

I V O K R S E K

ROKOKO UND IMPRESSIONISMUS

(Zum Problem des spätbarocken Sensualismus)

Der Freskoschmuck *der Schlosskapelle in Kremsier*, den Anfang der sechziger Jahre des 18. Jh. der Brünnener Maler *Josef Stern* als Bestandteil der Prachtausstattung des Feudalsitzes der Olmützer Bischöfe durchgeführt hatte, wurde a. a. O. besprochen.¹ Den merkwürdigsten Teil des Freskos stellt das Spiegelbild des ersten Gewölbefeldes dar (Fürst Bořivojs Taufe). Gerade diese Szene mache ich zum Ausgangspunkt meiner Studie, die einige für den Sensualismus des Spätbarocks bezeichnenden Aspekte andeuten und durch Vergleich mit der späteren Entwicklung der Malerei des 19. Jhs. auf ihre Spezifität aufmerksam machen will.^{1a}

Die malerische Szene der Taufe überrascht insbesondere durch die auffallende Atmosphärität, die am deutlichsten im Mittelplan zutage tritt, mit dem Bischof und der bunten Schar der assistierenden und zuschauenden Gestalten vor dem Zelt, und zum Teil auch in dem leichten Halbdunkel des Zeltes. Das Zelt hat eine seltsam unregelmässige Form, die an den bizarren Unriss des königlichen Zeltes der Maulbertschen Szene mit König Otokar II. im Lehenssaal des Kremsierer Schlosses erinnert. Die Bewegung seiner unruhigen Silhouette, die in Windstößen zu wogen scheint, klingt aus in der Bewegung des Himmels und der durch Einwirkung der Atmosphäre entmaterialisierten fliegenden Engelsgestalten. Es ist, als ob hinter dem Zelte leichte Wolken hervorsegelten und aufwärts strömten. Diesen Übergangs-, diesen Flüchtigkeitscharakter hat auch die bereits erwähnte Gestaltengruppe vor und in dem Zelt, mit dem heiligen Methodius an der Spitze, und es ist insbesondere der auffällige Kontrast zwischen dieser farbig gedämpften atmosphärischen Gruppe und den markanten Gestalten mit der zentralen Fürstengestalt im Vordergrund, der diesen Flüchtigkeitseindruck noch erhöht.

Die ein wenig in den Vordergrund geschobenen Figuren, vor allem die Patriarchengestalt des taufenden Bischofs, dessen schneeweisse Albe, begleitet durch feines Karmin und Gold des Pluviales, förmlich leuchtet, sind aus den köstlichsten Nuancen des farbigen Lichtes gewoben; die Figuren im Hintergrund ver-

schwimmen im farbigen Nebel, der durch weiches Licht durchschienen und hier und da durch intensiviertere farbige Glanzlichter rhythmisiert ist, insbesondere durch perlmutterrosigen Abglanz der Gesichter. Die malerische Handschrift ist in hohem Masse aufgelockert; die durchsichtigen Lasuren, in denen z. B. die lachsfarbene Dalmatika des assistierenden Diakons durchgeführt ist, gehen Hand in Hand mit unregelmässigen Flecken, unter denen insbesondere die Lichtakzente durch hohe Kalkpasten hervorgehoben sind. Das trifft z. B. zu für die feinfarbige Profilgestalt des Edelmannes rechts in Zyklamengewand und grasgrünem Mantel. Die Figuren im Hintergrund dürften ohne vorherige im Putz geritzte Umrissszeichnung gemalt und viele ihrer Züge das Ergebnis einer augenblicklichen Eingebung, einer witzigen malerischen Improvisation, gewesen zu sein.² Die Lust des Malers, die handschriftlichen Feinheiten auszukosten, ist ganz evident. Damit ein möglichst leichter und freier malerischer Vortrag erreicht werde, wird in dieser Szene manchmal — wie übrigens ziemlich oft in Sterns Werk — die feste Formkonstruktion vernachlässigt. Das ist z. B. der Fall bei der bereits erwähnten Profilgestalt des Edelmannes oder bei dem Pagen im bunten schillernden Gewand, oder schliesslich bei der malerischen Figur des Knaben, dessen Krauskopf mit Goldhaaren aus der Lücke zwischen dem Pagen und dem Schild hervorguckt. Dergleichen Einzelheiten, die die Aufmerksamkeit durch ihr handschriftliches oder sachliches Interesse an sich ziehen, gibt es im Bilde viele. Zu ihnen gehört auch eine Reihe charakteristischer Gesichter im Halbdunkel des Zeltes, die durch einige Farb- und Lichtflecke mit äusserster malerischer Sparsamkeit und Kultur angedeutet sind. Überall tritt hier die verfeinerte Sinnlichkeit der Einstellung des Malers klar zutage.

*

Fürst Bořivojs Taufe ist ein typisches Beispiel jenes Stromes, in dem der barocke Sensualismus seinen Höhepunkt erreichte. In solchen Werken, wie dieses Fresko von Stern, wurde eine Grenze erreicht, die erst ein Jahrhundert später zur Zeit des Impressionismus übertreten wurde, da die bildende Kultur des 19. Jahrhunderts zu einer neuen Entwicklung kam — nach einer Pause, die durch den rationalistischen Klassizismus verursacht wurde und nach Anläufen des Romantismus und Realismus — in einer Richtung nach immer intensiverer und einseitig optischer Einstellung zur umgebenden Welt. Fürst Bořivojs Taufe ist in dieser Hinsicht ein typischer Beleg jener Grenzlage, die die Spätstiletappe der Barockmalerei in unseren Ländern charakterisiert.

Der Sensualismus ist für den Zuschauer von heute gewiss die wirkungsvollste Seite dieses Bildes von Stern.³ Zur Zeit seiner Entstehung wurde es durch das traditionelle Barockstreben nach sinnlicher Vergewegenwärtigung eines legendären Ereignisses, wie davon noch die Rede sein wird, motiviert. Nichtsdestoweniger kann man sich kaum des Eindrucks erwehren, das hier der Sensualismus mit

ungewöhnlicher Durchdringlichkeit zur Geltung kam. Die Bezauberung des Malers von der Lichtatmosphäre, von dem Spiel von Halbtönen und Reflexen, führte zur Überwucherung und dadurch zu einer gewissen Verselbständigung dieser Komponente. Wenn diese nicht gänzlich überhandnahm, dann trug diese Bezauberung zweifellos wenigstens dazu bei, dass die sensualistische Komponente des Werkes hier — wenn dieser Ausdruck erlaubt ist — mit dessen Idee zu wetteifern begann. Das ist klar beim Vergleich mit dem Kolorit der vorhergehenden Etappen des Barocks und steht übrigens auch im Einklang mit der Gesamtentwicklung des spätbarocken Stiles. Nach der vollendeten Rekatholisierung am Ende der zwanziger und dreissiger Jahre des 18. Jhs begannen nämlich, wie allgemein bekannt, die Symptome eines gewissen Artismus zu erscheinen; es kam zur Lockerung, Verselbständigung einzelner Komponenten der Kunststruktur, die früher zur Zeit „des grossen Stiles“ durch Gesellschaftsfunktion (im Dienst der Rekatholisierungsbestrebungen) zu einem geschlossenen Ganzen zusammengefügt gewesen waren.⁴ Dieser Artismus der Rokokokunst, dieses raffinierte Spiel mit Sinnlichkeitswerten bedeutete ein notwendiges Zuendegehen des einmal angetretenen Weges des Barocksensualismus; überdies war es bestimmt auch ein Widerhall der aristokratischen Verfeinerung der späten Barockkultur.

