



UTE ENGEL

STIL UND NATION

BAROCKFORSCHUNG UND DEUTSCHE
KUNSTGESCHICHTE (CA. 1830–1933)

WILHELM FINK

Ute Engel
Stil und Nation

BILDNEREI.



GRABMAL DER HEIL. URSULA
IN S. URSULA ZU COLN
1650.

E. Förster ges.

T. O. Weigel Leipzig.

H. Wolff ges.

Johannes T. W. Lentz, Grabmal der Hl. Ursula, Köln, St. Ursula, aus:
Ernst Förster, *Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung
des Christenthums bis auf die neueste Zeit*, Bd. 7, Leipzig 1861, Taf. 27.

Ute Engel

Stil und Nation

Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte,
ca. 1830–1933

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Andreas Schlüter, Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten, Berlin, Schloß Charlottenburg, ehem. auf der Langen Brücke vor dem Stadtschloß, aus: Albert Erich Brinckmann, *Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin-Neubabelsberg 1919, Bd. 2, Taf. X.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

E-Book ISBN 978-3-8467-5492-4
ISBN der Printausgabe 978-3-7705-5492-8

Meiner Tochter Bernadette

Inhalt

Vorwort	15
I. EINLEITUNG	17
<i>Aufbau und Methodik des Buches (23) – Barockforschung zwischen Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte (29)</i>	
II. STIL UND NATION	
1. Der Barock als Stil: Die Etablierung der Begriffe	55
Barock	55
<i>Barockkritik des 17. und 18. Jahrhunderts (56) – Umwertung nach 1800 (68)</i>	
Rokoko	74
Malerisch und plastisch	77
Organisch	86
2. Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Nation	92
Nationale Identität: vorgestellt oder vorgegeben?	93
Kunst, Identität und Nationalcharakter bis zur Sattelzeit um 1800	96
<i>Mittellagen (96) – Germanen und Barbaren (98) – Die Kulturnation (100) – Volk und Nationalgeist (103) – Das Nordisch-Germanische (107)</i>	
Die patriotische Kunstgeschichte im Deutschen Bund.	109
Deutsche Kunstgeschichte im Kaiserreich	113
<i>Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Helden (114) – Der Kulturkampf (118) – Nationalismus und Kulturkritik (121) – Rembrandt und die Deutschen (124) – Kunstgeographie (125) – Was ist deutsch? (129) – Die ‚Ideen von 1914‘ (132)</i>	
Kunstgeschichte in der Weimarer Republik	137
<i>Das deutsche Volk als Letztwert (138) – Geist und Sonderleistungen der deutschen Kunst (139) – Nationalstile (140)</i>	
3. Deutscher Barock und deutsche Kunstgeschichte: Einleitende Überlegungen	144

III. BAROCK UND ROKOKO. KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG IM DEUTSCHEN BUND, CA. 1830–1866	145
1. Die frühen Handbücher	145
Franz Kugler	147
<i>Katholizismus versus Protestantismus</i> (149) – <i>Berlin und Andreas Schlüter</i> (150)	
Jacob Burckhardts Überarbeitung der Kuglerschen Handbücher	151
<i>Der Große Kurfürst</i> (152) – <i>Andacht und Kraftfülle</i> (153)	
Der Bilder-Atlas: Denkmäler der modernen Kunst.	156
Wilhelm Lübke	159
<i>Agitation und Kampf</i> (161) – <i>Deutscher Ernst und italienische Tollheit</i> (162) – <i>Subjektivität und Absolutismus</i> (163)	
Anton Springer	166
2. Ambivalenz: Der Barock in Jacob Burckhardts <i>Cicerone</i>	169
Architektur: Proportion und Perspektive	171
<i>Organisch – unorganisch</i> (171) – <i>Komponieren im Fortissimo</i> (172) – <i>Fieberphantasien und „Entartung“</i> (173) – <i>Das Gebiet der Verhältnisse: Die Gesamtbehandlung</i> (174) – <i>Fiktion und Schein, Perspektive und Kulisse: Das malerische Prinzip</i> (175) – <i>Architektur und Dekoration</i> (176) – <i>Jesuitenkirchen</i> (177)	
Skulptur: Naturalismus und Affekt	178
<i>Rücksichtsloser Naturalismus</i> (179) – <i>Affekt und Ekstase</i> (181)	
Malerei: Ausdruck und Illusion	183
<i>Manierismus</i> (183) – <i>Barock und Gegenreformation</i> (183) – <i>Eklektiker und Naturalisten</i> (184) – <i>Deckenmalerei und Gesamteffekt</i> (186)	
Burckhardt und seine Leser.	187
3. Die ersten Geschichten der deutschen Kunst	190
Ernst Förster	191
<i>Naturalismus und Nation</i> (194) – <i>Perückenstil</i> (196)	
Joachim Sighart.	198
4. Die Entdeckung des Rokoko	201
Das Neurokoko	201
Jacob Burckhardt und das Rokoko.	205
Wilhelm Heinrich Riehl	210
Gottfried Semper	212
Carl Justi	217
Anton Springer	221

IV. BAROCK UND METHODIK. BAROCKFORSCHUNG IM DEUTSCHEN KAISERREICH, 1871–1918	225
1. Stilfragen zu Barock und Rokoko	225
Albert von Zahn	225
<i>Louis XIV und Louis XV</i> (225) – <i>Der Barock: Ein plastischer Stil</i> (228) – <i>Das Rokoko: Die Grammatik eines Stuck-Stils</i> (230)	
Robert Dohme	232
<i>Stilkritik</i> (233) – <i>Andreas Schlüter</i> (234) – <i>Das Rokoko: Ein funktionaler Stil</i> (235) – <i>Nationale Stile</i> (237) – <i>Friderizianisches Rokoko</i> (238) – <i>Deutsche Stilmischungen</i> (239) – <i>Bautypologie</i> (243) – <i>Architektur und Repräsentation</i> (245) – <i>Das magische Spiel von Licht und Schatten</i> (248) – <i>Barock und Spätgotik</i> (249) – <i>Die Dresdener Trias</i> (251) – <i>Klassizismus und „republikanische Ideen“</i> (254) – <i>Kanonbildung</i> (255)	
2. Die ersten Barock-Handbücher	256
Der Neubarock	256
Gustav Ebe	260
<i>Die „nationale Richtung“</i> (261) – <i>Der nordische Barock</i> (262) – <i>Deutsches Rokoko</i> (265) – <i>Umwertungen</i> (266)	
Cornelius Gurllitt	268
<i>Antithesen: Renaissance versus Barock</i> (271) – <i>Barockforschung im Zeichen des Kulturkampfes</i> (273) – <i>Katholizismus, Protestantismus und Deutschtum</i> (276) – <i>Süddeutscher Barock, Reichsgemeinschaft und deutsche Innerlichkeit</i> (278) – <i>Volksstämme und Kunstlandschaften</i> (284) – <i>Französisches Rokoko: eingedeutscht</i> (289) – <i>Deutschnationale Konnotierungen</i> (292)	
3. Der Barock und die formanalytische Debatte:	
Heinrich Wölfflin	294
Kunstpsychologie und Einfühlungsästhetik	295
Psychologie der Architektur	300
<i>Formkraft und Wille</i> (301) – <i>Proportion: Ausdehnen oder Aufrichten</i> (302) – <i>Symmetrie: Freiheit oder Unterordnung</i> (303) – <i>Architektonische Physiognomik</i> (304) – <i>Ornament: Überschuß der Formkraft</i> (305)	
Völkerpsychologie	305
Renaissance und Barock	307
<i>Der Barock als malerischer Stil?</i> (310) – <i>Der Vergleich: Renaissance oder Barock</i> (313) – <i>Das Kolossale und das Erhabene</i> (314) – <i>Massigkeit und Formlosigkeit</i> (315) – <i>Bewegung und Spannung</i> (317) – <i>Raum und „Zauber des</i>	

