänen von Friedrich Sustis für Herzog Wilhelm V. von Bayern (reg. 1579–1597). Siehe Krause, Spätgotik (wie Anm. 4) 285 f., Kat. 38, Taf. 68 f. Engelberg u. a., Barock (wie Anm. 4) 240 f.

⁶³ Erbaut 1608–1626 von Paul Francke für Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg (reg. 1589–1613). Siehe Hans Herbert Möller (Hrsg.), Die Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel. Zur Kunstgeschichte und Restaurierung des ersten reformatorischen Kirchenbaus in Deutschland (Forschungen der Denkmalpflege in Niedersachsen 4, Hannover 1987). Engelberg u. a., Barock (wie Anm. 4) 247, Kat. 55, bearb. v. Christiane Salge.

⁶⁴ Zu Hoppes differenzierter Deutung des Barockbegriffs siehe Stephan Hoppe, Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770 (Darmstadt 2003); rez. v. Meinrad v. Engelberg in arthist.net am 10. 01. 2005, siehe <http://www.arthist.net/download/book/2005/050110Engelberg.pdf>. Hoppe plädiert für eine Stilgeschichte als „Dichte Beschreibung“ (thick description) im Sinne von Clifford Geertz, die sich stets der Tatsache bewußt ist, als „Kategorie der Beobachtung“ Prämissen des Betrachters auf den zu beschreibenden Gegenstand zu projizieren. Siehe Stephan Hoppe, Stil als Dünne und Dichte Beschreibung. Eine konstruktivistische Perspektive auf kunstbezogene Stilbeobachtungen unter Berücksichtigung der Bedeutungsdimension, in: Stephan Hoppe, Norbert Nussbaum, Matthias Müller (Hrsg.), Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft (Regensburg 2008), im folgenden zitiert: Hoppe u. a., Stil als Bedeutung 48–103, bes. 80 ff.

Abb. 3: Wolfenbüttel, Ev. Hauptkirche Beatae Mariae Virginis, 1607–1625.

Foto G. Ulrich Großmann, Abb. nach Hoppe u. a., *Stil als Bedeutung* (wie Anm. 64) 23.

disch“ würden, ihr fortgesetzter Einsatz daher zwingend retrospektiv gedeutet werden müsse. Hoppe bezieht sich hierbei auf den Doyen der neueren Nachgotik-Forschung, Hermann Hippi, der bereits in seiner Dissertation von 1979⁶⁵ vorgeschlagen hatte, die Nachgotik nicht als bewußtes oder unbewußtes Retardieren, sondern vielmehr als nationalspezifische deutsche Renaissance im Sakralbau zu deuten. In seinem neuesten Aufsatz zur Stilfrage⁶⁶ präzisiert Hippi seine These noch einmal mit folgenden Worten: „Zusammengefaßt kann das damalige Ergebnis dahin pointiert werden, daß die sogenannte Nachgotik als integrierender Teil der sogenannten deutschen Renaissance weder ein instrumentaler Historismus noch ein bewußtloser Traditionalismus ist. Vielmehr handelt es sich bei den nachgotischen Gebäudetypen und nachgotischen Architekturelementen in ihrer Verbindung mit antikischer Zier um etwas, was man – es sei riskiert – als das System

⁶⁵ Hermann Hippi, *Studien zur „Nachgotik“ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, 3 Bde. (Tübingen 1979), im folgenden zitiert Hippi, Diss. Nachgotik.

⁶⁶ Hermann Hippi, Die „Nachgotik“ in Deutschland – kein Stil und ohne Stil, in: Hoppe u. a., *Stil als Bedeutung* (wie Anm. 64) 14–47, im folgenden zitiert: Hippi, Stil.

der Architektur der Frühen Neuzeit im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation bezeichnen könnte.“⁶⁷

Zwischen den Zeilen ist das Aufatmen des Verfassers zu hören, nachdem er sich dazu durchgerungen hat, entgegen der *Communis Opinio* vom eigenschaftslosen Reich diesem eine individuelle Architektursprache für den frühneuzeitlichen Sakralbau zuzugestehen. Diese Überlegung hat vieles für sich, setzt aber implizit die Existenz und das Bewußtsein einer spezifischen „Reichs-Kunst“ in dieser Epoche voraus. Man merkt, wie schwer es einem Vertreter der 1968er Generation fällt, solche bewußt gepflegten „Nationalcharakteristika“ vor dem Zeitalter des Nationalismus für plausibel zu halten.

