Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 6 (1999)

Artikel: Barocke Reliefs : "malerisch" oder "pittoresk"? : Zur Historiographie zweier stilgeschichtlicher Begriffe

Autor: Felder, Sabine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720045

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Sabine Felder

Barocke Reliefs – »malerisch« oder »pittoresk«?

Zur Historiographie zweier stilgeschichtlicher Begriffe

Wittkowers Charakterisierung des römischen Seicento-Reliefs

Barocke Reliefs waren bislang nur vereinzelt Gegenstand grösserer Untersuchungen.[1] Gar keine Beachtung fand der historiographische Stellenwert der Ausführungen über diese Kunstform. Es wurde nämlich weitgehend übersehen, dass in der Diskussion über das Malerische, an welcher sich während des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zahlreiche namhafte Kunsthistoriker beteiligten, die Gattung des Reliefs – insbesondere die barocke Ausprägung – eine Schlüsselrolle spielte. Ja, in der Beschäftigung mit dem Barockrelief verbinden sich zwei Stossrichtungen zu einer Argumentationslinie. Diese Leistung wurde namentlich von Albert Erich Brinckmann erbracht, der als der eigentliche Entdecker des Barockreliefs in der modernen Kunstgeschichte gilt.

Die Essenz dieser Diskussion findet sich – allerdings viel später – in Rudolf Wittkowers 1958 erstmals erschienenem Standardwerk zur italienischen Kunst und Architektur der Barockzeit (1600–1750)[2], und zwar an der Stelle, wo Wittkower zwei Altarreliefs des Bildhauers Domenico Guidi (1628–1701)[3] charakterisiert, die beide zu den herausragenden Skulpturen des römischen Seicento zählen: die 1659–1676 entstandene Pietà in der Cappella di Monte di Pietà und das Hochaltarrelief mit der Heiligen Familie für S. Agnese in Agone (1676–1683). Wittkower vergleicht Guidis Reliefstil mit demjenigen des um eine Generation älteren Alessandro Algardi (1598–1654). Auch wenn Algardi zeitlebens im Schatten des überragenden Bernini stand, schuf er mit »Die Begegnung Leos des Grossen mit dem Hunnenkönig Attila« (1646–1653) für den Altar Leos des Grossen in St. Peter dennoch das spektakulärste und grösste[4] Altarrelief der Epoche und setzte mit diesem Werk einen Markstein in der Geschichte der Gattung (Abb. 1).[5] Bereits Jacob Burckhardt bezeichnete dieses als das »grösste Relief der neuern Kunst«.[6]

Die in zwei vertikale Bildhälften geteilte Komposition thematisiert den wunderbaren Sieg des Christentums über das Heidentum mit der Vertreibung der Hunnen aus der Stadt Rom im Jahre 452. Im Zentrum der Darstellung steht die Begegnung zwischen dem Papst und dem Hunnenkönig am Mincio. Die beiden Protagonisten sind als

1 Die folgenden Ausführungen erwuchsen einer ausgedehnteren Beschäftigung mit dem barocken Altarrelief im Rahmen meiner Dissertation, die im Frühjahr 1998 an der Universität Zürich unter dem *Titel Die Supergareliefs. Form und Bedeutung der Gattung Altarrelief im frühen achtzehnten Jahrhundert* angenommen wurde.

2 Wittkower, Rudolf, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, Harmondsworth 1986 [1958].

3 Zu Domenico Guidi vgl. Bershad, David Leonard, *Domenico Guidi a 17th century sculptor*, Phil. Diss., UCLA Los Angeles 1970.

4 8, 58m x 4, 94 m.

5 Vgl. zum Attila-Relief insb. Wittkower 1986 [1958] (wie Anm. 2), S. 270f.; Heimbuerger, Minna, *Alessandro Algardi scultore* (Istituto Studi Romani), Rom 1973, Kat.nr 51, S. 146–150; Neumann, Enno, *Mehrfigurige Reliefs von Alessandro Algardi. Genese, Analyse, Ikonographie*, Frankfurt a. M., New York 1985, Kat.nr. 12, S. 212–263; Montagu, Jennifer, *Alessandro Algardi*, 2 Bde., New Haven, London 1985, 1, S. 138–146; 2, Kat.nr. 61–61D.9; Abb. 128–135; Preimesberger, Rudolf, *Eine Peripetie in Stein? Bemerkungen zu Alessandro Algardis Relief der Begegnung Leos des Grossen mit Attila*, in: Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag (Aachener Kunstblätter des Museumsvereins, Band 60), Köln 1994, S. 397–416.

6 Vgl. Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Stuttgart 1941 [1855], S. 673.

7 Montagu 1985 (wie Anm. 5), S. 228: Das Attila-Relief ist eine der wenigen Skulpturen, die mit denselben Kriterien erfasst werden können wie die Malerei, was bereits Belloris Beschreibung des Attila-Reliefs verdeutlicht: »Grande fu

Abb. 1: Alessandro Algardi, Die Begegnung Leos des Grossen mit dem Hunnenkönig Attila, 1646–1653, Rom, St. Peter (Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma).

annähernd freiplastische, überlebensgrosse Figuren ausgebildet und stehen vor der Bildtafel auf einer vorragenden Standplatte. Mit eindringlicher Gebärde sucht der Papst den Hunnenkönig zur Umkehr zu bewegen; tatsächlich steht dieser im Begriffe, sich abzuwenden, erschreckt von der himmlischen Erscheinung der beiden schwerterschwingenden Apostelfürsten Petrus und Paulus in der oberen Bildhälfte, die in einer mächtigen Bewegung zusammengeführt, dem Papst und seinen Gefolgsmännern zu Hilfe kommen. Hinter den beiden Hauptfiguren sind in schwächerem, abnehmendem Reliefgrad und Massstab die Begleitfiguren, Kleriker auf der einen und Hunnenkrieger auf

Sabine Felder

l'industria di questo scultore nello studio de gli ignudi, delli panni e disposizione dell'invenzione, accomodata all'espressione e vivezza di bellissimi moti ed attitudini in una machina così grande; [...]« (Bellori, Giovan Pietro, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hrsg. v. Evelina Borea, Turin 1976, S. 411.)

8 »Algardi created a new Baroque species in his largest work, the relief representing the Meeting of Leo and Attila [...]«, in: Wittkower 1986 [1958] (wie Anm. 2), S. 270.

9 Ebd., S. 271.

10 Als neuere Übersicht zum florentinischen Reliefschaffen vgl. Niehaus, Andrea, *Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo*, München, Berlin 1998; Poeschke, Joachim, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, 2 Bde., München 1990. Zur Bedeutung Ghibertis und Donatellos für die Entwicklung des neuzeitlichen Reliefs vgl. u. a. Pope-Hennessy, John, *Donatello's Relief of the Ascension with Christ giving the Keys to St. Peter (Victoria and Albert Museum)*, London 1949; Krautheimer, Richard, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, New Jersey 1970 [1956], insb. 1, S. 44–49; 137–155; Perrig, Alexander, *Lorenzo Ghiberti. Die Paradiesestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt*, Frankfurt am Main 1987; Poeschke 1990, 1, insb. S. 20f.; Pope-Hennessy, John, *Donatello Sculptor*, New York, London, Paris 1993, insb. S. 115–136.

11 Zu den beiden Reliefs von Guidi vgl. Wittkower 1986 [1958] (wie Anm. 2), S. 313; Bershad 1970 (wie Anm. 3), Kap. IV, S. 45ff.; Montagu 1985 (wie Anm. 5), S. 215f.; Bacchi, Andrea (Hrsg.), *Scultura dell '600 a Roma*, Mailand 1996, Abb. 459, 461.

12 Der Terracottabozzetto zum Hochaltarrelief in S. Agnese weist prinzipiell dieselbe Komposition auf, jedoch mit viel mehr Luftraum, was ihm einen atmosphärischen Charakter verleiht; die Einzelfiguren sind plastischer ausgebildet: Terracottabozzetto, Privatbesitz, vgl. Bacchi 1996, (wie Anm. 11), Abb. 462–464, der zu diesem Bozzetto einen Aufsatz ankündigte (im Druck).

13 Wittkower 1986 [1958] (wie Anm. 2), S. 313.

14 Er und andere betrachteten dies als typischen Ausdruck eines veränderten Verhältnisses von Kunstwerk und Betrachter im sich anzeigenden Spätbarock. Bershad 1970 (wie Anm. 3), S. 52, sprach davon, die Figuren verlören ihren gegenständlichen Charakter und würden zu einem »unregelmässigen Muster«, der dekorative Aspekt hätte an Bedeutung gewonnen: Er schloss damit an Wittkowers »picturesque« an. Montagu 1985 (wie Anm. 5), S. 215f.: bezeichnete Guidis Reliefgestaltung dagegen als eine Sackgasse. Sie zeigte deren Limitiertheit und Zukunftslosigkeit auf, indem sie Guidis Werken die beiden später entstandenen Reliefs von Jean-Baptiste Théodon und Pierre Legros in der Cappella di Monte di Pietà (1702–1705) entgegenhielt, um damit die Rückkehr zur mehrgründigen, räumlichen Bildkonzeption zu dokumentieren. Da diese beiden Reliefs zu Beginn des 18. Jahrhunderts tatsächlich hervorra-

Abb. 2: Domenico Guidi, Pietà, 1659–1676, Rom, Cappella di Monte di Pietà (Bacchi 1996, Abb. 459).

gende Beispiele bilden für eine reich differenzierte Bildgestaltung, Figurenbildung, Variierung im Reliefgrad und in der Grössenabmessung der Figuren, erweist sich Bershads Versuch, Guidis Einfluss auf Théodon und Legros als den führenden Bildhauern um 1700 in Rom in kompositioneller Hinsicht geltend machen zu wollen, als nicht sehr überzeugend: Er führte als gemeinsames Kompositionsmuster die S-Form an (Bershad 1970 [wie Anm. 3], S. 55).