	<i>Lichtes“ (318) – Lebensgefühl und Körperlichkeit des Barock: Das Herkulische (319) – Barockgeist und Stimmung: Rausch und das Aufgehen im Unendlichen (320) – Neue Parameter der Barockforschung (322)</i>	
	Barock als Spätstil: Friedrich Nietzsche, Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin	325
4.	Barock, Rokoko und der kunstgeschichtliche Raumbegriff:	
	August Schmarsow	328
	Architektur als Raumgestaltung	329
	<i>Ästhetik von Innen (331) – Subjekt und Körper im Raum (332) – Bewegung und Raumerfahrung (333) – Die drei räumlichen Dimensionen (335) – Fernbilder und Erinnerungsbilder (338) – Rhythmus und Wandel (338)</i>	
	Das System der Künste	339
	<i>Differenzierungen des Malerischen (340) – Bildwirkung der Architektur (342) – Licht, Luft und Verwandtschaft mit dem All (344)</i>	
	Der genetische Fortschritt der Stile	344
	<i>Plastischer Barock (345) – Schönheit ist Kraft (348) – Das monarchische Prinzip (350) – Das Gesamtkunstwerk (351) – Wandlungen des Barock (352) – Malerisches Rokoko (354) – Rahmen und Spiegel (355)</i>	
	Grundbegriffe der Kunstwissenschaft	357
	<i>Schematismen (357) – Gesetzmäßigkeiten (360)</i>	
	Schmarsows Diskurspartner	363
	<i>Fachdispute (363) – Gottfried Ephraim Lessing (365) – Friedrich Schleiermacher (366) – Gottfried Semper (369) – Physiologische Psychologie (370) – Schmarsows Kunstpsychologie (372)</i>	
5.	Der Barock und das Kunstwollen: Alois Riegl	374
	Haptisch und optisch	374
	Romanischer und germanischer Barock	381
	<i>Positionsbestimmungen (381) – Die Spannungen des Barock (383) – Konflikt und Kampf (385) – Barock als Raumstil (387) – Gotik und Barock (388) – Malerischer Barock (388) – Manierismus und Barock (389) – Deutsches Barockempfinden (392)</i>	
6.	Die geheime Gotik: Barock als Stilprinzip	395
	Wilhelm Worringer	395
	<i>Abstraktion und Einfühlung (395) – Nordisches Kunstwollen und gotischer Barock (397) – Gotik oder Klassik (399) – Germanen, Gotik, Rassenmischung (401) – Nordischer Barock und „geheime Gotik“ (402)</i>	

Georg Dehio.....	403
Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft	407
<i>Intuitive Geschichtsforschung (407) – Hermeneutik (409) –</i>	
<i>Typologie (411)</i>	
Der George-Kreis: „Geheimes Deutschland“ und „geheime	
Gotik“?.....	412
7. Der deutsche Barock.....	417
Bildbände und Inventare	417
Wilhelm Pinder.....	422
<i>Deutscher Barock, deutsche Mittellage und deutscher</i>	
<i>Charakter (423) – Von „bewegter Kraft“ zur „Vergeistigung“</i>	
<i>(427) – „Verdeutschung“ (428) – „Späte Mittel“ und „junger</i>	
<i>Wille“: Die deutschen Barockgenies (429) – „Im architek-</i>	
<i>tonischen Traum“: Mystizistische Barockdeutung (433) –</i>	
<i>Balthasar Neumann und „absolute Architektur“ (435) –</i>	
<i>Identitätsbildung (438) – Versinnlichung (439) – Pinders</i>	
<i>Sprachschöpfungen (439) – Pinder und die Geistesgeschichte:</i>	
<i>Wellenbewegungen und Generationen in der Geschichte (440)</i>	
Hans Tietze.....	443
Martin Wackernagel.....	448
8. Wölfflins Antwort: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe	454
Basisarbeiten: Das Optische und das Malerische	455
Grundbegriffe	458
<i>Stiltypologie (460) – Barock als malerischer Stil (462) – Barock</i>	
<i>als „Tiefenschönheit“ (463) – Barock als Stil der offenen Form</i>	
<i>(464) – Barocke Einheit: Überordnung und Unterordnung</i>	
<i>(464) – Barocke Verunklärungen (466) – Historisches und</i>	
<i>Nationales (466) – Das nordische Rokoko: Die „letzten</i>	
<i>Möglichkeiten“ des Stils (469) – Der Barock in Wölfflins</i>	
<i>Geschichtsmodell (471) – Wölfflins Strukturierungen (473)</i>	
9. Das System als Synthese: Paul Frankl.....	475
Raumform.....	477
Kurve Architekturstil	479
Körperform.....	484
Bildform	488
Zweckgesinnung.....	491
Form und Inhalt: Ein achsensymmetrisches System	495
10. Die barocken Bildkünste	499
Deutsche Malerei und Plastik des Barock in den Handbüchern	
der Kunstgeschichte	499
Die Darmstädter „Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst“	
von 1914.....	510

V. GEIST UND NATION. BAROCKFORSCHUNG IN DER WEIMARER REPUBLIK, 1919–1932	519
1. Analyse, Pathos, Rausch: Albert Erich Brinckmann	519
Der künstlerische Prozeß	520
<i>Raumvorstellungen und Baugedanken</i> (521) –	
<i>Raumverklammerung und Raumdurchdringung</i> (522) –	
<i>Erlebnis und Mystik</i> (524) – <i>Vorstellungsform und</i>	
<i>Erscheinungsform</i> (528) – <i>Kritik am Malerischen</i> (530) –	
<i>Funktionsform und Innervationsform</i> (531)	
Deutsche Barockskulptur	532
„ <i>Authochtoner deutscher Barock</i> “ (533) – <i>Spiritualismus</i>	
und „ <i>Zertrümmerung</i> “ der Form (533) – <i>Nation und Rasse</i>	
(536) – <i>Deutscher Hochbarock: „Geniale Synthese“</i> (538) –	
<i>Deutsches „Sonderrokoko“: „Schlußkartusche des</i>	
<i>Weltbarocks</i> “ (541)	
Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann	545
Barockforschung und Politik	549
2. Der Geist des Barock: Die expressionistische Barockdeutung. . .	550
Karl Scheffler	550
Wilhelm Hausenstein	553
Josef Weingartner	561
3. Bayerisches Rokoko	563
Otto Aufleger und Karl Trautmann	564
Berthold Riehl	566
Georg Hager	571
Max Hauttmann	574
<i>Entwicklungsreihen und Baugesinnungen</i> (575) –	
<i>Dreiteilungen und Diagramme</i> (579) – <i>Stämme und Meister</i>	
(584) – <i>Ausdruck und „Raumschau“</i> (587)	
Adolf Feulner	589
„ <i>Ausdrucksgehalt</i> “ und „ <i>gläubiger Sinn</i> “ (592) – <i>Rokoko und</i>	
<i>Raumauflösung</i> (594) – <i>Deckenmalerei und Illusion</i> (598) –	
<i>Plastik und „Empfindungskunst“</i> (599) – <i>Bayerischer</i>	
<i>Stammescharakter</i> (602) – <i>Gesamtkunstwerk und Mystik</i>	
(605)	
4. Gegenreformation – Manierismus – Barock:	
Die geistesgeschichtliche Debatte	609
Geistesgeschichte und Barockkikonographie	609
Max Dvořák	612
<i>Barocke Deckenmalerei und das Universum</i> (613) –	
<i>Gegenreformation und Manierismus</i> (620)	

Werner Weisbach	622
<i>Manierismus als Übergangerscheinung (622) – Barock als Kunst der Gegenreformation (624) – Kunst und Propaganda (626) – Kunst, Mystik und Erotik (628) – Heroen und Märtyrer (628) – Barocke Kunst und Religiosität (630) – Barock als Stilphänomen und Idealtypus (633)</i>	
Walter Friedlaender	638
Nikolaus Pevsner	641
<i>Zeitgeist und Zeitstil (641) – Barock und Autonomie (644)</i>	
Diskurspositionen	647
Wilhelm Pinder	648
<i>Das Problem der Generation (648) – Physiognomik der Manierismus (653)</i>	
5. Barock als Kunst der Macht: Soziologische Ansätze in der Barockforschung	654
Kunstsoziologie	654
Hans Rose	656
Heinrich Lützel	659
6. „Deutsches Sehen“, „deutsches Formgefühl“, „deutsche Ur- und Grundstimmung“: Der nationalisierte Barock	664
Oskar Hagen	665
Heinrich Wölfflin	667
Georg Dehio	672
<i>Barockbegriff und deutscher Charakter (673) – Barock als „complexio oppositorum“ (674) – Ein übernationaler Standpunkt (677) – Scheinwirkungen: Zweifel am Gesamtkunstwerk (678) – Kunstlandschaften (681) – Fürstliche Bauherren (684)</i>	
VI. 1933: RÜCKBLICK UND AUSBLICK	689
1. Umbruch und Kontinuitäten	689
2. Der Kanon	698
3. Das Gesamtkunstwerk	704
4. Fazit	714
VII. LITERATURVERZEICHNIS	
1. Abkürzungen und Informationen zur Zitierweise	719
2. Primärliteratur	720
3. Sekundärliteratur	733