Der Verfasser hat in seiner Dissertation zur Umgestaltung mittelalterlicher Kirchen im Barock eine auffällige Vorliebe mancher Bauherren im Reich und besonders in den habsburgischen Landen für eine Form der sog. „Barockisierung“ konstatiert, welche – ähnlich wie von Hipp postuliert – ganz selbstverständlich barocke und gotische Elemente amalgamiert. Als Beispiel sei hier die Neugestaltung der ursprünglich gotischen Wiener Deutschordenskirche von 1720 genannt⁶⁸. Damals wagte er noch nicht, diese Variante als „deutschen Modus“ der versuchsweise „Renovatio“⁶⁹ benannten Bauaufgabe zu bezeichnen. Hermann Hipps Vorschlag zur Deutung der Nachgotik des 17. Jahrhunderts als „Reichs-Kirchen-Stil“⁷⁰

⁶⁷ Hipp, Stil (wie Anm. 66) 23 f.

⁶⁸ Meinrad v. Engelberg, *Renovatio Ecclesiae*. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen (Diss. Augsburg 2001, Petersberg 2005), im folgenden zitiert: Engelberg, *Renovatio* 121–165, bes. 122 ff. Das prominenteste Beispiel dieser Haltung in Wien ist sicher die unter Maria Theresia erklärtermaßen im gotischen Stil renovierte Hofburgkapelle. Siehe hierzu Hellmut Lorenz, „... Im Alten Style Glückliche Wiederhergestellt ...“. Zur repräsentativen Rolle der Tradition in der Barockarchitektur Mitteleuropas, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997) 475–483.

⁶⁹ In Engelberg, *Renovatio* (wie Anm. 68) wird vorgeschlagen, für das Phänomen der Umgestaltung mittelalterlicher Kirchen statt des eingeführten, als Ableitung von einem Stilbegriff geprägten Wortes „Barockisierung“ lieber den damals geläufigen Quellenbegriff „Renovatio“ zu verwenden, welcher der Vielfalt möglicher Umgestaltungen durch seine Offenheit besser entspricht. Die Bauaufgabe wird versuchsweise in drei Modi unterteilt, die „französischer“, „italienischer“ und „historisierender Modus“ benannt wurden. Diese nicht glücklich gewählte, da inkonsistente Terminologie ist ein (berechtigter) Hauptkritikpunkt der bisher erschienenen Rezensionen. Vgl. hierzu die Rezension von Stephan Gasser, in: Die Kunstchronik (2005) 574–578, der die überzeugenderen Benennungen „kontrastierend“, „transformativ“ und „synthetisierend“ vorschlägt. Es wäre nun zu erwägen, ob man den „historisierenden“ Modus – es sei riskiert – vielleicht als „deutschen“ Modus bezeichnen und somit die „nationale“ Nomenklatur konsequent vervollständigen sollte?

⁷⁰ Zur Reichsstil-Problematik, einer von Hans Sedlmayr aufgeworfenen These zu den Bauten Fischers von Erlach und seiner Zeitgenossen, vgl. Meinrad v. Engelberg, Reichsstil, Kaiserstil, „Teutscher Gusto“? Zur „Politischen Bedeutung des Deutschen Barock“, in: Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation. Altes Reich und Neue Staaten 1495–1806. Essays, hrsg. v. Heinz Schilling, Werner Heun, Jutta Goetzmann (Begleitband zur 29. Ausstellung des Europarates, Deutsches Historisches Museum Berlin 2006, Dresden 2006) 289–302. Hipp, Stil (wie Anm. 66) 31: „So müssen wir wohl nicht nur von einer Architektur der frühen Neuzeit sprechen, sondern näherhin von einer Architektur der Frühen Neuzeit im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im vollen Umfang dieser Benennung.“

könnte hier aber auf Kontinuitäten verweisen, die im 18. Jahrhundert noch prägend gewesen sein dürften. Als intentionale Begründung dieser Vorliebe wäre auf das überaus starke, die eigene politische Legitimation im „uralten Herkommen“ fundierende Traditionsbewußtsein der Bauherrenschaft im Reich zu verweisen⁷¹. Gerade Institutionen wie die rheinischen Erzbistümer⁷², die Reichsstädte mit ihren Kaiserdenkmälern⁷³, aber auch viele Abteien⁷⁴ hegten und pflegten die baulichen Zeugnisse ihrer langen Geschichte in affirmativer Absicht. Ulrich Fürst hat in seiner Habilitationsschrift⁷⁵ nachgewiesen, daß manche Klöster Böhmens ihre Neubauten im 18. Jahrhundert durch den Architekten Giovanni Santini, der über alle zeitgenössischen Stilmittel souverän verfügte, bewußt in gotischen Formen errichten ließen, weil sie so für alle sichtbar an besonders ruhmreich oder konstituierend empfundene Abschnitte ihrer langen Geschichte wiederanknüpfen wollten. Einen formal entgegengesetzten, aber programmatisch verwandten Weg wählten die Augsburger, als sie um 1600 die repräsentativen Brunnen und Bauten der Reichsstadt demonstrativ mit Antikenbezügen neu errichten ließen, um im Zeitalter konfessioneller Zerstrittenheit und der äußerlichen Bedrohung der kommunalen Autonomie auf die identitätsstiftende römische Vergangenheit der Augusta Vindelicorum zu rekurrieren⁷⁶. Auch die um 1700 geradezu explodierende Modeerscheinung im deutschen Süden, die eigene Klostergeschichte als Quasi-Heilsgeschichte in den Deckenfresken neu errichteter Barockkirchen zu verewigen, speist sich aus ähnlichen Quellen⁷⁷.

