



Kevin E. Kandt und Michael Lissok (Hrsg.); Festgaben aus Floras Füllhorn, Pomonas Gärten und vom Helikon. Eine Blütenlese kultur- und kunsthistorischer Beiträge zum 65. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel; Kiel: Verlag Ludwig 2016; 240 S., 133 s/w- u. 34 farb. Abb.; ISBN 978-3-86935-281-7; € 49,90

Der 65. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel, langjähriger Dozent am Caspar-David-Friedrich-Institut für Kunstgeschichte der Universität Greifswald und am Bereich Scientific Visualization des Departments Design an der Zürcher Hochschule der Künste, gab den Herausgebern

Kevin E. Kandt und Michael Lissok Anlass, eine Festschrift mit zwanzig wissenschaftlichen Beiträgen von mit dem Jubilar befreundeten Autorinnen und Autoren des In- und Auslandes zu publizieren. Dabei ist das Themenspektrum dieser Festschrift ungewöhnlich weit gefasst, denn sie enthält Beiträge aus verschiedenen Gebieten, in denen der Jubilar im Verlauf seiner wissenschaftlichen Laufbahn selbst tätig war. Sie reichen von der Botanik und wissenschaftlichen Illustration über die Gartenkunst bis hin zu den bildenden und bauenden Künsten, zu Literatur, Musik, Kulturgeschichte und Ästhetik. Die Beiträge von Autoren aus den Niederlanden, Schweden, Polen, Dänemark, der Schweiz, Brasilien und Deutschland spiegeln gleichermaßen den internationalen wie interdisziplinären Ansatz in der Arbeitsweise des Jubilars wider. Ungeachtet dieser scheinbaren Heterogenität der Themenstellungen ist unter dem poetischen Titel *Festgaben aus Floras Füllhorn, Pomonas Gärten und vom Helikon. Eine Blütenlese kultur- und kunsthistorischer Beiträge zum 65. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel* dennoch eine erstaunlich homogene Publikation entstanden, die die vielen Facetten der Arbeitsbereiche des Autors zusammenfasst.

Drei Fachleute auf ihrem Gebiet haben sich bereiterklärt, diese umfangreiche Festschrift zu rezensieren: Vroni Heinrich übernahm die drei Beiträge von Ilja M. Veldman, Arne Thell und Ingvar Kärnevel zur Botanik und zu botanischen Illustration, die unter der Kapitelüberschrift *Aus Floras Füllhorn* die Festschrift einleiten und die Bezug nehmen auf Vogels jüngste Tätigkeit an der Zürcher Hochschule der Künste. Goerd Peschken widmete sich nicht nur den drei folgenden Beiträgen von Jörg Deuter, Michael Lissok und Matthias Gärtner zur Gartenkunst – zu finden im Kapitel *Aus Pomonas Gärten* –, sondern auch den Bereichen Architektur und Plastik im Kapitel *Vom Helikon, dem Sitz der Musen* mit den Beiträgen von Lisa Maria Vogel, Dieter Dolgner, Angela Dolgner und Kevin E. Kandt. Jana Olschewski wiederum bearbeitete schließlich die verbliebenen Beiträge dieses Kapitels und rezensiert zusätzlich die Aufsätze zur Malerei. Es schließen sich Michael Gassenmeiers interdisziplinärer Aufsatz aus den Grenzbereichen von Anglistik, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte sowie João Vicente Ganzarolli de Oliveras Beitrag aus dem Gebiet der angewandten Ästhetik und Musiktherapie an. Ein persönliches Nachwort des Verlegers – zeitweiliger Student des Jubilars – sowie die seit der Festschrift zum 60. Geburtstag



Crispijn de Passe d. Ä. nach
Maarten de Vos, Frühling,
Amsterdam, Rijksmuseum (11)

von Gerd-Helge Vogel ergänzende Publikationsliste der letzten fünf Jahre und die Tabula Gratulatoria bilden den Abschluss der Festschrift.

Aus Floras Füllhorn: Botanik und botanische Illustration (8–45)

Vielleicht keine schlechte Idee, die ersten drei Aufsätze dieser Festschrift aus dem Blickwinkel einer Landschaftsplanerin vorstellen zu lassen, bewegen sich die Themen Visuelle Kommunikation, Botanik und Umweltveränderung doch auch im Mosaik der Landschaftsplanung und verlocken dazu, noch über die hier eingegrenzten Gebiete hinauszublicken.

Prof. em. Dr. Ilja M. Veldman aus Amsterdam breitet in dem Beitrag „The Hortus Floridus (1614) of Crispijn de Passe and the Art of Botany in Netherlandish Prints“ (9–21) am Beispiel des *Hortus Floridus* von 1614 die Entwicklung der Pflanzendarstellung in den Niederlanden aus. Zunächst mehr künstlerisch-ästhetisch bildeten die Holzschnitte, später Stiche, Vorlagen für Silber- und Goldarbeiten, Textilien, Ornamente, Verzierungen für Buchtitel und Bilderrahmen, Stillleben und ornamentale Gärten. Interessenten waren Adel und städtische Elite. Realistisch dagegen mussten die Wiedergaben sein, die auf Forschungsreisen von den neu gefundenen Pflanzen (und Tieren) gemacht wurden. Bis heute sind Zeichnungen in Pflanzenbestimmungsbüchern selbst den besten Fotografien vorzuziehen, denn sie können das Wesentliche mit einfachen Linien hervorheben. Crispijn de Passe Vater und Sohn widmeten sich neben dem Verlegen botanischer Bücher – z. B. 1594 des berühmten Leidener *Hortus Botanicus* von Carolus Clusius – bald der wissenschaftlichen Pflanzendarstellung mit botanischen Namen und brachten den *Hortus Floridus* mit Abbildungen und oft vier-sprachigem Text heraus: Latein, Niederländisch, Französisch und manchmal auch Italienisch. Wurden die älteren Pflanzenbücher noch nach Herbar-Material gezeichnet, so gaben Vater und Sohn nun vollständige Pflanzen wieder, die sie in der Natur

Peder Balke, Jostedal-
breengletscher, 1840,
Göteborgs Konstmu-
seum (226)



zeichneten, oft im noch heute existierenden botanischen Garten zu Leiden, aber auch in verschiedenen Städten in den Gärten von Ärzten und Apothekern, die als potentielle Käufer in Frage kamen. Selbst gebildete Menschen ohne Garten interessierten sich für diese Bücher, die in Lieferungen herausgegeben wurden. Die Abbildungen wurden von Damen der Gesellschaft gern und oft gekonnt künstlerisch koloriert. Auch heute gibt es noch – sogar in Bestsellerlisten! – Bücher zum Ausmalen von Flora und Fauna, die z. B. in der Kunsttherapie eingesetzt werden. De Passe der Ältere wurde 1564 auf Zeeland geboren, emigrierte als Mennonit unter der spanischen Herrschaft 1589 nach Köln, musste als solcher Köln 1611 innerhalb von vier Tagen verlassen und ging ins religionstolerante Utrecht. Überall gelang es ihm, sich wieder eine florierende Existenz aufzubauen. Drei Söhne und eine Tochter assistierten ihm. Viele aufschlussreiche Abbildungen begleiten diesen spannenden, detailreichen Aufsatz mit seinem seit 400 Jahren aktuellen Thema.