VIII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	775
IX. REGISTER	785
1. Personen	785
2. Orte	795

Vorwort

Dieses Buch handelt von Wissenschaftsgeschichte und es hat selbst eine Geschichte. Sie begann mit einer Einladung des Birkbeck College an die Universität London und dem 100. Geburtstag von Sir Nikolaus Pevsner 2002. Ich wurde gebeten, über das bis dahin noch kaum bekannte Wirken Pevsners in Deutschland, vor seiner von den Nationalsozialisten erzwungenen Emigration nach England, zu sprechen. So beschäftigte ich mich mit Pevsners deutschen Schriften, allen voran seiner 1924 bei Wilhelm Pinder abgeschlossenen Dissertation über die Barockbaukunst seiner Heimatstadt Leipzig. Pevsners Publikationen der 1920er Jahre über Barockarchitektur und -malerei in Deutschland und Italien warfen methodologisch so viele Fragen auf, daß ich begann, mich tiefer in die Barockforschung dieser Zeit einzuarbeiten. Indem ich mich quasi rückwärts bewegte, entstand das Konzept meiner Habilitationsschrift, die 2010 unter dem Titel „Barockforschung. Barock und Rokoko, die deutsche Kunstgeschichte und die Frage der nationalen Identität, ca. 1855 bis 1933“ an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz im Fachbereich 07, Geschichts- und Kulturwissenschaften, eingereicht wurde. 2011 folgte die Habilitation. 2004/2005 wurde ich durch ein Wiedereinstiegsstipendium für Wissenschaftlerinnen in der Forschung des Landes Rheinland-Pfalz gefördert, wofür ich dem rheinland-pfälzischen Ministerium für Wissenschaft, Weiterbildung, Forschung und Kultur sowie dem Frauenbüro der Universität Mainz zu großem Dank verpflichtet bin.

Andere Aufgaben und Forschungsarbeiten an den Universitäten von Mainz, Bamberg, München und Bern haben die Überarbeitung der Habilitationsschrift für die Drucklegung immer wieder verzögert, und ich danke dem Wilhelm Fink Verlag und insbesondere seinem Lektor Henning Siekmann für ihren Langmut. Das Lektorat des Manuskripts übernahm in sorgfältiger und konstruktiver Weise Andrea Schaller aus Leipzig; das abschließende Lektorat für den Satz führte engagiert Anna Kaiser im Wilhelm Fink Verlag aus. Die Reproduktionen aus den historischen Druckwerken fertigten zu großen Teilen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des immer hilfsbereiten Arbeitsbereiches Digitale Dokumentation am Institut für Kunstgeschichte der Universität Mainz mit seinem Leiter Klaus Weber sowie der Fotograf des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in München, Gabor Ferencz, an.

Zahlreiche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler gaben mir wertvolle Hinweise für meine Forschungen. Am Anfang standen die Anregungen, die aus der Wanderausstellung, den Tagungen sowie dem leider nicht mehr online zugänglichen, digitalen Archiv der DFG-geförderten Arbeitsgruppe „Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus“ (GKNS und <http://www.welib.de/>

g/kns/) hervorgingen und für die ich insbesondere Sabine Arend, Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Ruth Heftrig, Barbara Schellewald und Michael Sprenger danke. Auf dem langen Weg bis zur Drucklegung dieses Buches konnte ich vom kollegialen Austausch mit Vertreterinnen und Vertretern der Kunstgeschichte, aber auch der Geschichte, Geographie und Literaturwissenschaften profitieren. An dieser Stelle möchte ich meinen besonderen Dank den Folgenden aussprechen, die mir erlauben mögen, sie in alphabetischer Folge zu nennen: Hans Aurenhammer, Daniela Bohde, Andreas Cesana, Paul Crossley, Peter Draper, William Diebold, Heinrich Dilly, Hans-Christoph Dittscheid, Andreas Dix, Meinrad von Engelberg, Stephen Games, Edith Hanke, Eva Hanke, Harald Hauray, Joseph Imorde, Peter Heinrich Jahn, Henrik Karge, Klaus Kißener, Robert Kozljanic, Iris Lauterbach, Andrew Leach, Evonne Levy, Hubert Locher, Susanne Müller-Bechtel, Markus Neuwirth, Klaus Nier, Elisabeth Oy-Marra, Willibald Sauerländer, Ulrike Süß, Werner Telesko, Dethard von Winterfeld und Ulrike Wolff-Thomsen.

Eine Bemerkung zum Entstehungsumfeld dieses Buches sei mir abschließend gestattet: Diese Schrift wurde bald nach der Jahrtausendwende begonnen, als der Weg in ein geeintes Europa weit offen erschien, das die politischen, ideologischen und kriegerischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts, von deren Genese dieses Buch auch handelt, überwinden würde. Daß *Stil und Nation* nun in Zeiten von Brexit und einem wiedererstarkenden Nationalismus erscheint, ist bedrückend. Umso wichtiger ist die Perspektive auf eine junge Generation, die sich erneut für die Idee eines Europa der friedfertigen Koexistenzen einsetzt. Deshalb ist dieses Buch meiner Tochter gewidmet, die mit seinem Entstehen groß geworden ist.

Ute Engel, Bamberg im August 2017

I. Einleitung

„We art historians may claim, on the basis of seniority, a right to tell our colleagues in related fields something about the Baroque as a stylistic term. I hardly need to add that it is a poor claim. We were the first to use the term, but we were also the first to make a mess of it. What is more, we have passed the mess on to other disciplines.“

(Wolfgang Stechow: Definitions of the Baroque in the Visual Arts, 1946)¹

„Das legitime Verhältnis zu authentischen Kunstwerken der Vergangenheit ist Distanz, das Bewußtsein ihrer Unerreichbarkeit, nicht die Einfühlung, die nach ihnen tastet und überschwänglich an ihnen frevelt.“

(Theodor W. Adorno: Der mißbrauchte Barock, 1967)²

Der wohl berühmteste Satz in der Geschichte der deutschsprachigen Barockforschung stammt von Jacob Burckhardt: „Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache, wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon.“ Burckhardt äußerte dieses Verdikt in seinem wegweisenden *Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* von 1855.³ Darin verwendete er ‚Barock‘ erstmals substantiviert als Stilbegriff. Bereits in demselben Jahr wurde dies von dem mit Burckhardt befreundeten Wilhelm Lübke aufgegriffen, in dessen *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, einer weiteren Gründungsschrift der damals noch jungen Wissenschaft von der Kunstgeschichte.⁴ Obwohl beide Autoren den Barock zu einem selbständigen Stilbegriff und damit zur Bezeichnung einer kunstgeschichtlichen Stilepoche erhoben, blieb ihr Verhältnis zu diesem Stil ablehnend bis ambivalent. Burckhardts Diktum von der Renaissance als „Sprache“ und dem Barock als ihrem „Dialekt“ macht deutlich, daß er den Barock nur in Relation zu, als Anhängsel der Renaissance begreifen konnte. Zugleich wertete er den Barock gegenüber der Renaissance, dem für ihn „goldenen Zeitalter“, ab.