⁷¹ Hipp, Stil (wie Anm. 66) 28f.: „Die Deutschen des 16. und 17. Jahrhunderts kennen kein Mittelalter, für sie ist die anderwärts so verstandene Vergangenheit und die Gegenwart eine Einheit, in die keine Renaissance einbricht, gerade auch dann nicht, wenn sie die Bauten historisch betrachtet.“

⁷² Vgl. hierzu Meinrad v. Engelberg, „Ein ganz uhnnothige sach.“ Barock im Mainzer Dom, in: Mainzer Zeitschrift 101 (2006) 55–71.

⁷³ So verdankt sich die heutige Gestalt des „Magdeburger Reiters“ bekanntlich nicht dem 13. Jahrhundert, sondern einer Rekonstruktion des kommunale Identität stiftenden Monuments aus der Zeit des Wiederaufbaus der Reichsstadt nach den Zerstörungen im 30-jährigen Krieg (1651). Vgl. Klaus Niehr, Der Magdeburger Reiter. Kunstwerk-Mythos-Politisches Denkmal, in: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte 10 (2003) 17–46; Ernst Schubert, Der Magdeburger Reiter (Magdeburger Museumshefte 3, Magdeburg 1994).

⁷⁴ Vgl. hierzu die Bemühungen der Reichsabtei Corvey um die Erhaltung des ottonischen Westwerks ihrer Klosterkirche. Beate Joblen, Die Auswirkungen der Gegenreformation auf den Sakralbau des 17. Jahrhunderts. Reform und Tradition am Beispiel des Wiederaufbaues der ehemaligen Benediktinerabteikirche Corvey, Westfalen im Jahre 1667 (Diss. Bonn 2000) Elektronische Ressource: urn:nbn:de:hbz:5n-02235.

⁷⁵ Ulrich Fürst, Die lebendige und sichtbare Histori. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock (Fischer v. Erlach, Hildebrandt, Santini) (Studien zur christlichen Kunst 4, Regensburg 2002) bes. 195–263 zum Benediktinerkloster Kladrau.

⁷⁶ Bruno Bushart, Augsburg in der frühen Neuzeit. Kunst und Stadtbild, in: Gunther Gottlieb, Wolfram Baer u. a., Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart (Stuttgart 1984) 375–381; Helmut Friedel, Bronzebildmonumente in Augsburg 1589–1606. Bild und Urbanität (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg 22, Augsburg 1974); Jörg Martin Merz, Skulptur im öffentlichen Raum. Der Fall Augsburg um 1600, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51 (1997) 9–42.

⁷⁷ Als prominentes Beispiel vgl. das 1760 von Franz Anton Zeiller über dem Eingang der neu

Die genannten Beispiele belegen, daß historisierende Evokationen kollektiver Identität nicht erst ein Symptom der verzögerten Nationalstaatsbildung im 19. Jahrhundert waren⁷⁸, sondern zu den geläufigen Optionen deutscher Selbstvergewisserung auch schon im Alten Reich zählten.

Was an Hoppes und Hipps Deutungsvorschlag der Nachgotik als DES deutschen Sakralbau-Systems der Frühneuzeit schlechthin dagegen nicht überzeugt, ist die Reduktion der faktischen Stilvielfalt jener Epoche auf ein binäres Schema „Nachgotik-Renaissance“. Köln und Wolfenbüttel zeigen zwar verwandte Stilmerkmale, folgen aber doch nicht demselben „System“, da in der lutherischen Kirche das deutliche Bemühen vorherrscht, gotische und Renaissanceformen möglichst vollständig zu verschmelzen, während in Köln nach Meinung des Verfassers⁷⁹ scharf herausgearbeitete Kontraste wahrzunehmen sind, die den scheinbaren historischen Abstand zwischen „traditionell“ und „neuartig“, „gotisch“ und „barock“ in signifikanter Weise zuspitzen.

