

tion à travers les différentes éditions et traductions. Le neuvième et dernier chapitre du livre « La culture du fac-similé » [p. 225–246] est dédié à un procédé technique, le fac-similé, qui fait partie du laboratoire du connaisseur à partir du siècle des Lumières et qui a souvent été négligé par la recherche. Pascal Griener nous montre que le fac-similé ne va pas seulement changer le rapport entre l'artiste et le connaisseur, mais qu'il va également avoir un impact important sur l'élaboration du discours scientifique sur l'art.

En guise de conclusion, Pascal Griener nous présente « Le rêve des paons » [p. 247–251]. L'auteur renonce à toute conclusion au sens classique pour nous présenter pour une nouvelle fois une idée cachée sous un voile métaphorique. Ce rêve des paons que Goethe décrit dans le « Voyage d'Italie », retrace le voyage du contemplateur vers l'œuvre d'art. Comment percevra-t-il cette œuvre ? Qu'emmènera-t-il lors de son voyage retour ? Que transmettra-t-il à ceux qui n'ont pas eu l'occasion de partir ? Ce petit récit récapitule à merveille la portée du livre de Pascal Griener, un livre sur l'art et sa perception, sur le visible et l'invisible, sur l'empirie et la religion, sur le connaisseur et son laboratoire, enfin un livre sur le siècle des Lumières et sur nous.

Bien sûr que le plaisir que le lecteur éprouve lors de la lecture doit beaucoup au style d'écriture de Pascal Griener mais il le doit surtout au nouveau regard appliqué à des objets d'étude déjà connus et à la façon dont l'auteur lui ouvre de nouveaux horizons. Reste à souhaiter que la recherche se penche encore d'avantage sur ces thématiques hors du commun. On pourrait facilement retracer des parallèles entre l'évolution du connoisseurship et l'histoire de l'art d'un côté et la critique d'art de l'autre. L'approche de Hagedorn, par exemple, reprend essentiellement les sujets et les stratégies de la critique d'art française qui se trouvait à l'époque dans un processus de démarcation similaire. Constat identique en ce qui concerne l'approche de l'œuvre, la construction du jugement ou encore l'avancement du jugement. Ce que Pascal Griener révèle dans son livre s'avère alors être un mécanisme simultanément déclenché dans plusieurs domaines. À l'instar des connaisseurs du siècle des Lumières, Pascal Griener crée ici un nouveau savoir qui mérite d'être lu et surtout, d'être utilisé.

DORIT KLUGE

Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II

Artefakt und Naturwunder. Das Leuchterweibchen der Sammlung Ludwig. Katalog einer Ausstellung in der Ludwiggalerie Schloss Oberhausen 6. Februar bis 17. April 2011, hrsg. von Dagmar Preisling, Michael Rief und Christine Vogt; Bielefeld u. a.: Kerber Verlag 2011; 224 S., 142 farbige und 213 SW-Abb.; ISBN 978-3-86678-512-0, € 36,90

Die kleine, durch ihre hochkarätigen Exponate und deren schöne Präsentation aber feine Kabinettausstellung in der Ludwiggalerie Schloss Oberhausen wurde von Dagmar Preisling und Michael Rief konzipiert, von Christine Vogt realisiert und von Uwe Eichholz in Szene gesetzt. In dem nicht sehr großen Raum werden sehr geschickt Tafel-

gemälde, Druckgrafik, Zeichnungen, Skulpturen und von der Decke hängende Leuchter in einer Installation präsentiert, die zu Vergleichen einlädt. Neben dem Leuchterweibchen der Sammlung Ludwig ragen heraus die Entwurfszeichnung Albrecht Dürers (Kat. 7) zu einem Drachenleuchter (Kat. 6), den Veit Stoß ausgeführt hat. Schon bei der Eröffnung der Ausstellung entspannen sich im Publikum lebhaft Diskussionen, ob Dürers Zeichnung möglicherweise nicht der Entwurf, sondern die Darstellung des fertigen Leuchters sei. Ein Argument dagegen ist die Sicht schräg von oben, ein weiteres sind die Unterschiede, die als leichte Abwandlungen bei der Ausführung zu interpretieren sind. Bei der Abbildung des fertigen Leuchters – warum hätte Dürer so etwas tun sollen? – wäre der Abstand zwischen den Schwänzen und den Geweihstangen in der Zeichnung nicht so verschieden vom ausgeführten Leuchter.