Knapp hundert Jahre später hatte sich diese Bewertung des Barock fundamental gewandelt: „Heute empfinden schon viele, daß den Barock verneinen Europa verneinen hieße“, war 1933 zu lesen. Der Prozeß dieser Umwertung von Ablehnung und Ambivalenz um die Mitte des 19. Jahrhunderts zur positiven

1 Stechow 1946, S. 110.

2 Adorno 1967, S. 151.

3 Burckhardt (1855) 2001, Bd. 1, S. 298; s. Kap. III.2.

4 Lübke 1855, S. 367; s. Kap. III.1.

Wertschätzung, ja Begeisterung für den Barock in den 1920er und frühen 1930er Jahren ist das Thema dieses Buches – mit einem Fokus auf den Vorstellungen eines spezifisch deutschen Barock. Bis 1933 war der Barock in der deutschsprachigen Kunstwissenschaft nicht nur zu einem führenden, gesamteuropäischen Stil, sondern auch zum Inbegriff „deutsche[r] Formkraft“ erklärt geworden, der die europäische Kunstentwicklung in allen Kunstgattungen „krönte“:

„Wir sehen heute, daß der deutsche Barock seine merkwürdige Doppelrolle als europäische Spätzeit und neue deutsche Frühzeit nicht nur an Musik und Baukunst durchgeführt hat. Jene letzte wahrhaft sakrale und festliche Architektur, mit der Deutschland eine lange europäische Epoche krönte, hatte sehr bedeutende Plastik und Malerei zur Seite.“⁵

Diese Zitate stammen von einem der prominentesten und umstrittensten deutschen Kunsthistoriker, Wilhelm Pinder. Er publizierte sie in der Einleitung zu seinem Bildband *Deutsche Barockplastik* (Abb. 1, Farbtaf. 8). Den Text hatte Pinder, wie er im Vorwort angab, „bereits 1932 geschrieben“. Das Buch erschien 1933 in der populären Reihe der *Blauen Bücher* des Langewiesche Verlags.⁶ Pinder formulierte dort ein Paradigma der deutschen Barockforschung, das sich schon lange vor 1933 in der deutschsprachigen Kunstgeschichte etabliert und zu dem er selbst entscheidend beigetragen hatte: Der Barock wurde als ein gereifter Spätstil präsentiert, der in Deutschland zu seinem abschließenden Höhepunkt gefunden habe, gerade weil er dort auf eine ihm verwandte, ältere Tradition stieß, an die er nur anzuknüpfen brauchte: die deutsche Spätgotik. Deshalb habe es sich beim deutschen Barock eher um „eine Wiederkehr des alten Eigenen unter veränderten Bedingungen, als eine Übernahme von Fremdem“ gehandelt.⁷ Beide Stile, Spätgotik und Spätbarock, hätten, so die Prämisse dieses Deutungsmusters, dem deutschen Wesen, dem deutschen „Volkscharakter“, in besonderer Weise entsprochen und deshalb „gerade in Deutschland oft ihre größte Kraft geäußert“, ihre höchsten Leistungen erzielt.⁸

Wie weitreichend in der deutschen Barockforschung verankert und zugleich dehnbar dieses Argumentationsmuster schon in den 1920er Jahren war, macht die Dissertation des jungen Nikolaus Pevsner über den Leipziger Barock deutlich. Der Autor wurde mit dieser Arbeit 1924 bei Wilhelm Pinder an der Universität Leipzig promoviert, sie wurde 1928 unter dem Titel *Leipziger Barock. Die Baukunst der Barockzeit in Leipzig* publiziert und 1990 als immer noch gültiges Standardwerk zum Thema vom Leipziger Seemann-Verlag wiederaufgelegt.⁹ In

5 Pinder 1933, S. 3.

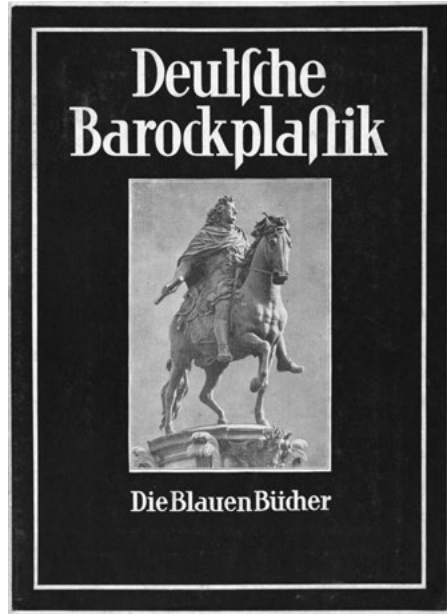
6 Zu Pinders *Deutscher Barockplastik* und der Reihe der *Blauen Bücher* s. Peters 2010, S. 247–249; Fritze 2014; s. a. Kap. IV.7.

7 Pinder 1933, S. 4.

8 Pinder 1933, S. 3. Zur Genese dieses Deutungsmusters s. genauer Kap. IV.6, IV.7.

9 Pevsner (1928) 1990; s. Engel 2003; Engel 2004, S. 30–34; Games 2011, S. 110–114. Zu Pevsner s. Muthesius 1990; Draper 2004; Engel 2008; Games 2011; Harries 2011; Aitchison 2015; s. a. Kap. V.4.

Abb. 1: Wilhelm Pinder,
Deutsche Barockplastik,
 Königstein i. Taunus/
 Leipzig 1933 (Die Blauen
 Bücher), Einband.



diesem Buch kombinierte Pevsner eine Stilgeschichte des Barock, die er als „innerlich lebensnotwendige Entwicklung“ darstellte, mit einer „Psychologie von Ortscharakteren“, die er bis zu einer „Psychologie“ des deutschen „Volkscharakters“ steigerte. Pevsner meinte, innerhalb des sich wandelnden Zeitstils Barock „Ortsstile“ erkennen zu können, die „bis zu einem gewissen Grade feststehend“ seien.¹⁰ Bereits in diesem frühen Werk wird Pevsners Verankerung in der damals aktuellen Methodik der Kunstgeographie erkennbar, die er später im englischen Exil auch auf sein Gastland anwenden sollte: in der weit über Fachkreise hinaus bekannt und geradezu sprichwörtlich gewordenen Publikation *The Englishness of English Art*.¹¹

1924 bzw. 1928 plädierte Pevsner dafür, daß der „Ortsstil“ sich in allen „geistigen Manifestationen“ bemerkbar mache, die gemeinsam „tief in dem Kulturboden wurzeln, dem sie entwachsen“ seien. Dieser „Kulturboden“, so postulierte der Autor, gebe „sein Eigenes und Positives nur in Perioden barocker und antirationalistischer Gesinnung“.¹² Barock wird hier nicht nur mit „Kulturboden“, sondern auch mit „antirationalistisch“ überblendet, und tatsächlich attestierte Pevsner dem Barock in Leipzig einen „barocken Überschwang“, wie in der Leipziger Alten Börse (Abb. 2), im Gegensatz zur „Beruhigung aller Formen“ im höfi-

¹⁰ Pevsner (1928) 1990, S. 149f.

¹¹ Pevsner 1956. Zur Kunstgeographie s. Kap. II.1.

¹² Pevsner (1928) 1990, S. 152f.



Abb. 2: Leipzig, Alte Börse, Christian Richter, aus: Nikolaus Pevsner, *Leipziger Barock. Die Baukunst der Barockzeit in Leipzig*, Dresden 1928, Taf. 5.

schen Dresden.¹³ Über eine solche Unterscheidung der „Ortsstile“ in Leipzig und Dresden hinaus, beabsichtigte der Autor „das Allgemein-Sächsische“, den „sächsischen Charakter“ in der Kunst aufzuspüren. Dabei betonte er die geographische Lage Sachsens innerhalb Deutschlands und Europas: „Sachsen bildet ... die Mitte von Deutschland, so wie Deutschland die Mitte Europas ist. Was das für Deutschland bedeutet, bedeutet es auch für Sachsen: Nach allen Richtungen offen und zugänglich, überallhin verwandt, bildet es eine eminent reiche, aber wenig entschiedene Kultur aus ...“.¹⁴ Zwei Einflüsse von außen würden nach Sachsen eindringen und den „sächsischen Volkscharakter“ bestimmen: von Osten das Slawische, von Nordwesten das Norddeutsche bzw. das Westliche:

„Die sächsische Volksseele setzt sich aus zwei ewig widerstreitenden Elementen zusammen. Das eine ist das slawische Erbe, schon in Statur und äußerer Erscheinung ausgeprägt, das dem Sachsen das Gedrungene und Gedrückte verleiht. Es sind suchende, unbefriedigte, problematische Naturen ... Harmonische Heiterkeit mangelt ihnen stets ... Ihrer Freude fehlt das Gelöste und Beschwingte ... Zu diesen negativ wertbetonten Ingredienzen kommt von Norden und Westen Fleiß

¹³ Pevsner (1928) 1990, S. 112, 153.

