



## Begriffsgeschichte

# Das barocke „Gesamtkunstwerk“ – ein Konzept zwischen Kritik und Potentialen

Das „Gesamtkunstwerk“ war lange ein zentrales Konzept der Barockforschung. In welcher Form ist der Begriff heute noch für die Erforschung der Wand- und Deckenmalerei im Ensemble der Bau- und Bildkünste jener Epoche relevant?

VON UTE ENGEL

BETRITT DER HEUTIGE Besucher einen barocken Innenraum wie die ehemalige Benediktiner-Abteikirche Unsere Liebe Frau in Zwiefalten (Abb. 1), so ist sein erster Eindruck die Fülle der Formen, Farben und glänzenden Lichteffekte: die spiegelnden Marmorsäulen mit ihren vergoldeten Kapitellen, die Altäre und Figuren, die vielfarbigen Deckenfresken mit ihren züngelnden Stuckrahmen. Das prachtvolle Bild, das sich dem Betrachter darbietet, scheint aus dem simultanen Zusammenwirken aller Kunstgattungen in einem vielstimmigen Ganzen zu bestehen. Erst beim Durchschreiten des Raumes erkennt der Betrachter die einzelnen Bestandteile der Architektur, Malerei, Plastik oder Ornamentik (Abb. 2).

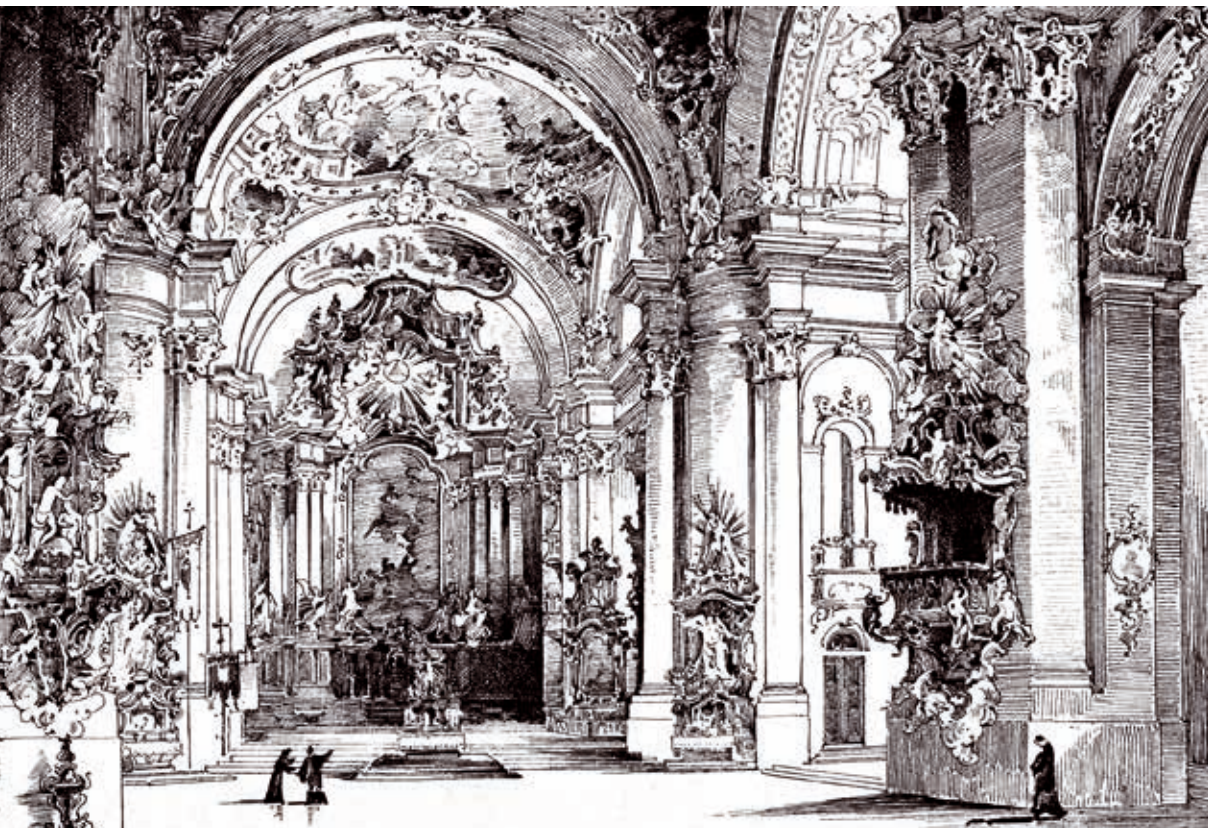
## Das Gesamtkunstwerk: Begriffsgeschichte und Kritik