Nicht weniger faszinierend schildert Ph. D. Arne Thell, Dozent und Kurator der Botanischen Sammlung und des Museums der Universität Lund in Schweden, in seinem Aufsatz „Betony (*Betonica officinalis*) in Stehag – a Piece of Living Plant History“ (22–37) die 500-jährige Geschichte der ältesten Dokumentation einer Pflanze in Schonen, verbunden mit den politischen und gesellschaftlichen Umständen in Dänemark und Schweden. *Betonica officinalis*, eine der seltensten und interessantesten Pflanzen Schonens, wird bereits seit dem 16. Jahrhundert an ihrem nördlichsten Standort in Stehag, einer mittelalterlichen Gemeinde etwas nördlich von Lund, immer wieder nachgewiesen. Da die Pflanze bei nicht botanisch oder gärtnerisch tätigen Menschen nur wenig bekannt sein dürfte, hier eine kurze Vorstellung: *Betonica officinalis*, zeitweise als *Stachys betonica* bezeichnet, in aktuellen Staudenkatalogen unter *Stachys officinalis* angeboten und offenbar aufgrund von DNA-Analysen heute wieder den von Carl v. Linné eingeführten Namen *Betonica officinalis* tragend, ist eine 50 bis 60 cm



*Traugott Leberecht Pochmann,
Bildnis der Eleonore Sophie
Sergel (1770–1813), vor 1813,
Privatbesitz (91)*

hohe Staude mit purpurrosa Blütenquirlen von Juli bis September, mit Vorkommen in Zentraleuropa bis Westsibirien auf Wiesen mit Hasel- und Schlehengebüsch und in lichten Laubwäldern. *Betonica* ist jedenfalls in Schweden gefährdet und steht daher unter Schutz. Trotzdem nimmt der Bestand durch intensive Forstwirtschaft, Mähen, Überwucherung, Verbiss und Entwurzeln durch Wild, Straßen- und Hausbau ab. *Officinalis* besagt, dass es sich um eine alte Heilpflanze handelt, im Deutschen Heil-Ziest genannt. Man sucht sie zwar in der *Landgüterordnung* Karls des Großen vergeblich, findet sie aber beispielsweise etwa zeitgleich aufgeführt im *Hortulus* des Walahfrid Strabo (808–849), Abt des Klosters auf der Insel Reichenau. Dort wird berichtet, dass die Betonie schon den alten Ägyptern heilig und in Rom eine wichtige Heilpflanze war. Auch Erasmus von Rotterdam (1469–1536) hatte sie im Garten an seinem Haus in Anderlecht bei Brüssel, wo er alle Heilkräuter gegen seine vielfältigen Leiden versammelt hatte. Der Garten ist heute rekonstruiert und zu besichtigen.

Als früheste bekannte Erwähnung im heutigen Schweden findet sich in einem Exemplar des *Ortus Sanitatis* von 1517 eine Randbemerkung, die als Handschrift von Christiern Pedersen identifiziert wurde. Der Humanist Pedersen (1480–1554), wurde nach Stationen u. a. in Greifswald, Lund und Paris als Student, Lehrer, Domherr, Historiker, Botaniker, Schriftsteller und Verleger für den Rest seines Lebens treuer Freund von König Christian II. von Dänemark. Als dieser 1523 seinen Thron verlor, folgte ihm Pedersen in das neun Jahre währende Exil in die Niederlande, wo er neben einer Bibelübersetzung ins Dänische auch *Om Urte Vand*, ein Buch über Pflanzenextrakte, verfasste, in welchem *Betonica officinalis* mit Standort Stehag in Schonen beschrieben wird. Nachdem Christian II. ab 1532 bis an sein Lebensende in Dänemark



Unbekannter Künstler, Simon und Anna
im Tempel, Entstehungsjahr unbekannt,
Agdluitsoq (dt. Lichtenau), Südgrönland,
Kirche (233)

gefangen gehalten wurde, betrieb Pedersen in Malmö einen Verlag, den er nach dem Ende des Bürgerkrieges und dem endgültigen Thronverlust von Christian II. 1536 verkaufte. In Kopenhagen arbeitete er vor seinem Tod noch einige Jahre weiter an der Bibelübersetzung. Im 17. Jahrhundert wird die Betonie als vielseitige Heil- und Arzneipflanze 1648 von dem deutschen Arzt Simon Pauli (1603–1680) in seiner *Flora Danica Det er: Dansk Urtebog* selten als wild und daher eher in Gärten vorkommend beschrieben. Der Name ist dort in Latein, Dänisch und Deutsch als *Betonica*, Betonie und Bethonien-Kraut angegeben. Ein hier in der Festschrift abgebildeter Holzschnitt lässt die Betonie gut erkennen. Im 18. Jahrhundert wird *Betonica* mehrfach als in Schonen wildes und in (Kräuter-)Gärten zu findendes Gewächs erwähnt, sogar von Linné in dem hier besonders behandelten Stehag. In dem Aufsatz unerwähnt, weil für diesen Standort nicht relevant, jedoch für inzwischen zu *Betonica*-Freunden gewordene Leser interessant, dürfte die *Flora Danica* sein, ein botanisches Monumentalwerk mit über 3000 Tafeln, deren Herausgabe sich über 127 Jahre hinzog. König Christian VII. gab 1790 ein Porzellan-service in Auftrag, das ganz im Sinne der Aufklärung alle diese Pflanzen in Originalgröße und -farbe abbilden sollte. Der Auftrag wurde 1802 storniert. Es sind 1530 Teile in verschiedenen dänischen Schlössern erhalten. Eine ovale Platte mit der *Betonica officinalis* wird auf Schloss Christiansborg aufbewahrt.

Im 19. Jahrhundert wird *Betonica* wieder von Elias Magnus Fries (1794–1878) in der *Flora Scanicam* als in Stehag existierend erwähnt. Viele andere Werke berichten über *Betonica* in Schonen, aber ohne nähere Ortsangabe, bis sie 1860 in Stehag wiederentdeckt wurde. Im 20. Jahrhundert nahm die Verbreitung weiter ab. Ein Exemplar sollte sich 1963 noch in einem privaten Garten in Stehag befunden haben, 1980 wurde



Andreas Schlüter
und Werkstatt,
Kanzel, 1702–1703,
St. Marienkirche,
Berlin (137)

Meister Hansel-
mann, Kanzel mit
der Darstellung von
Maria und den Kir-
chenvätern, 1504,
Ev. Stiftskirche,
Herrenberg (163)



es zufällig auf einer alten mit Eichen bestandenen Wiese in Stehag gefunden, wo der Autor aktuell an die 20 Pflanzen registrierte, jedoch an anderen Standorten in der Umgebung bis zu 150 Exemplare. An einem vorher unbekanntem Standort fanden sich 35 *Betonica*, die allerdings mit Hilfe von Samen aus Stehag durch einem Pflanzenfreund dorthin gelangt waren. Durch DNA-Analysen soll geklärt werden, ob ein Bestand heimisch oder eingeführt ist. Es wird vermutet, dass Wikinger verschiedene Pflanzen in Schonen einführt. Vor allem aber kultivierten nach der Christianisierung Mönche Heilkräuter und Arzneipflanzen. Darunter ganz gewiss auch *Betonica*, die seit der Antike als eines der wichtigsten Allheilmittel zur Wundheilung und gegen Kopf- und Zahnschmerzen, Fieber, Tuberkulose, Gicht, Nervenschwäche und Verschleimung von Brust und Hirn angesehen wird. Heute wird *Betonica* noch in der Alternativmedizin angewandt, aber ohne wissenschaftliche Nachweise. Es scheint, dass *Betonica officinalis* mit ihrer Schönheit und ihrem geschichtlichen Zauber nur mit menschlicher Hilfe überdauern kann. Für den wissenschaftlich Interessierten folgen ausführliche Literaturangaben und Tabellen.