Außerdem darf nicht übersehen werden, daß beiden Konfessionen gleichzeitig auch andere, entschieden modernere Gestaltungsweisen für ihre Sakralbauten zu Gebote standen, daß also, um den Begriff Hipps zu paraphrasieren, auch im Reich Systemalternativen existierten. Als Belege seien die 1568 begonnene evangelische Kapelle des sächsischen Lustschloßes Augustusburg bei Chemnitz⁸⁰ und die ab 1583 errichtete katholische Würzburger Universitätskirche⁸¹ genannt, die beide exemplarisch für andere, eben nicht zwingend nachgotische „Systeme der Architektur der Frühen Neuzeit im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation“ stehen. Diese konkurrierenden Modelle wären somit als Stillagen oder Modi, also „intentional gewählte formale Variationen zur Unterscheidung“⁸² zu verstehen. Sie sind, um einen Differenzierungsvorschlag Stephan Hoppes aufzugreifen, so-

errichteten Klosterkirche Ottobeuren gemalte Fresko „Das Tausendjährige Ottobeuren“ mit der Abbildung der gerade abgerissenen, durch den Neubau ersetzten gotischen Kirche, die hier auf das Gründungsjahr 764 zurückdatiert wird. Siehe *Hermann Bauer*, Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland. Photographische Aufnahmen von Wolf-Christian von der Mülbe (München 2000) 184 f.; *Engelberg* u. a., Barock (wie Anm. 4) 31, 196, Kat. 3, bearb. v. *Angelika Dreyer*.

⁷⁸ Vgl. dagegen *Schulze*, Deutsche Geschichte (wie Anm. 1) 31: „Da also die Gegenwart [nach 1815] der neuerwachten nationalen Idee keinen Anhaltspunkt gab, wurde die deutsche Nation aus der Geschichte heraus in Form einer utopischen Projektion begründet.“

⁷⁹ *Meinrad v. Engelberg*, Gotisch = Katholisch? Zur Interpretation der Stilwahl im Zeitalter der Konfessionalisierung und zur Frage des „Mediencharakters“ von Architektur, in: Mitteilungen des Instituts für Europäische Kulturgeschichte Augsburg 13 (2004) 26–50.

⁸⁰ Erbaut 1568–1572 durch Erhardt van der Meer u. a. für Kurfürst August von Sachsen (reg. 1553–1586). Siehe *Krause*, Spätgotik (wie Anm. 4) 280 f., Kat. 32, Taf. 65.

⁸¹ Erbaut 1583–1591 durch Georg Robin u. a. für Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn (reg. 1573–1617). Siehe *Krause*, Spätgotik (wie Anm. 4) 286 f., Kat. 39. Die Bautätigkeit Julius Echters ist ein gutes Beispiel für den modalen, optionalen Gebrauch verschiedener „Architektursysteme“, da er, bevorzugt auf dem Land, auch viele nachgotische Kirchen errichten ließ. Siehe *Wolfgang Schneider*, Aspectus Populi. Kirchenräume der katholischen Reform und ihre Bilderordnung im Bistum Würzburg (Kirche, Kunst und Kultur in Franken 8, Regensburg 1999).

⁸² Vgl. *Hoppe*, Stil als Bedeutung (wie Anm. 64) 63 nach Jan Bialostocki.

wohl „herkunftslogisch“ als auch „bedeutungslogisch“ zu interpretieren⁸³, indem sie demonstrativ einen Bau als „deutsche Architektur“ kenntlich machen.