Für solche Gattungsmischungen oder sogar Gattungsverschmelzungen in der Kunst des Barock hat sich der Begriff „Gesamtkunstwerk“ eingebürgert. Der Begriff suggeriert, dass die Grenzen zwischen den Kunstgattungen gezielt aufgehoben wurden und jeder einzelne der beteiligten Künstler sich einem einheitlichen Konzept eingeordnet habe. An dieser Stelle setzt seit einiger Zeit die wissenschaftliche Kritik an: Analysiert man die Entstehungsgeschichte von Raumgefügen wie dem Zwiefaltener Münster, wird deutlich, dass Architektur, Deckenmalerei, Stuck und die diversen Ausstattungstücke oft über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden, ihre Gestaltung auf vielen Einzelentscheidungen beruhte und sie häufig nicht direkt aufeinander abgestimmt waren.

Hinzu kommt, dass die historische Genese des Begriffs gänzlich unabhängig vom Barock verlaufen ist, es sich also um die Rückübertragung eines Begriffs auf ein früheres Zeitalter handelt. Der Begriff „Gesamtkunstwerk“ wurde geprägt von Richard Wagner in seiner nachrevolutionären Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ von 1849. In einem spätromantischen



Abb. 1 und 2: Ehemalige Benediktiner-Abteikirche Unsere Liebe Frau in Zwiefalten. Rechts der Blick auf die Südseite des Langhauses.



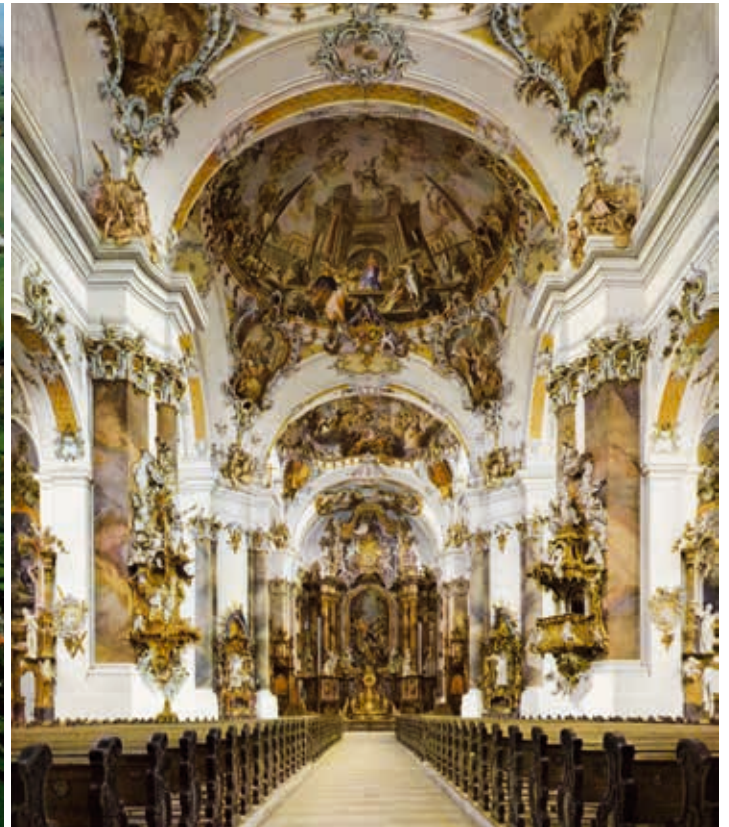
**Abb. 3: Benediktiner-Klosterkirche in Otto beuren. Holzstich aus: C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland, Stuttgart 1889, Fig. 92, S. 297.**