Prof. em. Dr. Ingvar Kärnefelt vom Biologischen Museum an der Universität von Lund zieht in „Changing Landscapes, Climate and Biodiversity as Seen through Art“ (38–45) historische Gemälde der letzten beiden Jahrhunderte als Dokumente für die Veränderung und Verarmung der Umwelt heran. Aus der Fülle der Möglichkeiten wählt er für Norwegen einen Gletscher, für Schweden Seeadler und Eiderenten, für Nordamerika Wandertauben und Büffel. Das Phänomen des Gletscherrückgangs ist weltweit bekannt und mit seinen Folgen, wie beispielsweise der Anhebung des

Meeresspiegels, inzwischen gefürchtet. Der norwegische Maler Peder Balke (1804–1887), Schüler des hier bekannteren Johan Christian Dahl (1788–1857) hat 1840 dargestellt, wie sich der gewaltige und in langen Perioden entstandene Jostedalsbreen-Gletscher in den vorgelagerten Gletschersee ergießt. Die Klimaerwärmung ließ den Gletscher bis 2005, vor allem aber in den letzten Jahren, um 336 m zurückschmelzen. Bruno Liljefors (1860–1919) war in Schweden für seine Tierdarstellungen in dramatischen Situationen bekannt. Er hatte in Stockholm und Düsseldorf studiert, Reisen nach Rom, Neapel und Paris unternommen, war Mitglied der Akademie der Künste Berlin und Ehrendoktor der Universität Rostock und begeisterte sich schließlich für die Landschaft um Stockholm. Er hielt sich bewusst fit, um draußen in der Natur malen zu können. Zu seinen Favoriten gehörten Seeadler, die eine Flügelspannweite bis zu zweieinhalb Metern aufweisen, und an Küsten und Wasserwegen in ganz Schweden bis nach Lappland brüteten. Liljefors malte sie im Nest und auf der Jagd, hier abgebildet ein Gemälde von 1897. Als Konkurrenten der Fischer waren sie um 1900 fast ausgerottet. Inzwischen stehen sie weiter als leicht, aber nicht mehr akut gefährdet auf der schwedischen Roten Liste. Auch in Deutschland ist der Wappenvogel z. B. in der Mark Brandenburg zu beobachten. 1901 malte Liljefors einen Schwarm Eiderenten über ihrem Lebensraum, dem aufgewühltem Meer. Sie brüten in Nistkolonien an der Flutgrenze von flachen Fels- und Sandküsten von der Arktis bis zur Nordsee. Die Ente brütet allein und polstert das Nest mit ihren unvergleichlich weichen und warmen Daunen aus. Im frühen 19. Jahrhundert waren die Eiderenten rund um die Ostsee durch die Jagd und das Sammeln von Eiern und Daunen fast ausgerottet. Aufgrund von Schutzmaßnahmen lässt sich eine schwankende Erholung der Population – im Winter bis zum Bodensee – beobachten. In Schweden gilt sie laut Roter Liste als leicht gefährdet. Ohne Happy End und ohne jeglichen Hoffnungsschimmer verlief die hier dokumentierte Entwicklung in Nordamerika. Billionen von Wandertauben bevölkerten einst Nordamerika. Sie ernährten sich von Nüssen und Früchten und lebten in großen Gemeinschaften um ihre Nistplätze und Nahrungsquellen. Massive Bejagung, Rodung der Wälder und die sich ausbreitende Landwirtschaft beraubten sie ihrer Lebensgrundlage bis schließlich nur noch einige Exemplare in zoologischen Gärten existierten, wo die letzte ihrer Art 1914 verstarb.

Während die Tauben hier nur ohne Abbildungen erwähnt werden, wird die Büffeljagd mit Darstellungen aus dem 19. Jahrhundert dokumentiert. Nach Schätzungen sollen vor der Ankunft der Europäer bis zu 125 Millionen Büffel auf den Prärien und in den Waldregionen gelebt haben, die von den Siedlern und später auch von den mit Feuerwaffen ausgestatteten Indianern innerhalb von zwei Jahrzehnten bis 1880 nahezu ausgerottet wurden. Die prallen Lebensläufe einiger Maler werden hier kurz vorgestellt: George Catlin (1796–1872), Carl Wimar (1828–1862), Albert Bierstadt (1830–1902), Alfred Miller (1810–1874), Frederic Remington (1861–1909) und Charles M. Russell (1864–1926). Manche waren selbst Einwanderer, hatten eine Ausbildung in Amerika oder Europa absolviert, nahmen an Expeditionen zu den Ureinwohnern teil oder arbeiteten als Cowboy. Sie alle porträtierten den Untergang des Old West, das unumkehrbare Ende der Prärien und mit ihm die Ausrottung der Büffel. Das Alter

der Erde beträgt etwa 4,5 Billionen Jahre, primitives Leben existiert seit etwa 2,5 Billionen Jahren. Vor 535 Millionen Jahren entwickelten sich rund 5 Billionen komplexere Tiere und Pflanzen, von denen heute 99 Prozent verschwunden sind. Etwa 10 bis 14 Millionen Spezies haben überlebt, von denen aber nur ungefähr 1,2 Millionen beschrieben sind. Was also ist das Problem, fragt der Autor, wenn ein paar weitere Spezies verschwinden und das Land sich verändert? Das Problem ist, gibt er zur Antwort, dass die Gründe für die Veränderung heutzutage nicht natürlich sind (und die Veränderungen sich nicht über lange Zeiträume langsam entwickeln) und wir begreifen sollten, dass die Bedingungen für unser Wohlergehen schneller zu einem Ende kommen könnten, als erwartet. Wenn wir nun aber den Menschen als der Natur zugehörig betrachten? Es wäre nicht die erste Spezies, die sich um ihre eigenen Lebensgrundlagen bringt. Vielleicht beginnt das Leben dereinst wieder mit primitiven Cyanobakterien.

VRONI HEINRICH
Berlin

Aus *Pomonas Gärten: Gartenkunst* (46–73)

