

Als Arbeiten der Wydyz-Werkstatt werden im weiteren das Beiertheimer und das Dangolsheimer Retabel vorgestellt, beides Werke, deren Figurenbestand den Wydyz'schen Stil in schematisierender Vereinfachung wiedergibt. In ähnlicher Weise beurteilt Sibylle Groß zwei heute im Rathaus zu Bühl verwahrte Heiligenfiguren aus Vimbuch, wobei sie an der einen, als „Hl. Joachim“ bezeichneten Statue den Meister selbst beteiligt sieht. Gerade an dieser Figur fallen jedoch ungewöhnliche beutelartige Gewandfalten ins Auge, die auch auf einen Bildhauer im Umkreis Nicolaus Hagenowers hindeuten könnten. Als eigenhändige Schöpfungen Wydyz' dürfen hingegen das Berliner Kreuzigungsrelief und die Anna-Selbdritt-Gruppe in Alt St. Peter zu Straßburg angesehen werden, zwei hochrangige Arbeiten, die eine Vorstellung von der Qualität seines Alterswerks vermitteln. Die 1525 in Straßburg einsetzende Reformation bereitete wohl auch dem Schaffen des Hans Wydyz ein Ende. Über sein weiteres Leben und den Zeitpunkt seines Todes ist nichts bekannt.

Die Dissertation von Sibylle Groß eröffnet, auch wenn man das stilkritische Urteil der Autorin nicht in allen Punkten teilen möchte, einen erweiterten und vertieften Blick auf Leben und Werk des Bildhauers Hans Wydyz sowie auf seine Rolle in der oberrheinischen Kunstentwicklung jener Zeit. Die Vita des Meisters konnte durch neue Erkenntnisse fester umrissen, die Diskussion um sein schwer faßbares künstlerische Profil zumindest um vielfältige Anregungen bereichert werden. Verdienstvoll sind auch die Ausführungen der Autorin zu übergreifenden Themenbereichen wie der Organisation des spätmittelalterlichen Werkstattbetriebes, der Verarbeitung graphischer Vorlagen in plastischen Werken oder dem Verhältnis von Auftraggeber und Künstler. Als vorbildlich recherchiert und aufgearbeitet darf der Anhang mit einem Werkkatalog sowie ausführlichen Quellennachweisen zur Person Wydyz' und zu den bearbeiteten Werken bezeichnet werden. Der abschließende Abbildungsteil bietet in ansprechender Qualität das grundlegende Anschauungsmaterial.

HOLGER SCHUMACHER

Karlsruhe

Heinz Ladendorf: Andreas Schlüter. Baumeister und Bildhauer des preußischen Barock. Mit einem Nachwort von Helmut Börsch-Supan. Leipzig: E.A. Seemann Verlag 1997; 160 S., 172 Abb.; ISBN 3-363-00676-4; DM 78,-

Die Neuausgabe von Heinz Ladendorfs 1937 erschienener Monographie über Andreas Schlüter ist weniger auf die Zeitlosigkeit des Textes als auf die üppige Ausstattung mit Abbildungen zurückzuführen. Erstmals seit sechzig Jahren ist damit wieder ein Buch auf dem Markt, das eine umfassende und vor allem anschauliche Vorstellung von Schlüters architektonischem wie bildhauerischem Werk vermittelt.

Der originale Text, mit dem sich Ladendorf seinerzeit an ein breites Publikum richtete, blieb völlig, das Abbildungsmaterial weitgehend unverändert. Die eindrucksvollen Fotografien, wichtige Dokumente der inzwischen größtenteils vernich-

teten Kunstwerke, sind durchweg in hoher Bildqualität reproduziert (zum Teil liegen den Reproduktionen die Originale der Preußischen Meßbildanstalt und ihrer Nachfolgeeinrichtung Staatliche Meßbildstelle zu Grunde). Ladendorfs Bildauswahl besticht durch die Leichtigkeit, mit der er durch das Schlütersche Œuvre führt. Von der nüchternen Totale, die den Außenbau oder den Innenraum erfaßt, wird der Blick auf die Details der skulpturalen Ausstattung gelenkt. Die Gesamtansicht des Elisabeth- oder des Rittersaales des Berliner Schlosses wird um zahlreiche Detailfotos ergänzt, schrittweise wird der Betrachter an die Stukkaturen herangeführt, deren künstlerische Qualitäten und handwerklich hochrangige Ausführung erkennbar werden. Vor allem wird das Ineinander von Architektur und Skulptur demonstriert, das so charakteristisch ist für Schlüters Schaffen und ihn für den Umbau eines königlichen Schlosses, der sowohl repräsentative Fassadenlösungen als angemessene Innendekorationen verlangte, geradezu prädestinierte.