Duktus setzte Wagner einer von Entfremdung und Industrialisierung geprägten Gegenwart die Hoffnung auf eine Zukunft entgegen, in der durch das Streben nach Wiedervereinigung in den Künsten auch eine heilsame Transformation der Gesellschaft erreicht werden könne: „Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten, zugunsten der Erreichung des Gesamtzwecks aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur...“. In Wagners Definition entstand das Gesamtkunstwerk, das er in seinen Musikdramen umsetzen wollte, aus einer Synthese der Künste, die nur in der Gemeinschaft, „der Genossenschaft aller Künstler“, entstehen könne. Das solchermaßen in der Mitte des 19. Jahrhunderts initiierte Konzept des „Gesamtkunstwerks“ enthielt also von Anfang an ein utopisches Element, das auf die Umgestaltung der Gesellschaft als Ganzes mit den Mitteln der Kunst ausgerichtet war. Genau in dieser Hinsicht wurde Wagners „Gesamtkunstwerk“ auch von den großen Avantgardebewegungen um 1900 international rezipiert und vielfältig weiterentwickelt, durch das

ganze 20. Jahrhundert hinweg, sodass noch in jüngster Zeit große Ausstellungen zur modernen Kunst und ihren Wurzeln mit „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“ (Zürich/Düsseldorf/Wien 1983) oder „Gesamtkunstwerk Expressionismus“ (Darmstadt 2010/11) titulierte wurden.

### Gesamtkunstwerk und Barock

Die Kunstgeschichte als Wissenschaft brauchte dagegen lange, um den eingangs beschriebenen Gesamteindruck barocker Raumkunstwerke klassifizieren zu können. Zu nachhaltig wirkte die Kritik, die der Klassizismus ab etwa 1760 gerade an diesen Vermischungen der Gattungen, dieser als Regelverletzung aufgefassten Aufhebung der Grenzen in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts geübt hatte. Johann Joachim Winckelmann und Gotthold Ephraim Lessing prägten die Doktrin, dass nur die Abgrenzung und die Unterscheidbarkeit der Kunstgattungen erstrebenswert seien. Noch 1798 verkündete Johann Wolfgang von Goethe in den „Propyläen“: „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.“ „Verfall“ wurde zum Schlagwort für die langanhaltende Ablehnung des Barock im 19. Jahrhundert. Erst in dem Maße, in dem die Kunsthistoriker die barocken Gattungsmischungen



einordnen konnten, gelang eine positive Umwertung und Etablierung des Barock als Stil, der gleichberechtigt neben der Renaissance stand. Die ästhetische Kategorie, die in diesem Umwertungsprozess die entscheidende Rolle spielte, war das Malerische, die Auffassung einer Seherfahrung als Bild. Schon im Werk Jacob Burckhardts ab den 1850er Jahren und dann bei den frühen deutschen Barockforschern der 1870er und 1880er Jahre lässt sich zeigen, dass sie die „malerische Wirkung“ zu einer neuen Wertschätzung der Barockkunst veranlasste. Der „ästhetische Gesamteindruck“ (Robert Dohme, 1878) barocker Innenräume mit ihren perspektivisch aufeinander abgestimmten Farb- und Lichteffekten, die „innige Verschmelzung aller Glieder zum Ganzen“ (Cornelius Gurlitt, 1889) wurden nun zu Hauptmerkmalen des Barock erklärt und diese verdichteten Bildwirkungen auch graphisch-zeichnerisch vermittelt (Abb. 3). Heinrich Wölfflin beschrieb 1888 das barocke „Formgefühl“ als „Lebensgefühl einer Epoche“, in offensichtlicher Anlehnung an die Maximen Richard Wagners und Friedrich Nietzsches: das „Aufgehen im Unendlichen, Sich-Auflösen im Gefühl eines Uebergewaltigen und Unbegreiflichen“, eine Art von „Berauschung“

und „Totalempfindung“. Diese Begrifflichkeit haltt noch in der gängigen englischen Bezeichnung des „total work of art“ nach.

Der Erste, der schließlich explizit den Terminus „Gesamtkunstwerk“ auf die Barockkunst übertrug, war August Schmarsow, der in den drei Bänden seiner „Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste“ über das Verhältnis der verschiedenen Kunstgattungen zueinander reflektierte. Im zweiten Band, „Barock und Rokoko“ von 1897, verwendete er bei seiner Analyse der Galleria Farnese in Rom schließlich den Begriff „Gesamtkunstwerk“, um das Zusammenwirken von Architektur, Malerei und Skulptur als „integrierende Bestandteile“ eines „einheitlichen Gebildes“ zu beschreiben. In den 1910er und 1920er Jahren, gleichzeitig mit der Konjunktur des Konzepts in der künstlerischen Moderne, gewann die Vorstellung vom barocken Gesamtkunstwerk durchschlagende Bedeutung. Werner Weisbach formulierte bündig in seinem Band „Barock“ in der „Propyläen Kunstgeschichte“ von 1924: „Ein Ideal des Barock wird das Gesamtkunstwerk, bei dem Architektur, Plastik und Malerei gleichermaßen zusammenwirken und von einer Idee getragen werden.“ Dieses Deutungsmuster des barocken Gesamtkunstwerks, gesteigert zum „Erlebnisraum“ (Karl Heinz Esser, 1940), wurde auch