Die drei Aufsätze *Aus Pomonas Gärten* betreffen Gartenkunst, die so von den anderen Künsten hervorgehoben wird. Im ersten Aufsatz, „Friedrich der Große, die Ostasiatische Compagnie und Sir William Chambers – Neues zu einer vergessenen Bewerbung“, erzählt Jörg Deuter von Chambers und dessen Interesse an einer Anstellung in Sanssouci. Nach den zwei – sozusagen ausgefallenen – Generationen deutscher Kunstwissenschaft, die preußische und Berliner Themen im Speziellen nicht zu ihrem Forschungsgegenstand gemacht hatten, fällt bei diesem Aufsatz und bei diesem Autor mit Genugtuung endlich der Anschluss an das von der NSDAP zerstörte und von der SED so lange blockierte Niveau auf und man freut sich des Bezugs auf Hans Huth. Die Lektüre ist im selben Maße erholsam für dies Kapitel der Wissenschaft wie auch für den Leser. Man bemerkt die Lust an den historischen Einzelheiten (bei völliger Sicherheit im Ganzen), fühlt die Freude an Funden und Einsichten mit. In „Der Traum vom ‚Südsee-Elysium‘ – Otahitische Bauten und Interieurs im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts“ interessiert sich Michael Lissok, einer der beiden Herausgeber, ganz im Gegensatz zu Deuter vor allem für die Systematik historischer Begriffe. Er geht gewissermaßen aus von Philosophie oder wie man will vom Allgemeinen zum Besonderen und endlich wieder zum Allgemeinen zurück. Dies Besondere sind die Otahitischen Korbhäuser und -kabinette in den Parks und Schlössern des Preußischen Königshauses. Sie werden eingebettet in die architekturtheoretische und überhaupt geistige Entwicklung. Der Ernst und die Bemühung um begriffliche Genauigkeit und sachliche Vollständigkeit resultieren in so etwas wie einem großen Lexikonartikel. Die Komik dieses höfischen Luxus bleibt leider außen vor. „Das Rohrhaus in Paretz, 1799“ von Matthias Gärtner schließt schön an den Tahiti-Artikel von Michael Lissok an; das Rohrhaus wird dort einbezogen, obwohl es keine ausdrücklich otahitische Hütte darstellt. Es soll aber zweifellos auf frühe Zeiten und Zustände der Menschheit verweisen. Matthias Gärtner bemüht sich in seinem Artikel möglichst alle

Aspekte dieses Pavillons zu besprechen, alle seine Bezüge aufzuweisen; er beschränkt sich dabei allerdings auf die Einheimischen. Die englischen follies in ‚gothic‘ scheinen hierzulande damals nicht bekannt gewesen zu sein; auf Laugier aber hätte er schon hinweisen dürfen. Stellenweise kann der Rezensent den Gedanken Gärtners nicht folgen. „Tradierte neuplatonische Vorstellungen von der Nachahmung der Naturnachahmung“? „Entwerfendes Objekt“? Dass der Autor mit einer einzigen Anmerkung auskommt, ist in Anbetracht der gegenwärtigen Usancen ausgesprochen angenehm; aber die beiden genannten Formeln hätte man doch gern erklärt oder ihre Herkunft nachgewiesen bekommen. Zum Vergnügen des Lesers getraut Matthias Gärtner sich, Aloys Hirt kräftig zu kritisieren, obwohl dessen hier referierte Auffassung mit derjenigen Winckelmanns übereingeht und daher als sakrosankt gilt.

Vom Helikon, dem Sitz der Musen: Skulptur und Architektur (137–202)

Malerei, Plastik, Architektur, Kunstgewerbe, schließlich Theorie: Nicht weniger als vierzehn Aufsätze stehen unter der Kapitelüberschrift *Vom Helikon, dem Sitz der Musen*.

Kevin E. Kandt, Mitherausgeber der Festschrift, nimmt sich in dem Beitrag „Reconsidering Andreas Schlüter’s Pulpit for the Church of St. Mary in Berlin“ (137–159) die Marienkanzel vor, über die schon so viel geschrieben worden ist. Er hat nicht nur Genaueres mitzuteilen; offensichtlich hat ihn neuere niveaulose Schreiberei über den Gegenstand provoziert. Ein Skribent hat z. B. die Kanzel „ein vergleichsweise unbedeutendes Objekt“ genannt (der große Mittelschiffspfeiler dafür ausgeschnitten und vier marmorne Säulen darunter gestellt, wo gibt es das nochmal?). Kandt kommt dann auf die Eigenhändigkeit von Schlüters Werken zu sprechen. Leute, die nicht selber Bildhauerei gelernt haben oder wenigstens ein Bauhandwerk, machen sich da ganz falsche Vorstellungen, wollen alles Mögliche für eigenhändig halten. Schlüters Größe besteht aber darin, dass er vermöge seiner ‚Werkstatt‘ seine Hände zu vervielfachen gewusst hat. Ladendorf beziffert seine Bildhauer (und Schnitzer) auf über hundert, seine Stuckateure auf über fünfzig. Schlüter verstand offenbar, jeden da einzusetzen, wo er am geschicktesten war. Eigenhändig sind seine Kompositionsskizzen gewesen, von denen nichts überkommen ist. Selber angefasst hat er das Wachsmo- dell des Reiterdenkmals, und man darf das für alle seine Bronzen voraussetzen. Selber angefasst hat er die Bozzetti in Ton zu den Häuptern in der vorderen Hälfte des Zeughaushofes, von denen die Akademie noch einige Abgüsse in Stuck bewahrt, und den Bozzetto für die Medusen hinter dem Zeughaus, sicherlich auch das Tonmodell für den Tondo mit dem Porträt seines Königs im Münzkabinett, Stuck, von dem die Akademie einen Guss hat. Wir wissen, dass Schlüter von Werkstatt zu Werkstatt ging und alles genau beaufsichtigte, was die Bildhauer, Schnitzer und Stuckateure arbeiteten. Er hat dabei ganz gewiss diesen und jenen Schnörkel, diese und jene Nase korrigiert. Die wirklich schönen Engel bei der Marienkanzel sind selbstverständlich ‚Werkstatt‘. Kandt hat den Mut, das festzustellen. Schlüter wird sie dem ausführenden Bildhauer skizziert und nachher dessen Bozzetti korrigiert haben. Wenn man sehen will, inwieweit die Engel konventionell sind, muss man zum Vergleich ganz nach oben greifen. Der Rezensent denkt an Rembrandts Engel, mit dem Jakob ringt. Solche Höhe hat Schlüter bei den nun wirklich

eigenhändigen Altarengeln von Czerniakow erreicht; Kandt weist darauf hin. Übrigens sind die Kanzelengel erst durch Abbruch der Emporen, dann durch Umsetzung der Kanzel um ihre Wirkung im Raum gebracht, stehen bloß noch herum. Eine andere Provokation war der betreffende Artikel im Katalog der großen Ausstellung der Berliner Museen zu Schlüters 300. Todesjahr 2014. Da wurde lediglich auf die römischen Vorbilder und Einflüsse hingewiesen; der französischen und niederländischen nicht gedacht, obwohl sie schon von Kugler 1842 und seither immer wieder gesehen worden sind. Die genannte Ausstellung samt Katalog hat nicht einmal den gegenwärtigen Stand der Kenntnisse erreicht, geschweige denn ihn verbreitert. Kandt schreibt dann selber über den italienischen Einfluss, die Einwirkung Michelangelos und Berninis. Des letzteren *Cathedra Petri* ist ebenso offensichtlich für die Komposition verwendet wie seine Brückenengel für die Engelsfiguren selbst. Michelangelos Moses ist unverkennbar im Johannes des Reliefs vorn am Kanzelkorb verarbeitet. Kandt nennt weitere Beispiele. Über Italien auch hat Schlüter seine antikischen Vorbilder vermittelt bekommen – woher sonst? –, französische Anregungen boten für die Kanzel Stiche von Le Pautre, niederländisch sind an der Kanzel vor allem die Putti, die als Cherubinen herumschweben. Damals ahmte alle Welt die Putti des Fiammingo nach. Schlüter ist offenbar zufrieden gewesen, wenn seine Leute das konnten. Schlüters eigener Typ *Putto* ist z. B. an den Epitaphien der polnischen Königsfamilie in Zolkiew zu finden. Offenbar neigte er zu mehr Kindlichkeit und kräftigerer Deftigkeit. Die auf den Geschmack der Kardinäle berechnete Eleganz von Duquesnoys kleinen Jungs war nicht seine Sache. – Der Einfluss der beiden Quellijn, z. B. an den Medusen hinter dem Zeughaus sehr merkbar, ist an der Kanzel nicht so offensichtlich. Kandt schneidet noch das Thema Einfluss von Schlüters Kanzel auf andere an und präsentiert ein Beispiel.