¹⁴ Pevsner (1928) 1990, S. 153f.

und Geschäftigkeit, Sachlichkeit und Klugheit in Leben und in materiellen Dingen ...¹⁵

Der westliche und der östliche „Geist“ kämen in Sachsen, so Pevsner weiter, jedoch nicht zu einer Synthese, sondern es bleibe bei einer „tief sächsischen Antinomie“.¹⁶ Diese Spannung zwischen den Polen östlich und westlich, zwischen „einer erdnahen, derben und lebensstrotzenden Heiterkeit“ und dem „skeptischen und kritischen Geist“, sah Pevsner sogar als das „tiefste deutsche Problem“ an. Auf diese Weise verdichtete sich in Sachsen „das Problem der deutschen Antinomien“.¹⁷ Auch die Kunst sei von diesem Widerstreit geprägt, wie der Autor in einer Rückübertragung von menschlichen Charaktereigenschaften auf künstlerische Gestaltungsweisen schlußfolgert:

„Menschen von so unfrohem Wesen ... können die Welt nicht als seiend und ruhend, sondern nur als werdend und bewegt begreifen. Die Kunst neigt also notwendig nicht zum Zuständlichen, sondern zum Dynamischen. Der Bau, die Figur ist keine stille und harmonische, sondern eine erregte disharmonische Form. Die tektonischen Glieder werden im Widerspruch zu ihrem Sinn um der Erregung willen bewegt Oder – noch eindrücklicher – das Tektonische wird zum organischen Kampf ... So neigt man zur Anthropomorphisierung der funktionell wichtigen Bauteile.“¹⁸

Pevsner erklärte folglich die „Anthropomorphisierung“, also die Verlebendigung der Bauglieder, zu einem spezifischen Merkmal der sächsischen Architektur. Genau diese „Anthropomorphisierung“ machte er aber auch zur Grundlage seiner eigenen Formeninterpretationen. Mitten in seinen systematischen Baubeschreibungen und prägnanten Architekturanalysen, die Pevsners *Leipziger Barock* noch heute durchaus lesenswert machen, steigerte sich der Autor in organologisch aufgeladene Ausdeutungen: Fassaden werden „zwischen die Seitengebäude eingepreßt ...“; große Ordnungen vollführen die „Kraftleistung des Emporstemmens“; ein Erker ist „untrennbar mit der Rückwand [verbunden], aus der er nun hervorwächst“; Fensterrahmen verlaufen „in lebenszuckendem Schwung mit blitzartigen Zacken“; Verdachungen sind „in einen Bewegungsrausch geraten“ und stehen „wie Wellenkämme gegen den Himmel“.¹⁹ Den Barock kennzeichnete Pevsner schließlich mit einer ganzen Palette von Deutungsfiguren, die sogar in metaphysische Kategorien hinausreichten: Um 1700 sei der Barock „plastisch-organisch“,²⁰ im Laufe des 18. Jahrhunderts habe er sich „zum Malerischen“ entwickelt,²¹ und im Rokoko der Mitte des 18. Jahrhunderts

15 Pevsner (1928) 1990, S. 154f.

16 Pevsner (1928) 1990, S. 155f.

17 Pevsner (1928) 1990, S. 160f.

18 Pevsner (1928) 1990, S. 158f.

19 Pevsner (1928) 1990, S. 39, 46, 58, 72, 74.

20 Pevsner (1928) 1990, S. 35.

21 Pevsner (1928) 1990, S. 58.

gebe es „nur noch ein Hingezogenwerden, eine passive Sehnsucht nach einem unbestimmten Außerhalb, dem unendlichen Raume“.²²

Pevsners Text wirft, stellvertretend für viele andere Schriften der deutschen Barockforschung aus den 1920er Jahren, zahlreiche Fragen auf: Wie kam es zu einer so ausgeprägten „Anthropomorphisierung“ von abstrakten Bauformen, zu der Vorstellung, daß organische Kräfte in einem Kunstwerk wirkten, es wie ein lebendiges, handelndes Wesen erscheinen lassen? Warum verwendete Pevsner die Begriffe „plastisch-organisch“ oder „malerisch“ im Zusammenhang mit der Gattung Architektur? Wieso interpretierte er Bauwerke mit metaphysischen Kategorien? Warum deutete er Kunst als Hervorbringung eines Volks- bzw. Stammescharakters und setzte dabei moralische Bewertungen ein, wie „unbefriedigt“, „unfroh“ oder „erregt disharmonisch“? Wieso wollte der Autor gerade am Barock die „deutschen Antinomien“ aufzeigen und das Wirken des „deutschen Geistes“ nachweisen?

Welche Auffassung von Barock, von etwas vermeintlich spezifisch Deutschem im Barock, liegt dem zugrunde?

Man könnte die Texte von Pevsner und seinem Doktorvater Pinder als Entgleisungen von zu nationalistischen Übersteigerungen neigenden Autoren abtun. Liest man sich jedoch in die kunsthistorische Fachliteratur der 1920er Jahre zum deutschen Barock und zur deutschen Kunstgeschichte ein, stellt man fest, daß Pevsners und Pinders Ansätze keine Einzelfälle waren, sondern eine gängige kunsthistorische Herangehensweise widerspiegeln – und auch in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen weit verbreitet waren. Pevsner studierte 1921–1924 nicht nur bei Wilhelm Pinder, sondern auch bei anderen großen Kunsthistorikern seiner Zeit, bei Heinrich Wölfflin und Max Hauttmann in München, bei Werner Weisbach und Adolph Goldschmidt in Berlin, bei Leo Bruhns und Rudolf Kautzsch in Frankfurt, bei dem Archäologen Franz Studniczka und dem Philosophen Johannes Volkelt in Leipzig.²³ Seine Vorstellungen von Barock, Volksgeist und Kunstgeographie legte er nicht ab, als er 1933 wegen seiner jüdischen Herkunft von den Nationalsozialisten aus der Universität Göttingen vertrieben wurde und nach England emigrieren mußte, wo er zu einem der führenden Kunsthistoriker der angelsächsischen Welt wurde.²⁴ Noch 1970 bekannte sich Pevsner methodisch zu seinen deutschen Wurzeln und besonders zu Wilhelm Pinder, „a brilliant lecturer, with resources of dazzling ideas and comparisons, and a scholar who thought and felt in terms of *Zeitgeist* and national and regional styles“.²⁵ Anders als Pevsner, sei Pinder, so könnte man einwenden, diskreditiert wegen seiner herausgehobenen Position im „Dritten Reich“, und mit ihm seine Forschungsmethoden. Doch neuere, differenzierte

22 Pevsner (1928) 1990, S. 127f.

23 Engel 2003, S. 164; Engel 2004, S. 29f.; Games 2011, S. 76–105; Harries 2011, S. 51–60.

24 Vgl. Engel 2008.

25 Pevsner 1970, S. VII–IX.

Forschungen haben gezeigt, daß selbst die schillernde Persönlichkeit Pinders sich nicht auf die Rolle eines Vorzeige-NS-Kunsthistorikers festlegen läßt.²⁶

Will man den oben aufgeworfenen Fragen gerecht werden, muß man – so die These dieses Buches – den Zusammenhang mit der Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung im Sinne eines Phänomens der ‚longue durée‘ herstellen.²⁷ Nur so wird offenbar, daß die semantischen Parameter von Pinders und Pevsners Bewertungen des Barock in Traditionslinien, Denk- und Deutungsmustern begründet sind, deren Genese bis weit zurück ins 19. Jahrhundert reichen. Um wissenschaftsgeschichtlich die großen Argumentations- und Entwicklungslinien in der deutschen Barockforschung aufzeigen zu können, spannt deshalb die hier vorliegende Untersuchung den zeitlichen Rahmen von den Anfängen der Erforschung des Barock in den frühen kunstgeschichtlichen Handbüchern ab den 1830er Jahren bis zum Beginn des „Dritten Reichs“, als jede wissenschaftliche Tätigkeit in den Schatten der Diktatur des Nationalsozialismus geriet. Das Jahr 1933 wird dabei als Zäsur gesetzt in dem Bewußtsein, daß es auch zahlreiche Kontinuitäten über das „Dritte Reich“ hinaus bis weit in die Nachkriegszeit in der deutschen Barockforschung gab, wie generell in der deutschen Kunst- und Wissenschaftsgeschichte.²⁸

Zwei grundsätzliche Fragestellungen stehen in dieser Untersuchung im Mittelpunkt. Erstens: Wie wurde der Barock als Stil von der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung im Zeitraum von ca. 1830 bis 1933 definiert? Welche Merkmale und Eigenschaften wurden ihm zugewiesen? Wie wurde er von Renaissance und Manierismus einerseits, von Rokoko und Klassizismus andererseits abgegrenzt? Zweitens: Was wurde als das spezifisch Deutsche im deutschen Barock charakterisiert?