Die jetzt vorliegende Monographie markierte für Ladendorf das Ende seiner mehrjährigen Beschäftigung mit Schlüter. Im Jahre 1933 war er mit einer Arbeit über diesen Künstler promoviert worden; 1935 wurde die Dissertation opulent gedruckt. Sie gilt bis heute unangefochten als Standardwerk, auch wenn Ladendorfs Stärke mehr in der systematischen Sichtung und Erschließung der Quellen zur Berliner Kunst um 1700 lag als in der genuin kunsthistorischen Würdigung seines Forschungsgegenstandes. Das Berliner Schloß beispielsweise erfaßte er vor allem unter bau- und künstlersoziologischen Gesichtspunkten, die Ausstattung der Innenräume streifte er lediglich. Die Dissertation ist bis heute ein unentbehrlicher, fast unerschöpflicher Fundus an Dokumenten geblieben, ihre Neuauflage wäre aus wissenschaftlicher Sicht sehr zu begrüßen. Allerdings ist der Band verhältnismäßig sparsam bebildert. Auf Abbildungen des allgegenwärtigen Schlosses, dessen totaler Verlust 1935 noch jenseits aller Vorstellungskraft lag, wurde zum Beispiel ganz verzichtet.

Es scheint, als habe Ladendorf zwei Jahre später mit seiner „kleinen“, als Essay behandelten Monographie dieses Defizit ausgleichen wollen. Insbesondere die Innendekorationen der Paradekammern werden in eigens angefertigten Neuaufnahmen prominent ins Bild gerückt. Die sachliche Sprache, die in der Dissertation vorherrschte, ist einem pathetischen Stil gewichen, der unserer Diktion fremd geworden ist und bisweilen Gefahr läuft, ins Inhaltsleere abzugleiten. Man merkt dem Text aber an, daß er von dem wohl besten Schlüter-Kenner seiner Zeit geschrieben wurde, und wer mit dem Buch von 1935 vertraut ist, wird die jeweiligen Quellen hinter der flüchtig formulierten Darstellung erkennen.

Mit der Neuauflage wird zugleich ein sechzig Jahre altes (was grundsätzlich kein Nachteil sein muß!), in diesem Fall jedoch veraltetes Schlüter-Bild verbreitet. Ladendorf interpretierte Schlüter als einsames und heroisch-tragisches Künstlergenie, das vorrangig aus sich selbst und der (nord-) deutschen Kunst schöpft. Eine Passage, in der er Schlüters Kunst mit der Sprache seiner Briefe vergleicht („ungewöhnlich fremdwortfrei, sauber, gesund und kräftig“), wirkt befremdend und ist außerdem falsch. Helmut Börsch-Supan fordert zu Recht, Schlüter müsse als „europäische Größe“ gesehen werden. Seine Bauten und Skulpturen sind in der Tat nicht denkbar

ohne die Kunstströmungen des 17. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und den Niederlanden, die denn Hans Sedlmayr auch als die entscheidenden „Gestaltungssysteme“ bezeichnet hat, aus denen sich der deutsche Barock konstituiert.

Die Brücke in unsere Zeit schlägt Helmut Börsch-Supan mit einem einfühlsamen wie informativen Nachwort. Er skizziert zunächst in wenigen Strichen anschaulich die Rezeption der Kunst Schlüters seit dem Zeitalter der Aufklärung und sucht vor allem nach Erklärungen für die Gleichgültigkeit, mit der Schlüter bis heute begegnet wird. Mit Recht kritisiert er die geplante Überdachung des Zeughaushofes und bemängelt die lieblose Präsentation der Schlüter-Sarkophage im Berliner Dom oder des Grabmals Männlich in der Nicolaikirche. Einen zweiten kurzen Abschnitt widmet er dem Autor Heinz Ladendorf und dem Fotografen Erich Kirsten, der damals mehr als hundert Aufnahmen neu anfertigte.

Es folgt ein kurzer Überblick über Schlüters Schaffen in Polen und Rußland. Ladendorf beschränkte sich seinerzeit auf die Berliner Jahre Schlüters und verzichtete auf Abbildungen selbst gesicherter Werke aus Warschau oder St. Petersburg. Börsch-Supan vervollständigt - ohne Abbildungen - den Schlüterschen Werkkatalog um die Früh- und Spätwerke und stellt zudem die Forschungsgeschichte seit 1945 dar. Sie ist gekennzeichnet durch eine zunehmende Spezialisierung, in deren Folge einzelne Aspekte des Schlüterschen Werkes, allen voran das Berliner Schloß, in den Vordergrund rückten.

Nach der Lektüre des Buches überwiegt der Eindruck von Vielzahl und Qualität der vorgestellten Kunstwerke, davor verblasen alle zeitgemäßen und unzeitgemäßen Deutungen. Dieses Kalkül wird denn auch Verleger und Herausgeber zur Neuauflage des nicht mehr aktuellen Textes bewogen haben. Unabhängig davon hätte man sich allerdings eine sorgfältigere Redaktion der Bildunterschriften gewünscht. Sie wurden nicht von der Originalausgabe übernommen, sondern um Angaben zum Erhaltungszustand der Werke ergänzt, was in Anbetracht der Kriegsverluste nur sinnvoll ist. Doch ist der Erinnerung an Schlüter wenig gedient, wenn aktuelle Standorte falsch und erhaltene Werke gar als zerstört ausgegeben werden.