Lisa Maria Vogel hat ihrem Artikel zwei Überschriften gegeben: „Bewahrung – Umnutzung – Zerstörung: zu mittelalterlichen Kirchenbauten und ihren Ausstattungen im Herzogtum Württemberg nach der Reformation“ und „Das Kloster Blaubeuren: Bewahrung und Zerstörung mittelalterlicher Kirchengeschichtsstücke innerhalb eines Komplexes“ (161–184). In der zweiten nennt sie den Anlass dieser Übersicht, nämlich die ausnahmsweise erhaltene Ausstattung des Mönchschores des Klosters Blaubeuren. Der evangelische Abt und Theologe Matthäus Alber hat diese Ausnahme durchgesetzt, Ausnahme von Ausnahmen. Denn Kunstwerke altgläubigen Inhalts, die ausnahmsweise die Reformation überdauert haben, sind für gewöhnlich durch den Protest ihrer Stifter bewahrt geblieben, also als Einzelstücke. Vogel lässt dann Kapitel folgen über ‚Besitzrechtliche Voraussetzungen für die Verfügungsgewalt über kirchliche Ausstattung‘, über ‚Die kirchlichen Strukturen am Vorabend der Reformation‘ und ‚Die historische Situation in Württemberg zur Reformationszeit‘, ehe sie in ‚Der Umgang mit den Werken altgläubiger Frömmigkeit in der praktischen Umsetzung württembergischer Erlasse‘ auf eine Reihe von Beispielen kommt, aus der man die vielerlei Schicksale der Kunstwerke altgläubigen Inhalts ersehen kann. Am Ende gibt sie eine Tabelle des 1535/37 verzeichneten Inventars an Silbersachen und kostbaren Textilien aus fünf Stiftskirchen und aus einer Dorfkirche. So ergibt sich ein rein historischer, also nicht kunsthistorischer Aufsatz, desto lebendiger und interessanter für den Leser.

Dieter Dolgner, „Der Architekt des Historismus als Wissenschaftler und Künstler“ (186–195)

Der Autor betrachtet die Situation des Architekten im 19. Jahrhundert theoretisch. „Die Zentralstellung der Architekturtheorie war historisch gesehen zweifellos notwendig, um die mit dem untergegangenen Ancien régime sich verflüchtigende ästhetische Konvention durch neue Übereinkünfte zu ersetzen“. Dolgners Darstellung reicht von diesem Anfang bis zur „Reformbewegung um 1900“. Innerhalb dieser Epoche behandelt er locker nach- und nebeneinander u. a. Ausbildung, das Eindringen der Baukonstruktionslehre, die neuen Materialien Eisen und Beton, die zeitgenössische Literatur von den Fachzeitschriften bis zum Handbuch, den sich bildenden Dualismus Ingenieur – Architekt, Konstruktion versus Gestaltung, streift „die Baustilfrage“, die Rolle der Architekten in der Erforschung der historischen Stile, in der Denkmalpflege. Das ist fast so bunt wie das Jahrhundert. Nachdem die Architekten endlich als Künstler anerkannt waren und sich ganz auf den künstlerischen Entwurf konzentriert hatten, drängten sich im Jugendstil umgekehrt die professionellen Maler und Kunstgewerber in die Architektur – so das Ende. Da redet einer, der ein Leben lang über das Thema nachgedacht hat.

Angela Dolgner eröffnet in ihrem Beitrag „Walter Gropius, Erwin Hahs und das Bürogebäude einer Musterfabrik auf der Kölner Werkbundaussstellung 1914“ (197–201) einen weiteren Einblick in die Szene um die berühmte Werkbundaussstellung, die schon von so vielen Seiten betrachtet worden ist. Es wirkt sympathisch, dass Gropius den noch kaum bekannten Monumentalmaler Hahs spontan in die Werkbundaussstellung hineingezogen hat. Wir erfahren von der Beteiligung der anderen Künstler. Hahs arbeitet mit Georg Kolbe an denselben Bildern! Es muss einige Begeisterung gegeben haben. Wir erfahren auch von den philosophischen Ideen Gropius'. Solche Rechtfertigung oder Stützung der eigenen Arbeit ist das ganze 20. Jahrhundert bei Architekten Mode gewesen. – Auf den beiden Abbildungen aus dem Vestibül des Bürohauses von Gropius' Musterfabrik wirkt die Malerei von Hahs/Kolbe recht gut. Ein solches Gesamtkunstwerk aus rechteckigem Architekturraum und expressionistischer Malerei entsinnt sich der Rezensent nicht selber gesehen zu haben, leider. In Mies' Haus Perls waren zu Heizkörperverkleidungen Messingbleche in solchen Formen ausgeschnitten, sehr schön, aber deutlich dem Raum untergeordnet. – Die Phase, in der diese als Zickzack-Rokoko beschimpften Bestrebungen blühten, ist ja nur kurz gewesen.

GOERD PESCHKEN

Berlin

Vom Helikon, dem Sitz der Musen: Malerei, Literatur, Musik, Kulturgeschichte & Ästhetik (75–136; 203–220)

Mit einer Vielfalt an Themen zu Bildwerken aus dem 17. bis zum 21. Jahrhundert bereichern acht Autoren die Festschrift für den Jubilar und würdigen damit besonders dessen Forschungsschwerpunkt: Bildende Kunst in Europa in Früher Neuzeit und Neuzeit. Auch die langjährige wissenschaftliche Arbeit Gerd-Helge Vogels weist ein erstaunliches Spektrum an Themen auf, das über diese große Zeitspanne sogar noch hinausführt.

Dariusz Kacprzak widmet sich in seinem Aufsatz „Auf den Spuren des David-Vinckboons-Rätsels – Die große Kirmis aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin“ (75–81) einer seit 1951 im Besitz des Stettiner Museums befindlichen Kirmis-Darstellung David Vinckboons' von 1610. Schon zu Lebzeiten wurde der Künstler vor allem wegen seiner Genreszenen, die zumeist in einer Landschaft verortet und mit einer bemerkenswerten Leichtigkeit ausgeführt waren, geschätzt. In der Forschung blieb Vinckboons allerdings weitgehend unbeachtet und so bringt Kacprzak uns zunächst dessen Leben und Wirken näher. Die anschließende Werkanalyse gibt Aufschluss über den Veranstalter der Kirmis, die Rhetorikerkammer, eine örtliche ‚literarische Gesellschaft‘. Ihre Präsenz wird durch verschiedene Symbole, wie die Fahne der Kammer mit der Darstellung des Hl. Sebastian, und typische Gepflogenheiten, wie das Festmahl und den Wettbewerb im Bogenschießen, hervorgehoben. Inhärent sind dem Bild außerdem viele moralische Lehren, einer der Aspekte, die das Gemälde mit seinen Vorbildern, niederländischen und deutschen bäuerlichen Genreszenen, verbinden. Der Autor zieht diesbezüglich unter anderem Werke Pieter Bruegels d. Ä. zum Vergleich heran, bemerkt jedoch, dass die Komposition eine eigenständige Idee Vinckboons' ist. Sie basiert auf einer Zeichnung von 1602, die Kacprzak als eine der „besten Leistungen des niederländischen Manierismus“ bezeichnet. Ertragreich ist auch der letzte Teil des Beitrags, in dem der Autor die verschiedenen Varianten der Komposition in europäischen Sammlungen aufführt. Die Stettiner Kirmis weist er dabei einer Gruppe früherer Werke „von hervorragender malerischer Qualität“ zu.