**Abb. 4:** (links) Benediktinerabtei Otto beuren.

**Abb. 5:** Benediktiner-Klosterkirche in Otto beuren, aufgenommen von Walter Hege. Aus: G. Barthel, *Barockkirchen in Altbayern und Schwaben*, Berlin 1938, Abb. 39.

dadurch vorangetrieben, dass die technische Entwicklung der Farbfotografie nun eine farbige Wiedergabe barocker Räume ermöglichte (Abb. 5). Gerade die süddeutschen und bayerischen Barockkirchen aber wurden ab den 1920er Jahren und besonders nach 1933 zum Gegenstand einer zunehmend nationalistischen Überhöhung. Unter dem Vorzeichen des Gesamtkunstwerks wurde der „totale“ Charakter“ von Bauten wie Ottobeuren gerühmt, „deutsche Künstler“ hätten dort eine „ganzheitliche Lösung“ erschaffen und sich „zur Bewältigung großer Aufgaben“ vereinigt (Gustav Barthel, 1938). Bis in die Diktion hinein wird deutlich, wie die Grenzen zwischen dem kunsthistorischen Konzept des Gesamtkunstwerks und der nationalsozialistischen Ideologie mit ihren holistischen, ganzheitlichen, schließlich totalitären Ideologemen verschwimmen konnten. Diese ideologische Indienstnahme des „Gesamtkunstwerk“-Konzepts wurde allerdings erst ab den 1990er Jahren kritisch aufgearbeitet.



**Abb. 6: Benediktiner-Abteikirche in Zwiefalten: Kreuzaltar (1756) mit gotischem Marienbild.**

### Bilderbauten und Ensembles: neue Potentiale

In jüngster Zeit ist ein erneutes Interesse an dem Phänomen des barocken „Gesamtkunstwerks“ zu verzeichnen, allerdings kaum noch unter diesem Begriff. Auch die Akzente der Forschung haben sich verschoben. Eine sich zunehmend als kulturhistorische Disziplin verstehende Kunstgeschichte betrachtet verstärkt die Interaktion von Bau- und Bildwerken untereinander, aber auch mit dem historischen Betrachter und Nutzer im Hinblick auf Ritual und Performanz in kirchlicher Liturgie oder höfischem Zeremoniell. Heute stehen Fragen nach historischen Funktionen von Kunstwerken, nach ihrem soziopolitischen oder geistesgeschichtlichen Kontext im Mittelpunkt. Hinzu kommen Anregungen aus der Kommunikationstheorie und Medienwissenschaft. Kunstwerke werden als Medien in einem Kommunikationsprozess zwischen Auftraggeber, Künstler und Betrachter verstanden. So werden „Medienensembles“ oder „Mediensynthesen“ untersucht, in denen Verweissysteme der Bilder untereinander und rhetorische wie narrative Strukturen differenziert werden: „Sprechrollen“

und „Sprechabsichten“, die auf die Rezeption und Reaktion des Betrachters ausgerichtet sind. Statt von Gesamtkunstwerken spricht man nun von „barocken Bilderbauten“ (David Ganz, 2003). Das „Ensemble“ ist zum Leitbegriff geworden, der für die Beschreibung der komplexen künstlerischen Bezugssysteme der Bilder, Skulpturen, Architekturen oder sogar deren topographischer Einbettung eine größere Vielschichtigkeit zulässt (Abb. 4).

Auf diese Weise lassen sich die raffinierten Mittel erkennen, mit denen im Barock nicht nur eine einheitliche Wirkung der Künste hergestellt wurde, sondern auch die Differenz der Medien betont werden konnte, der Betrachter nicht nur illusionistisch getäuscht, sondern ihm in einem Spiel mit der Rezeption auch das Zustandekommen dieser Augentäuschungen wieder offengelegt wurde. In barocken Ensembles kann im historischen Längsschnitt analysiert werden, wie das Selbstverständnis einer Institution der Frühen Neuzeit sich weit zurück im Mittelalter