Dem hier zu besprechenden Ausstellungskatalog liegt eine zehnjährige Zusammenarbeit des bewährten Aachener Teams aus der Kunsthistorikerin Dagmar Preisung und dem Restaurator Michael Rief zugrunde. Sie wurde durch das sehr qualitätsvolle Leuchterweibchen der Sammlung Ludwig ausgelöst, das als Dauerleihgabe aus der Sammlung Peter und Irene Ludwig im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum präsentiert wird. Zusammen mit Ulrike Villwock tragen sie die zentralen Essays zu dem Katalogbuch bei. Es folgen der Katalog der Oberhausener Ausstellung, ein Verzeichnis der Quellen zu Geweihleuchtern und ein „Verzeichnis der Geweihleuchter und Hängestücke“.

Unter den Titel „Jagdtrophäe und Schnitzwerk. Zum Typus des Geweihleuchters“ entwickelt Dagmar Preisung aus der präzisen Beschreibung des Aachener Stücks die spezifischen Merkmale der Gattung: Eine geschnitzte Halbfigur präsentiert ein Wappen. Im Bereich der Taille ist das Geweih eines Hirschs an die Halbfigur montiert. An diesem sind schmiedeeiserne Kerzenhalter angebracht, und auch die drei Ketten zur Befestigung an der Decke bestehen aus Eisen. Es ist etwas verwirrend, dass Abb. 1 und die vorauf gehenden Seitenansichten das Aachener Leuchterweibchen ohne das Geweih zeigen.

Das Allianzwappen in den Händen der reich gekleideten Dame identifiziert die Auftraggeber des Leuchters: Margaretha Muntprat und ihren Ehemann Thuring Gödlin, die 1541/42 ihr Haus in Rapperswil (Schweiz, Kanton St. Gallen) neu ausstatten ließen. Kostümgeschichtliche und stilistische Details bestätigen die Herstellung des Werks um 1540. Durch Vergleiche in seiner Schweizer Umgebung wird es mit einer durch den Ulmer Meister Daniel Mauch beeinflussten Werkgruppe der Innerschweiz verbunden (S. 18f).

Die Funktionalität als Leuchter, die Kombination bzw. die Einheit aus Kunstwerk, Trouvaille aus der Natur und Gebrauchswert führten zu einer gewissen Ratlosigkeit seitens der kunsthistorischen Forschung gegenüber Leuchterweibchen und auch – männchen. Selten – und dann auch nur als Möbel, als Objekte des Kunstgewerbes – gelang eine Würdigung der Objekte in ihrer Gesamtheit (S. 21). Dagegen sind die – auch physischen (Kat. 2, S. 114f, Kat. 3, S. 116f, Kat. 9, S. 130f, Kat. 10, S. 132f) – Abtrennungen der Anteile der Bildschnitzer recht häufig. Die in der Klammer genannten Beispiele bringen nur die in Oberhausen gezeigten Fälle, bestenfalls die Spitze des Eisbergs.

Geweiheleuchter zeigen auch männliche Halbfiguren, Paare, Ganzfiguren und Gruppen. Die Autorin zeigt die ganze Breite möglicher Typen – da gibt es z.B. die Kombination mit liegenden oder stehenden Geweihstangen – und ikonografischer Zusammenhänge: Ein Holzschnitt des jüngeren Lucas Cranach (Abb. 29 und Kat. 15) zeigt über dem schreibenden Apostel Paulus den Schmerzensmann als Halbfigur mit einem Geweih kombiniert. Sein Wappenschild zeigt Geißel und Rutenbündel, die Leidenswerkzeuge als *Arma Christi*, die im späten Mittelalter häufig als das Wappen Jesu ins Bild gesetzt worden sind.

„Wappen sind integraler Bestandteil der Geweiheleuchter.“ (S. 59) Dieser bislang allenfalls bei der Suche nach Auftraggebern beachtete Umstand ist bei dem Aachener Stück unmittelbar evident und wird von Dagmar Preisung (S. 59–66) in einen großen kulturhistorischen Zusammenhang gesetzt. Dabei fällt die Nähe zu Darstellungen vollständiger Wappen mit Helmzier und Helmdecke ins Auge. Das Geweih kommt in diesem Bereich auch vor, aber auch Helmzierern ohne Bestandteile aus der Welt der Jagd und der Tiere sind formal Geweiheleuchtern durchaus ähnlich. Im Zusammenhang mit ihrer Funktion als Leuchter ist die ikonologische Verbindung des Hirschs mit dem Licht der Welt interessant. Die Übermalungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts eines Gemäldes der Geburt Jesu des 15. Jahrhunderts (S. 45f und Kat. 22) zeigen auf Wappenschilden links die fünf Wunden Christi und rechts den Kopf eines Hirschs mit seinem Geweih, der hier als Symbol für das Licht der Welt (Joh 8,12) zum Wappentier Jesu Christi wird.