Es muss noch erwähnt werden, dass die Vorhersage der künftigen Gipfelperiode des Sensualismus in der Kunst des 19. Jhs auch im Werk des grössten mitteleuropäischen Malers der Generation von Stern, *Franz Anton Maulbertsch*, konstatiert werden kann, z. B. an seinem berühmten Fresko im Lehensaal des Kremsierer Schlosses, das auf Sterns Fresko in der Schlosskapelle nicht ohne Einfluss blieb. Es ist jedoch klar, dass beim Lehensaalfresko eine andere Nuance im Spiel ist. Der zugespitzte expressive Akzent, der für Maulbertschs Kremsierer Chef-d'oeuvre-fresko so charakteristisch ist (ein Akzent, der zweifellos den Widerhall innerer, der untergehenden feudalbarocken Ära eigener, Widersprüche enthält), verschleiert nämlich den Zusammenhang mit der künftigen Entwicklung zur reinen Sinnlichkeit in einem weit höheren Masse als der idyllische Sensualismus Sterns,⁵ obwohl zweifelsohne beide Fresken (das von Stern und das von Maulbertsch) einen gemeinsamen Zug aufweisen: jene spezifische Überbetonung der Wirklichkeit, die im Wesen der barocken Freskomalerei selbst liegt, mag es sich schon um weltliche oder kirchliche Kunst handeln. Im Hinblick auf dieses Spezifikum der Barockfresken lässt sich voraussetzen, dass man für eine Betrachtung über das Wesen des spätbarocken Sensualismus und dessen Stellung in der Entwicklung der neuzeitlichen Malerei bis zum Impressionismus durch das Studium anderer Malergebiete des Barocks, vor allem der intimen Landschaft, mehr gewinnen könnte; das Werk *Francesco Guardi*s oder unseres *Norbert Grund* und *Ignaz Raab* würde gewiss eine Reihe symptomatischer Beispiele liefern. Die Analyse der Taufe von Stern, eines Freskos mit religiösem Motiv, erscheint jedoch hoffentlich mehr fruchtbar im negativen Sinne: sie deckt nicht

nur Übereinstimmungen auf, sondern vor allem die wesentlichen Unterschiede zwischen dem Sensualismus vom Ende der feudalbarocken Ära und dem der zweiten Hälfte des 19. Jhs.

*

Diese Übereinstimmungen und Differenzen sind klar bereits auf dem Gebiete der Form zu sehen. Eine bezeichnende Eigenschaft der Taufe Bořivojs ist zweifellos die bedeutend gelockerte malerische Handschrift, eine Folge der Formaauflösung durch Einwirkung des Lichtes und der Atmosphäre. Die Auflösung der Form in Farbflecke ist auch das auffälligste Kennzeichen des Impressionismus. Es ist jedoch evident, dass es sich in der Taufe Bořivojs bei weitem noch nicht um jene systematische Zerlegung der Lokalfarbe handelt, wie es in der impressionistischen Malerei der Fall war. Wenn sich im Impressionismus der schöpferische Prozess in einem solchen Masse auf das Auge konzentriert, besser gesagt, beschränkt hat, so kann es nicht wundernehmen, dass auf der Oberfläche der Dinge (denn nur darum konnte es sich bei konsequenter Augeneinstellung handeln) ein nie gesehener Reichtum an Farben und farbigen Nuancen entdeckt wurde. Dies ist am deutlichsten in den folgerichtigsten Äusserungen des Impressionismus zu sehen, in den berühmten Zyklen der Pappeln, der Heuschöber, der Kathedrale von Rouen und der Seerosen von *Monet*. Am ausdrucksvollsten erscheint diese Entdeckung des intensiven farbigen Geschehens auf der Oberhaut der Dinge in den Bildern der Kathedrale von Rouen, deren Steinfassade in einen farbig schillernden Vorhang verwandelt ist, dessen einzelne Stellen alle Farben des Spektrums gleichsam widerspiegeln oder wenigstens widerspiegeln können. Und obwohl Stern die Figuren des Bischofszeltes auch mit einer gewissen schillernden Lichtfarbigkeit versieht, bleibt dennoch der Grundunterschied ganz evident. Die kompakten Farbflächen, z. B. die Gewänder, sind trotz aller Nuancierung doch im wesentlichen erhalten und es kommt bei weitem nicht zu jener „dichten“ Mischung von Flecken verschiedener Farben, wie z. B. im Gewebe von Gelb und Orange, von rosa, rötlichen, bläulichen, grünlichen und violetten Tönen auf der Fassade der Kathedrale von Rouen bei Sonnenuntergang von *Monet*.⁶

Mit der Auflösung der Dinge in Farbflecke hängt dann auch jene charakteristische Verflachung der Formen, jene folgerichtige Transkription alles Plastischen durch flächenmässigen Farbfleck aufs engste zusammen. Die Wirklichkeit, die als augenblicklicher farbiger Eindruck aufgefasst ist, wird im Impressionismus flächenmässig ohne Räumlichkeit wiedergegeben; die Grenze der Dinge wird in hohem Masse beseitigt, einzelne Gegenstände verlieren ihren deutlichen Umriss und verschwimmen mit der Umgebung. Auch der Rokokoluminismus strebte nach einem homogenen lichtfarbigen Raum. Die Taufe Sterns belehrt jedoch auch in dieser Hinsicht über den Grundunterschied, obgleich Stern in der Flächenreduktion recht weit vorgeschritten ist — wenigstens im Vergleich mit seinen

Zeitgenossen, den Schülern *Trogers*, die in der damaligen Malerei des Wiener Kulturgebietes den Ton angaben.

Warum verhält es sich so? Der Grund ist in erster Reihe darin zu erblicken, dass die schöpferische Tat in der Rokokomalerei bei weitem nicht auf eine blosser Augenleistung reduziert wurde. Die plastische Fülle und der räumliche Zusammenhang der Dinge, wie sie durch *Giotto* und nach ihm durch die Renaissance kodifiziert wurden, hatten noch ihre Geltung und mit ihnen auch der antikisierende Kult der menschlichen Figur und die humanistische Vorstellung über den Wert des Menschen. Der Mensch wurde von der Renaissance für das vollkommenste Wesen („alter deus“) und für die höchste Form des organischen Lebens gehalten. Er wurde als Konzentration aller kosmischen Kräfte geschaffen. In erster Reihe betonte man die plastische, in der Figur wirkende Energie. Dieser Kult des Volumens, der Körperlichkeit, hielt sich bis zum Ausklingen des Barocks in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. Zu einer durchdringlicheren Negation der plastischen Fülle kam es eigentlich nicht einmal bei den beiden Protagonisten der spätbarocken gelockerten Handschrift, bei *Francesco Guardi* und *J. H. Fragonard*. Ja sie erschien auch nicht in den fortgeschrittensten Werken des „impressionistischen“ Stromes der Rokokomalerei, deren bedeutender Ausdruck Guardis berühmte Tobiaslegende in der Erzengel Rafael Kirche zu Venedig ist. Die mit radikaler Freiheit gesetzten Lichter und Tiefen rufen zwar kompliziertes Lichtgefunkel hervor, die plastische Form jedoch wird dadurch nicht wesentlich geschwächt. Die Handschrift ist unregelmässiger als die klassische Handschrift Monets, sie wird gebildet durch kleinere und grössere Flecke, Linien und Kurven, die alle letzten Endes eine Funktion der Lichtmodellation haben, so dass auf der ganzen Bildfläche ein gewisser lebender organischer Formzusammenhang entwickelt wird; demgegenüber erscheint die impressionistische Vibrierung der Lichtflecke, der Lichtatmosphäre, viel stärker gelöst von ihren gegenständlichen Trägern, und erscheint, wenn der Ausdruck erlaubt ist, ganz physisch, rein naturwissenschaftlich: es ist ein Gefunkel des unmateriellen Lichtes, kein Gefunkel des plastischen Reliefs wie bei Guardi. Das hängt wohl mit der Wesensart der schöpferischen Tat in der Rokokomalerei und in dem Impressionismus zusammen. Im Rokoko ist das Schaffen ein Komplexprozess, im folgerichtigen Impressionismus ist es auf die Reaktion des Auges reduziert worden. Die ältere Kunst hat wohl tiefer in die organischen Lebenszusammenhänge eingegriffen.⁷