Schlüters Gipsmodell zum Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten (Abbildung 50) gehörte bis 1945 zum Bestand des Hohenzollernmuseums. Heute ist es verschollen und nicht etwa im Berliner Kunstgewerbemuseum. Die Angaben zu Abbildung 70 sind nur zum Teil richtig: Die Allegorie der „Borussia“ wurde nach derzeitigem Wissensstand tatsächlich zerstört, hingegen hat die eindrucksvolle Statue des „Apoll“ den Krieg überstanden und befindet sich heute im Depot der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen zu Berlin.

Die Decke aus dem Eckzimmer der Alten Post (Abbildung 121, 122), die Ladendorf in zwei Details abbildet, befand sich 1937 noch im ehemaligen Kunstgewerbemuseum im Martin-Gropius-Bau. Auch sie ist nicht zerstört, wie in der Bildunterschrift angegeben, sondern blieb durch glückliche Umstände im Krieg unversehrt und befindet sich heute im Besitz des Museums für Post und Kommunikation. Vor kurzem tauchte sogar noch wohlbehalten ihr Pendant auf, das 1937 aus dem Gropius-Bau in das Palais am Festungsgraben gelangt war und dort im Verlauf von

Krieg und deutscher Teilung in Vergessenheit geraten konnte (Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. März 1998, S. 44). Die Statuen von „Neptun“ und „Amphitrite“, die Teil des Skulpturenschmuckes auf der Villa Kamecke waren (Abbildung 163, 164), haben sich in der Skulpturenabteilung des Bode-Museums erhalten.

Mit dem möglichen (Teil-) Wiederaufbau des Berliner Schlosses, von vielen als die einzig angemessene Lösung für die Gestaltung der Schloßplatzbrache erachtet, würde Schlüter nochmals ungeahnte Aktualität zukommen. Allein daher war eine greifbare Monographie überfällig, selbst wenn vorerst nur alter Wein in neue Schläuche gegossen wurde.

GUIDO HINTERKEUSER
Berlin

Steffi Röttgen: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien; Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, Band II: Die Blütezeit 1470-1510; mit Aufnahmen von Antonio Quattrone. München: Hirmer 1996-1997; je 439 S. + 23 (31) S. Anhang, 258 + 239 Farbtafeln, 134 + 149 teilweise farbige Abb.; ISBN 3-7774-7050-3 und 3-7774-7220-4; je DM 98,-

In zwei opulent ausgestatteten Bänden, deren jeweilige Eigenständigkeit die Autorin betont (II, S. 8), werden in breiter Palette die künstlerischen Äußerungen auf dem Gebiet der Wandmalerei des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts in den verschiedenen Regionen Italiens vorgestellt. In ihrem formalen Aufbau zeigen beide Bände eine identische Gliederung: an einen allgemeinen Textteil – überschrieben mit „Lavorare in muro – Stationen eines Mythos“ (Band I; 18 Seiten) bzw. „Fazit und Ausblick“ (Band II; 4 Seiten) – schließt sich jeweils ein Katalogteil an, in dem die ausgewählten Bildzyklen in Kurzmonographien bearbeitet sind und jeweils abschließend auf mehreren Tafelseiten bildlich glänzend vorgestellt werden. Innerhalb der Katalogbeiträge sind neben zahlreichen freskierten Einzelbildern auch Abbildungen aus dem Bereich anderer Kunstgattungen zu Vergleichszwecken herangezogen. Der einleitend gestellte Anspruch eines allgemeinen Charakters der Darstellung führt erfreulicherweise im dokumentarischen Anhang nicht zu Beschränkungen: Die Chronik der älteren Restaurierungen, soweit sie dokumentiert und publiziert sind, die Übersetzungen längerer lateinischer und italienischer Zitate, die Transkription der erhaltenen In- und Beischriften genügen in ihrer Ausführlichkeit auch den Ansprüchen des Fachpublikums.

Im Katalogteil sind im ersten Band 21 Bildzyklen ausgewählt, an denen die Autorin „Anfänge und Entfaltung“ der Wandmalerei darstellt, und dann im zweiten Band nochmals 17 Bildzyklen, die als „Blütezeit“ dieser Gattung eingestuft sind. Den zeitlichen Rahmen für die unter dem Epochenbegriff „Frührenaissance“ zusammengestellten Zeugnisse der Wandmalerei bildet die Spanne von 1400-1510, wobei das Jahr 1470 die „Schnittstelle“ der beiden Entwicklungsstufen darstellt und die Bandgliederung bestimmt. Unberücksichtigt bleibt damit die in der jüngeren Kunstgeschichtsfor-