Während im Mittelalter die Geweiheleuchter in sakrale Zusammenhänge gehörten – z.B. als Zubehör eines Altars in der Marienkirche in Lemgo (S. 71 und Kat. 1) – oder die sakrale Sphäre in Profanbauten einbrachten – indem sie beispielsweise besondere Zonen als Ort für Eidesleistungen markierten (S. 68), wurden sie im Verlauf des 16. Jahrhunderts und später vermehrt zu Kunst- und Wunderkammerobjekten (S. 79–83). Ihre spezifische Kombination von „Artefakt und Naturwunder“ entspricht den Vorlieben der frühen Neuzeit, in der Straußeneier und Nautilusmuscheln in Gold und Silber gefasst wurden. Im 19. und 20. Jahrhundert gab es für derartige Assemblagen aus natürlichem Objekt und Kunstwerk wenig Verständnis (S. 83), wie einige der Geweihe beraubte Skulpturen (Kat. 2, 3, 9, 10) in der Ausstellung beispielhaft zeigen.

Im Vorfeld der Ausstellung und der Publikation haben Ulrike Villwock und Michael Rief das Leuchterweibchen der Sammlung Ludwig nach allen Regeln der Kunst technologisch untersucht (S. 85–95). Naturwissenschaftliche Untersuchungen des Holzes (Peter Klein), der C14 Isotopen des Geweihs (Georges Bonani), der Malmaterialien (Erhard Jägers) und Röntgenaufnahmen (Michael Thuns) waren in diesem Fall nicht besonders hilfreich, wie der zurückhaltend formulierte Text des Restauratorenteams verdeutlicht. Die kunsttechnologischen Untersuchungen zeigen die Komplexität dieses Kunstwerks. Es geht um sehr feine Schnitzerei in Lindenholz, um das Geweih eines Vierzehnder-Rothirschs, die Ketten, Kerzenleuchter, Schrauben und Ösen aus Eisen und die bis zu sieben verschiedenen Zustände der Oberfläche. Die guten Beschreibungen der eisernen Befestigungselemente werden wichtig für weitere Forschungen sein, weil dergleichen bislang als periphere Zutat kaum beachtet wor-

den ist. Die Schrauben des 16. Jahrhunderts sind bislang nicht erforscht. Ohne sie sind aber die Befestigung eines Hirschgeweihs an einer Holzskulptur und deren Gesamtheit an einer Decke kaum vorstellbar. Gute Befundfotos ergänzen den instruktiven Text.

Unter dem Titel „Technologische Aspekte der Geweihleuchter“ bringt Michael Rief diese Befunde in den Zusammenhang mit vielen weiteren mehr oder weniger gut erhaltenen Leuchtern (S. 97–110). Bei den weniger gut erhaltenen Stücken fehlen häufig die Geweihe, aber die an besser erhaltenen Stücken zu beobachtenden Befestigungen erklären beispielsweise die ausgestemmten Partien im Rücken mancher Halbfigur als Aufnahme verlorener Geweihstangen (S. 102–105). Im heraldischen Zusammenhang der Leuchter waren auch die Geweihstangen in die Tingierung, das Farbsystem der Wappen eingebunden (S. 106f).

Der 22 Nummern umfassende Katalog (S. 112–157) ist mit ganz- bzw. doppelseitigen Abbildungen großzügig ausgestattet, die Texte zu den einzelnen Werken sind klar und instruktiv. Das Gamsweibchen (Kat. 5) zeigt eine weitere Kombination von natürlich gewachsenen Gegenständen – nämlich Gamskruken – mit einem Kunstwerk, der Halbfigur einer Frau, die zwei Wappen präsentiert. Einige druckgraphische Blätter geben Christine Vogt den Anlass, die beiläufig dargestellten Geweihleuchter in ihrer Position und Anbringung in Innenräumen zu beschreiben (Kat. 12–15). So zeigt ein Holzschnitt von Hans Burgkmair aus dem Weisskunig (Kat. 14), dass das Leuchterweichen in der linken oberen Ecke praktischerweise zum Entzünden der Kerzen herabgelassen werden konnte. Weitere Grafiken verdeutlichen die Zusammenhänge zwischen Wappen, Wappenhaltern und Helmzier (Kat. 16–20).