15 Toelken, E. H., *Über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Composition*, Berlin 1815.

16 Ebd., Kap. XII. Leonardo, der vom Primat der Malerei über die Skulptur ausging, bezeichnete das Licht ganz allgemein als einen »Hauptfeind« des Bildhauers. Was speziell das Relief betrifft, sprach er diesem eine gewisse Verwandtschaft mit der Malerei hinsichtlich der Verwendung der Perspektive zwar nicht ab, bezeichnete es aber bezüglich Licht und Schatten als »[...] falsch, sowohl als Sculptur, wie auch als Malerei« / »[...] dice lo scultore, che il basso rilevo è di specie di pittura. Questo in parte si accetterebbe in quanto al disegno, perchè partecipa di prospettiva. Ma inquanto alle ombre e lumi, è falso in scoltura e in pittura, perchè le ombre di esso basso rilevo (non) sono della natura del tutto rilevo, come sono le ombre delli scorti, che non ha l'oscurità della pittura o' scultura tonda. Ma questa arte è una mistione di pittura e scoltura.« (Da Vinci, Leonardo, *Das Buch von der Malerei*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig [Quellenschriften für Kunstgeschichte, XV.], Wien 1882, S. 90/91.) Explizit auf Leonardo bezog sich etwa Hauck in seiner Charakterisierung der Renaissancereliefs, speziell der Reliefs von Ghiberti: Die durch die natürliche Beleuchtung erzeugten Schatten wirkten störend und mit den Verkürzungen in direkten Widerspruch tretend. (Hauck, Guido, *Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs*, Berlin 1885, S. 14.) Dass sich das Licht der Gestaltung des Bildhauers entziehe, gebrauchte Schweinfurth gar als Begründung dafür, dass »[...] das malerische Prinzip der Gestaltung auf dem Gebiete des Reliefs völlig unanwendbar [...]« sei. (Schweinfurth, Philipp, *Über den Begriff des Malerischen in der Plastik*, Phil. Diss., Strassburg 1910, S. 59f.) Schmarsow seinerseits sprach den Lichtfaktor bei der Gattung der Hochreliefs, womit er das griechische Hochrelief meinte, an. Es dürfe nicht sein, dass durch die freiplastische Bildung der Vordergrundfiguren auf den umliegenden oder dahinter liegenden Bildteilen ein Schatten entstehe: »Der Wert des Hochreliefs aber besteht grade in diesem Festhalten der Körpervorstellung im Sinne der echten Plastik, also des organischen Menschenleibes vor allen Dingen. Nur Einer Macht, die über sie alle hingeht, haben sie ausserdem sich anzubequemen, das ist die des Bundesgenossen, durch den sie als Formgebilde sichtbar werden, das Licht. Die Gliedmassen der Vorderseite mögen sich in voller Rundung vom Rumpfe abheben; aber sie

der andern Seite, dargestellt. Diese Beschreibung des Bildgegenstandes bringt zum Ausdruck, dass Algardi offensichtlich in Wettstreit mit der Malerei trat, in der Vergegenwärtigung einer lebendigen und dramatischen »Istoria«.[7]

Wittkower zufolge schuf Algardi mit seinem Altarrelief in St. Peter eine neue Barockgattung.[8] Das Neue kennzeichne sich einmal durch die kolossale Grösse des Reliefs; vor allem aber bringe Algardi in diesem Werk eine neue Raumauffassung zum Ausdruck, die durch die Verbindung von imaginiertem Raum im Hintergrund mit dem durch die körperliche Realität der Vordergrundfiguren erwirkten realen Raum

Abb. 3: Domenico Guidi, Heilige Familie, 1676–1683, Rom, S. Agnese in Agone (Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma).

dürfen keinen Schatten werfen auf die Nachbarformen, so dass diese dadurch zerrissen oder unkenntlich werden – also die Deutlichkeit der Erscheinungsform für die Erkennung des Gegenstandes ist die erste Forderung.« (Schmarsow, August, *Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis* [Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, III], Leipzig 1899, S. 170)

17 »Das Äusserste in dieser Art hat Algardi geleistet, der in seinem ungeheuren Marmorrelief in der römischen Peterskirche, welches die Zurückschreckung Attilas auf seinem Zuge gegen Rom vorstellt, mit Raphael selbst, der die nämliche Begebenheit im Vatikan gemalt hatte, einen Wettkampf im Reichthum versuchte. Lebensgrosse Figuren treten hier zum Theil ganz aus dem Marmor heraus, andere stehen hinter ihnen und lassen in weiterer Ferne wieder noch andere durchscheinen, so dass es fast unmöglich wird, aus dem Gewühl und den durcheinander fahrenden Schatten sich herauszufinden. Unmässig wurde dies Riesenwerk angestaunt, und es gab Anlass zu noch gewagteren Künsteleien. Die Schwierigkeit schien den Eifer nur mehr zu begeistern; die erhobene Kunst sollte durchaus zum Gemälde werden. Allein es verlohnt der Mühe nicht, so seltsame Werke hier näher zu erwähnen.« (Toelken 1815 [wie Anm. 15], Kap. X, S. 115f.)

18 Rauprich, Susanne, *Aspekte der Betrachtung und Rezeption von Plastik in der deutschen Kunstwissenschaft des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein wissenschaftsgeschichtlicher Versuch*, Köln 1995, S. 58–62, betonte die neue Bedeutung der Begriffe des Malerischen und Plastischen in der Verwendung durch von Rumohr, indem mit ihnen ein künstlerisches Stilproblem verbunden wurde, während sie bei früheren Autoren, Goethe, Hegel und Schelling nur zufällig auftauchten.

19 Als »malerisch« bezeichnete von Rumohr etwa perspektivische Kompositionen im Relief, bewegte Gewänder und unsichere Standmotive bei Statuen, während er mit »plastisch« die Darstellung kraftvoller Körper, fester Standmotive oder die ausgeglichene Haltung bei Statuen meinte, vgl. dazu ebd., S. 59.

20 Vgl. ebd., S. 58–67.

21 Vgl. ebd., S. 60f. Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842.

22 Vgl. Rauprich 1995 (wie Anm. 18), S. 89.

23 Ebd., Kap. IV zu Burckhardt, S. 69ff., insb. das Unterkapitel »Die Sonderstellung des Reliefs«, S. 83–85.

24 Die Gattung sei seit dem 15. Jahrhundert ihres »einzig wahren Stilprinzipes beraubt und zum Gemälde in Marmor und Erz herabgesetzt [...]« worden. Und weiter fragte sich Burckhardt, »was eigentlich noch Relief heissen dürfte, seitdem die Gruppenskulptur zu einer Wand- und Nischendekoration geworden? Seitdem ganze Kapellenwände mit Szenen von stark ausgeladenen lebensgrossen Stukkofiguren bedeckt waren?« Als Beispiel führte er Algardis Attila-Relief an, das »eher eine Wandgruppe heissen [...]« müsste, vgl.

charakterisiert ist. Damit aber, so Wittkower, gewänne das Relief gegenüber der Malerei einen Vorteil, da es mit dem sukzessiven Übergang vom Betrachter- zum Bildraum das zeitspezifische Bedürfnis besser erfülle, die Grenze zwischen Leben und Kunst, zwischen Betrachter und Darstellung zu überwinden.[9] Diese räumlich-illusionistische Reliefkonzeption Algardis versieht Wittkower mit dem Adjektiv »malerisch« und meint damit die neuzeitliche Relieftradition mit der Darstellung von Raum aufgrund der Zentralperspektive, wie sie sich, ausgehend von Donatello und Ghiberti, im Quattrocento zeitgleich zur Malerei entwickelte.[10]

Sabine Felder

Die Reliefs des jüngeren Guidi, langjähriger Mitarbeiter Algardis, sind dagegen geprägt von einer gleichförmigen, auf den Hintergrund gesetzten Figurenkette. In der Pietà (Abb. 2) beschreibt die Konfiguration eine Kurve, die sich von rechts oben nach rechts unten über das ganze Bildfeld zieht. Die eigentliche Hauptgruppe rund um den Leichnam Christi am unteren Bildrand verbindet sich darin nahtlos mit einer Gruppe von Engeln und Gottvater. Dasselbe Schema der in einer Kurve zusammengefassten, zu einer kompakten Einheit gefügten Figuren wandte Guidi auch im rund zwanzig Jahre später begonnenen Hochaltarrelief in S. Agnese mit der Heiligen Familie an (Abb. 3).[11] Zur Gleichförmigkeit der Ausbildung tritt hier ein niederer Reliefgrad, wodurch sich die Tendenz zur unkörperlichen, abstrahierten Figurendarstellung noch stärker bemerkbar macht.[12]

Im Vergleich der Reliefs von Algardi und Guidi konstatiert Wittkower eine Abnahme des dramatischen Potenzials der Darstellung: Während Algardi seine Komposition, ausgehend von den fast freiplastisch gebildeten Hauptfiguren im Vordergrund, in die Tiefe arbeite und so das Interesse des Betrachters fessle, verzichte Guidi in der Figurengestaltung auf eine Ausdifferenzierung des Reliefgrads, was zu einer »neutralization of the dramatic focus« führe. Als Erklärung für die gleichförmige Verteilung skulpturaler Elemente auf einer Oberfläche, wie sie für Guidis Reliefs bezeichnend ist, führt Wittkower das Aufkommen der »pittoresken« Reliefkonzeption an.[13]

Er sieht in den monumentalen Altarreliefs des römischen Seicento somit einen Wandel vom Malerischen zum Pittoresken.[14] Diese Beobachtung ist auch von begriffsgeschichtlichem Interesse. Denn sie basiert ohne Zweifel auf der kunsthistorischen Diskussion über das Malerische, ohne allerdings deren Implikationen zu reflektieren.

Das Malerische in der Skulptur: ein Überblick

Die Frage der malerischen Gestaltungsweise in der Skulptur wurde von Beginn weg vor allem anhand der Gattung des Reliefs erörtert, da sie zwischen Malerei und Skulptur zu lokalisieren ist. Dabei lässt sich im Laufe der Zeit ein Bedeutungs- und Wertewandel verfolgen.

1815 verfasste Toelken die Abhandlung »Über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Composition«.[15] Sich auf Winckelmann und Anton Raphael Mengs berufend, vertrat Toelken einen klassischen Standpunkt und behandelte demzufolge das griechische Relief als Vorbild für die Reliefgestaltung. Konsequenterweise musste er die malerischen Gesetzmässigkeiten – d. h. mehrere Bildgründe, wie sie mittels unterschiedlicher Reliefgrade erreicht werden, die Anwendung der Linearperspektive u. a. m. – ablehnen. Er schrieb es – und stellte sich damit in eine bis auf Leonardo zurückreichende Tradition – mehrheitlich der fehlenden Farbe sowie dem Licht zu, das sich in der Bildhauerei als natürliches Licht dem Gestaltungswillen des Bildhauers entzieht, dass die Resultate in Relief nie mit jenen in der Malerei zu konkurrieren vermochten.[16] Als Gipfel des malerisch-neuzeitlichen Stils bezeichnete er das Attila-Relief, das in der Folge zu noch schlimmeren Auswüchsen geführt habe.[17] Die Erwähnung und Beschreibung von Algardis Monumentalrelief – die im Übrigen von einer gewissen Bewunderung für dieses Werk zeugt! – ist insofern bemerkenswert, als nachfolgend bei der Behandlung der Frage des Malerischen die Werke des Seicento fast vollständig negiert wurden.

Burckhardt 1941 [1855] (wie Anm. 6), S. 673.