Aufbau und Methodik des Buches

Aus diesen beiden Fragestellungen folgen wichtige Prämissen für Inhalt und Aufbau dieses Buches. Zum einen reichen die Wurzeln der Barockforschung weit vor die Entstehung der Kunstgeschichte als Wissenschaft im 19. Jahrhundert zurück. Deshalb beginnt diese Arbeit mit einem Blick in die Begriffsgeschichte (s. Kap. II.1):²⁹ Die historische, semantische Entwicklung der Begriffe ‚Barock‘ sowie des Schwester-, zeitweise Konkurrenzbegriffs ‚Rokoko‘ in der

26 Halbertsma 1992; Held 2003; Arend 2005; Pusback 2010; Bredekamp 2010; s. a. Kap. IV.7; V.4.

27 Zum Begriff der ‚longue durée‘ s. Braudel 1977.

28 Vgl. Hausmann 2002; Held/Papenbrock 2003; Doll/Heftrig/Peters/Rehm 2006; Papenbrock 2006; Elvert/Nielsen-Sikora 2008; Heftrig/Peters/Schellewald 2008; Bohde 2012; Engel 2015,c; Levy 2015,a; s. Kap. VII.1.

29 Die Begriffsgeschichte wird hier nicht als reine Etymologie verstanden, sondern als Bestandteil der historischen Semantik, also als „Rekonstruktion von Bedeutungsentwicklung und Bedeutungswandel sprachlicher Ausdrücke“ (Hans Erich Bödecker) oder als „Untersuchung kulturell manifester Bedeutsamkeiten im Horizont der Geschichte“ (Ralf Konersmann), s. Bödecker 2002, hier S. 11; Konersmann 2005, hier S. 25; Müller 2005; Konersmann 2006; Koselleck 2006; Eggers/Rothe 2009.

Kunstliteratur vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert werden vorgestellt, ebenso wie diejenige der Begriffe ‚malerisch‘, ‚plastisch‘ und ‚organisch‘, die im Begriffsfeld des Barock und in dem Prozess seiner Umwertung eine zentrale Rolle spielen. Zum anderen ist die Frage nach der Bewertung von etwas spezifisch ‚Deutschem‘ im deutschen Barock, generell in der deutschen Kunst, nicht ohne eine Reflexion über die Verschränkung der Kunstgeschichte mit dem politischen, deutschen Nationaldiskurs zu beantworten. Ein Überblick über den schwierigen, jahrhundertelangen Prozeß der deutschen Identitäts- und Nationsbildung, verknüpft mit dem Beitrag der deutschen Kunstgeschichtsschreibung zu den Fragen nationaler Identität, bildet folglich eine weitere Grundlage dieser Untersuchung (s. Kap.II.2).

Die zentralen Abschnitte dieses Buches sind die Kapitel III.–V., die die Geschichte der deutschen Barockforschung anhand der über den Barock bzw. den deutschen Barock von ca. 1830 bis 1933 publizierten Forschungsliteratur analysieren. Wie schon das Kapitel II.2 über „Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Nation“ sind diese Abschnitte nach den großen politischen Einheiten der deutschen Geschichte im hier untersuchten Zeitraum gegliedert: den Deutschen Bund, zeitlich angepaßt an die ersten hier behandelten Abhandlungen zur Barockforschung aus den 1830er Jahren (Kap.III. 1830er–1860er Jahre); das deutsche Kaiserreich (Kap.IV. 1871–1918) und die Weimarer Republik (Kap.V. 1919–1932). Diese historisch-politischen Abschnitte umreißen die lebensweltliche Situation, in der die Kunsthistoriker arbeiteten, über den Barock bzw. das Rokoko forschten, ihre Texte verfaßten und miteinander in einem diskursiven Austausch standen.

Im letzten Kapitel VI wird die hier untersuchte Geschichte der deutschen Barockforschung aus dem Blickwinkel des Schlüsseljahres 1933 abschließend ausgewertet. Heinrich Lützeler publizierte in diesem Jahr das erste substantielle, wissenschaftsgeschichtliche Resümee,³⁰ und die Machtergreifung der Nationalsozialisten brachte gleichermaßen Umbruch wie Kontinuitäten mit sich. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft hatte bis 1933 in Bezug auf den Barock eine Kanonbildung geleistet, die größtenteils bis heute Gültigkeit hat. Das ‚Gesamtkunstwerk‘ war als das zentrale Deutungsmuster des Barock etabliert worden.

Die methodische Basis dieser Untersuchung ist eine historische Diskursanalyse oder Diskursgeschichte,³¹ in gewisser Weise eine „Archäologie des Wissens“ über den Barock im Zeitraum zwischen ca. 1830 und 1933.³² Diese Analyse geht

30 Lützeler 1933; s. Kap. VI.1.

31 Zu dem Begriffsfeld von „Diskurs“, „Diskursgeschichte“ bzw. „historische Diskursanalyse“ s. Schalk 1997/98; Daniel 2002, S. 430–443; Winko 2003; MLLK 2008, S. 133–135, Eintrag „Diskurs und Diskurstheorien“; Landwehr 2008, S. 14–17; aus sprachwissenschaftlicher Perspektive Maas 1984, S. 232–236.

32 Vgl. Foucault 1981. Foucaults Werk ist ein wichtiger Bezugspunkt in fast allen modernen Diskurstheorien. In der vorliegenden Arbeit wird seiner Methodik und Terminologie allerdings nicht stringent gefolgt, sondern der Begriff „Diskurs“ eher „operational“ gehandhabt, vgl. Maas 1984, S. 233 und s. u.

von der Prämisse aus, daß die hier behandelten Kunsthistoriker (es handelt es sich tatsächlich ausschließlich um Kunsthistoriker) als Autoren über ihre publizierten Texte miteinander kommunizierten, also innerhalb eines Diskurses über den Barock bzw. den deutschen Barock Argumente austauschten. Dieses intertextuelle ‚Gespräch‘ kann sich über einen längeren Zeitraum hinweg entfalten, weshalb die historische Diskursanalyse gleichermaßen eine diachrone Perspektive hat und synchrone Verflechtungen behandelt.³³ Wichtig ist eine Erkenntnis, die schon Jacob Burckhardt formulierte, als er in seiner kunstgeschichtlichen Antrittsvorlesung 1874 über das Verhältnis von Kunst und Sprache reflektierte:

„Freilich begegnet ... jeder, der von Kunst reden will, bald einer mächtigen Schranke: Die Kunst ist nämlich ... derjenige Geist, welcher nicht redet, sondern baut, bildnert und malt; sie ist das Ungesprochene als solches, das was eben deshalb in Formen und Tönen lebt, weil es im Worte nicht leben könnte ... Allein wir *müssen* von der Kunst sprechen, weil sie uns zu mächtig bedingt und umgibt ...“.³⁴

Wir haben es im Falle der Kunstgeschichte als Wissenschaft also gerade nicht nur mit Texten, die auf Texte verweisen, zu tun, sondern mit Texten, die sich auf materiell existierende Kunstwerke beziehen – hier der Gattungen Architektur, Malerei und Plastik des Barock. Kunsthistorische Autoren verwandeln die Erfahrung des Sehens von Kunstgegenständen – und eben nicht eine reine Lektüreerfahrung – in das andere Medium der Sprache und Schrift. Weil die Kunsthistoriker sich dieser Problematik früh bewußt waren, ergriffen sie schon vor Burckhardts Zeiten die jeweils neuesten Möglichkeiten der visuellen, technischen Reproduzierbarkeit von Bildern und Bauten und fügten ihren Schriften Abbildungen hinzu. Dieses Zusammenwirken von Bild und Text sowie die eigenen Argumentationsstrategien, die Illustrationen in den kunsthistorischen Publikationen entfalten können, sind deshalb ein wichtiges Thema der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte und werden auch in der hier vorliegenden Untersuchung, soweit wie möglich, mit berücksichtigt.³⁵