*

Der vorherige Teil meiner Studie befasste sich mit einigen Unterschieden zwischen dem Rokoko und dem Impressionismus auf dem Gebiete der Form. Der Vergleich brachte uns begreiflich bis zu Differenzen tieferer Natur, zu Differenzen des Gehaltes. Bei der Analyse der Tobiasgeschichte von Francesco Guardi

sind wir dann bis an die Schwelle des Grundunterschiedes zwischen dem Rokoko und dem Impressionismus vorgedrungen.

Um noch näher an den Kern herankommen zu können, vergleichen wir von neuem die fortgeschrittensten Werke beider Richtungen, die Veduten von *Guardi* und die Zyklen von *Monet*, und betrachten wir einmal näher die Auffassung des Motivs. Gleich beim ersten Anblick unterscheiden sie sich in ihrem Verhältnis zum epischen Element. Dieses fehlt auch in jenen Veduten *Guardis* nicht, in denen Meer und Himmel einen überwiegenden Teil der Bildfläche einnehmen und das eigentliche Malthema zu sein scheinen. Hierher gehört vor allem das berühmte Bild „Gondel auf der Lagune“ genannt (Mus. Poldi-Pezzoli in Mailand), mit weitem Meeresspiegel, am Horizont mit einem engen Streifen lichter Architekturen abgeschlossen, in das die Gondel im Vordergrund und einige andere in der Ferne das notwendige epische Element bringen. Im folgerichtigen Impressionismus war dagegen die epische Komponente, die eine Entwicklung des Bildes in der Zeit bedeutet, gänzlich unterdrückt. Das figurale Element wurde entweder zum blossen Träger rein sinnlicher Werte, oder schwand gänzlich und mit ihm auch die psychologische und soziale Wirklichkeitsschicht. Bei *Monet* kam es in den Zyklen der Pappeln, Heuschober und Seerosen zu einer absoluten Beschränkung auf die rein naturmässige Realitätschicht, wobei diese nur noch in Momentaufnahme wiedergegeben wird. Das Gedächtnis, die Erfahrung, die Intention, sind aus dem schöpferischen Prozess ausgeschlossen, abgebildet bleibt nur der augenblickliche Eindruck, wie er sich in der subjektiv sinnlichen Sphäre des Malers widerspiegelt: das, was der Maler in einem bestimmten, einmaligen Augenblick ohne vorhergehende Erinnerungen sieht, ohne abstrahierendes Herausgreifen einzelner Dinge aus dem Wirklichkeitsstrom, das notwendig ist, wenn man sich seiner bewusst werden soll. Wenn *Monet* in den erwähnten Zyklen dasselbe Motiv zu verschiedener Tageszeit, bzw. unter verschiedenem (bedecktem oder klarem) Himmel malte, bedeutet dies zweifellos eine Negation des Gegenstandes (Sujets, Motivs) in dessen traditioneller Bedeutung. Es ist nicht mehr eine bestimmte soziale oder psychologische Realität, ja nicht einmal eine blosser Naturrealität, sondern einzig und allein der augenblickliche Eindruck von einem bestimmten Ausschnitt der Natur unter einem gewissen Zustand des Sonnenlichtes. Zum eigentlichen Gegenstand der Malerei wird das natürliche Licht, bzw. die Lichtatmosphäre selbst.

Dies ist gewiss eine umwälzende Erscheinung: bis zum Impressionismus hatte das Licht der neuzeitlichen Malerei eine Funktion „der Beleuchtung“; es „zeigte“ Dinge, was sie sind, bzw. was sie symbolisieren. Wenn es auch — insbesondere gerade im Rokoko — ein noch so grosses Gewicht in der Bildstruktur bekam, war es — streng genommen — immer nur ein Mittel. Der eigentliche Gegenstand des Bildes verblieb die veranschaulichte Wirklichkeit, die zusammen mit der Idee dessen Gehalt bildete. Der Impressionismus machte das Mittel zum Ziel.

Es kann daher nicht wundernehmen, dass diese radikale Störung der von der Tradition geheiligten Verhältnisse in ihrer Zeit einer solchen Empörung und einem solchen Widerstand begegnete.⁸

Mit der Beförderung des Lichtes zum souveränen Bildgegenstand hängt noch ein weiteres Novum zusammen: zum Bildgegenstand wurde ein ausgesprochen flüchtiges Element, das bereits in der Vergangenheit, wo es bloss eine der Komponenten der Bildstruktur war, den Gemälden einen zeitlichdynamischen Charakter verlieh. Es war wohl vor allem das Licht, das bewirkte, dass das barocke Bild zur Verkörperung des Geschehens wurde, während zur Zeit der vorhergehenden Renaissance und des darauffolgenden Klassizismus die Wirklichkeit eher als dauernder Zustand aufgefasst wurde (*Raffael, David, Mengs*). Freilich war die Wirklichkeit des barocken Bildes, und mochte sie noch so dynamisch sein, bei weitem nicht auf einen blossen Augenblick beschränkt. Auch die „impressivsten“ Rokokobilder waren von der Augenblicklichkeit des Impressionismus wesentlich verschieden. Das bewirkte wohl der bereits erwähnte epische Gehalt, der niemals fehlte und der immer ein Bewusstsein des zeitlich Vorhergehenden und Folgenden voraussetzt. Der Hauptgrund war jedoch zweifellos der Umstand, dass unter der strömenden Wirklichkeit des Barockbildes noch etwas ausgesprochen Festes, Dauerndes da war: die Idee.

*

Über den Grundcharakter des Bildlichtes im Impressionismus wurde bereits beim Vergleich mit dem Licht der Tobiasgeschichte gesprochen. Es ist ein rein physikalisches, natürliches, daher konsequent weltliches Licht. Das Licht des Rokokos — wir wenden uns wieder zurück zum Ausgangspunkt der Studie, zu der Taufe Bořivojs von *Stern* — ist einer ganz anderen Natur. Hier gilt dasselbe, was über das Licht der Rokokomalerei im Zusammenhang mit der Analyse des *Maulbertschen* Kremsierer Freskos ausführlicher besprochen wurde.⁹ Das Licht, das Sterns Legendenszene füllt, behielt noch, trotz der späten Entstehung des Freskos, trotz seiner Ähnlichkeit mit dem Tageslicht, den wesentlichen Teil seines idealen geistlichen Charakters bei; es erhielt noch den Zusammenhang mit der traditionellen Lichtsymbolik aufrecht, deren Anfang weit in die Vergangenheit, bis in die Zeit des Neuplatonismus zurück reichen. Ausser der rein physikalischen Beleuchtung bedeutet das Licht des Freskos von Stern auch eine geistliche Erleuchtung, bzw. Offenbarung. Die ideale Natur dieses Lichtes im Vergleich mit dem natürlichen Lichtgehalt impressionistischer Bilder steht wohl ausser allem Zweifel. Es ist jedoch nicht nur der Lichtaspekt der Rokokofarbe, der dafür spricht, dass die Farbe, obwohl sie eine Errungenschaft der so reifen Augenkultur darstellt, bei weitem noch nicht jene Farbe des natürlichen Tageslichtes ist, wie sie in der Malerei des 19. Jhs. entdeckt wurde. Darüber belehrt noch eine andere auffallende Eigenschaft des Sternschen Freskos,