25 Burckhardt, Jacob, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild – Das Porträt in der Malerei – Die Sammler*, Basel 1898, S. 14: »Vorwiegend aber findet sich der Marmorwandaltar mit grossem erzählendem Relief (hie und da zu beiden Seiten von Nischen mit Statuen begleitet), und dieser hat dann seine eigene Geschichte von der Renaissance bis zum Ausgang des Barocco. Wenn sein Stil nur zu sehr ein malerischer ist, so sollte dies den Beschauer doch nicht unempfindlich machen gegen Geist und Schönheit, wo sie sich im Einzelnen vorfinden. Man betrachte die berühmten Altäre des Antonio Rossellino und Benedetto da Majano in Monte Oliveto zu Neapel, die Incoronata des Tullio Lombardo in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, die Assunte des Tribolo in S. Petronio zu Bologna, und selbst die gewaltiggrossen, mit vollem Aufwand behandelten Altäre aus der Manieristenzeit im Dom von Mailand und in dem von Orvieto (Altäre des Mosca); endlich wagte es der Barocco, einzelne ganze Kirchen mit lauter grossen marmornen Altarreliefs zu versehen, z. B. S. Agnese in Piazza Navona zu Rom, und Algardis berühmtes Kolossalrelief des Attila war vielleicht ein erster Versuch, die sämtlichen Altäre von St. Peter mit solchen Werken zu schmücken.«

26 Vischer, Robert, *Über das optische Formgefühl*, Leipzig 1873: Im Kapitel I, »Über die Formen der räumlichen Auffassung«, das von der optischen Erfassung der Dinge aus der Perspektive des Künstlers handelt, nahm er die Unterscheidung »Sehen-Schauen« vor. Das Sehen meint ein blosses Hinsehen ohne Anstrengung; das Schauen bezeichnet die eingehendere optische Erfassung der Gegenstände. Dabei unterschied er zwei Arten, die er mit »zeichnerisch« und »malerisch-plastisch« bezeichnete: »Das eine Mal ist es ein Linienziehen, wobei ich mir haarscharf, gleichsam mit der Fingerspitze die Umrisse nachweise, das andere Mal – und dies das Natürliche, weniger Reflektierte – ist es ein Anlegen von Massen, wobei ich den Flächen, Anschwellungen und Vertiefungen eines Gegenstandes, den Bahnen der Beleuchtung den Halden, Rücken, Mulden des Gebirges gleichsam mit der breiten Hand nachfahre. Das Erste ist das zeichnerische, das Zweite das plastisch-malerische Verhalten. Als anziehendes Exempel dienen hiefür die Silhouette und das Relief nach seinen verschiedenen Entwicklungsformen.« (S. 3)

27 Hauck 1885 (wie Anm. 16): Es handelt sich um die Rede des damaligen Rektors und Mathematikers Hauck anlässlich des Geburtstages des deutschen Kaisers in der Technischen Hochschule Berlin, 1885. Zu Hauck vgl. auch Rauprich 1995 (wie Anm. 18), S. 109.

28 »Sie betrifft den Begriff des Malerischen in der Plastik und die Grenzen, die der Plastik gegenüber der Malerei gesetzt sind. Die Frage ist um so wichtiger, als sie ein klärendes Licht auf das ebenso interessante als schwierige Problem der mathematischen Theorie des Reliefs zu werfen verspricht.« Hauck 1885 (wie Anm. 16), S. 4; zur Reliefperspektive vgl. S. 15ff, sowie Brücke, Ernst, *Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste*, Leipzig 1877, Kap. III.

Eine systematische Verwendung fand der Begriff des Malerischen zusammen mit dem Gegenbegriff des Plastischen bei Carl Friedrich von Rumohr und der »Berliner Schule«. Die beiden Begriffe wurden dort als differenzierende Bewertungskriterien für gleichzeitige Tendenzen in der Quattrocento-Plastik verwendet, wie Ghiberti und Donatello sie exemplarisch verkörperten.[18] Von Rumohr entwickelte diese These in seinen »Italienischen Forschungen« von 1831: Ghiberti stellte er als Bildhauer dar, der mehr malerisch veranlagt sei, während Donatello den wahren Bildhauer verkörpere.[19]

Verallgemeinernd kann man festhalten, dass das Malerische, auf die Skulptur bezogen, von Beginn an Merkmale bezeichnete, die als nicht-plastisch und damit auch als nicht-antik beurteilt wurden,[20] wie sie vor allem im Relief zu finden waren. Franz Kugler hielt in seinem »Handbuch der Kunstgeschichte« fest, die Reliefs von Ghiberti zeigten am deutlichsten eine malerische Wirkung – was er im übrigen für die Entwicklung der Skulptur als Nachteil wertete. Er sprach von »Zwitterwesen« und wies auf die »üble Folge« dieser Neuerung hin.[21]

Jacob Burckhardt griff in der Tradition der »Berliner Schule« malerisch und plastisch als Gegensatzpaar auf, um aber deren Bedeutung einer qualitativen Erweiterung zu unterziehen: Malerisch war nun gleichbedeutend mit »christlich, bewegt, vielschichtig«; plastisch dagegen mit »antikisch, ruhig, klar und eindeutig«.[22] Was die Einschätzung des malerischen Reliefs betraf, so verfocht Burckhardt wie die Vertreter der »Berliner Schule« die Ansicht, die Gattung sei durch die Anwendung malerischer Gesetzmässigkeiten vor allem durch Ghiberti und Donatello verdorben worden. Seine Vollkommenheit hatte das Relief in der griechischen Antike erreicht.[23]

Hierzu passt Burckhardts ausschliesslich negative Beurteilung des barocken Monumentalreliefs im »Cicerone«.[24] Von grösstem Interesse ist aber seine Frage, was denn in jener Zeit überhaupt als Relief gelten könne. Im Grunde genommen stellte Burckhardt die gegenseitige Annäherung der Gattungen Freiskulptur und Relief fest, was sich vor allem auf den Altären manifestierte.

Auch wenn er seine Meinung über das Barockrelief als dem Gipfelpunkt der malerischen Entwicklung im Relief nicht grundsätzlich ändern sollte, bewiesen Burckhardts späteren Äusserungen im Aufsatz zum Altarbild in den »Beiträgen« von 1898 doch eine veränderte Sicht, insofern er eine kontinuierliche Entwicklungslinie des Typus Marmorwandaltar mit grossem erzählendem Relief zeichnete, die schliesslich in den Altarreliefs im 17. Jahrhundert mündete. Dabei hob er den Aspekt der Gesamtausstattung hervor, wie er mit dem Altarrelief- und Statuenprogramm in S. Agnese realisiert und in S. Peter mit Algardis Attila-Relief als Anfang womöglich intendiert gewesen war – so die These Burckhardts .[25] Gerade dadurch äusserte er implizit wenn nicht eine besondere Wertschätzung, so doch zumindest Verständnis für den spezifischen Charakter der Gattung in ihrer Zeit.

Das Interesse am Relief als Kunstgattung und im Zusammenhang mit dem Begriff des Malerischen war über den engeren kunstgeschichtlichen Kontext hinaus auch allgemeiner theoretischer Natur. Dies lässt sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts anhand mehrerer Beispiele verfolgen. Der Ästhetiker Robert Vischer gebrauchte in seiner Abhandlung »Über das optische Formgefühl« das Relief als anschauliches Exempel, um jene Art des Schauens, die er die »malerisch-plastische« nannte, zu illustrieren.[26] Im Kontext der Begriffsentwicklung ist bemerkenswert, dass er malerisch und plastisch verband, während die beiden Begriffe in der »Berliner Schule«, bei Burckhardt und auch später als Gegensätze verwendet wurden.

Sabine Felder

29 Schmarsow 1899 (wie Anm. 16): »Die Schrift [...] sucht das Wesen der Plastik im Unterschied von dem der Malerei, sowie von dem Übergangbiet der Reliefkunst zu fassen und vor der Verwechslung unter einem gemeinsamen ›Problem der Form in der bildenden Kunst‹ zu wahren, wie es Adolf Hildebrand unter eben diesem Titel verfolgt.« (Vorrede, S. V)

30 Hildebrands Schrift »Problem der Form« war von grosser rezeptionsgeschichtlicher Bedeutung. Wie Robert Vischer das Relief physiologisch gesehen als die dem Bau der Augen am meisten entsprechende Kunstgattung bezeichnete, so hielt gemäss Hildebrand das Relief die »Wirkungsform« eines Gegenstandes und nicht dessen »Daseinsform« fest. Und diese war es, die es im künstlerischen Prozess zu schaffen galt. Hildebrand erklärte die »griechische Reliefvorstellung« zur »allgemeinen künstlerischen Vorstellungsweise«. Vgl. Hildebrand, Adolf, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strassburg 1901 [1893], Kap. V, »Die Reliefauffassung«, S. 73–94; zur Entstehung des »Problem der Form« vgl. die Einführung von Henning Bock in Adolf Hildebrand, *Gesammelte Schriften* (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Band 39), Köln, Opladen 1969, S. 17-40; Rauprich 1995 (wie Anm. 18), S. 96–100.

31 In seiner ersten Schrift *Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung* (Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste I), Leipzig 1896, reagierte Schmarsow auf die Aktualität des Begriffs, den er als einen Schlüsselbegriff des modernen Kunstempfindens bezeichnete. Er untersuchte ihn vorerst anhand der Malerei. Es war das Ziel, die Eigenart der Malerei gegenüber den anderen Künsten über die Bestimmung des Begriffs des Malerischen zu ergründen: »Ja, noch mehr, die Anerkennung ihrer Selbständigkeit wird sich eben auf diesen Begriff gründen müssen; ihre Existenzberechtigung neben den anderen Künsten muss darin beschlossen sein, auch wenn sie zum Vollbesitz ihrer Mittel, wie zum Vollbewusstsein ihrer eigensten Natur erst allmählich hindurchdringt.« (S. 11) Die zweite Untersuchung beschäftigte sich mit dem Malerischen in der Architektur: *Barock und Rokoko, eine Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur* (Beiträge II), Leipzig 1897; vgl. auch Schmarsow 1899 (wie Anm. 16), Vorrede, V. Vgl. auch Rauprich 1995 (wie Anm. 18), S. 104–106.

32 Schmarsow 1899 (wie Anm. 16), S. 79: »Ihre reinste Aufgabe sollte somit in der statuarischen Kunst anerkannt werden, d.h. im Gebiet der isolierten Rundplastik zunächst.«

33 Ebd., Kap. IV, S. 118–141; Kap. VI, S. 166-187.

34 Ebd., S. 118.

35 Ebd., S. 119.

36 Ebd., Kap. V, S. 142–165. Dass Schmarsow seine Kritik an Hildebrand im fünften Kapitel gipfeln liess, geschah wohl in kalkulierter Analogie zu Hildebrands eigener Schrift, wo die Relief-Anschauung als Ergebnis der Untersuchungen im selben Kapitel behandelt ist.

37 Auch Burckhardt hatte das griechische Relief als die vollkommenste Ausformung der Gattung

Mit dem Thema des Malerischen im Relief beschäftigte sich auch der Mathematiker Guido Hauck.[27] Seine Darstellung zielte darauf ab, die Bedeutung der zu Ende des 18. Jahrhunderts entdeckten so genannten Reliefperspektive zu mindern, mit der die Gattung mathematisch definiert werden sollte.[28] Denn im Gegensatz zur Malerei, so Hauck, bildeten im Relief die »malerischen Scenerien« doch die Ausnahme, während das Gewicht bei den Figuren liege.