Eine wesentliche methodische Anregung für die hier vorliegende Arbeit gab das theoretische Modell der „kritischen Diskursanalyse“ von Siegfried Jäger, besonders die Differenzierung von verschiedenen thematischen Diskurssträngen, die sich miteinander verschränken können, oder von Diskursebenen bzw. Diskurspositionen, die soziale Orte bezeichnen, von denen aus die Diskursbeteiligten jeweils ‚sprechen‘.³⁶ Auch Achim Landwehr legte modellhaft eine differen-

33 Vgl. Bödecker 2002, S. 12.

34 Burckhardt (1874) 2007, S. 170; s. Müller 2007, S. 200; Schlink 2008.

35 Das Thema der Reproduktion von Kunstwerken in Fotografie, Buchillustration und Diaprojektion wird seit einiger Zeit intensiv diskutiert, angestoßen durch die Forschungen von Heinrich Dilly, s. zusammenfassend Dilly 2009; Timm 1991; Hanebutt-Benz/Krause/Niehr 2005; Krause/Niehr 2007; Peters 2007.b; Locher 2008; Caraffa 2009; Locher 2010, bes. S. 66–81; Peters 2010; Maurer 2013. Vgl. auch die Definition der Historischen Semantik ‚als Text- und Bildforschung‘ bei Konersmann 2006, S. 9.

36 Jäger 2001; Jäger 2004.

zierte Methodik der historischen Diskursanalyse vor.³⁷ Dort wird deutlich gemacht, wie sich in einem definierten Textkorpus synchrone und diachrone Analysen durchführen lassen mit dem Ziel, „den Wahrnehmungskategorien, Bedeutungskonstruktionen und Identitätsstiftungen in ihrer historischen Veränderung auf den Grund zu gehen.“³⁸

Das für diese Untersuchung ausgewählte Textkorpus besteht aus wissenschaftlichen, gelegentlich auch populärwissenschaftlichen Monographien und Aufsätzen deutschsprachiger Kunsthistoriker, die zwischen ca. 1830 und 1933 erschienen und in einer übergreifenden Weise den Barock oder das Rokoko als Stil bzw. einen spezifisch deutschen Barock behandelten. Es werden möglichst Werke zu allen Kunstgattungen miteinbezogen. Allerdings fällt auf, daß die Forschungen zur Architektur lange Zeit das Feld der Barockforschung dominierten, während Malerei und Plastik erst ab den 1910er Jahren stärkere Beachtung fanden. Um die Textmenge bewältigen zu können, mußten aus dem Textkorpus monographische Werke zu einzelnen Künstlern und Kunstwerken ausgeschlossen werden. In den übergreifenden Texten wurde analysiert, welche Künstler und Werke jeweils herausgehoben und als exemplarisch für bestimmte Merkmale des Barock bewertet wurden. Der Fragestellung dieser Arbeit gemäß, steht dabei der deutsche Barock im Mittelpunkt. Allerdings basieren viele der methodisch grundlegenden Arbeiten zum Barock als Stilbegriff auf Studien zur italienischen Kunstgeschichte, so daß Werke des italienischen Barock in dieser Untersuchung ebenfalls eine Rolle spielen.

Die Frage nach dem Barock in Österreich, Böhmen oder Schlesien führt zur Problematik des Begriffs von Deutschland an sich. Historisch waren im 17. und 18. Jahrhundert diese heute zu eigenständigen Staaten gehörenden Länder innerhalb der politischen Struktur des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation mit Deutschland zu einer Einheit verbunden und wurden in der Frühen Neuzeit auch als ‚Deutschland‘ bzw. ‚Teutschland‘ identifiziert.³⁹ Nach dem Ende des Alten Reichs 1806 und der Gründung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert blieb es lange unhinterfragt üblich, die Bau- und Kunstdenkmäler Österreichs, Böhmens und Schlesiens unter dem Begriff der „deutschen Kunstgeschichte“ zu subsumieren.⁴⁰ Erst in jüngerer Zeit wird diese Problematik reflektiert. In einer Reihe neuer kunstgeschichtlicher Überblickswerke wird deshalb dafür plädiert, eher von „Kunst in Deutschland“ anstelle von „deutscher Kunst“ zu sprechen.⁴¹ Dabei wird sich häufig auf die Grenzen der heutigen Bundesrepublik Deutschland zurückgezogen.⁴²

37 Landwehr 2008.

38 Landwehr 2008, S. 128f.; vgl. Busse/Hermanns/Teubert 1994.

39 Engelberg 2006, S. 509–512; Lau 2010; s. Kap. II.2.

40 Engelberg 2010, S. 31f.

41 Robert Suckale: *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute*, Köln 1998; *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, 8 Bde., München u. a. 2006–2009; vgl. dagegen Heinrich Klotz/Martin Warnke: *Geschichte der deutschen Kunst*, 3 Bde., München 1998–2000.

42 Engelberg 2006; Engelberg 2010.

Da es in der vorliegenden Arbeit jedoch um eine wissenschaftsgeschichtliche Perspektive geht, wird der Begriff des ‚deutschen Barock‘ im Sinne der untersuchten Autoren verwendet. Dabei wird sich zeigen, wie im Zeitraum vom frühen 19. Jahrhundert bis zu dem hier gesetzten Stichdatum von 1933 der Deutschland-Begriff sich wandelte bzw. changierte: von einer Auffassung im Sinne des historischen Heiligen Römischen Reichs bis hin zu einer Einengung auf das deutsche Reich der Moderne, sei es das zweite Kaiserreich oder das Deutsche Reich der Weimarer Republik. Andererseits gab es ab den 1870er Jahren, im Zuge der modernen Nationsbildungen, Bestrebungen insbesondere österreichischer oder tschechischer Autoren, die barocken Werke ihrer Heimatländer einem jeweils eigenen, national geprägten Narrativ einzugliedern. Diese als spezifisch österreichisch bzw. tschechisch kodierte Barockforschungen sind seit den 1990er Jahren mehrfach Gegenstand grundlegender historiographischer Studien geworden.⁴³ Auf sie wird deshalb hier als Parallelen für die vorliegende Untersuchung hingewiesen, ebenso auf Arbeiten zu spezifischen, österreichischen Autoren wie Albert Ilg,⁴⁴ Hans Sedlmayr⁴⁵ oder Dagobert Frey.⁴⁶

Im Anschluß an die neueren Diskussionen in den Literaturwissenschaften,⁴⁷ wird die Funktion des Autors in seinem jeweiligen wissenschaftsgeschichtlichen Kontext in dieser Untersuchung verstärkt in den Blick genommen: als Verfasser von Texten und Argumentationsstrategien, als Diskursbeteiligter in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen, wie z. B. der eindrucksvollen formanalytischen Debatte, die sich gerade anhand der Bewertung des Barock von den 1880er bis zu den 1910er Jahren zwischen Heinrich Wölfflin, August Schmarsow, Alois Riegl oder Paul Frankl abspielte (s. Kap. IV.3–9), oder den Diskussionen über Barock und Manierismus als Kunst der Gegenreformation in der Weimarer Republik (s. Kap. V.4). Von verschiedenen Diskurspositionen aus konnten sich intellektuelle, auch sozial wirksame Gruppierungen ergeben, wie die oft aufschlußreichen Lehrer-Schüler-Verhältnisse, wirksam z. B. bei der eingangs beschriebenen Verbindung zwischen Nikolaus Pevsner und seinem Doktorvater Wilhelm Pinder (s. o. und Kap. V.4). Deshalb ist diese Arbeit nicht nur chronologisch nach den großen Abschnitten der deutschen Geschichte gegliedert, sondern auch nach Autoren und den von ihnen in den Fokus genommenen Themen der Barockforschung. Die weitgehend chronologische Reihung der ent-

43 Zum österreichischen Barock s. bes. Lorenz 1993; Polleroß 1995; Wiener Schule 2004; Nierhaus 2007; Stachel 2007; Jahn 2010; Rampley 2013; Bakoš 2015; Nierhaus 2016. Zum böhmischen Barock s. Janatková 2000; Koralka 2001; Janatková 2004; Marek 2004; Janatková 2007; Marek 2012.