nämlich der Akzent der Kostbarkeit, so charakteristisch für das raffiniert verfeinerte Kolorit der Taufe Bořivojs. Er besteht in der auserlesenen farbigen Skala der Gestalten im Zelt, in dem Seidenglanz und Perlmuttersschimmer, in goldigen und silberigen Tönen. Es ist gewiss kein Zufall, dass in der mitteleuropäischen Malerei damals die altmeisterliche koloristische Prunksucht gipfelte, die eine der bezeichnenden Eigenschaften jener Entwicklungsetappe der neuzeitlichen Malerei ist, die mit dem Barock endet. Als Beispiel können die Bilder der beiden damaligen grössten österreichischen Meister dienen, die Fresken und Bilder von *Maulbertsch* und auch diejenigen von *Mart. Joh. Schmidt*, genannt *Kremserschmidt*, wenn auch diese letzteren eine ein wenig andere Lage repräsentieren. Insbesondere kann das Kremsierer Fresko von Maulbertsch, das ein reichklingendes farbiges Ganzes bildet, als ein Beispiel für viele andre dienen.

Das war jedoch nichts Neues. In diesem Sinn war das Spätbarock nur die Fortsetzung einer uralten Tendenz. Bereits die mittelalterliche Malerei war mit diesem Zauber wohl vertraut. Die Farbe wurde damals als absoluter Wert und kostbarer Stoff verehrt, deren Gipfeläusserung die farbige Schönheit des Edelsteines war. In herrlichen Farben, in häufiger Verwendung von Gold, sollte die unmittelbare Einwirkung des Heiligen ausgedrückt werden.¹⁰ Diese magische Kraft der Farbe, der sich der mittelalterliche Maler hingab, ohne sie künstlerisch wesentlich umzuformen, wurde später von *Giotto*, der der Farbe das Siegel einer individuellen schöpferischen Tat aufdrückte und sie der Formenstruktur des Bildes unterzog, fast gänzlich beseitigt. Das italienische Quattrocento setzte diesen Prozess fort. Im Einklang mit der entscheidenden Bestrebung um rationalistische Wirklichkeitsrekonstruktion entwickelte es vor allem die Darstellungswerte des Kolorits, die auch bereits ein Jahrhundert früher *Giotto* hervorgehoben hatte. Erst das klassische 16. Jh. gab der Farbe ihren „Purpurmantel“ zurück. Zur Erneuerung der alten Farbenpracht kam es jedoch bereits unter wesentlich veränderten Umständen. Die absoluten und materiellen Werte der Farbe erhielten zwar eine neue Bedeutung, wurden jedoch durch individuelle Künstlerphantasie viel durchdringlicher geformt und zugleich durch die bildmässige Funktion der Farbe mitbestimmt. Die venezianische Malerei des 16. Jhs. und vor allem der festliche Klang des Kolorits von *Tizian* ist geradezu eine Fleischwerdung der neuen Einstellung, die dann weitere drei Jahrhunderte in der europäischen Malerei ihre Geltung hatte und in der sich die eindringliche Anschaulichkeit der Wirklichkeitswiedergabe mit dem faszinierenden Zauber des Prachtkolorits verband. *Tizians* Kolorit hatte hier den Charakter einer ausgesprochenen Gründertat. Mit seinen optischen Qualitäten und seiner Stofflichkeit (erinnern wir uns an die „schöne Materie“ der *Tizianschen* Malereien) rief er Erinnerungen an Gold, Silber, Edelsteine, kostbare Stoffe, Teppiche usw. hervor. Und dasselbe trifft zu für „das Golddunkel“ der Bilder *Rembrandts* — damit wenigstens ein grosses Beispiel einer analogen Orientation aus dem fol-

genden 17. Jh. zitiert werde. Wenn ein so bedeutendes Beispiel dem nüchternen Milieu des bürgerlichen und protestantischen Holland entnommen werden konnte, wie viel mehrere könnten aus der katholischen italienischen und von ihr beeinflussten mitteleuropäischen Sphäre angeführt werden, wo im Zusammenhang mit der barocken „propaganda fidei“, mit der Rekatholisierung und Re-feudalisierung eine zur Schau gestellte Entfesselung aller denkbaren Pracht einsetzte. Ein sehr lehrhaftes Beispiel vom Standpunkt dieser Studie über die Prunkliebe des älteren Kolorits ist meiner Ansicht nach *G. B. Tiepolo*, der letzte grosse italienische Maler, in dessen Werk die bisherige Entwicklung des Kolorits in mancher Hinsicht gipfelt. Bekanntlich ist bereits der atmosphärische Gehalt seiner Malereien in einem hohen Masse durch den Anteil des natürlichen Lichtes bestimmt, so dass er eigentlich den künftigen Pleinairismus vorwegnimmt. Und doch bleibt trotzdem der entscheidende Faktor eines grossen Teiles „pleinairistisch“ gestimmter Malereien Tiepolos jener charakteristisch silberige Akzent, der mit dem Studium der Wirklichkeit, mit der wirklichen Atmosphäre Venedigs gewiss nicht mehr zusammenhängt, als mit der erwähnten alten koloristischen Tradition, die für den Hauptstrom der neuzeitlichen Malerei bestimmend war.¹¹

Und was war der Sinn dieser Tradition? Um das zu verstehen, muss man in Betracht ziehen, dass die ältere Kunst aufs engste mit dem Gebiet des Zeremoniellen, des Festlichen zusammenhing und dass dieses Gebiet einen organischen Bestandteil des Lebens bildete, in dem alles Zeremonielle einen tieferen geistlichen Sinn hatte, mochte es sich schon um kirchliches oder weltliches Zeremoniell handeln. Das Leben besass damals sozusagen unvergleichlich mehr an einer gewissen Ornamentalität als heute. Daher begegnet man so oft der Farbe, die durch ihre Qualität und Stofflichkeit an kostbare Materialien erinnert und zusammen mit den andern Komponenten der bildenden Struktur dem Bild die Wirkungskraft einer feierlichen Prunkdekoration verleiht. Diese so aufgefasste Farbe hat eine doppelte Bedeutung: die der Gegenstände, die sie unterscheidet, und überdies noch die der Substanz, an die sie erinnert. Daher mündet das Kolorit der älteren Malerei so oft in einer goldenen oder silberigen Resultante. Und wohlgermerkt: dieser Zauber übte in seiner Zeit eine viel grössere Wirkung aus, als sich der Zuschauer von heute vorstellen kann. Man darf nämlich nicht vergessen, dass die Malerei der Epoche, die um 1800 endete, in einer Zeit entstand, wo Gold, Edelsteine, Perlen, Schmuck, Goldstickerei, seltene Textilien u. a. die noch durch nichts verminderte suggestive Wirkungskraft materieller Reichtümer, die faszinierende Kraft eines Schatzes, besaßen. Diese Wirkungskraft hielt zweifelsohne auch zur Zeit des Spätbarocks noch an. Erst die ökonomische Ordnung des Kapitalismus mit dessen entwickeltem Banksystem nahm dem Reichtum diese wundebare Macht und verlieh ihm jenen abstrakten Zug, der älteren Zeit ganz fremd war. Fügen wir noch hinzu, dass diese Abstraktion,

welche unstreitig eine bedeutende Verarmung der früheren konkreten Vorstellung bedeutet, Folge eines der grundsätzlichen Hauptzüge des Kapitalismus darstellt, nämlich der Entfremdung zwischen dem Menschen und der Wirklichkeit.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese feierliche Erhebung in die Sphäre der Pracht und des Luxus den sakralen Charakter des Kunstwerkes erhöhen musste und dass sie auch profanen Themen eine gewisse Weihe verlieh. Denn die Kunst der Periode 1500—1800 war zweifellos noch von der Metaphysik durchsetzt.¹² Der kostbare Akzent der malerischen Interpretation der Wirklichkeit vervielfachte ihre Wirkungskraft, bereicherte ihren Gehalt im Sinne der prinzipiellen Vergeistigung, allegorisierte sie und deutete den verborgenen metaphysischen Sinn der abgebildeten Ereignisse an im Zusammenhang mit dem metaphorischen Charakter der damaligen Gesinnung.¹³ Es fiel ihm daher in der Gesamtstruktur des Bildes eine analoge Aufgabe zu, wie dem Bildlicht, dessen Sinn bereits oben erwähnt wurde.