Die genannten Beispiele zeigen zugleich, daß die jeweils gewählten ästhetischen Traditionsverweise keine Ausschließlichkeit oder Eineindeutigkeit beanspruchen konnten oder wollten. Die Gotik galt im 17. und 18. Jahrhundert sicher nicht als „der einzige, ausschließliche deutsche Stil“, sondern als eine von mehreren Möglichkeiten, „nationale“ Identität auszudrücken bzw. Identifikation zu stiften. Hierbei stand nicht die Abgrenzung zu den Nachbarn im Vordergrund – auch in Böhmen, Frankreich und England erfreute sich die Gotik als jeweils „nationale Tradition“ ja durchaus großer Wertschätzung⁸⁴ – ,sondern die ausdrückliche Bezugnahme auf das Eigene, lokal und regional Vertraute und durch Tradition Legitimierte bzw. Legitimierende. Das Gegenmodell zur Gotik waren in allen Ländern nördlich der Alpen jene neu eingeführten, international propagierten und daher meist importierten Formen, die man oft als „all’antica“ oder auch „alla romana“ bezeichnete, was nicht nationalistisch abwertend, sondern charakterisierend als Stilkriterium gemeint war⁸⁵. Daher zeigen alle „nachgotischen“ Bauten, wie Hipp zutreffend bemerkt⁸⁶, eine wenig skrupulöse Neigung zur Vermischung beider Formapparate, wobei es augenscheinlich weniger um „alt“ gegen „neu“, als um „eigen“ gegen „fremd“ ging. Die Gotik ist insofern – durchaus im Sinne Goethes – schon in der Frühen Neuzeit als eine „deutsche Baukunst“ verstanden worden, da ihre charakteristischen Formen und höchste Entfaltung unbezweifelbar auf dem Boden des Reiches in den letzten Jahrhunderten entwickelt wurden⁸⁷. Dagegen gewannen die „welschen“ oder „antikischen“ Stilvarianten gerade daraus ihren Reiz, daß sie aus Italien bzw. aus einer fernen, verklärten Vergangenheit stammten. Dieses vom heutigen Modell des „Stilgänsemarschs“ abweichende Verständnis konnte sogar so weit führen, daß man heute als „gotisch“ benannte Formen als „modern“ charakterisierte⁸⁸, da sie ja historisch jünger waren als die gerade wieder in Mode gekommenen „alten“, sprich „antiken“ Formen.

⁸³ Vgl. Hoppe, Stil als Bedeutung (wie Anm. 64) 64–80.

⁸⁴ Vgl. hierzu mit reichem Quellenmaterial Paul Frankl, *The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries* (Princeton 1960), im folgenden zitiert: Frankl, Gothic, bes. 315–335; Ludger J. Sutthoff, Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl (Münster 1990); Michael Schmidt, „Reverentia“ und „Magnificentia“. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert (Regensburg 1999).
⁸⁵ Thomas Eser, „Künstlich auf welsch und deutschen sitten“. Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550, in: Bodo Guthmüller (Hrsg.), *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 19, Wolfenbüttel 2000) 319–361.

⁸⁶ Hipp, Stil (wie Anm. 66) 30.

⁸⁷ Vgl. hierzu Klaus Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850* (Berlin 1999); im folgenden zitiert: Niehr, *Gotikbilder* 23–106, bes. 57–63.

⁸⁸ Günter Irmischer, *Modern oder altfränkisch? Zur „Nachgotik“ bei Hans Vredemann de Vries und Christoph Jamnitzer*, in: *Barockberichte* 13 (1996) 475–494.

Die (nach-)gotischen Traditionen in der sakralen Baukunst des deutschen Barock waren gleichsam die in Stein gemeißelten Zeugnisse der Translatio imperii, also jener kulturellen Selbständigkeit und Blüte, die das Heilige Römische Reich in den letzten Jahrhunderten auf dem Boden der Deutschen Nation errungen hatte⁸⁹. Überregional berühmte gotische Kirchenbauten wie das Straßburger Münster zählten in der Frühen Neuzeit zu den mit Stolz präsentierten und den antiken Weltwundern gleichgesetzten Zeugnissen deutscher Leistungsfähigkeit und deutschen Kunstverständes⁹⁰. Zudem assoziierte man schon damals, wie Hipp gezeigt hat, gotische Formen vor allem mit dem Sakralbau⁹¹, wo sie viel länger und selbstverständlicher gepflegt wurden als im stärker der Zeitmode unterworfenen Profanbau. Es kann aber nicht geleugnet werden, daß die Dauer dieses egalitären Stilpluralismus begrenzt war: Spätestens um 1700 galten gotische Formen weithin als veraltet und barbarisch, die italienisch-antikischen als die einzig zeitgemäßen, künstlerisch anspruchsvollen und in sich entwicklungsfähigen. Gewährsmann hierfür ist Joachim von Sandrart (1606–1688), der in seiner programmatisch „Teutsche Akademie“⁹² genannten mehrbändigen kunsttheoretischen Schrift zwar viele bedeutende nordeuropäische Künstler aus Vergangenheit und Gegenwart vorstellt, aber über die Gotik als Baustil nur noch abfällige Bemerkungen, und zwar aus dezidiert italienischer Perspektive verliert⁹³. Dagegen werden

⁸⁹ So rühmt *Hans Jakob Wagner* von Wagenfels in seiner Kaiser Josef I. gewidmeten politischen Propagandaschrift, dem „Ehrenruf Teutschlands“, ausdrücklich „[...] daß sonst in andern Ländern unsern Wolcken-hohen Thürnen und wunderlichen Kirchen-Bau nichts zu vergleichen sey [...]“. *Ehren-Ruff Teutschlands, Der Teutschen Und Ihres Reichs / Durch Hannss Jacob Wagner von Wagenfels* (Wien 1691) 67.