Das durch Michael Rief zusammen gestellte Verzeichnis der Quellen (S. 159–165), die von Geweihen, Leuchtern und Geweihleuchtern berichten, ist chronologisch geordnet und reicht von 1325 bis 1764. Es wird hauptsächlich aus Inventaren zitiert, die häufig auch die Lage des Leuchters in dem Hausstand angeben. Auch das Verzeichnis der „Leuchterweibchen / Lüsterweibchen / Lusterweibchen / Geweihleuchter / Hängestücke / Trophäen (14.-18. Jh.)“ (S. 167–208) hat Michael Rief besorgt. Es ist alphabetisch nach Aufbewahrungsorten aufgebaut. Beim Überfliegen sind mir die Leuchterweibchen der Solothurner Zünfte aufgefallen (S. 196f): eines aus dem 15. und zwei aus dem 18. Jahrhundert. Sie werden „Zunftmätz“ genannt, möglicherweise ein interessanter Forschungsgegenstand aus den Bereichen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Volkskunde und Kunstgeschichte. Die alphabetische Ordnung ist ab S. 203 (Zürich) durchbrochen durch die dann folgenden Gamsweibchen und – männchen, und ein weiteres Mal S. 207 für die folgenden Trophäen. Beide Verzeichnisse können derzeit gar nicht vollständig sein (S. 159), zusammen mit dem sehr umfangreichen Literaturverzeichnis (S. 209–223) werden sie aber für weitere Forschungen sehr hilfreich sein.

Die Kritik an einigen Nachlässigkeiten der Gestaltung – Schusterjunge S. 101, Hurenkind S. 109 – und der ebenfalls seltsamen Umbrüchen geschuldeten Unübersichtlichkeit des Leuchterverzeichnisses fällt angesichts des überaus hohen Ertrags der Katalogpublikation nicht ins Gewicht. Dies Buch ist das Ergebnis langjähriger

interdisziplinärer Zusammenarbeit und setzt einen völlig neuen Stand der Forschung. Gleichzeitig wirft es auch reichlich neue Fragestellungen auf: ein Kennzeichen weiterführender Forschung.

ULRICH SCHÄFER
Münster

Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus, Ausstellungskatalog der Klassik Stiftung Weimar, hg. von Gerda Wendermann (Neues Museum Weimar, 14. März bis 26. Mai 2010); Bielefeld u. a.: Kerber Verlag 2010; 360 S., zahlreiche Farb- und SW-Abb., ISBN 978-3-86678-381-2; € 48,00

Vor 150 Jahren als akademische Malschule gegründet, dauerte es etwa 15 Jahre, bis zumindest ein Teil der von Lehrern und Schülern hervorgebrachten Kunstwerke auch als künstlerisches Phänomen mit eigenen stilistischen und motivischen Charakteristika – wahrgenommen wurde. Seit dieser Zeit wird die Bezeichnung Weimarer Malerschule sowohl institutions- als auch stilgeschichtlich gebraucht. Die zeitliche und inhaltliche Ein- bzw. Abgrenzung der Institutionsgeschichte erscheint naturgemäß einfacher, das künstlerische Phänomen – obgleich im Kern klar wahrnehmbar – unterliegt Unschärfen durch die Gattungsproblematik, die zeitliche Parallelität unterschiedlicher Stilstufen mindestens seit den 1890er-Jahren oder durch die Frage der Zugehörigkeit einzelner Künstler mit Blick auf Dauer und Zeitraum eines Aufenthalts in Weimar.

Obgleich der Jahrestag der Gründung nun als Anlass für die lang erwartete Ausstellung gewählt wurde, widmet sie sich im Thema vor allem jenem Bereich, der als „Weimarer Malerschule“ vor allem die stilistische, nicht die institutionelle Seite kennzeichnet. Den Schwerpunkt bildet dabei die Landschaftsmalerei. Der Ausstellungstitel stellt die Weimarer Bewegung in eine Entwicklungslinie, die den Bogen von der naturnahen Malerei Barbizons bis zum Impressionismus schlägt. Er gibt damit das spätestens von Meier-Graefe formulierte Paradigma, nach dem die Moderne von Frankreich ausgegangen ist und im europaweit rezipierten Impressionismus eine führende Ausprägung erfahren hat,¹ wieder. Die Konzeption der Ausstellung erhebt jedoch einen umfassenderen Anspruch: Entwicklung und Bedeutung der Weimarer Malerschule in einem internationalen Kontext sollten gezeigt werden,² und dieser Anspruch wurde auch – obgleich im Titel nicht zu erkennen – vor allem durch die Berücksichtigung der zeitgenössischen holländischen Malerei, insbesondere der dort führenden Haager Schule – eingelöst. Darüber hinaus zog Bettina Werche (Die frühe

1 JULIUS MEIER-GRÄFE: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 1; Stuttgart 1904.

2 Vgl. www.klassik-stiftung.de/veranstaltungen/veranstaltungen-ausstellungen.html?tx (Jan. 2010) mit einer Charakterisierung des Ausstellungsvorhabens; ebenfalls G. WENDERMANN: Die Weimarer Malerschule im europäischen Umfeld. Eine Einführung in die Ausstellung, S. 11–20, bes. 12, im besprochenen Katalog.