August Schmarsows Abhandlung »Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis« von 1899[29] war als Replik auf Adolf Hildebrands aus der Sicht des produzierenden Künstlers verfasste, 1893 erstmals erschienene Schrift »Das Problem der Form in der bildenden Kunst«[30] konzipiert. Sie bildete Schmarsows dritte und letzte Beschäftigung mit dem Begriff des Malerischen; dieses Mal auf die Skulptur bezogen, womit die Reliefkunst ins Zentrum der Untersuchung rückte.[31] Schmarsow sah in klassischer Tradition die Aufgabe der Skulptur in der Darstellung des einzelnen menschlichen Körpers.[32] Er behandelte aber sodann auch die Formen des plastischen Schaffens, die von der eigentlichen Aufgabe, reine Körpervolumen zu bilden, abweichen, nämlich die plastische Gruppe sowie die Reliefkunst.[33] Dies gründete in der Einsicht, dass eine idealtypische begriffliche Erfassung und Differenzierung von Malerei und Skulptur und die konkrete Ausformung in den Werken zwei verschiedene Dinge seien: »Zwischen dem Standpunkt des Bildners und dem des Malers, wie wir sie heute klar auseinander zu halten und begrifflich scharf zu definieren vermögen, indem wir bei jedem das entwickelte Stadium seiner Kunst ins Auge fassen, wo diese ihrer eigenen Natur bewusst geworden und ihre besondere Aufgabe kennt wie ihre besondern Mittel handhabt, liegt selbstverständlich ein ganz allmählicher Übergang.«[34] Und hier stellte sich für Schmarsow auch die Frage, »wie kann seine [des Bildhauers, Anm. d. Verf.] Auffassung der menschlichen Gestalt allein ganz natürlich, fast unmerklich in die malerische Anschauungsweise übergleiten?«[35]

Um die Gesetzmässigkeiten des Reliefs zu untersuchen, widmete Schmarsow in kritischer Auseinandersetzung mit Hildebrand ein Kapitel der »Relief-Anschauung«, die von diesem zum allgemeinen künstlerischen Darstellungsprinzip erhoben worden war.[36] Die Beschäftigung mit der Gattung des Reliefs, die als conditio sine qua non für die Behandlung der Frage nach dem Malerischen in der Skulptur bezeichnet werden kann, erreichte mit Schmarsows Abhandlung einen Höhepunkt. Schmarsow konzentrierte sich allerdings wie vor ihm Hildebrand und Burckhardt weitgehend auf das griechisch-antike Relief.[37]

Als Spiegel des damaligen Interesses kann Philipp Schweinfurths 1910 erschienene Dissertation »Über den Begriff des Malerischen in der Plastik« bezeichnet werden, die eine Zusammenfassung der zeitgenössischen Diskussion lieferte.[38] Bezeichnend ist, dass auch Schweinfurth sich zur Untersuchung der Wechselwirkungen des Plastischen und Malerischen an konkreten Objekten auf die griechische Skulptur und die Skulptur der Renaissance beschränkte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die deutsche kunsttheoretische Diskussion des 19. Jahrhunderts über den Begriff des Malerischen in der Skulptur und speziell im Relief von einem klassischen Standpunkt geprägt war, von dem her malerische Gesetzmässigkeiten negativ gewertet wurden. Unter dem Malerischen aber verstand man in erster Linie Darstellungsmittel wie vor allem die Zentralperspektive, die primär in der

betrachtet, und zwar das nur eingründige Hochrelief, bei dem die vollplastischen Figuren nebeneinander wie »zwischen zwei Glasplatten« aufgereiht sind, vgl. dazu Rauprich 1995 (wie Anm. 18), S. 83.

38 Schweinfurth 1910 (wie Anm. 16).

39 Zu weiteren Positionen in dieser Diskussion vgl. Rauprich 1995 (wie Anm. 18), S. 108–111.

40 Vgl. Burckhardt 1941 [1855] (wie Anm. 6), Der Barockstil, Die Kirchenfassaden: »Hier [bei Rainaldis Fassade von S. Maria in Campitelli, Anm. d. Verf.] offenbart sich besonders deutlich das Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper als ein malerisches Prinzip; Abwechslung in den Linien und starke Schattenwirkung werden leitende Rücksichten, im geraden Gegensatz zu aller strengen Architektur.« Ebd., S. 352: »Das Auge hält, zumal beim Anblick von der Seite, die Biegung für stärker als sie ist und setzt die ihm durch Verschiebung unsichtbaren Teile reicher voraus als sie sind. Sodann ist auch hier ein malerisches Prinzip tätig: dasjenige, die homogenen Baugliedер, z. B. alle Fenstergiebel, alle Kapitelle desselben Ranges dem Beschauer auf den ersten Blick unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorzuführen, während die strengere Architektur ihre Wirkung im geraden Gegenteil sucht.«

41 Gurlitt, Cornelius, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart 1887, II. Buch. Der italienische Barockstil. Einleitung, S. 225f. Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Basel/Stuttgart 1986 (Nachdruck der ersten Ausg. von 1888). Schmarsow 1897 (wie Anm. 31): Verwies im Kapitel, in dem er auf die Frage eines malerischen Stils zu sprechen kam und wo er bereits im Titel ein Fragezeichen setzte – »Ein malerischer Stil?« – auf Burckhardts Wirkung: »Man hat sich gewöhnt, den Stil, in den die Renaissance sich auflöst oder – wie man sich öfter ausdrückt – in den die Renaissance entartet,« (sic) unter dem Namen Barock zu begreifen. Als wesentliches Merkmal dieses Stils wird aber übereinstimmend von den Geschichtschreibern der Kunst ›der malerische Charakter‹ angegeben. Besonders Jacob Burckhardt, dessen glänzende Charakteristik für alle folgenden Versuche massgebend geblieben ist, hat von dem ›malerischen Grundgefühl des Barockstiles‹ gesprochen und mehr als ein Prinzip, das aller strengen Architektur widerstreitet, in malerischen Grundsätzen erkannt.« (S. 42f.) Riegl, Alois, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1987 (Nachdruck der Ausgabe Wien 1908), sprach den Missbrauch an, der mit dem Begriff des Malerischen betrieben werde, durch die abweichende Verwendung von malerisch und plastisch bei Wölfflin und bei Schmarsow: Während Wölfflin die Eigentümlichkeit des Barockstiles auch in der ersten Periode im Malerischen sah, liess dies Schmarsow höchstens für die zweite gelten (Einl., S. 15f.).

42 Wölfflin 1986 [1888] (wie Anm. 41), im ersten Teil seiner Untersuchung, »Das Wesen des Stilwandels«, dort das Kapitel »Der Malerische Stil«: »Übereinstimmend wird von den Geschichtsschreibern der Kunst als wesentliches Merkmal der Barockarchitektur der malerische Charakter angegeben. Die Baukunst verlässt ihr eigenthüm-

Malerei zur Anwendung gelangten. Das Relief bot sich als zwischen Malerei und Skulptur zu lokalisierende Gattung an, um exemplarisch darzustellen, wie unbefriedigend die hier erzielten Resultate im direkten Vergleich mit der Malerei letztlich waren.[39]

Das Malerische als spezifische Qualität der barocken Kunst

In der Erörterung des Malerischen in der Skulptur spielte das barocke Relief praktisch keine Rolle. Eine grosse begriffsgeschichtliche Wirkung übte aber neben der oben skizzierten Diskussion Burckhardts Verwendung des Begriffs für die barocke Architektur im »Cicerone« aus.[40] Gurlitt, Wölfflin, Schmarsow und auch Riegl bezogen sich auf Burckhardts Urteil, in der formalen Gestaltung dieses Zeitraums mache sich ein »malerisches Prinzip« bemerkbar.[41]

Von grösstem Interesse sind in der Folge Heinrich Wölfflins Beiträge zum Thema, der an Burckhardt anknüpfend, das Malerische zu einem Grundbegriff entwickelte. In seiner Habilitationsschrift zur Entwicklung der Architektur von der Renaissance zum Barock machte er das Urteil, das Eigentümliche der Barockarchitektur sei ihr malerischer Stil, zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen.[42] Wölfflin stellte hier auch fest, dass die an der Architektur studierten, als malerisch bezeichneten formalen Eigenschaften sich selbstredend auch in der barocken Skulptur finden liessen.[43]

Auch wenn Wölfflin am Schluss zum Fazit gelangte, dass »der Begriff in seiner Allgemeinheit nicht fähig ist, den Barock zu fassen«[44], so erkannte er nichtsdestotrotz im Malerischen eine grundlegende Art der künstlerischen Gestaltung. In seinem 1913 erschienenen Aufsatz »Über den Begriff des Malerischen« löste er ihn von der Bindung an eine Gattung oder an eine bestimmte Epoche.[45] In Abgrenzung zum Gegenbegriff des Linearen beschrieb er den malerischen Stil als die Wiedergabe des Scheins der Dinge, geprägt von konturlosen Massen, von alternierendem Hell-Dunkel: »Wo der Rand als wesentliches spricht, da trennt sich Form von Form; die Flächen des malerischen Stils mit unbetonter Grenze verbinden sich untereinander. Helligkeiten und Dunkelheiten schiessen zusammen und es entsteht ein eigentümlicher Bewegungseindruck, dem Wogen eines Stromes vergleichbar, wie ihn die lineare Kunst nicht kennt. Höhen und Tiefen, Helles und Dunkles – sie scheinen demselben Element anzugehören.«[46]

In den 1915 erschienenen »Grundbegriffen« knüpfte Wölfflin am zwei Jahre früher erschienenen Aufsatz zum Malerischen an, indem er als erstes Gegensatzpaar »das Lineare und das Malerische« behandelte.[47] Er bezeichnete nun aber das Malerische wieder als ein spezifisches Merkmal der Kunst des 17. Jahrhunderts und bildete in der Folge auch seine Gegensatzpaare generell aus Beispielen des 16. und 17. Jahrhunderts.[48] Der Abschnitt zur malerischen Skulptur gipfelte in einer Charakterisierung von Berninis Teresa-Gruppe.[49]

Der Einfluss des »Picturesque«

Das Verständnis des »malerischen Prinzips«, wie es zuerst von Burckhardt dargelegt wurde, scheint offensichtlich beeinflusst zu sein von der ästhetischen Kategorie des Pittoresken, die sich im Verlaufe des 18. Jahrhunderts im englischen Raum konstituierte.