*

Wie lässt sich nun der kostbare Charakter des Kolorits in den Malereien des dritten Viertels des 18. Jhs. erklären? Ist sein Sinn ganz unverändert geblieben zur Zeit, wo in der Struktur der Barockmalerei bereits bedeutende Verschiebungen eintraten, zu einer Zeit, wo sich die frühere enge Verbindung zwischen Kunst und religiös-metaphysischer Ideologie bereits gelockert hatte? Denn dass Änderungen eingetreten sind, steht fest.

Kehren wir wieder zu Bořivojs Taufe zurück und wenden wir unsere Aufmerksamkeit zunächst dem Kapellenganzen zu, das von ihr und noch einem weiteren Fresko geschmückt ist. Der Stukkateur *Hirnle* und der Maler *Stern* haben hier zu Entstehung eines der bestgerateten spätbarocken Interieurs in Mähren beigetragen. Das Innere der Kapelle bildet ein Ganzes, in dem man eine Fortsetzung, zugleich aber auch eine gewisse Transformation jener Synthese der bildenden Künste erblicken kann, die der Hochbarock anstrebte. Ihr Ziel war es, eine Illusion der transzendentalen Wirklichkeit zu schaffen, an der der Zuschauer körperlich direkt teilnehmen sollte. Die Idealrealität wurde nämlich durch die erdgebundensten Mittel gegenwärtig gemacht, mit Hilfe der perspektivischen Vereinigung von Architektur und Malerei, mit Hilfe der atmosphärischen Perspektive und eines aufs Schärfste zugespitzten malerischen und bildnerischen Naturalismus. Das Transzendente erreichte man im Barock auf eine wesentlich andere Weise als in den Kirchen des Mittelalters, wo es durch Aufhebung der natürlichen Bedingungen gewonnen wurde, in der Gotik z. B. durch Entmaterialisierung der architektonischen Materie und durch Vertikalismus. Auch im barocken Freskobild diente der Naturalismus der malerischen Mittel durchaus wesentlich zur Evokation einer höheren Wirklichkeit metaphysischer

Herkunft. Es ist wohl kein Zufall, dass in der Entwicklung des barocken Illusionismus eine wichtige Rolle von der römischen jesuitischen Architektur gespielt wurde und dass auch eine international berühmte, Anleitungen zur Konstruktion fiktiver architektonischer Räume enthaltende Schrift der Feder des Jesuiten *Andrea Pozzo* entstammte.

Die Sache mit der St. Sebastian Kapelle verhält sich freilich bereits ein wenig anders. Die Synthese oder besser gesagt die Ganzheit des Hochbarocks erscheint hier bereits gestört. Es geht nicht mehr um totales Ineinanderübergehen von Architektur, Bildhauerei und Malerei, sondern eher um eine Additionsvereinigung, wobei ein jeder der beteiligten Kunstzweige bis zum gewissen Grad ein selbständiges Leben führt und alle zusammen ein von einer gewissen Harmonie gefülltes Ganzes bilden. Es handelt sich hier nicht mehr so viel um Akzentierung des Ausdrucks, um Unterordnung, sondern eher um artistische Läuterung des Ganzen und der Teile. Im Vergleich mit dem Dynamismus des Hochbarocks erscheint hier eine seltsame Beruhigung. Es ist eine intime Stimmung, die den Gehalt dieses sakralen Kleinraums bildet, der zur privaten Religiosität von ein paar Angehörigen des hohen Kirchenadels, vor allem des Bischofs selbst bestimmt war, d. h. Persönlichkeiten, die zweifellos, wie so viele Aristokraten dieser Endzeit der barocken Ära, einen sehr verfeinerten Geschmack besaßen.

Die Schwächung der für den vorhergehenden „grossen Stil“ des Hochbarocks so bezeichnenden Ganzheitstendenz, äusserte sich in der relativen Verselbständigung des Gewölbebildes. In dessen Struktur schoben sich dann rein malerische Qualitäten in den Vordergrund, die von ihrer strengen Dienstbarkeit den ausserkünstlerischen Werten bereits bedeutend befreit waren. Man kann mit Recht annehmen, dass das raffinierte Kolorit der Taufe Bořivojs bereits zur Zeit der Entstehung der malerischen Ausschmückung der Kapelle sich mehr an die Sinne der Besucher als an ihren frommen Sinn wandte. Ja noch mehr: Der verfeinerte Sensualismus erreicht hier eine so hohe Stufe, dass darin die persönliche Vorliebe des Malers selbst, der keine Rücksicht mehr auf den Zuschauer nimmt, völlig entscheidet. Das wurde bereits am Anfang dieser Studie angedeutet, als von den vielen malerisch zarten Details die Rede war, vor allem in der Gestaltengruppe vor dem Zelt, Details, die wegen der Höhe des Gewölbes und der schlechten Beleuchtung der Kapelle nur im Nahblick voll auszukosten sind; es konnte sie daher in vollem Masse kein Zuschauer, sondern eigentlich nur der Maler selbst geniessen, der sich in ihnen beim schöpferischen Prozess wohl völlig auslebte. Diese bedeutende Tatsache mag als Beispiel dafür dienen, wie das Fresko Sterns sich bereits von der traditionellen überpersönlichen Aufgabe der barocken Freskomalerei entfernt hatte, in der es sich in erster Reihe um möglichst suggestiven malerischen Gehaltsausdruck handelte⁴⁴ und in der alles Sinnliche in Übersinnliches verwandelt werden sollte, um sinnliche Vergegenwärtigung des Übersinnlichen, d. h. Heiligen, herbeizuführen.