44 Kreul 1995; Ottlinger 1995; Stachel 2007; Torello 2015.

45 Aurenhammer 2008; Levy 2010.b; Bohde 2012.a; Bohde 2012.b; Versteegen 2012; Levy 2015.a, S. 302–358; Pogacnik 2015; Männig 2017. Hans Sedlmayr ist auch deshalb in der hier vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt worden, weil für seine Barockdeutung die Schriften aus der Zeit nach 1933 konstitutiv sind, was die neueren Forschungen hinreichend erwiesen haben.

46 Störckuhl 2004; Jahn 2009; Arend 2010.

47 Vgl. Arnold/Detering 2003; Anz 2007.

sprechenden Kapitel macht es möglich, den Dialog nachzuvollziehen, der sich zwischen den Autoren und ihren Texten entfaltet. Dabei werden deutschsprachige Kunsthistoriker aus Deutschland, zum Teil auch Österreich bzw. Tschechien (Alois Riegl, Hans Tietze, Max Dvořák) und der Schweiz (Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin) versammelt, die sich im Untersuchungszeitraum zwischen ca. 1830 und 1933 grundlegend zum Barock als Stil und/oder einem spezifisch deutschen Barock geäußert haben. Wegen der großen Zahl der hier vorgestellten Autoren wird sich auf ihre publizierten, wissenschaftlichen Texte konzentriert. Es konnten darüber hinaus weder Textgattungen wie Briefe oder Tagebücher herangezogen noch Archivstudien betrieben werden.⁴⁸ Ebenfalls nicht berücksichtigt wurden Beiträge fremdsprachiger Kunsthistoriker oder spezifische Darstellungen des Barock in anderen europäischen Ländern, auch wenn eine solche vergleichende Perspektive wünschenswert gewesen wäre.

Für die wissenschaftsgeschichtliche Analyse eines historischen Längsschnitts wie dem hier vorgelegten haben die Germanisten und Kulturwissenschaftler Georg Bollenbeck und Clemens Knobloch anhand der Transformation der deutschen Geisteswissenschaften in die Ideologie des Nationalsozialismus auf der methodischen Basis der historischen Semantik ein begriffliches Instrumentarium entwickelt.⁴⁹ Daran wird hier angeknüpft, um Merkmale und Strukturen in der Geschichte der deutschen, kunsthistorischen Barockforschung im synchronen wie diachronen Vergleich zu bestimmen.⁵⁰ Laut Bollenbeck gibt es in der historischen Kommunikation „Deutungsmuster“, die sich kollektiv verfestigen und ihre „Prägestkraft in den jeweiligen historischen Abwandlungen“ entfalten. Ein Deutungsmuster „leitet Wahrnehmungen, interpretiert Erfahrenes und motiviert Verhalten“.⁵¹ Deutungsmuster werden durch Argumentationsweisen gestützt, innerhalb derer sich bestimmte „Argumentationsfiguren“, auch „Denkfiguren“ identifizieren lassen. Dabei handelt es sich um sprachlich fixierte, langlebige Begriffsensembles, „die sich im veränderten historischen Gelände auch selbst verändern“.⁵² Die Geschichtswissenschaft wiederum hat mit ihren Theorien zur Historiographiegeschichte die Grundlage dafür gelegt, auch nicht-fiktionale Texte in ihrer rhetorischen Struktur zu analysieren.⁵³ In der Wissenschaftsgeschichte ist besonders die Kategorie der historischen „Meisterer-

48 Anders als dies in Untersuchungen möglich ist, die sich auf nur einen oder wenige Kunsthistoriker konzentrieren, vgl. Hönes 2011; Levy 2015.a.

49 Bollenbeck 1996; Bollenbeck 1999; Bollenbeck/Knobloch 2001.

50 Vgl. Bohde 2012.a.

51 Bollenbeck 1996, S. 19f.; s. a. Bollenbeck 1999, S. 19.

52 Bollenbeck 1999, S. 25, 50f.

53 Grundlegend sind die Reihen *Poetik und Hermeneutik*, 17 Bde., München 1964–1998 und *Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik*, 6 Bde., München 1977–1990; s. bes. Koselleck/Stempel 1973; Küttler/Rüsen/Schulin 1993–1997; Simon 1996, S. 240–292; Iggers 1998; Conrad/Conrad 2002, bes. S. 23–34; Barberowski 2005, S. 190–214; Eckel/Etzmüller 2007, bes. S. 7–25. Zu Hayden White und dessen bahnbrechenden Büchern *Metahistory* von 1973 und *Tropics of Discourse* von 1978, dt. *Auch Klio dichtete oder Die Fiktion des Faktischen* von 1986, s. MLLK 2008, S. 764f.; Landwehr 2008, S. 43–47.

zählung‘ für die Erforschung der Nationalgeschichtsschreibung fruchtbar gemacht worden.⁵⁴

Barockforschung zwischen Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte

Die Frage nach der Verzahnung einer Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte mit dem Nationaldiskurs ist seit dem grundlegenden Aufsatz von Lars Olof Larsson über „Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre“ von 1985 und einer Tagung des Schweizer Kunsthistorikerverbands über „Le Cadre National“ von 1995 unter verschiedenen Aspekten gestellt worden.⁵⁵ Wegweisend für die hier vorliegende Untersuchung waren vor allem die anschließenden Forschungen von Gabriele Bickendorf, Hubert Locher und Henrik Karge.⁵⁶ Eine streng linguistisch fundierte Diskursanalyse legte Marcus Müller 2007 vor mit der Abhandlung *Geschichte – Kunst – Nation. Die sprachliche Konstituierung einer „deutschen“ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht*.⁵⁷ Methodisch der hier vorgelegten Studie verwandt ist eine wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung nationaler Philosophiegeschichtsschreibung, *Der Gang des deutschen Denkens* von Mark Michalski, veröffentlicht 2010.⁵⁸ Aus der Perspektive heutiger, kunsthistorischer Forschungspraxis und in einem weit ausgedehnten, europäischen Vergleich erarbeitete eine Forschergruppe um Matthew Rampley den 2012 publizierten Sammelband *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*.⁵⁹

Im Zusammenhang mit einzelnen Stilepochen wurde die Bedeutung der nationalen Codierungen in der Wissenschaftsgeschichte bisher vor allem für das Mittelalter von Kathryn Brush, Klaus Niehr und Gerhard Straehle,⁶⁰ speziell für das Frühmittelalter von Sibylle Ehringhaus⁶¹ sowie für die Renaissance von Henrik Karge und Ralf Mennekes untersucht.⁶² Michela Passini nahm 2012 anhand der Bewertungen von Gotik und Renaissance einen Vergleich zwischen der französischen und der deutschen Kunstgeschichtsschreibung in dem Band *La fabrique de l'art national* vor.⁶³ Der Forschungsgeschichte eines einzelnen Künstlers unter dem Aspekt seiner nationalen Vereinnahmung widmete sich Joseph Imorde 2009 mit der Studie *Michelangelo Deutsch!*;⁶⁴ die Rezeptionsgeschichte

54 Berger/Donovan/Passmore 1999; Conrad 2002; Jaraus/Sabrow 2002.

55 Larsson 1985. Die Schweizer Tagung wurde 1996 in der *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* publiziert, s. dort bes. Karge 1996.a; Locher 1996; Schlink 1996.

56 Siehe das Literaturverzeichnis, Kap. VII.3.

57 Müller 2007; s.a. Müller/Kluwe 2012.

58 Michalski 2010.

59 Rampley u. a. 2012; s. darin bes. den Beitrag Rampley 2012, S. 239–246.

60 Brush 1996; Niehr 1999; Straehle 2009.

61 Ehringhaus 1996.

62 Karge 2001.b; Mennekes 2005; Karge 2015.

63 Passini 2012.b.

64 Imorde 2009.