⁹⁰ Lobgedicht auf Bernhard Jobins Holzschnitt des Straßburger Münsters von 1574: „Drum hat der glerte Man Solin / Nicht ohn sonder bedencken und sinn / Unter die wunderwerck der Welt / Auch diesen schoenen Thurm gestelt. / Den hat dem Vatterland zu ehren / Und zu nutz den, die ihn begehren / Aus Lieb und Diensten verursacht / Bernhart Jobin in truck gesprochen.“ Abb. in *Niebr*, *Gotikbilder* (wie Anm. 87) 50. 1548 hatte bereits Conrad Morant auf seinem Holzschnitt der Straßburger Münsterfassade vermerkt: „[...] dem lieben Vatterland zu lob, und allen werckmeistern Teutscher Nation zu besondern wolgefallen, abconterfaet.“ Abb. in *Frankl*, *Gothic* (wie Anm. 84) Taf. 55.

⁹¹ *Hipp*, *Diss. Nachgotik* (wie Anm. 64) 405 hält diese Assoziation für „[...] anscheinend so selbstverständlich, daß Andeutungen und seltene Formulierungen (Kirchenfenster) genügen, um mit ihnen umzugehen.“

⁹² *Joachim von Sandrart*, *L'Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 Bde. (Nürnberg 1675/1679), im folgenden zitiert: *Sandrart*, *Academie*. Vollständig digitalisiert unter <http://www.arthistoricum.net/themenportale/kunstgeschichte/ressourcen-kunstliteratur-digital/joachim-von-sandrart/>. Band 2.1 „Von der Architectura oder Bau-Kunst“ zeigt auf 55 Tafeln fast ausschließlich römische Gebäude von der Antike bis zur Gegenwart des Erscheinungsjahrs, und erklärt den Nutzen dieser Beispielsammlung in der zugehörigen Vorrede „[...] damit man solcher Gestalt allgemach den fremden missbrauch, barbarische Erfindungen, überflüssige Unkosten bey seit zu legen [...]“ dass wir die weis mit allgemeinem Nutzen zu bauen wol bald so weit bringen werden, wie es in allen Künsten höchlich verlangt wird, und worinnen, wie es scheint, man hier zu Land schon ziemlich hochgestiegen.“

⁹³ *Sandrart*, *Academie* (wie Anm. 92) Bd. 1, 2. Kapitel, 17: „Noch ist eine sechste Art, Gothica genant, welche von den Alten, nach Verlust der Bau-Kunst, an Geschicklichkeit und

die Bauten der römischen Renaissance und des Barock als unzweifelhaft vorbildlich in aller Ausführlichkeit abgebildet.

Es ist bis heute in der Forschung nicht klar entschieden, wo man die Demarkationslinie zwischen der „Nachgotik als zeitgemäßer ‚nationaler‘ Form des Sakralbaus“ und dem Beginn einer ersten, nun eindeutig historisierend-retrospektiv intendierten „Neugotik“ anlegen will: Meist wird die Kölner Jesuitenkirche der ersteren Richtung, Santinis böhmische Bauten und die Wiener Deutschordenskirche dagegen schon der zweiten zugeordnet⁹⁴. Ob diese Trennung wirklich so scharf zu ziehen ist, sei dahingestellt. Jedenfalls erscheinen die legitimatorischen, auf nationale Traditionen rekurrierenden Absichten der Stilwahl in beiden Fällen eher verwandt als deutlich voneinander abzusetzen.

Wenn die Kölner Jesuitenkirche also derart demonstrativ „gotisiert“, so sendet sie damit keine konfessionelle oder allgemein retrospektive, sondern vielmehr eine identifikatorische Botschaft aus, indem sie Stilmerkmale aufgreift, die von den Bürgern der Reichsstadt als vertraut und typisch deutsch gelesen werden konnten, während derselbe Orden in München anscheinend mit der sensationellen Neuartigkeit der auf deutschem Boden bisher kaum erprobten italienischen Renaissanceformen im Sakralbau glänzen wollte⁹⁵.