Es wäre jedoch nicht richtig, wenn man diese Tendenz der spätbarocken Malerei zu einer immer grösseren Selbständigkeit sinnlicher Werte, zur Selbstzweckmässigkeit des Malerprozesses verabsolutieren möchte. Selbst wenn alles dafür spricht, dass die rein sinnlichen Werte hier eine nie dagewesene Bedeutung gewinnen, dass sie mit den ausserkünstlerischen Werten förmlich wetzeln und dem Bild einen gleichsam zwiespältigen Charakter verleihen, kann man kaum erwarten, dass eine wirklich wesentliche Änderung eintreten würde; in dem kostbaren lichtmalerischen Gewebe dieser Malerei vom Ende der feudalbarocken Epoche ist immer noch ein Widerhall des allegorischen Hinweises auf metaphysische Werte enthalten, wenn auch seine Dringlichkeit bereits stark abgeschwächt ist.¹⁵

*

Aus diesen Betrachtungen geht hervor, dass man sich beim Vergleich des Rokokoluminismus mit dem Impressionismus beständig vor Augen halten muss, dass die weltanschauliche Einstellung beider sensualistisch ausgerichteten Bewegungen trotz einer Reihe von Analogien, die sie einander nahebrachten, im wesentlichen verschieden war. Den Rokokomalern lagen die rein empiristischen Tendenzen des Impressionismus fern und sie sahen die Wirklichkeit immer noch durch einen Schleier des Ideals. Eine völlige Überwindung dieses Idealismus (nach Anläufen in der bürgerlichen Malerei der Niederlande im 17. Jh. und Englands im 18. Jh.) blieb erst der Zeit der neuen sozial-ökonomischen Ordnung vorbehalten. Es war die Kunst des 19. Jhs., die mit der Geburt der materialistischen Philosophie von Marx und mit dem Aufschwung der Naturwissenschaften die Materie in ihrer Nacktheit, in ihrer Loslösung von der metaphysischen Idee, entdeckt hatte. In der Zeit des Realismus konnte die Kunst die Materie in ihrem Strukturreichtum studieren, ebenso wie sie mit rücksichtsloser Sachlichkeit Beziehungen und Konflikte in der Gesellschaftsstruktur zu verfolgen verstand. Ausgerüstet mit diesem gleichsam wissenschaftlichen Eroberungsblick, der denselben Ursprung wie die wissenschaftlich leidenschaftliche Untersuchung der Wirklichkeit in der damaligen realistischen Literatur hatte, konnte sie sich später unter dem Impressionismus (in einer gewissen Parallele zu dem gleichzeitigen Positivismus) auf einen Standpunkt rein optischer Empirie, eines absoluten Sensualismus, stellen. *Monets* fanatisches Streben nach Festhaltung des Lichtaugenblicks bedeutete, wie schon bemerkt wurde, einen radikalen Bruch mit der Tradition. Es bedeutete auch zweifelsohne eine Verengung des allumfassenden Sehens der Wirklichkeit, wodurch sich der ältere Sensualismus auszeichnete. Dagegen entdeckte sie neue reine Quellen einer ausgesprochen modernen malerischen Lyrik. Die Entdeckung des natürlichen Lichtes als selbstgenügsamen Gegenstandes der Malerei bedeutete dann den Gipfel im Zyklus des neuzeitlichen Sensualismus.

Wenn das impressionistische Bild bereits durchaus eine Frucht der individuellen schöpferischen Tat und der absoluten Konzentration auf die Augenseite der Realität war, so gilt dies von dem Rokokobild noch bei weitem nicht. Die vorangehende Analyse des Freskos von Stern zeigte zwar, um wie viel am Ende des Barocks der künstlerische Individualismus gewachsen ist, in welchem Masse das Freskobild sich von dem früheren strengen Gebundensein befreit hat, und wie darin der Sensualismus stärker und feiner geworden ist. Der Barockstil lebte jedoch weiter; das bildende System, das die spezifische Barockweltanschauung vertreten hatte, hielt sich noch aufrecht. Wenn es auch im Innern dieses Systems zu Verschiebungen, zu Akzentänderungen kam, bedeutete das keineswegs seinen Untergang. Sterns Fresko bleibt trotz seiner relativen Selbständigkeit fernerhin ein organischer Bestandteil des barocken dekorativen Ganzen; eines Ganzen, in dem Architektur, Bildnerei und Malerei verbunden waren. Und es ist ein Ganzes, das etwa von der Apriorität eines im voraus gefassten Planes enthält und das wohl ein reales Gleichnis eines metaphysischen Ganzen sein soll, einer höhern unsichtbaren Wirklichkeit transzendentaler Natur. Davon zeugt ohne Zweifel der bildende Organismus der Kapelle von St. Sebastian, der ganze kostbare Einklang des farbigen Freskos mit Gold und Marmor der Wände.¹⁶ Die Atmosphäre der Kapelle ist von der Aufklärungskritik, die bereits in absehbarer Zeit das komplizierte Gebäude der feudalbarocken Ideologie zersetzen und die neue Welt des bürgerlichen 19. Jhs. vorbereiten sollte, noch gänzlich unberührt.

Obwohl die Beziehungen der Farbe und des Lichtes, die Linear- und Farbenperspektive mit einer Akribie studiert wurden, die fast die naturwissenschaftliche Genauigkeit des Realismus und Impressionismus voraussagte, war das Freskobild bei weitem kein Abbild der täglichen Realität. Bereits ein solches Detail, wie die gemalte Goldleiste, die Sterns Gewölbemalerei einrahmt, ist ein Beweis dafür, dass die im Gewölbespiegel mit einer so aussergewöhnlichen illusiven Kraft und Dringlichkeit gemalte Szene die Realität der Sinne übersteigt. Obgleich sie durch das grosse Mass des Rokokoartismus mit dessen sinnlicher Freude und Genussucht der ursprünglichen Aufgabe des religiösen Barockfreskos entfremdet wurde, gilt doch auch für dieses Spätwerk noch immer die auf der Schwelle des Barocks vom Jesuiten *J. Molan* ausgesprochene Devise, dass die Kirche ein Bild des Himmels auf Erden sein soll.

A n m e r k u n g e n

² Vgl. den Aufsatz *des Verfassers*: Fresky Josefa Sterna v kapli kromčíržského zámku. Umění IX, 1961, S. 464.

^{1a} Die vorliegende Studie bildet ein Kapitel der handschriftlichen Habilitationsarbeit *des Verfassers*: K problematice umění konce feudalismu (Zur Problematik der Kunst am Ende des Feudalismus). Philosophische Fakultät der Universität J. E. Purkyně, Brno 1962.