Im zweiten Beitrag, „Iolaos und Hebe – ein Deckengemälde im Südflügel von Schloss Sonderhausen [sic!] und seine grafische Vorlage“ von Hendrik Bärnighausen steht das exemplarisch untersuchte Kunstwerk in einem architektonischen Kontext. Hintergrund ist der barocke Umbau des Sondershäuser Schlosses, dessen erste Phase 1689 bis um 1700 den Süd- und den Ostflügel betraf und nach Plänen Johann Mützels ausgeführt wurde. Maler oder Werkstatt der mehr als vierzig im Südflügel entstandenen Deckengemälde sind jedoch unbekannt. Jüngere Forschungen haben lediglich ergeben, dass deren Themen den Metamorphosen Ovids entlehnt und die Vorbilder in Kupferstichen Antonio Tempesta und Jean Le Pautre zu suchen sind. Bärnighausen erbringt hier nun den Nachweis einer dritten Quelle grafischer Vorlagen: die *Métamorphoses d'Ovid en rondeaux* von Isaac de Benserade. Den 1676 in Paris publizierten Erzählungen, von Ludwig XIV. in Auftrag gegeben, sind Kupferstiche von François Chauveau, Sébastien Leclerc und – wiederum – Le Pautre beigelegt. Die Besonderheit besteht darin, dass mit der Bearbeitung durch Benserade einige völlig neue ikonografische Motive zu Ovids Metamorphosen entstanden sind. Mindestens zwölf dieser Motive haben als Vorlagen für die Sondershäuser Gemälde gedient, was Bärnighausen am Beispiel *Iolaos und Hebe* anschaulich demonstriert. Auch die Frage nach dem Bezug zum Auftraggeber der Deckengemälde, Christian Wilhelm von Schwarzburg-Sondershausen, bleibt nicht offen: Er war Ende der 1660er Jahre am Hofe Ludwigs XIV. eingeführt worden. Die Übertragung der Geschichten Ovids in einen höfischen Kontext durch Benserade, die mit der kulturgeschichtlichen Erscheinung der ‚Preziosität‘ verbunden sind, konnte seinen Bestrebungen nur entge-

genkommen. Dem Wunsch Bärnighausens nach einer Aufarbeitung des gesamten, sehr umfangreichen Bildprogramms, für die seine Entdeckungen bahnbrechend sein dürften, können wir uns nur anschließen.

Harald Marx spürt in seinem Aufsatz „Zwei Bildnisse von der Hand des Dresdner Historien- und Bildnismalers Traugott Leberecht Pochmann (1762–1830), bisher zugeschrieben an Georg Friedrich Kersting (1785–1847): Christian Friedrich Sergel und Eleonore Sophie Sergel“ (89–108) detektivisch der Autorschaft zweier Bildnisse im Kersting-Nachlass nach, die vor allem aufgrund der Familientradition zuvor nie infrage gestellt worden war. Zweifel an einer entwicklungsgeschichtlichen und stilistischen Einordnung in das Werk Kerstings hatte es zwar schon früher gegeben. Auch war das den beiden Porträts stilistisch am nahestehendste Bildnis der Auguste Ernestine Heucke (1819) von Werner Schnell bereits 1994 entdeckt und damit an sich „die Parallele zum Werk von ... Pochmann gefunden“ worden. Allen Unsicherheiten zum Trotz begnügte man sich jedoch überwiegend mit der Erklärung, dass die beiden Porträts eine Sonderstellung im Œuvre Kerstings einnehmen und dieser sich dem Geschmack der Auftraggeber in Dresden anpassen musste. Für die Zuschreibung an Pochmann untersucht Marx zunächst die Beziehung des Porträtierten Sergel zum Maler Pochmann über den mit Sergel zeitweise in einem Wohnhaus lebenden Kupferstecher Uhlemann – ein Freund Pochmanns, dessen Arbeiten er in Stichen vervielfältigt hat –, den *terminus ante* und den *terminus post* der Entstehung der Porträts sowie die Frage, ob ein Hofbeamter wie Sergel nicht einen anerkannten Maler hätte vorziehen müssen. Als Schüler von Anton Graff hatte sich Pochmann durchaus zu einem geschätzten Bildnismaler für eine gehobene Auftraggeberschaft in Dresden entwickelt. In sein Werk lassen sich die Sergel-Bildnisse auch – anders als bei Kersting – kunsthistorisch problemlos einordnen. Eine überzeugende Argumentation, die Marx hier vorlegt, zudem unterhaltsam und aufschlussreich in Bezug auf das Werk Pochmanns und die ihn umgebende Künstlerszene.

Selten gibt es in der Kunstgeschichte das Phänomen, das Dorothee von Hellermann in ihrem Beitrag „Gerhard (1772–1820) und Carl von Kügelgen (1772–1832) – Künstlerbrüder besonderer Art“ (110–115) beschreibt: zwei Brüder als Künstler, zudem noch Zwillinge, beide begabt und zeitlebens eng verbunden. Die Jahre der Ausbildung verbrachten sie überwiegend zusammen, bald ausgestattet mit einem Stipendium für einen Studienaufenthalt in Rom. Weitere Jahre gemeinsamer Arbeit im Ausland folgten – bis Carl 1798 ein festes Jahresgehalt und kurz darauf eine Stellung als Hofmaler in St. Petersburg erhielt und Gerhard nach Dresden zurückging. Damit entstanden Situationen, die verschiedener nicht sein konnten: Carl in der traditionellen Stellung eines Künstlers (der Frühen Neuzeit) mit höfischem Auftraggeber, Gerhard ungebunden und frei darin, seinen eigenen Ideen und Schöpfungen nachzugehen. In Dresden geriet Gerhard schnell unter den Einfluss Caspar David Friedrichs, in dessen Landschaften er seine Auffassungen bestätigt sah und er versuchte nun auch Carl für die neue Kunst, die eigenen Empfindungen Ausdruck verleiht, zu interessieren. Doch Carl verschloss sich den neuen Gedanken zunächst weitgehend, da sie den Geschmack seiner Auftraggeber nicht traf. Erst nach dem Tod

Gerhards sah er sich in der Verantwortung, die Ideen seines Bruders umzusetzen. Erhellende Erkenntnisse über Künstlerpositionen in der Romantik!