Sabine Felder

liches Wesen und geht Wirkungen nach, die einer andern Kunst entlehnt sind: sie wird malerisch.« (S. 27)

43 »Im Uebrigen brauche ich hier nicht auszuführen, wie weit die Übertragung des ‹Malerischen› auf die Plastik getrieben wurde oder getrieben werden kann. Ich breche diese Bemerkungen ab, unser Thema ist die Architektur und ich greife zurück auf den Anfangssatz: Im Barock werde die Architektur malerisch und dies sei das eigentliche Charakteristicum des Stils.« (ebd., S. 37)

44 Ebd., S. 37.

45 Wölfflin, Heinrich, *Über den Begriff des Malerischen*, in: Logos, IV, 1913, S. 1–7.

46 Ebd., S. 2. Wölfflin hatte bereits 1888 (wie Anm. 41) die Bewegung als ein grundlegendes Element des malerischen Stils bezeichnet, was von Schmarsow (1896 [wie Anm. 31], S. 8) als eine willkürliche Behauptung abgetan wurde. Der Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Begriffes des Malerischen seit »Renaissance und Barock« durch Wölfflin und den drei Schriften zum Malerischen von Schmarsow, 1896–1898, wäre ein Thema, das hier zu erörtern aber nicht der Ort ist. Lurz, Meinhold, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie* (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, 14), Worms 1981, dem es in seiner Dissertation zu einer Biografie von Wölfflins Kunsttheorie vor allem um die Herausarbeitung von Wölfflins einfühlungspsychologischer Position ging, interpretierte Wölfflins Definition des Malerischen als »quasi-ontologisch« (S. 104–107): »Seine Definienten werden nicht einfach ontologische Prädikate sein, sondern Prädikate, in denen ein subjektiver Eindruck in Beziehung zu seiner empirischen Grundlage gesetzt wird, und zwar derart, dass der Eindruck quasi-ontologisch vom Gegenstand prädiziert wird.« (S. 104)

47 Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915, Kap. I, S. 20–79. Vgl. auch Rauprich 1995 (wie Anm. 18), S. 101f., zur Verwandtschaft dieses Gegensatzpaares mit »plastisch-malerisch« bei Burckhardt.

48 »Es ist beidemal jene Manier eines Sehens in Flecken statt in Linien, etwas, was wir malerisch nennen und was ein unterscheidendes Merkmal des 17. Jahrhunderts gegenüber dem 16. Jahrhundert ist.« (Wölfflin 1915 [wie Anm. 47], S. 12) Die Stilveränderung, die Wölfflin mit der Entwicklung vom *Linearen* zum *Malerischen* beschreibt, ist im Sinne einer Periodizität von allgemeiner Gültigkeit, vgl. dazu Rauprich 1995 (wie Anm. 18).

49 Ebd., S. 66–68, Abb. S. 67. Im Abschnitt zur Plastik werden als Gegensatzpaare zuerst zwei Büsten von Benedetto da Majano und Bernini (Kardinal Scipione Borghese) besprochen (Abb. S. 62f.); als vollplastische Figuren sodann der hl. Jakobus von Andrea Sansovino und Pierre Pugets Andrea Sauli (Abb. S. 64f).

50 Zum »Picturesque« vgl. von Buttlar, Adrian, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989; Andrews, Malcolm (Hrsg.), *The Picturesque. Literary Sources & Documents*, 3 Bde., The Banks, Mountfield 1994, mit weiteren Literaturangaben. Eine Definition des Pittoresken in der Bedeutung »wie ein

Ohne ausführlicher darauf eingehen zu können, seien nur wenige grundlegende Aspekte des »Picturesque« genannt, die mir hier von Bedeutung zu sein scheinen: als erstes, dass es sich dabei nicht primär um eine auf die bildenden Künste bezogene Diskussion handelte, sondern um die rein ästhetische, von der Landschaftsmalerei eines Poussin, Salvatore Rosa oder Claude Lorrain inspirierte Rezeption der Natur als Bild. In diesem Sinne ist aufschlussreich, dass der Begriff ursprünglich ganz einfach »wie ein Bild« meinte.[50] Das »Picturesque« bezeichnete, um von Buttlar zu zitieren, »[...] nur mehr ein ästhetisches System von Kompositionsregeln, Form- und Farbwerten, das heisst die von jedem Inhalt, jeder Assoziation und Emotion losgelösten physischen Qualitäten der Natur nach Licht, Schatten, Bewegung, Umriss, Textur und Kolorit in Hinsicht auf das Malerisch-Reizvolle«.[51] Als ästhetische Kategorie, wie es in Unterscheidung von »beautiful« und »sublime« definiert wurde, beinhaltete es Irritierendes, Unregelmässigkeit, Mannigfaltigkeit – »Roughness« sei der wesentliche Punkt, in dem sich das »Picturesque« vom Schönen unterscheide, wie es etwa William Gilpin zu Ende des 18. Jahrhunderts ausdrückte.[52]

Im Vergleich ergeben sich Parallelen zwischen der Definition des Pittoresken und jener des »malerischen Prinzips« der Barockarchitektur: Man denke an die von Burckhardt hervorgehobenen Punkte, »das Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper«, »Abwechslung in den Linien und starke Schattenwirkung«.[53] Bei Erwin Panofsky bezeichnete malerisch all jene Stilelemente von Berninis Altararchitektur, die vom klassischen Kanon abwichen: Schrägstellung der Säulenpaare, gesprengte Giebel, verkröpftes Gebälk, überquellendes Relief, frei im Raume schwebende Gestalten.[54]

Bei Wölfflin schliesslich lassen sich offensichtliche Übereinstimmungen mit der ästhetischen Theorie des Pittoresken feststellen. So verwies er in »Renaissance und Barock« in der definitorischen Bestimmung des malerischen Stils zunächst auf die ursprüngliche Bedeutung von pittoresk »wie ein Bild«.[55] Und die folgenden Bemerkungen zum antiken Tempel, der erst als Ruine zum malerischen Gegenstand geraten könne, knüpften an entsprechenden Äusserungen Gilpins zur Architektur Palladios an.[56] An solchen Präliminarien aus der englischen »Picturesque«-Theorie mass Wölfflin sodann die barocke Architektur, mit der sich – als Bildmotiv – leichter als mit dem Tempel und ohne Manipulation eine malerische Wirkung erzielen lasse.[57]

Wölfflin zog aus diesen Überlegungen einen Schluss, der seine Definition des Malerischen im Kern weiterhin prägen sollte: »Pointirt könnte man sagen: Die strenge Architectur wirkt durch das, was sie ist, durch ihre körperliche Wirklichkeit, die malerische Architectur dagegen durch das, was sie scheint, durch den Eindruck der Bewegung.«[58]

Später in den »Grundbegriffen« unterschied Wölfflin in der Einleitung zum Kapitel »Das Lineare und das Malerische« zwischen malerischer Auffassung und malerischem Motiv. In seinen Darlegungen ging es ihm um Ersteres, während er Letzteres – den Bettler, die Ruine – eher in den populären Bereich verwies.[59] Anhand von Rembrandt stellte er die Entwicklung vom populären Ideal des motivisch Pittoresken – hier verwendete er nun auch bewusst das Fremdwort zur besseren Unterscheidung – zum nicht an den Bildgegenstand geknüpften malerischen Stil dar.[60] Allerdings bildete das malerische Motiv die notwendige Voraussetzung – »nur eine Vorstufe zu den höheren Formen des malerischen Geschmacks« – zur »allgemein malerischen Auffassung der Welt«.[61]

Bild« findet sich bei Du Bos, 1719: »J'appelle composition pittoresque, l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau par rapport a l'effet general du tableau.« (zit. nach Andrews 1994, 1, S. 6)

51 Von Buttlar 1989 (wie Anm. 50), S. 71.

52 Gilpin, William, *Essay I. On Picturesque Beauty*, 1791, publ. bei Andrews 1994 (wie Anm. 50), 2, S. 7–18.

53 Burckhardt 1941 [1855] (wie Anm. 6), S. 351.

54 Panofsky, Erwin, *Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis*, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XL, 1919, S. 241-278, S. 253. Im Unterschied zu einer primär formalen Analyse erfuhr der Begriff bei Panofsky eine Psychologisierung: Als subjektivistisches Prinzip erhob er es zum bestimmenden Darstellungsmodus seit dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts: »[...] geht dazu über, durch eine systematische Ausbildung der wirklich subjektivistischen Prinzipien, des Unzeichnerisch-Malerischen, des Unplastisch-Theatralischen, des Vieldeutig-Stimmungsmässigen, einen neuen Darstellungsmodus zu schaffen [...]« (S. 258)

55 Wölfflin 1986 [1888] (wie Anm. 41), S. 27: »Was bedeutet malerisch? Einfach ist es zunächst zu sagen: malerisch sei das, was ein Bild abgebe, was ohne weitere Zuthat ein Vorwurf für den Maler sei.«

56 Ebd.: »Ein strenger antiker Tempel, der nicht in Ruinen liegt, ist kein malerischer Gegenstand. Der architectonische Eindruck mag in Wirklichkeit noch so gross sein, im Bilde wirkt das Gebäude einförmig; der moderne Künstler müsste sich die äusserste Mühe geben, durch Beleuchtungseffecte, Luftstimmung, landschaftliche Umgebung das Object als Gemälde interessant zu machen, wobei dann das eigentlich Architectonische vollständig zurücktritt.« Vgl. auch Wölfflin 1913 (wie Anm. 45), S. 5f. Auch Schmarsow 1897 (wie Anm. 31), S. 20, bemühte das Bild der antiken Tempelruinen, am Beispiel der Akropolis und der Tempel von Paestum, um die malerische Verwandlung des Bauwerks vor Augen zu führen. Bei Gilpin lautet die entsprechende Passage folgendermassen: »Let us then examine our theory by an appeal to experience; and try how far these qualities enter into the idea of picturesque beauty; and how far they mark that difference among objects, which is the ground of our inquiry. A piece of Palladian architecture may be elegant in the last degree. The proportion of it's party – the propriety of it's ornaments – and the symmetrie of the whole may be highly pleasing. But if we introduce it in a picture, it immediately becomes a formal object, and ceases to please. Should we wish to give it picturesque beauty, we must use the mallet, instead of the chisel: we must beat down one half of it, deface the other, and throw the mutilated members around in heaps. In short, from a smooth building we must turn it into a rough ruin. No painter, who had the choice of the two objects, would hesitate which to use.« (Gilpin 1791, publ. bei Andrews 1994 [wie Anm. 50], 2, S. 8)

57 Wölfflin 1986 [1888] (wie Anm. 41), S. 27f.: »Einer reichen Barockarchitektur lässt sich dagegen leichter eine malerische Wirkung abgewinnen: sie hat mehr Bewegung, die freieren Linien, das

Brinckmanns »Barockskulptur«: Eine neue Sicht der Epoche und die Entdeckung des Reliefs

Unter dem direkten Eindruck der »Grundbegriffe« befasste sich auch der Wölfflin-Schüler Albert Erich Brinckmann in seiner 1917 erschienenen »Barockskulptur« mit dem Begriff des Malerischen. Und zwar geschah dies im Rahmen eines Werkes, mit dem erstmals ein Überblick über die Geschichte der Barockskulptur gegeben wurde.[62] In der Tat verband Brinckmann damit auch den Anspruch einer Neubewertung der Epoche, die in der Kunstgeschichte seit dem von Burckhardt im »Cicerone« gefällten Urteil negativ eingeschätzt worden war.[63]