Der Befund verweist daher auf ein optionales Stilmodell, welches den Bauherren der Frühneuzeit im Reich eine weitgehend freie und in jedem Fall bewußte Wahl zwischen verschiedenen Idiomen offen ließ. Daß sich für jene „Architektursysteme“, die nicht primär auf gotische, sondern auf antike Formen rekurrieren, die Termini „Renaissance“ und „Barock“ eingebürgert haben, welche freilich untereinander weder scharf getrennt noch für sich eindeutig definiert sind, gehört wohl zu den unvermeidlichen Unzulänglichkeiten von Verständigungsbegriffen, wie sie in jeder Wissenschaft üblich und unumgänglich sind. Solange man die Nomina nicht als fest geschlossene Schubladen versteht und diese nicht mit den durch sie notdürftig sortierten Realia selbst verwechselt, ist es vermutlich sinnvoller, allgemeinverständliche Termini mit der jeweils gebotenen Vorsicht zu benutzen, als sie aus lauter Lust an der Dekonstruktion vermeintlich irriger Lehrgebäude zu verdammen.

Verstand sehr weit abgewichen, weil sie keine richtige Ordnung, Proportion und Maß beobachtet [...]. In diesem Irrgarten haben unsere alte Teutsche lang und viel gewallet, und solches für eine Zier gehalten: wie dann fast alle alte Gebäude mit dergleichen Unordnung erfüllet sind. Diese Unform haben die Gothen in Italien gebracht [...] und] haben sie nachgehends diese schnöde Art zu bauen eingeführet: womit sie ihnen, durch ganz Wälschland mehr dann tausend millionen Flüche auf den Nacken gebürdet und gezogen.“

⁹⁴ Vgl. hierzu ein von Hermann Hipp entwickeltes Diagramm, das einen allmählichen Übergang zwischen beiden Tendenzen von 1550–1800 graphisch darstellt. Vgl. *Hipp*, *Stil* (wie Anm. 66) 32.

⁹⁵ Philipp Hainhofer betont in seiner Beschreibung Münchens von 1611, die Stadt habe viele schöne Kirchen, „darunder die schönste und fürnembste [die Jesuitenkirche St. Michael], all' italiana gebawt.“ Hier zit. nach *Rainer Laun*, *Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland 1560–1650* (München 1982) 58.

Ob sich auch in der Kunstgeschichte auf die Dauer der wenig buchrückenfreundliche und spröde Terminus „Frühe Neuzeit“⁹⁶ durchsetzen wird, sei dahingestellt. Auf die Baukunst bezogen könnte man vielleicht vom „Vitruvianischen Zeitalter“ reden, also jener Epoche, die in den kodifizierten Säulenordnungen der Antike das Maß aller höheren Baukunst erkannte⁹⁷. Für das Reich zwischen 1555 und 1806 wäre vielleicht der Begriff des „Konfessionellen Zeitalters“ zutreffend⁹⁸, da diese Frage als *Movens* und *Ostinato* unter allen politischen und kulturellen Entwicklungen dreier Jahrhunderte erkennbar bleibt. Freilich sind dies alles abgeleitete und unanschauliche Begriffe, die keinen unmittelbar assoziativen Bezug zur ästhetischen Eigenart von Kunstwerken aufweisen. Die Wieskirche oder das demnächst vielleicht wiederaufgebaute Berliner Schloß werden dagegen in jedem nicht terminologie- und wissenschaftskritisch durchtrainierten Betrachter auch weiter am ehesten die Assoziation „Deutscher Barock“ erwecken und ihn bei gesteigertem Interesse vielleicht sogar nach einem neueren Handbuch zum Thema greifen lassen, in dem er dann nachlesen kann, wie unbegründet, pauschal und altbacken diese vertrauten Epochenbegriffe im Lichte der heutigen Forschung erscheinen.

4. Fazit

Die oben gemachten Überlegungen seien abschließend in drei Thesen zusammengefaßt, welche die Fragestellung des Bandes aus kunsthistorischer Sicht beleuchten mögen.

1. „Deutscher Barock“ und „Barock in Deutschland“ sind offensichtlich keine austauschbaren Synonyma, sondern verbergen divergente Konzeptionen mit jeweils eigenen Folgeproblemen. Der eher am Bild der Kulturnation orientierte adjektivische Gebrauch nötigt zu einer Definition, was denn eigentlich „deutsch“ an bestimmten Kunstwerken sei: Eine Diskussion, der sich die meisten Autoren der Gegenwart aus verständlichen Berührungsängsten und grundsätzlichen Zweifeln nicht gerne stellen. Andererseits erzwingt der substantivische Gebrauch eine geographische Festlegung, die im Hinblick auf die unvermeidliche Diskrepanz zwi-

⁹⁶ Vgl. den Titel von *Warnke*, *Geschichte* (wie Anm. 7): Spätmittelalter und frühe Neuzeit, 1400–1750.