- ² Die Kapelle ist ziemlich schlecht beleuchtet, so dass ein Schlussurteil über Sterns Arbeitsweise und eine genauere Analyse seiner Malerhandschrift wird erst durchgeführt werden können, wenn es möglich ist, die Fresken aus unmittelbarer Nähe oder wenigstens bei besserer Beleuchtung zu studieren.
- ³ Daraus geht eine gewisse Tendenz zur unhistorischen Überschätzung dieser Seite des Freskos von Stern hervor. Die Gefahr, uns durch suggestiv wirkende sinnliche Form zu stark fesseln zu lassen und ihren Zusammenhang mit dem Gehalt zu unterschätzen, ist nämlich durch unsere historische Lage gegeben. Erstens hat unsere Zeit für den spezifischen Ideengehalt des Barockfreskos, z. B. für seine allegorische Bedeutung, wenig Sinn, und zweitens hat sie den Hang (hervorgerufen durch Impressionismus und einige nachimpressionistische Richtungen), die sinnliche Seite der bildenden Kunst zu überschätzen und sie ohne Verbindung mit den anderen Komponenten des Werkes zu sehen.
- ⁴ Zur Charakterisierung des Stilwandels, der den Anfang des Rokokos auszeichnete, vgl. O. Blažiček, *Rokoko a konec baroka v Čechách*, Praha 1948.
- ⁵ Im Fresko von Maulbertsch kann man eher eine Vorhersage des künftigen Romantismus (Delacroix), bzw. auch des Expressionismus vom Ende des 19. Jhs. sehen. In diesem Zusammenhang sei übrigens bemerkt, dass Maulbertsch für die Geschichte der Kunst eigentlich erst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts „entdeckt“ wurde, zu einer Zeit, wo in Deutschland und Österreich noch der Expressionismus im Schwang war.
- ⁶ Vgl. die farbige Reproduktion bei W. C. Seitz, *Claude Monet*, Köln 1960.
- ⁷ Erst nach definitiver Beendigung meiner Handschrift machte ich mich mit der ausführlichen Studie *Theod. Hetzers Vom Plastischen in der Malerei* (Th. Hetzer, Aufsätze und Vorträge, Leipzig s. I., S. 131) bekannt, die sich mit der Interpretierung der Kategorie des Plastischen von Giotto bis zum Impressionismus befasst und zu analogen Ergebnissen — freilich auf einer breiteren Grundlage — wie mein Vergleich der Tobiasgeschichte von Guardi mit dem Impressionismus kommt. Zu Hetzers Ergebnissen konnte ich in meiner Arbeit nicht mehr Stellung nehmen.
- ⁸ Den Ausdruck „Beleuchtung, Beleuchtungslicht“ verwendet für das Licht der neuzeitlichen Malerei Wolfgang Schöne in dem Buch *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954. Das Licht beleuchtet nach Schöne die Bildwelt und macht sie sichtbar, daher bezeichnet es Schöne auch mit dem Terminus „Zeiglicht“. Er ist der Ansicht, dass im Impressionismus die Wendung von der „Beleuchtung“ zum Licht beginnt, das durch reine Farbe, durch eigene immanente Leuchtkraft der Farbe (Farblicht) gebildet wird. Zugleich schwindet damit der alte Dualismus von Licht und Dunkel, die Schatten werden ganz folgerichtig zur Farbe. Dieser Prozess erreichte jedoch nach Schöne seinen Gipfel erst zur Zeit des Expressionismus und Fauvismus, insbesondere bei Van Gogh und Matisse. (Vgl. W. Schöne, S. 211: „Im Ganzen gesehen dürfte das Bildlicht des Impressionismus von einem Schwebezustand zwischen Beleuchtungslicht und Farblicht beherrscht sein.“) — Mit den prinzipiellen Konsequenzen dieser Lichtentwicklung in der modernen Malerei (im Sinne der letzten Absätze meiner Studie) befasst sich jedoch W. Schöne im Ganzen nicht. Der Schwerpunkt seiner Betrachtung über das Licht der Malerei des 19. und 20. Jhs. liegt irgendwo anders. Die von mir aufgeworfene Problematik berührt er eher in einem der vorhergehenden Kapitel seines Buches (S. 163 f.); bei der Analyse des Freskos von Tiepolo in dem Venediger Palast Rezzonico (Apollo bringt die Braut ins Haus der Familie Rezzonico) kommt er zur Überzeugung, dass das Licht, das bis dahin immer die Bildwelt „beleuchtete“, d. h. sie „zeigte“, nun eine solche Stufe erreicht hat, dass es „sich selbst zeigt“ (Das Licht „zeigt“ noch, deutlich, aber es zeigt sich selbst... S. 163 f.). Im Hinblick auf die prinzipielle Wesensart der älteren Malerei muss man m. E. diese Ansicht Schönes über den Venediger Rokokoluminismus etwa folgendermassen korrigieren: Die Intensität

des Lichtes wuchs gegen das Ende der Barockepoche in einem solchen Masse, dass sich eine Tendenz zur Selbständigkeit des Lichtes berechtigterweise feststellen lässt. Es geht jedoch kaum um eine absolute Selbständigkeit — die wurde erst im 19. Jh. unter dem Impressionismus erreicht. Eher liesse sich die Formulierung halten, dass das Licht der luministischen Bilder eindrucksmässig mit dem Gegenstand (Motiv) wetteifert, wobei in der Struktur des Bildes eine eigentümliche Spannung entsteht. Dieser Gegenstand, das ist die Wirklichkeit, die das Licht „zeigt“, er hat jedoch immer noch eine Schlüsselbedeutung in der Bildstruktur.

- ⁹ Vgl. die in Anm. 1a angeführte Habilitationsarbeit (1962) und ferner die Studie *des Verfassers* Ein Beitrag zum Problem des Kolorits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. F. A. Maulbertschs Freskogemälde im Lehensaal des Kremsierer Schlosses. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, 1961, F 5.
- ¹⁰ Vgl. *Theodor Hetzer*, Tizian. Geschichte seiner Farbe, Frankfurt am Main 1935, S. 16 f. Aus Hetzers Buch schöpfte ich ferner auch bei der Betrachtung über das Kolorit bei Giotto und im 15. und 16. Jh.
- ¹¹ Neben dieser Richtung kommt jedoch noch eine andere zur Geltung, die zwar den zerebralierten Rhythmus (bezeichnend für die ganze ältere Malerei) beibehält, den Prunk jedoch nicht liebt. Die koloristische Einstellung dieser Richtung ist wesentlich nüchterner und schlichter, das Verhältnis zur seltenen Substanzen, insbesondere zu Gold, unterdrückt. Die Anfänge dieser Orientierung kann man in der wissenschaftlich sachlichen Denkweise des italienischen Quattrocento, später wohl in den Werken Giorgiones erblicken. Caravaggios Kolorit bildet einen weiteren wichtigen Arm dieses zweiten Stromes, der im 17. Jh. zahlreiche Vertreter im holländischen barocken Realismus, in Italien im 18. Jh., aber insbesondere in Canaletto einen Repräsentanten findet, dessen nüchterne Veduten das realistische Sehen des 19. Jhs. vorwegnehmen.
- ¹² Zur Frage des Metaphysischen in der älteren Malerei vgl. *Jaromír Neumanns* Studie: Zur Frage des Realismus in der Kunstgeschichte. Barocke Kunst und Wirklichkeit. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, uměnovědná řada F5, 1961.
- ¹³ Auf den sakralsymbolischen Sinn des Kolorits bei Tizian macht bereits *Theodor Hetzer* in dem angeführten Buch über Tizian aufmerksam. Auch in der Abhandlung *Jaromír Neumanns* über Tizians Bild in Kremsier (Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži. Z umělcovy pozdní tvorby. Umění IX, 1961) wird der Farbe in der allegorischen Vieldeutigkeit dieses Werkes aus der Spätzeit Tizians eine bedeutende Rolle zugeschrieben.
- ¹⁴ Der überpersönliche Charakter der Schaffensperiode des Hochbarocks erhielt im Rokoko einen wesentlich persönlicheren Akzent; der kollektive Subjektivismus des Hochbarocks verwandelte sich in den individuellen Subjektivismus des Rokoko. Diese — in der Fachliteratur übrigens nicht unbekanntes Tatsache — behandelte ich ausführlicher im Schlusskapitel meiner handschriftlichen Arbeit, zitiert in Anm. 1a.
- ¹⁵ Nachtrag zum letzten Absatz: Das Kolorit grösserer Meister als Stern, insbesondere das von Maulbertsch und Kremerschmidt, würde wohl eine spezielle Abhandlung verdienen. An dieser Stelle dürfte eine Erwähnung über Maulbertsch' Kolorit genügen. Über die meisten seiner Werke gilt im Grunde dasselbe, was gerade über Stern gesagt wurde. Bei einer bestimmten Gruppe von Arbeiten aus den fünfziger und sechziger Jahren scheint jedoch eine noch durchdringlichere Änderung im ursprünglichen Sinn des Barockkolorits, wie oben angedeutet wurde, eingetreten zu sein. Ein kennzeichnendes Werk dieser Gruppe ist Die Entführung (Mährische Galerie in Brno), die zu den Prachtstücken der spätbarocken mitteleuropäischen Malerei gehört. Herrliche, tiefleuchtende Farben (Perlmutter-schimmer auf der Haut der entführten Frau, Seidenglanz auf dem weisslichen Fell des Pferdes, Metall- und Goldschein auf den Waffen des Entführers) tragen zusammen mit