### DIE AUTORIN

**PD Dr. Ute Engel ist Projektkoordinatorin und Leiterin der Arbeitsstelle München des Vorhabens Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Ihre Forschungsschwerpunkte sind der Barock mit Fokus auf Deutschland und das Heilige Römische Reich, Wissenschaftsgeschichte, die Kunstgeschichte Englands sowie Architektur und Bildkünste der Gotik nördlich der Alpen. Sie lehrt am Institut für Kunstgeschichte der LMU München.**

begründete und auch die erst von der Wissenschaftsgeschichte gezogenen Epochengrenzen übersprungen werden müssen. In der eingangs beschriebenen Klosterkirche von Zwiefalten zum Beispiel ist der Nukleus des gesamten Bildprogramms eine gotische Marienfigur, die im 18. Jahrhundert in das barocke Gitterwerk des Kreuzaltars in der Vierung integriert wurde, mit direkter Blickachse zum dahinter liegenden Hochaltar (Abb. 6). Die Marienverehrung des Benediktinerordens im ganzen Weltkreis ist Thema des riesigen Deckenfreskos, das sich über dem Langhaus erstreckt, vermittelt durch einen schwingenden Stuckrahmen mit ergänzenden Nebenbildern in Kartuschen und illusionistisch gemalten, großen Treppenanlagen (Abb. 7).

So bleibt das Bestreben, die barocke Decken- und Wandmalerei in ihrem räumlichen Gefüge nicht nur zu lokalisieren, sondern auch zu kontextualisieren, eine wichtige Herausforderung. Sie entspricht auch den wenigen Zeugnissen, die aus dem 17. und 18. Jahrhundert von der Wahrnehmung der barocken „Gesamtkunstwerke“ bzw. „Ensembles“ durch die Zeitgenossen berichten. Diese sprechen von Malerei, Skulptur und Architektur als „drei Schwestern, die nicht getrennt werden können und eine Trennung nicht lieben“ (Giovanni Baglione, 1642), oder



vom „bel composto“ in den Werken des Gianlorenzo Bernini (Filippo Baldinucci, 1682). Die vom 16. bis zum 18. Jahrhundert verbreitete Textgattung der poetischen Kirchenbeschreibung, der „descriptio templi“, vermittelt uns, wie im Fall einer Beschreibung der (zerstörten) Mainzer Jesuitenkirche von 1746, dass die Zeitgenossen tatsächlich die Bilder an den Decken und die Skulpturen an den Wänden als aktiviert, als handelnde Personen betrachteten. In den fiktiven Darstellungen konnten sich die Figuren in den (Bild-)Räumen nicht nur bewegen, sondern diese sogar mit Gesang oder Gerüchen erfüllen, zum Beispiel mit aus Schalen aufsteigendem Weihrauch. Der Intention nach sollten die barocken Raumensembles also tatsächlich ein synästhetisches Erlebnis bieten.

**Abb. 7:** Deckenfresko von Franz Joseph Spiegler aus dem Jahr 1751 im Langhaus der Benediktiner-Abteikirche Zwiefalten.

#### Literatur

- F. Büttner, Mehr als „der Architectur treue Gehülfin“. Deckenmalerei, in: Ders. u. a. (Hrsg.), *Barock und Rokoko* (≈ Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 5), München/Berlin/London/New York 2008, 352–363.
- U. Engel, *Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte*, ca. 1830 bis 1933, Paderborn, im Druck.
- M. v. Engelberg, Zur Einheit der Gattungen im deutschen Barock, in: F. Büttner u. a. (Hrsg.), *Barock und Rokoko* (≈ Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 5), München/Berlin/London/New York 2008, 26–28.
- B. Euler-Rolle, Kritisches zum Begriff des Gesamtkunstwerks in Theorie und Praxis, in: G. Pochat, B. Wagner (Hrsg.), *Barock: regional – international*, Graz 1993, 365–374.
- R. Fornoff, Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne, Hildesheim/Zürich/New York 2004.
- D. Ganz, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen, 1580–1700* (≈ Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 14), Petersberg 2003.
- E. Garberson, Historiography of the Gesamtkunstwerk, in: L. de Moura Sobral (Hrsg.), *Struggle for Synthesis. The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries*, Lissabon 1999, Bd. 1, 53–72.
- S. Kummer, Architektur und Dekoration des Zwiefalter Münster-raumes. Gesamtkunstwerk oder Ensemble, in: H. J. Pretsch (Hrsg.), *900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten*, Ulm 1989, 391–400.
- K. Möseneder, Zum Streben nach „Einheit“ im österreichischen Barock, in: H. Lorenz (Hrsg.), *Barock* (≈ Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4), München/London/New York 1999, 52–74.