⁹⁷ Vgl. hierzu einführend *Erik Forssman*, *Dorisch, Ionisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts* (Stockholm studies in history of art 5, Uppsala 1961, ² Braunschweig 1984); *Georg Germann*, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie* (Darmstadt ²1987).

⁹⁸ Vgl. z.B. *Thomas Winkelbauer*, *Österreichische Geschichte 1522–1699. Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter*, 2 Bde. (Wien 2003); *Martin Heckel*, *Deutschland im konfessionellen Zeitalter* (Göttingen 1983). Zumindest für die Kunstgeschichte muß das 18. Jahrhundert noch zum vorwiegend konfessionell geprägten Zeitalter gerechnet werden, da die sakrale Kunstproduktion und der Kirchenbau des Barock im Reich erst in dieser Zeit ihren Höhepunkt erreichten.

schen dem heutigen Nationalstaatsbegriff, historischen Grenzverschiebungen und damaliger politischer Ordnung kaum einfacher zu bewältigen ist.

2. Der Barock-Begriff selbst erscheint kaum weniger problematisch. Ist es zulässig, ihn einfach als Synonym für einen bestimmten Zeitraum zu verstehen, ohne sich auf definitorische Fragen näher einzulassen? Gibt es brauchbare terminologische Alternativen? Oder handelt es sich bei der Abneigung gegen einfache, allgemein geläufige Epochenbenennungen um postume Überempfindlichkeiten analog dem Unbehagen mancher Historiker, das Reich einfach mit „Teutschland“ oder „L’Allemagne“ gleichzusetzen, womit die Zeitgenossen nachweislich viel weniger Schwierigkeiten hatten als die Nachgeborenen?

3. Was ist schließlich von der These zu halten, die Nachgotik im Kirchenbau der Frühen Neuzeit als ein spezifisches Architektursystem des Reiches zu deuten? Ist eine solche Annahme tragfähig, auch wenn der Gebrauch dieser Formen weder kontinuierlich noch überwiegend festzustellen ist, sondern lediglich eine Alternative unter mehreren optionalen Modi darstellte? Liefße sich eine solche These durch Analogien aus anderen Feldern stützen, etwa dem „Alten Herkommen“ oder der Identifikation von „Gotisch“ und „Deutsch“⁹⁹ als konstituierende Elemente des ‚reichsstaatlichen‘ Selbstverständnisses?

Als Ausblick kann man feststellen, daß die Frage nach der nationalgeschichtlichen Einordnung, Deutung und Kontextualisierung von Kunstwerken keineswegs so überholt und erledigt ist, wie es lange Zeit, zumindest bis 1990 erschien. Ob das Interesse in Zukunft überwiegend der „Kunst in Deutschland“ oder der „deutschen Kunst“ gelten wird, ist dabei genauso wenig vorherzusehen, wie die Beantwortung der Frage, ob die Relevanz dieses vermutlich sehr zeittypischen und sehr deutschen „Streits um Worte“ späteren Generationen überhaupt noch verständlich sein wird. Das Schlußwort gehört, ganz in diesem Sinne, Hans Belting¹⁰⁰: „Es berührt seltsam, daß man in Deutschland immer auf der Suche war, ob man deutsche Kunst fände, und sich manchmal allen Ernstes fragte, ob es sie überhaupt gäbe.“

Summary

This essay deals with the general topic of this book, which is the question of “political order and cultural Identity” in the Holy Roman Empire, seen under the changing perspectives of German art historians defining their subject. The author argues that the conscious use of the two terms “Art in Germany” or “German

⁹⁹ Klotz, *Geschichte* (wie Anm. 24) 10f.: Der von dem italienischen Renaissance-Theoretiker Giorgio Vasari eingeführte, abwertende Begriff für die Gotik lautete „Maniera tedesca“. Für Frankreich ist eine solche nationale Identifikation mit der eigenen gotischen Bautradition gut belegt, für Deutschland steht eine eingehende Untersuchung noch aus. Vgl. hierzu Engelberg, *Renovatio* (wie Anm. 66) 91–101, 157–166.

¹⁰⁰ Belting, *Identität* (wie Anm. 22) 33.

Art” by several scholars reveals different ways of thinking about this question: those who prefer “Art in Germany” generally reject any specific, national “character” of art; the use of the term “German Art” often indicates the model of a common “language” in early modern German culture. In both parts, the main problem lies in defining borderlines (modern or historic?), discriminating “Germany” from the Eastern part of central Europe.

The third part discusses the possibility of reading “post-gothic” architecture, a common style for 17th century German catholic and protestant ecclesiastical buildings, as a specific traditional “German manner” of church building that is seen as a national alternative to the imported “Italian manner” of the new Antique or Renaissance taste.