In seinem kurzen Beitrag „Drei rätselhafte deutsche Gemälde in Grönland“ (117–118) stellt auch Thorkild Kjærgaard ein Phänomen vor, das wohl weniger bekannt ist: Grönland, das seit Jahrhunderten zu Dänemark gehört, ist in seiner Kultur vor allem durch deutsche Einflüsse geprägt. Von 1733 bis 1900 leisteten hier die süddeutschen Herrnhuter eine umfangreiche Missionsarbeit und beeinflussten beziehungsweise veränderten damit zugleich Kultur und Leben der Bevölkerung maßgeblich. Bei ihrem Rückzug aus Grönland 1900 hat auch das gesamte bewegliche Gut der Herrnhuter das Land wieder verlassen. Verblieben sind drei Gemälde, die Kjærgaard bei einer Inventarisierung in den Kirchen entdeckt hat (*Simon und Anna im Tempel*, *Ecce Homo* und *St. Peter wird von einem Engel befreit*) und hier nun bildlich präsentiert, um einen Impuls zur Erforschung ihres Entstehungskontextes und ihrer Provenienz zu geben. Nicht zufällig hat er dafür die Festschrift gewählt, gehört doch die Herrnhuter Bewegung zu den Forschungsinteressen des Jubilars.

Ewa Gwiazdowska hält in ihrem Aufsatz „Die heimliche Marinelandschaft und Fischermotive im Œuvre von August Ludwig Most (1807–1883)“ (120–126) zunächst fest, dass Ludwig Most vor allem als Porträt- und Genremaler sowie durch Ansichten der Stadt Stettin bekannt ist. Weniger beachtet wurden bisher seine Landschaften, die vielfach maritime Motive zeigen. Sie bilden aber eine in Umfang und Qualität nicht zu unterschätzende Werkgruppe, die Gwiazdowska deshalb hier näher untersucht. Das Interesse des Stettiners galt den typischen Motiven seiner Stadt, deren Hafen und Schiffbau bedeutsam waren, sowie der Fischerei und der umgebenden Küstenlandschaft. Das belegen besonders seine Skizzenbücher, in denen er Vorlagen für seine Gemälde und Grafiken sammelte. Motivvielfalt und Präzision bestimmen diese maritimen Bilder, die die Konstruktion von Kais und Brücken, Schiffbau, verschiedenste Schiffs- und Bootstypen, Leben und Arbeit der Fischer, Fischhandel, bewegtes Hafenerleben oder weite Ostseestrände zeigen. An ausgewählten Beispielen arbeitet die Autorin typische Merkmale der Werke – wie die Lichtbehandlung, den Tiefenzug und das Verhältnis zwischen realistischer und artifizieller Motivwiedergabe – heraus und stellt Beziehungen zu den künstlerischen Vorbildern her. Dass es in diesem Beitrag nicht um heimliche, sondern ganz einfach: heimische (pommersche) Motive geht, hätte wenigstens der Redaktion auffallen müssen.

Mit dem Beitrag von Eckhard Wendt, „Seine Landschaft war Pommern – der Zeichner Walther Georg Stockmann (1893–1940)“ (128–133), verbleiben wir im Land am Meer: Wie Most hatte auch Georg Stockmann seinen Lebensmittelpunkt in Stettin, wo er von 1921 bis zu seinem Tod am Schiller-Realgymnasium als Zeichenlehrer arbeitete. Sein frühes Schaffen war jedoch durch die erschütternden Erlebnisse im Ersten Weltkrieg geprägt. Erst als die Erinnerungen daran allmählich verblassten, öffnete sich der Künstler den heimischen Motiven. Besonders hingezogen fühlte sich Stockmann zum Stettiner Haff und dessen Umgebung sowie zur Ostseeküste, wo er zugleich seine bevorzugten Motive zum Zeichnen fand. Hinzu kommen vor allem Hafener- und Schiffsbilder sowie Blumen- und Tierstücke.

Eckhard Wendt fasst in seinem Aufsatz viel Wissenswertes zum Leben und Wirken Stockmanns zusammen, wenngleich gelegentlich etwas sprunghaft formuliert. Und über einen inhaltlich so paradoxen Satz wie: „Am liebsten zeichnete er im Umfeld des verschwiegene Stettiner Haffs und der Ostseeküste, welche sich durch eine unmerkliche Brise kaum bewegte und leichte Wellen heranspülte“, sollten Autor und Redaktion vor dem Druck stolpern.

Bernardo Gut beschreibt in „Goldenes Rot – Abgrundtiefes Blau. Zu Intention und Erforschung in Bildwerken Philip Nelsons“ (135–136) Grundanliegen der Kunst Philip Nelsons anhand der Wirkung der beiden im Titel genannten Werke auf den Betrachter – „wenn es gelingt, die wechselseitige Beziehung zu aktivieren“. Für seine Arbeiten verwendet Nelson haptisch erfassbare Stoffe, die aufgrund lang andauernder und sich nacheinander ersetzender Naturprozesse entstehen, vom Betrachter als wertvoll und selten wahrgenommen werden und unter anderem auch durch das „Geheimnis ihres Ursprungs“ ästhetisch interessant sind, wie etwa Gold oder Edelsteine. Sie werden mit Fragmenten von durch Menschenhand gefertigten Gegenständen oder Geräten, die bereits dem Zerfall oder der Auflösung unterliegen, in eine neue Gestalt gebracht, jedem Zweck enthoben. Die – sagen wir – Geschichte der beiden miteinander verbundenen Stoffe und Fragmente soll in dieser neuen Gestalt nicht sichtbar sein, sondern ihr lediglich „Hintergrund und Tiefe verleihen“. Auf diese Weise entstandene Werke sind nicht „nach einem festen Plan konzipiert und ausgeführt“. Der Künstler schafft entsprechende Voraussetzungen, das „Zusammenspiel der Elemente“ kann er jedoch nicht vorhersehen. Er wird nicht immer erreichen, seine Einflussnahme zum ‚richtigen‘ Zeitpunkt zu beenden, aus dem nämlich resultieren würde, dass das Kunstwerk seine „volle Wirkung“ entfalten kann. Für die beiden präsentierten Bilder scheint dem Autor dies gelungen. Ein anregender Aufsatz, mit dem auch die Gegenwartskunst in der Festschrift den ihr gebührenden Platz erhält.

Michael Gassenmeier, Anglist und Literaturwissenschaftler, bewegt sich in seinem Aufsatz „William Blakes ‚London‘ oder der Jakobiner mit seinem Gehilfen und seiner Gehhilfe“ (203–213) im Grenzbereich von Literatur- und Kunstwissenschaft. Der erst eine Generation nach seinem Tode von der Kritik entdeckte englische Maler, Grafiker, Kunsttheoretiker, Dichter und Visionär William Blake (1757–1827) – eine der markantesten Gestalten der englischen Romantik und damit auch ein wichtiger Vorläufer der modernen Malerei – schuf im Laufe seines Lebens zahlreiche Dichtungen, die er mit eigenen Illustrationen in einer unmittelbaren Verbindung von Bild und Schrift als „illuminierte Drucke“ auf Metallplatten ‚en relief‘ ätzte und nachträglich kolorierte. Blake gilt als „ein Rebell aus Einsicht und Leidenschaft. Sein Aufbegehren verbindet die Empörung des Kritikers, der seiner Zeit auf den Grund blicken will, mit dem subjektiven Engagement des Visionärs, dem eine bessere Welt vorschwebt. Wo immer er erstarrte Machtstrukturen antrifft – in Kunst, Gesellschaft und Religion – sagt er ihnen den Kampf an.“¹ Gassenmeier griff sich in