Die Auseinandersetzung mit Wölfflin äussert sich am deutlichsten in der begrifflichen Systematisierung des künstlerischen Prozesses im Einleitungskapitel, wo Brinckmann das Verhältnis der Gattungen Baukunst, Skulptur und Malerei definierte.[64] Auf die Begriffe »Vorstellungsform« und »Erscheinungsform« folgten die drei Kategorien des künstlerischen Denkens »Raum, Plastik, Farbe«, sodann die ihnen zugeordneten Attribute »Linie« und »Fläche« als sich daraus ergebende polare Gegensätze der künstlerischen Denk-, Vorstellungs- und Erscheinungsform »Einfach» und »Kompliziert». An fünfter Stelle schliesslich kam Brinckmann auf das Malerische zu sprechen und daran anschliessend auf das Relief als der Verbindung des Malerischen mit der Skulptur.[65] Die ganze Einführung zielte darauf ab, die Bedeutung des Malerischen zu mindern, das Wölfflin als ein formales Grundprinzip aller Künste dargestellt hatte, und es wieder ganz an das »Wesen« der Malerei zu binden.[66] Von dieser Beschränkung war einzig die Gattung des Reliefs ausgenommen.[67] Die höchste Komplizierung in der Verbindung plastischer und malerischer Werte aber erstrebte das Relief in der Barockzeit.[68]

Es ergibt sich hier folgendes Paradox, dass Brinckmann zwar das Malerische als künstlerisches Prinzip in seiner Bedeutung für die verschiedenen Kunstgattungen einer Relativierung unterzog, ihm aber im Rahmen seiner Darstellung eine Schlüsselrolle zukommen liess, da es mit der Gattung Relief verbunden war, die er als die wichtigste, zeitgemässeste Skulpturform des Seicento und Settecento auffasste.[69] Bei einer Darstellung, der es um »eine reinformale Betrachtungsart«[70] ging, erhielt dieses Verdikt umso grösseres Gewicht. Brinckmann fand dafür – durchaus zeitbedingt[71] – eine psychologische Erklärung: Die Gattung entspreche dem Äusserungsbedürfnis der Epoche am besten und ermögliche dank der Fülle von Figuren die Darstellung psychischer und physischer Aktion. Zudem sei das Relief rascher ausgeführt als die Freiskulptur, da nur eine Ansicht der Figuren ausgearbeitet werden müsse. Schliesslich nannte Brinckmann die malerischen Komponenten und meinte damit die Möglichkeit, die Bildfiguren in einen illusionistischen Raumzusammenhang zu stellen. Aus diesen Gründen aber neige auch die Freiskulptur dazu, zum Relief zu werden und Anlehnung an sichere Hintergründe zu suchen.[72]

Brinckmanns Wertschätzung des Reliefs bildete offenbar die Schlussfolgerung aus der bei Werken Berninis gemachten Beobachtung, dass sich die Rundskulptur dem »malerischen Flächenbild« annähere.[73] Darauf hatte vor ihm bereits Wölfflin im Zusammenhang mit Berninis Teresa-Gruppe hingewiesen,[74] und in neuerer Zeit wurde der Flächencharakter verschiedentlich als Charakteristikum der römischen Freiskulptur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts beschrieben.[75]

Sabine Felder

belebte Spiel von Licht und Schatten, das sie bietet, befriedigen um so mehr den malerischen Geschmack, je mehr sie gegen die höheren Gesetze der Baukunst verstossen.«

58 Ebd., S. 28.

59 Wölfflin 1915 (wie Anm. 47), S. 26–31.

60 Ebd., S. 30.

61 Ebd.

62 Brinckmann, Albert Erich, *Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert*, 2 Bde. (Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin 1917, S. V.

63 Ebd. Auch Wölfflin vertrat letztlich ein klassisches Skulpturverständnis und hegte eine Vorliebe für die »plastische« Skulptur: vgl. Rauprich 1995 (wie Anm. 18), S. 104; zum Klassizisten Wölfflin vgl. auch Nikolaus Meier, *Heinrich Wölfflin – Kunst und Natur*, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich 1996, S. 197–208.

64 Brinckmann 1917 (wie Anm. 62), S. 1–10.

65 Ebd., S. 7.

66 Ebd., S. 6–9: »Das Ergebnis dieser Untersuchung lautet also: das Malerische vermag einzig Wesenseigentümlichkeit der Malerei zu werden. In der Skulptur und Baukunst kommt ihm nur ein akzessorischer Wert zu, dort stärker, hier geringer.« (S. 9)

67 Ebd., S. 7: »Nur eine untrennbare Verbindung geht die Malerei und mit ihr auch das Malerische mit der Skulptur ein: im Relief. Hier gibt sie wirklich einen Teil ihrer rein plastischen Werte auf, bezieht andrerseits Werte der Malerei ein, und kann infolgedessen leicht zur malerischen Auflösung vordringen. Der kinästhetische Charakter weicht dem rein optischen.«

68 Ebd. Brinckmann kritisierte an dieser Stelle Hildebrand und warf ihm vor, bei der griechischen Reliefkunst handle es sich nur um eine individuelle und nicht um eine zeitlos gültige Ausformung – denselben Einwand hatte bereits Schmarsow gegen Hildebrand vorgebracht. Und vor der Reliefkunst des Barock »[...] brechen die Formulierungen eines Hildebrand ratlos zusammen«. Brinckmann stellte dem System Hildebrands die Kunst in ihrer tatsächlichen, variationsreichen Ausformung gegenüber: »[...] Als ob sich die Kunst in ihren lebendigen Komplizierungsmöglichkeiten um die individuellen Sehgesetze einer anders gerichteten Zeit zu kümmern brauchte!«

69 Ebd., S. 266: Im Abschnitt zur »Ausbreitung des Stils«, d. h. zur Epoche nach Bernini, konstatierte er: »innerhalb der rein formalen Probleme, die sich die Skulptur stellt, nimmt das Relief den ersten Rang ein [...]«

70 Ebd., S. V.

71 Brinckmann kommentierte selbst die Affinität seiner eigenen Zeit für »[...] die Art, wie die Barockskulptur sich zum Träger seelischen Ausdrucks macht [...]« (ebd., S. V). Zu Brinckmann als Vertreter der »expressionistischen Kunstgeschichte« vgl. Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte*, München 1990 [1966], S. 198.

72 Brinckmann 1917 (wie Anm. 62), S. 266. Als Beispiel führte Brinckmann das nach Berninis Entwurf von Francesco Baratta geschaffene

Abb. 4: Benvenuto Cellini, Perseus befreit Andromeda, 1545–1554, Florenz, Bargello (Poeschke 1990, II, Taf. 234).

Franziskus-Relief in S. Pietro in Montorio an, das er somit als eine im Kern als Freiskulptur angelegte, weiter entwickelte Skulpturform interpretierte. Und mit dem Emerenziana-Relief von Ferrata wies er einem weiteren Relief »[...] jene Mittelstellung zwischen Relief und Freiskulpturengruppe [...]« zu.

73 Ebd., S. 230.

74 Wölfflin 1915 (wie Anm. 47), S. 66, Abb. 67: Im ersten Kapitel zu den Begriffen des Linearen und Malerischen illustrierte er anhand der Teresa-Gruppe Berninis Skulpturauffassung, die eine

In seinem Verständnis des Malerischen im Relief folgte Brinckmann im Grunde den schon angesprochenen klassizistischen Positionen. Dies wird etwa in seiner Besprechung von Benvenuto Cellinis Andromeda-Relief auf dem Sockel der Perseus-Statue deutlich (Abb. 4), das er als einen Angelpunkt in der Stilgeschichte wertet: »Das Formale ist eine Offenbarung: in seinen künstlerischen Gesetzen und seinen künstlerischen Notwendigkeiten beweist sich in ihm das malerische Relief! Reliefgrund besteht, aber leicht gerauht wirkt er wie tiefe Atmosphäre. Fast frei gearbeitete plastische Formen stufen sich in die Tiefe ab bis zum zartesten rilievo schiacciato, wo die Formen in Unbestimmtheit malerisch verschwimmen. In ersten Ahnungen alles, aber doch bewusst verwendet. Wohl hatten auch ein Antonio Rosselino, ein Francesco di Giorgio eine Bildszene gestaltet, diese atmosphärische Tiefe haben sie nicht erreicht. Nur das

Relief, das die Verwandtschaft mit der Malerei unterstreicht, vermag solche unbestimmte Tiefen zu geben, malerisch zu werden.«[76]

Das Kriterium, welches über den malerischen Charaker beim Relief entscheidet, ist somit die illusionistische Raumdarstellung, wie sie die Malerei kennt. Im Unterschied zu den früheren Autoren stand Brinckmann dieser Erscheinung aber als gattungsspezifische Gestaltungsmöglichkeit, die im Barockrelief den Gipfelpunkt erreichte, positiv gegenüber.

In Wittkowers konzeptionellem Vergleich von Algardis und Guidis Reliefschöpfungen, der diesen Ausführungen als Einstieg diente, spiegelt sich die Diskussion über das Malerische, wie sie hier nur überblicksweise dargestellt werden konnte. Es war Brinckmann gewesen, der die beiden grob skizzierten Stränge in seiner Wertschätzung des barocken Reliefs zusammengeführt hatte; in Wittkowers Nachtrag erreichte die Diskussion eine letzte Stufe, indem innerhalb des Barockreliefs eine stilistische Entwicklung aufgezeigt wurde: vom Malerischen, im Sinne der illusionistischen Raumdarstellung, zum Pittoresken, wo der dekorative Oberflächeneindruck der Formen zählt.

Der Begriff des »Flimmernden« von Wölfflin bis Wittkower: die Veranschaulichung des Malerischen

Abschliessend soll hier noch zur Sprache kommen, wie Wittkower das Pittoreske, das er in Guidis Werken realisiert sieht, charakterisiert. Er beschreibt es folgendermassen: »Der Reliefgrund ist bedeckt mit Figuren ohne grosse qualitative Differenzierungen, was zu einem flimmernden Mischmasch plastischer Formen führt.«[77] Und er vergleicht Guidis Arbeiten hierin mit spätantiken Sarkophagreliefs.[78]

Beides, sowohl das Wort »Flimmern« als auch der Vergleich mit den spätantiken Sarkophagreliefs, ist der oben skizzierten Diskussion über das Malerische entlehnt. Es war Wölfflin, der nachgerade eine kleine kunsthistorische Tradition des Begriffs »Flimmern« begründete, die schliesslich in der zitierten Wendung bei Wittkower mündete. Im ersten Kapitel seiner Schrift »Renaissance und Barock«, in dem er den malerischen Stil als das Wesensmerkmal des Barock untersuchte, erläuterte Wölfflin anhand von Raffaels Stanza d'Eliodoro zwei seiner hauptsächlichen Eigenschaften, das Denken in »Massen« mit den Elementen Licht und Schatten und die »körperliche Rundung«.[79] Raffael verschärfte bewusst den Kontrast von Hell und Dunkel, so Wölfflin, um die Plastizität der Darstellung zu steigern, bis zum Eindruck eines wahren »Herausspringens« der Bildelemente.[80] Bei der Vertreibung Heliodors ist die dramatische Wirkung »[...] durch die einzeln aufblitzenden Lichter auf dunklem Grund wesentlich gesteigert«.[81] An dieser Stelle verwies Wölfflin in der Fussnote auf eine Entwicklung dieses Stils, wie sie nicht die Italiener, sondern die Holländer vollzogen hätten: während sich die Italiener nämlich an die »bewegten Gestalten« hielten, führten die Holländer die Entwicklung in der Darstellung fort bis zum »Unsicher-flimmernden«.[82] Er verwendete also das Wort, um die atmosphärische Qualität des Bildes, »die unbestimmte Bewegung des Luft- und Lichtlebens«, zu beschreiben.