dem sinnlichen Zauber der Pinselhandschrift zu ausserordentlicher Anziehungskraft dieses kleinen Bildes bei, das durch seinen koloristischen Absolutismus gleichsam an Delacroix erinnert. Es ist jedoch sehr bemerkenswert, dass trotz dieser unstreitigen Qualitäten der „Entführung“ etwas von der Reinheit einer wirklichen malerischen Gipfelleistung abgeht, wenn es auch nur eine Nuance sein dürfte. Es fehlt ihr nämlich eine gewisse spezifische Zurückhaltung, die den Grund aller charakteristischen Noblesse der wahrlich grossen Werke bildet und die auch den noch so temperamentvollen Werken nicht fehlen darf. Der Grund besteht wohl darin, dass das Streben nach malerischem Prunk hier zu weit geht. zu herausfordernd wirkt. Es ist insbesondere die farbige Edelstein- und Schmuckähnlichkeit, die hier übermässig betont wird und die Ursache einer gewissen Materialzweideutigkeit ist, wo die ursprüngliche Stoffqualität, z. B. die Fleischstofflichkeit gleichsam verneint erscheint. Perlmutterabglanz der Haut ist übrigens nichts Neues. Bereits bei den Venezianern des 16. Jhs. oder später bei Rubens und bei Watteau diente er zur Erhöhung der zarten Schönheit des Frauenfleisches und erhob sie in höhere Sphären. Er war Ergebnis dichterischer Begeisterung, die auf echter Kontemplation gegründet war. Bei Maulbertsch hingegen ist er eher durch extreme Sehnsucht nach reizender Vieldeutigkeit motiviert. Die Wirklichkeit ist gleichsam verkehrt, deformiert, und es hat den Anschein, dass ihre Verwandlung jedwede allegorische Intention entbehrt. Bedeutet dies vielleicht, dass in einigen Werken Maulbertschs, trotz ihres Barockcharakters, bereits eine rein weltliche Attitüde, die Attitüde eines künstlerischen Subjektivismus romantischer Prägung, zu Worte kommt? Das ist sehr wahrscheinlich und diese Erscheinung reiht sich ganz organisch zu den anderen Äusserungen des späten Barockstils im Werke Maulbertschs.

¹⁶ Solche Fragen berührt *Theodor Hetzer* in seiner Erklärung der Fresken Tiepolos in Würzburg. Er macht auf die Gleichartigkeit des Freskos und der architektonischen Dekoration aufmerksam und führt an, dass mit der spätbarocken Architektur des Schlosses nicht nur die gleichzeitigen Fresken Tiepolos im vollen Einklang stehen, sondern auch ältere Bilder des 16. Jhs., z. B. Bassanos Landschaften mit Tierstaffage; dass dagegen jedoch ganz absurd wäre, diese Malereien Bassanos durch Bilder des 19. Jhs. ersetzen zu wollen, selbst wenn es um gleiche Motive ginge (z. B. um Tiergenrebilder von Zügel). Über die Gründe dieser interessanten Tatsache spricht Hetzer folgendermassen:

Die Natürlichkeit der Fresken Tiepolos ist von der Art, dass sie sich mit allem „Kunstlichen“ in der Residenz, d. h. mit buntem Steucknarmor, polierten Stein, Bronze, vergoldetem und gefärbtem Holze und dem Weiss der Decke, kurz mit allen architektonischen und dekorativen Formen und Farben aufs beste verträgt. Nicht nur verträgt: es ist derselbe Geist, der im beiden, dem nachahmenden und dem nicht nachahmenden Kunstwerk wirkt. Das ist es, was den grundsätzlichen Unterschied gegenüber dem 19. Jh. ausmacht. Die Epoche, die mit Giotto begann, strebte nach Natur, aber Natur war etwas ganz anderes, als was wir darunter verstehen. Obwohl man die äussere Erscheinung nachahmte, blieb man in einer Ordnung, die vom Absoluten der Farbe bestimmt wurde, vom Absoluten als Substanz und als Geist. In der bildenden Kunst sind Architektur und Ornament dem Absoluten am nächsten. Daher eine Malerei, die die Beziehung zum Absoluten behält, das bunte Spiel der irdischen Erscheinungen auf das schönste dem gebauten Raume und seiner Dekoration einzugliedern vermag. (Theodor Hetzer, *Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz*, Frankfurt a. M. 1943, S. 142. — Auch in der bereits zitierten Arbeit Hetzers über das Kolorit bei Tizian kann man interessanten Ausführungen über den Unterschied zwischen dem Kolorit der älteren Malerei (insbesondere der des 16. Jhs.) und dem des 19. Jhs. finden. Zitiieren wir wenigstens zwei Stellen: „Im Gegensatz zum 19. Jh. (das kann nicht, gar nicht deutlich genug gesagt werden) gründet sich die farbige Einheit des Bildes nicht auf die Beziehungen im Bereich des Imitativen, sondern

auf die Beziehungen des Absoluten; diese sind es, die dem einzelnen imitativen Fall, die ewig gültige Regel und den tieferen Sinn geben“ (S. 49). — „Wenn früher, bei Tizian und Rubens, bei Watteau und Guardi die Farben in Rhythmen zusammentraten, deren Ordnung als ewiges Gesetz der wirkenden Natur empfunden wurde und alles Imitative sich dieser Ordnung eingliederte, so beziehen wir bei David und Ingres, bei C. D. Friedrich und den Nazarenern die Farben einzig und allein auf die Dinge, die sie wiedergeben sollen, ein Grün auf das erscheinende Grün des Baumes, ein Rot auf die Erscheinung eines Mantels usw.“ (S. 264).

ROKOKO A IMPRESIONISMUS

(K problému pozdněbarokního sensualismu)

Analýza fresky Jos. Sterna s námětem Křtu knížete Bořivoje v kapli zámku v Kroměříži je autorovi východiskem k úvahám o povaze pozdněbarokního sensualismu. Jeho specifčnost se autor snaží postihnout srovnáním s pozdějším vyvreholením sensualistické tendence novodobého malířství v období impresionismu. Je si vědom, že by tato problematika vynikla jasněji u jiných malířských druhů (např. u intimní krajiny), analýza díla z oblastí církevní ideologie je však podle autorova mínění o to plodnější, že lépe ozřejmí specifické znaky pozdněbarokního sensualismu, které jej odlišují od sensualismu 19. století. V podstatě jde o přesnou hranici mezi obsahovými a formálními vrstvami pozdněbarokního malířství a impresionismem. Illavní důraz klade autor na postižení funkce světla v malířství 18. století na základě srovnání rokokového luminismu s impresionismem. Při analýze rokokového světla zdůrazňuje jeho iracionální transcendentální povahu a funkci, kterou dokládá mimo jiné momentem „drahocennosti“ barev (jejich vztah k vzácným látkám, ke zlatu, stříbru, drahokamům atd.) v souvislosti s jejich tradiční profánní i sakrální symbolikou. K plné sekularizaci umění a spolu s ním i obrazového světla došlo — po určitých nábězích zejména v malířství buržoazního Holandska 17. století a Anglie 18. století — teprve v době nového sociálně ekonomického řádu. Teprve umění 19. století objevilo skutečnost v její naprosté oproštěnosti od metafyzické ideje. Po výbojích realismu se mohlo malířství v době impresionismu postavit na stanovisko čisté optické empirie, naprostého sensualismu. Bylo-li světlo v pozdněbarokním malířství — ať nabývalo sebevětší váhy ve struktuře obrazu — v podstatě stále jen prostředkem a vlastním předmětem malby zůstávala konec konců znázorněná skutečnost, stalo se světlo, resp. přírodní světelná atmosféra, za impresionismu vlastním předmětem malby. Z prostředku se stal cíl.