1 Ausst.-Kat. *William Blake*, Hamburg 1975, Rücktitel.

seiner brillant geschriebenen Werkanalyse zwei Gedichte heraus, die zu Blakes Sammlung *Songs of Experience* gehören, 1794 als Ergänzung zu seinen bereits 1789 publizierten *Songs of Innocence* geschaffen: *London* – das „vielleicht berühmteste *city poem* des 18. Jahrhunderts“ und das Gedicht *The Chimney sweeper*, das nicht nur die brutale Ausbeutung der Kinderarbeit in der britischen Gesellschaft anprangert, sondern überhaupt das gesamte Elend der Proletarisierung weiter Kreise der englischen Landbevölkerung, die seit den 1730er Jahren mit der ‚agricultural reform‘ eingesetzt hatte und sich am Ausgang des Jahrhunderts in der ganzen Drastik ihrer Trostlosigkeit zuspitzte. Gassenmeier arbeitet mit Nachdruck die im Song zutage tretende Diskrepanz zwischen dem ahnungslosen Mitgefühl des ‚homo viators‘ und dem Verständnis für die eigentlichen sozialen Ursachen der Kindernot deutlich heraus. Er unterstreicht bei der Analyse des *Chimney sweepers*, „dass weder sein individuelles noch das kollektive Elend seines Berufsstandes unvermeidlich sind, [da sie] als Folge der Entscheidungen von Institutionen und Personen“ aus dem Interesse der Erlangung von Maximalprofit resultieren. Zum Elend des kleinen Schornsteinfegers gesellen sich in Blakes *London* noch der glücklose Soldat und die jugendliche Hure als weitere Opfer der „Profitgier und des Despotismus“ in der urbanen Misere der britischen Kapitale. Sie dienen als Metaphern für die allgemein von der Kirche und vom König aus der Gesellschaft ausgestoßenen ‚persona‘, denen der ‚wanderer‘ bei seinem Rundgang durch die Hauptstadt Englands begegnet. Subtil arbeitet Gassenmeier in seiner Gedichtanalyse mit den Mitteln der Wortbedeutungen von Verben in der Beschreibung ihrer sinnlichen Wahrnehmungsweise Blakes rebellische Sozial- und Ideologiekritik so heraus, dass sie in den illuminierten Songs nicht bloß die „unheilvollen Lebensbedingungen der Masse der Londoner“ beschreiben und anklagen, sondern diese aufgrund ihrer legislativen Ursachen als allgemeingültige Konsequenzen des Handels von Regierung und Kirche durchschaubar machen. Indem Gassenmeier durch die bewusste Wortwahl Blakes (z. B. in der Bevorzugung des Terminus ‚charter‘d‘ gegenüber dem ursprünglichen Attribut ‚dirty‘) dessen sozialkritischen Positionen – auch im Vergleich mit den bisherigen Interpretationen seiner Songs durch Kiralis – exakt zu bestimmen weiß, gelingt ihm der Nachweis, dass Blake die soziale Katastrophe nicht, wie bisher angenommen, „als Metapher für den kapitalistischen Wirtschaftsbetrieb und die industrielle Revolution“ benutzt, sondern „als Metapher für eine feudalistische, von ‚oppressive monopolies‘ und ‚adulterine guilds‘ dominierte Wirtschaftsordnung“, die ihre alten Machtstrukturen aufrecht zu erhalten sucht. Insofern richtet sich Blakes Angriff auf die „antijakobinische Repressionspolitik von Georg III“. Einleuchtend versteht Gassenmeier in der Argumentation seiner Textanalyse durch strukturelle Vergleiche und unter Berücksichtigung der gegebenen historischen Umstände die feinen Linien der kritischen Polemik des Künstlers nachzuzeichnen und gegenüber bisherigen Interpretationsversuchen so zu variieren beziehungsweise zu konkretisieren, dass sie als eindeutig gegen das politische System des *ancien regime* mit seinen Institutionen und nicht gegen die „new condition of industrial capitalism“ gerichtet erscheinen. Im Gegenteil, Gassenmeier stellt heraus, dass Blake mit seinem Einblick in

das soziale Desaster Londons in der Zeit um 1800 nicht das aufkeimende bürgerliche Zeitalter mit seinen gewiss auch gravierenden Schattenseiten der Verursachung menschlichen Elends angreift – zumal er dieses in seinen Songs noch gar nicht thematisiert hatte – sondern dass sich der Künstler gemeinsam mit den *English Radicals* gegen die noch immer vorherrschenden feudalen Machtstrukturen und den damit verbundenen Despotismus von Kirche und Staat richtete. Dabei vertiefen Blakes Illustrationen die im Gedicht gemachten sozialen Beobachtungen und erweitern sie zur „ideologiekritischen Lektion“ für den Betrachter und Leser. Denn Blake visualisiert das ‚little black thing‘ des Schornsteinfegergehilfen als den führenden Gehilfen für den im Gedicht unsichtbar gebliebenen Sprecher, dem auf diese Weise auf seinem London-Rundgang bemerkenswerte sozialpolitische Einsichten vermittelt werden, dank derer sich bei ihm eine Bewusstseinswandlung vom ahnungslosen Philanthropen zum Ideologiekritiker vollzog. Gassenmeiers Essay erweist sich in seiner vielschichtigen, fein differenzierenden Analyse als ein methodisches Musterbeispiel der Kombination von Text- und Bildkritik im interdisziplinären Bereich, durch den die Festschrift ungemein bereichert wird.

Den Abschluss der Festschrift bildet der Aufsatz „On Blindness, Music and Technology – a Brazilian Experience“ (214–220) des Philosophen und Ästhetikers João Vicente Ganzarolli de Olivera aus Rio de Janeiro. Es handelt sich dabei um einen Erfahrungsbericht seiner jahrelang betriebenen experimentellen Forschung mit den künstlerisch-ästhetischen Erfahrungen von Blinden in Brasilien. Zunächst verweist Ganzarolli die Ansicht, dass Blinde als Kompensation für ihre Blindheit über besser funktionierende Sinnesorgane verfügten als Sehende, in den Bereich der Legende. Im Gegenteil, für sie ist die Nutzung ‚assistierender Technologien‘ lebensnotwendig zur Teilhabe am gesellschaftlichen Leben. In diesem Sinne entwickelte Dolores Tomé, Professor an der Musikschule von Brasília, die Software Musibraille, die 2009 von Antonio dos Santos Borges, Professor an der Föderalen Universität von Rio de Janeiro, auf den letzten Stand gebracht worden ist. Musibraille ist in der Lage, zum Nutzen blinder Musiker konventionelle Noten in Braille-Notenschrift zu übertragen und umgekehrt, sodass die blinden Nutzer durch dieses System in die Position versetzt werden, Partituren von Musikstücken zu erlernen und sie zu praktizieren. Die Musibraille dient der Inklusion der Behinderten, obgleich dabei nicht nur die große Kostenintensität des Systems gewisse Grenzen setzt, sondern mehr noch die Zusammenarbeit im Orchester, wo der Blickkontakt mit dem Dirigenten erforderlich ist, selbst wenn die Partitur komplett erinnert werden kann. Ganzarolli schildert kritisch das soziopolitische Szenario, in dem blinde Musiker in Brasilien mit den Widrigkeiten des Lebens zur Teilhabe an der Musikausbildung und Musikausübung kämpfen müssen, weil z.T. Profitgier, staatliches Desinteresse und andere Unterlassungen die Bedürfnisse der Behinderten ignorieren. Sein Bericht fußt auf Interviews mit den Betroffenen und zeichnet ein authentisches Bild der brasilianischen Situation, die aber exemplarisch für die ganze Welt zu sein scheint.

JANA OLSCHESKI
Greifswald