Alois Riegl gebrauchte es adjektivisch in der erstmals 1901 erschienenen »Spätrömischen Kunstindustrie«.[83] Bei einem Sarkophagrelief aus der mittleren Kaiserzeit sah Riegl die »unklassische Unklarheit«, welche er für diese Epoche als charakteristisch

»bildmässige Wirkung verfolgt [...]«.

75 Es ist in erster Linie Preimesberger, der bei verschiedenen Gelegenheiten auf den Flächencharakter der Freiskulptur jener Zeit zu sprechen kam: vgl. bspw. Preimesberger, Rudolf, *Entwürfe Pierre Legros' für Filippo Juvarras Capella Antamoro*, in: Römische Historische Mitteilungen, 10. Heft, 1966/67, S. 200–215: zur Filippo-Neri-Statue von Pierre Legros; ders., *Zu einigen Werken und der künstlerischen Form Pierre Pugets*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22, 1969, S. 86–119: zur flächigen, unkörperlichen Gestaltungsweise Pierre Pugets; ders./Weil, Mark, *The Pamphili Chapel in Sant'Agostino*, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 15, 1975, S. 183–198, S. 196: stellten bei Melchiorre Cafà im unrealisierten Entwurf des S. Tommaso di Villanova-Altars in S. Agostino, beim Caterina-Relief und beim Eustachius-Relief eine durch zwei diagonale Ebenen bewirkte, bewusste Ausflachung der Komposition als Kompositionsprinzip fest; dasselbe Kompositionsprinzip sahen sie aber auch bei Algardis Hochaltargruppe von S. Nicola da Tolentino und bei den Reliefs in S. Agnese verwirklicht. Wittkower 1986 [1958] (wie Anm. 2), S. 308: bezeichnete Cafàs S. Caterina als eine »neue berninesque Kategorie einer malerischen an die Wand gestellten Gruppe«. Bissell, Gerhard, *Studien zu Pierre Le Gros d. J.*, Diss., Erlangen-Nürnberg 1993/94: machte für Legros grundsätzlich auch bei der Rundskulptur einen flächenhaften Aufbau, eine Reliefstruktur geltend, vgl. die entsprechenden Abschnitte im Einleitungskapitel, S. 25f.; 28.

76 Brinckmann 1917 (wie Anm. 62), S. 123.

77 Wittkower 1986 [1958] (wie Anm. 2), S. 312f.: »The plane of the relief is covered by figures without much qualifying differentiation, resulting in a flickering farrago of plastic form.«

78 Ebd., S. 313.

79 Wölfflin 1986 [1888] (wie Anm. 41), S. 30f.

80 Ebd., S. 31.

81 Ebd.

82 Ebd., Anm. 1: »Nie aber gehen die Italiener bis zu jenem Unsicher-flimmernden fort, das die Holländer zu geben lieben. Sie bleiben ihrer plastischen Natur auch hier treu, die Lichteffecte sind gross und einfach, man hält sich im Wesentlichen an bewegte *Gestalten*, nicht an die unbestimmte Bewegung des Luft- und Lichtlebens, worin ein Rembrandt so gross ist.«

83 Riegl, Alois, *Spätrömische Kunstindustrie*, Wien 1927 [1901]. Der vollständige Titel der Erstausgabe lautete *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil.*

84 Ebd., S. 142, Abb. 23: Sarkophag des Alexander Severus und der Julia Mammaea, Kapitolinisches Museum.

85 Wölfflin 1913 (wie Anm. 45), S. 7: »Das ist dann der entschiedene Sieg des Malerischen. Eine Rokokodekoration, wie die des Residenztheaters in München, ist grundsätzlich nicht mehr darauf berechnet, im Einzelnen gesehen zu werden. Die künstlerische Absicht geht in erster Linie auf den faszinierenden Rhythmus einer flimmernden Gesamtbewegung.«

86 Wöfflin 1915 (wie Anm. 47), S. 61.

87 Brinckmann 1917 (wie Anm. 62), S. 268: Brinckmann nannte Retti irrtümlicherweise Loti.

bezeichnete, im »flimmernden Wechsel von Licht und Schatten« erwirkt.[84] Offensichtlich hatte Wittkower Riegls Darstellung der spätantiken Reliefs vor Augen, als er Guidis Reliefs mit diesen verglich.

Wölfflin selbst griff das lautmalerische Wort zumindest zweifach auf, als er sich zum Malerischen äusserte. Im Aufsatz von 1913 bezeichnete er die »flimmernde Gesamtbewegung« als die eigentliche »künstlerische Absicht« des malerischen Stils.[85] In den »Grundbegriffen« sprach er im Zusammenhang mit dem Malerischen in der Skulptur von der »flimmernde[n] Erscheinung etwa eines Reliefs von Antonio Rossellino«.[86] War es bei Wölfflin ein Quattrocento-Werk, so führte Brinckmann das spätbarocke Sarkophagrelief von Leonardo Retti am Papstgrabmal Clemens' X. in St. Peter als Beispiel an »für die flimmernd malerische Oberflächenbehandlung, der das Relief in seiner äussersten Entwicklung zustrebt«.[87]

Es fällt sofort auf, dass der von Wölfflin lancierte Terminus »Flimmern« stets im Kontext von expliziten Ausführungen zum malerischen Stil verwendet wurde, ausser bei Riegl. Mit Ausnahme der erwähnten Stellen aus Wölfflins »Renaissance und Barock« und aus dessen Aufsatz von 1913 ging es zudem jeweils um die Charakterisierung eines Reliefs. Daneben sind weitere Gemeinsamkeiten zwischen den zitierten Beispielen festzustellen: In Wölfflins »Renaissance und Barock« und bei Riegl enthält das Wort eine Negativkomponente, indem es mit Begriffen kombiniert wird, denen das Präfix »Un« vorangestellt ist. Bei Riegl, bei Brinckmann, in Wölfflins Aufsatz von 1913 zum Begriff des Malerischen sowie bei Wittkower dient es ausserdem dazu, anhand des Reliefs das Spezifische einer Spätzeit – Spätantike und Spätbarock, Rokoko – zu veranschaulichen. In diesem Zusammenhang sei am Rande darauf hingewiesen, dass Wittkower mit seinem Vergleich zwischen den Altarreliefs von Guidi und den spätantiken Sarkophagreliefs etwas auf den Punkt brachte, nämlich eine Verwandtschaft zwischen den durch diese beiden Werke repräsentierten Spätzeiten, was bereits Riegl sah; bekanntlich beschäftigte er sich zeitgleich mit der Kunst der beiden Epochen.[88]

»Die malerische Erscheinung«

Die mehrfachen, sich teilweise überschneidenden Übereinstimmungen können kaum nur dem lautmalerischen Klang[89] des »Flimmerns« zuzuschreiben sein. In der Tat handelt es sich beim »Flimmern« um einen in der Wissenschaft der Optik gebräuchlichen Begriff, mit welchem der vom menschlichen Auge wahrnehmbare Wechsel von Farb- und Leuchtdifferenzen bezeichnet wird.[90] In der Zeit der hier angesprochenen Textpassagen war der Begriff in dieser Bedeutung durchaus geläufig. Helmholtz' »Handbuch der physiologischen Optik«, das 1856–1866 erstmals erschien, beschreibt etwa Experimente mit rotierenden Scheiben, welche schwarze und weisse Sektoren aufweisen:[91] Beim Rotieren können die verschiedenen Sektoren ab einer bestimmten Geschwindigkeit nicht mehr voneinander unterschieden werden; es treten dann neue Farberscheinungen auf, weil ein zwischen Rosa und Grüngrau sich bewegendes Flimmern wahrzunehmen ist.[92]

Die Verwendung des Terminus »Flimmern« in den weiter oben angesprochenen Textpassagen lässt bei den Autoren auf Kenntnisse zeitgenössischer naturwissen-

Das Papstgrabmal Clemens' X. Altieri wurde um 1682 nach Plänen Mattia de' Rossis von mehreren Bildhauern, Ferrata (Papststatue), Aprile, Carcani, Mazzuoli, Morelli und Retti, ausgeführt, vgl. Bacchi 1996 (wie Anm. 11), Abb. 389; zu Retti vgl. ebd., S. 837.

88 Riegl las im Wintersemester 1894/95 zur »Kunstgeschichte des Barockzeitalters«; im WS 1898/99 die unter Ausscheidung des nichtitalienischen Stoffes überarbeitete Fassung »Italienische Kunstgeschichte von 1550 bis 1800«; im WS 1901/02 dann »Italienische Kunstgeschichte von 1520 bis 1700« ohne Berücksichtigung Berninis: Aus diesen hinterlassenen Vorlesungsskripten publizierten Max Dvorák und Arthur Burda 1908 *Die Entstehung der Barockkunst in Rom.* 1902 erschien auch Riegls bearbeitete und kommentierte Ausgabe der *Vita* Gianlorenzo Berninis von Baldinucci. Zum Zusammenhang zwischen Riegls Beschäftigungen mit dem Barock und der *Spätrömischen Kunstindustrie* vgl. Pächt, Otto, *Art Historians and Art Critics – vi: Alois Riegl,* in: The Burlington Magazine, CV, 1963, S. 188-193, S. 188; Kultermann 1990 (1966) (wie Anm. 71), S. 155.

89 In älteren deutschen Wörterbüchern wird »Flimmern« nur in seiner alltäglichen und poetischen Bedeutung aufgeführt: »es flimmerte und flammerte«: vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm,* 3, Leipzig 1862, Sp. 1798.

90 Zum optischen Begriff vgl. bspw. *Lexikon der Optik,* hrsg. v. Heinz Haferkorn, Leipzig 1988, Stichwort »Flimmerfrequenz«: »Der vom menschlichen Auge zeitlich wahrnehmbare Wechsel von Farb- und Leuchtdichtdifferenzen je Zeiteinheit. Man unterscheidet Farb- und Helligkeitsflimmern. [...]«

91 Von Helmholtz, A., *Handbuch der physiologischen Optik,* Hamburg, Dresden 1896 [1856–1866], Zweiter Abschnitt, »Die Lehre von den Gesichtsempfindungen«, 6 23, »Die Veränderungen der Reizbarkeit: Farbenerscheinungen der Nachbilder«, S. 516–534, »Flimmernde Rotierende Scheiben«.

92 Vgl. ebd., S. 531: »Bei noch schnellerer Rotation kann man die verschiedenen Sectoren nicht mehr von einander scheiden, man sieht dann das Feld fein gesprenkelt, und die Flecke zwischen violettem Rosa und Grüngrau hin und her flimmern.«

93 Vgl. Riegl 1987 [1908] (wie Anm. 41), bspw. im Kapitel »Werden des Barockstiles«, wo im Falle von Michelangelo unter I. auf das »bewusste Losgehen auf optischen Effekt« (S. 35) hingewiesen ist. Im Kapitel zum Naturalismus spricht er vom »optischen Sehen« oder vom »optischen Subjektivismus« bei Künstlern wie Caravaggio (S. 201). Vgl. auch Gombrichs knappe Beschreibung dessen, was die *Spätrömische Kunstindustrie* darzustellen beabsichtigte, nämlich die Wandlung von einem »haptischen« (Altes Ägypten) zu einem »optischen« (Spätantike) Kunstwollen, zit. bei Kemp, Wolfgang, *Alois Riegl (1858–1905),* in: Altmeister moderner Kunstgeschichte. Herausgegeben von Heinrich Dilly, Berlin 1990, S. 36–60, S. 44. Wölfflin 1915 (wie Anm. 47) beurteilte die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen als eine Entwicklung hin zu einer »Auffassung, die dem blossen

schaftlicher Beobachtungen zu optischen Phänomenen wie jene von Helmholtz schliessen. Diese Vermutung wird durch die Tatsache untermauert, dass zur Definierung der barocken Kunst seit Burckhardt der optische Charakter des Kunstwerkes, der Vorrang der Erscheinung, betont wurde. Ich erwähne nur Riegl, der »optisch« immer wieder gebraucht.[93] Das Optische bildete somit einen zentralen Aspekt des »malerischen Prinzips«. In der zeitgenössischen Diskussion über die Skulptur, wie sie weiter oben überblicksartig dargestellt wurde, spielte es ebenfalls eine grosse Rolle. Hildebrand betrachtete die optische Wirkung, die »Wirkungsrealität«, für den Wert eines Kunstwerkes als entscheidend, wie er dies in seiner wichtigen Schrift »Das Problem der Form«, festhielt.[94]

Epilog: Der Impressionismus als »Endstil von Kulturen« oder aber »jede[m] zu gegebener Stunde seinen Barock«

Es ist längst bekannt, dass kunsthistorische Interpretationsmuster von der zeitgenössischen Kunst beeinflusst werden.[95] So kann auch hier, im Zusammenhang mit dem Phänomen des »Flimmerns«, beobachtet werden, dass die Auflösung der Materie, der Scheincharakter der Dinge, in der Kunst desselben Zeitraums eine wichtige Rolle spielt. Für die betreffenden Künstler ist ihrerseits das Interesse an optischen Phänomenen belegt, und Untersuchungen der neuesten Zeit, wie etwa jene von Asendorf, zeigten auf, wie der Einfluss naturwissenschaftlicher Erkenntnisse massgeblich auf die Kunst um 1900 einwirkte.[96]

Bei einem Blick auf die zeitgenössische kunsthistorische Literatur zum Impressionismus lassen sich verblüffende Analogien mit den hier angesprochenen Darstellungen zum »malerischen Prinzip« des Barockstiles feststellen. Richard Hamann definierte 1907 den Impressionismus in der Malerei als »eine Art der Darstellung und eine Ansicht, die im vollsten Sinne malerisch genannt wird, im Gegensatz zu einer plastisch-linearen«.[97] Dessen Merkmale beschrieb er in ähnlichen Worten, mit denen das Pittoreske definiert worden war.[98]

Umgekehrt aber scheint Wölfflins Gegensatzpaar »linear-malerisch« unter dem Einfluss dieser Definition des Impressionismus von Hamann zustande gekommen zu sein, wo das Gegensatzpaar »plastisch-linear – malerisch« bereits verwendet worden war.[99]

Der Impressionismus als Kunstströmung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts kommt denn auch in Wölfflins Darstellung des Malerischen, wie er es 1913 als ein abstraktes Grundprinzip der künstlerischen Produktion und Rezeption formulierte, explizit zur Sprache. Und zwar im zweiten Teil des Aufsatzes, wo er die malerische Malerei behandelte, die nur den Schein der Dinge wiedergebe, und die in Monet gipfle, welcher nur mehr den »farbigen Lichtstaub« male.[100] Nochmals sei auf die direkten Parallelen in diesem Passus zu Themen hingewiesen, wie sie in naturwissenschaftlichen Abhandlungen diskutiert wurden, indem Wölfflin der »Sache« die »Erscheinung« gleichsam ebenbürtig gegenüberstellte: etwas, was bereits der Mathematiker Ernst Mach postuliert hatte.[101] Im selben Abschnitt nannte Wölfflin am Beispiel des rollenden Rades auch die kinetische Malerei, wo der Zusammenhang mit optischen Experimenten wie jenem der rotierenden Scheiben mehr als deutlich zutage tritt.

Sabine Felder

optischen Schein sich zu überlassen imstande ist und auf die ›greifbare‹ Zeichnung verzichten kann«. (Einleitung, S. 15)

94 Vgl. Anm. 30; vgl. dazu auch Rauprich 1995 (wie Anm. 18), S. 97f.

95 Ich verweise nur auf Eduard Hüttinger, der in seinen Schriften wiederholt auf dieses Phänomen hinwies, vgl. Gottfried Boehms Einleitung «Hermeneutische Gelassenheit» zu dem Sammelband Hüttinger, Eduard, *Porträts und Profile. Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, St. Gallen 1992, S. 19.

96 Die Neoimpressionisten interessierten sich nachweislich für optische Theorien wie diejenige von Helmholtz oder von Augustine Fresnel: vgl. Gauss, Charles E., *The Aesthetic Theories of French Artists*, Baltimore 1966, S. 21f. Zur Entmaterialisierung des Objekts, das nur noch im Augenblick seiner Wahrnehmung existiert, vgl. Asendorf, Christoph, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900* (Werkbund-Archiv, Band 18), Berlin 1989: Er thematisiert die Einflüsse naturwissenschaftlicher Erkenntnisse, der neuen Medien wie die Fotografie und technischer Neuerungen wie die Elektrizität auf die Kunst jenes Zeitraums.

97 Hamann, Richard, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Berlin 1907, S. 27.

98 Ebd.: »Die Merkmale dieser malerischen Ansicht in modernen Bildern sind jedem geläufig. Es fehlt den Gegenständen die Deutlichkeit, ihre Konturen sind verwaschen. Es kommt nicht zum Eindruck einer festen und klaren Form, vielmehr bleibt alles in einer flächenhaften, unbestimmten Verschwommenheit.«

99 1888 (wie Anm. 41) noch stellte Wölfflin »linear« (Renaissance) den »Massen« (Barock) gegenüber.

100 Vgl. Wölfflin 1913 (wie Anm. 45), II., S. 3: »Monet hat schliesslich nur noch farbigen Lichtstaub gemalt. Und wenn das ein extremer Fall ist, so bleibt doch so viel wahr, dass für das malerische Auge von Anfang an die malerische ›Erscheinung‹ sich als etwas eigenes von der ›Sache‹ scheidet.«

101 Vgl. Mach, E., *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1906, bspw. S. 8, zu einem geraden Bleistift, der, schief ins Wasser gehalten, geknickt scheint: »Was berechtigt uns aber, eine Thatsache der andern gegenüber für Wirklichkeit zu erklären und die andere zum Schein herabzudrücken? In beiden Fällen liegen doch Thatsachen vor, welche eben verschieden bedingte, verschiedenartige Zusammenhänge der Elemente darstellen. Der eingetauchte Bleistift ist eben wegen seiner Umgebung optisch geknickt, haptisch und metrisch gerade.«

Nicht zufällig verfestigte sich die begriffliche Vorstellung vom malerischen Charakter der Barockkunst unter dem Eindruck des Impressionismus und der nachfolgenden Kunstströmungen, in denen das Dargestellte in Farbflecken aufgelöst wurde, um erst vom Betrachter wieder verdinglicht zu werden.[102] Gemeinsam ist den damaligen Autoren das Interesse an der Spätzeit – ob Impressionismus, spätrömische Antike[103] oder Barock. So konnte bei Hamann der Impressionismus als »Endstil von Kulturen«, wie sie der Hellenismus und das Rokoko verkörpern,[104] schliesslich gar zum Synonym des Malerischen werden. Wölfflin konnte demgegenüber festhalten, »alle Perioden der abendländischen Kunst haben bisher im Malerischen geendigt«.[105] Und in anderem Zusammenhang auch, »dass jeder Stil zu gegebener Stunde seinen Barock habe. Bedingung ist, dass die Bildphantasie sich lange genug mit einer gleichbleibenden Formenwelt hat beschäftigen können.«[106]

102 Nur am Rande sei bemerkt, dass auch der Skulptur, namentlich jener von Auguste Rodin (1840–1917), malerischer Charakter attestiert wurde, so dass etwa der Bildhauer Carl Burckhardt 1920 resümierend von Rodin als dem »Schöpfer des Malerischen in der Skulptur« sprechen konnte, vgl. Burckhardt, Carl, *Rodin und das plastische Problem*, Basel 1921, S. 11.

103 Für das Interesse an der »Spätzeit«, am »Unklassischen«, war Riegls bereits oben zitierte *Spätrömische Kunstindustrie* (wie Anm. 83) wegweisend. Wichtig aber auch Wickhoff, Franz, *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*, Berlin 1912. In dieser erstmals 1895 erschienenen Arbeit studierte Wickhoff die Entwicklung von der hellenistischen zur römischen Kunst als einer illusionistischen Kunst. Letztere beschrieb er, durchaus »mit impressionistischem Auge«, als Nebeneinander verschiedener Farbflecken und Punkte, die sich erst im Seh-Akt des Beschauers zu Formen konstituieren. (bspw. S. 135f). Wölfflin erwähnte in den »Grundbegriffen« (wie Anm. 47, Vorwort, S. VI) Wickhoff, der in dem besagten Text »[...] über das Malerische aus starker Anschauung heraus ein paar bedeutende Seiten geschrieben hatte [...]«, als wichtigen Vorreiter einer begrifflichen Erforschung der Kunstgeschichte.

104 Hamann 1923 [1907] (wie Anm. 97), IX. »Der Impressionismus als Endstil von Kulturen. Hellenismus. Rokoko«, S. 249-292.

105 Wölfflin 1913 (wie Anm. 45), S. 1.

106 Vgl. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision (1933)*, in: Wölfflin, Heinrich, Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel 1947 [1940], S. 18–24, S. 23.