

TOTENTAFEL

HANS-JOACHIM ALLENDORF

† 5. April 1952

Am 5. April dieses Jahres ist Hans-Joachim Allendorf einem schweren Herzleiden erlegen. Er war 1914 in Lübeck geboren, begann mit dem Studium der Medizin, entschied sich aber bald für das der klassischen Archäologie, das er 1943 in München mit einer Dissertation über „Frühhellenistische Satyrn“ beschloß. Schon vor seiner Promotion war ihm, dessen umsichtige Arbeitskraft rasch Anerkennung fand, vertretungsweise die Assistentenstelle am Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke und dem mit ihm verbundenen Archäologischen Seminar in München übertragen worden. Er hatte sie, unterbrochen durch Kriegsdienst, der seine zarte Körperkraft brach, von 1940 — 1944 inne, um dann für kurze Zeit Lehrer für klassische Sprachen an der Schule Schloß Salem zu werden. Seit 1945 war er wissenschaftlicher Hilfsarbeiter bei den Antikensammlungen in München.

Von umfassender Bildung und großem fachlichen Wissen, verbunden mit hanseatisch praktischem Sinn, hat er in seiner Tätigkeit viel geleistet: für die Bergung der Münchner archäologischen Bibliothek, für das Wiedererstehen der Antikensammlungen, ihr neues Heim, ihre Verwaltung, ihre Ausstellungen. Eine lautere, liebenswürdige und überlegene Persönlichkeit, von einem bis zum letzten sich verausgebenden Pflichtbewußtsein, hat er seinen Dienst an der Wissenschaft im Wirken für ihre Institute erfüllt.

H. Diepolder

HERMANN BEENKEN

† 6. April 1952

Hermann Beenken, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Aachen, ist, 56jährig in Madrid den Anstrengungen einer Studienreise erlegen. Die Kunstgeschichte nicht nur, die Geisteswissenschaften überhaupt erleiden durch diesen plötzlichen Tod einen schweren und schmerzlichen Verlust. Trotz seiner durch die Kriegs- und Nachkriegsjahre geschwächten Gesundheit war Beenken bis zuletzt ein leidenschaftlich Tätiger, in seinem Denken und Forschen stets mit höchster Anspannung auf das Gesamte seiner Wissenschaft und der geistigen Lage der Zeit gerichtet.

Der Zug ins Weite und das entschiedene Losgehen auf feste Ziele kennzeichnen Beenkens wissenschaftliches Tun von Anfang an. Als Nachkomme von Kaufleuten und Kapitänen glich er jenen stracks in die Höhe steigenden Türmen seiner hansischen Heimat, der er sich auch eng verbunden fühlte. (B. ist 1896 in Bremen geboren.) Freilich begegnete seinem ungestümen Forscherdrang manche Hemmung durch materielle Nöte und die Bedrängnis der Hitlerzeit, wodurch sich eine gewisse Schärfung seines von Haus aus kindlich-fröhlichen Naturells erklären mag. Doch blieb er in

rastloser Arbeit ein im Grunde glücklicher Mensch, und besonders seine Anfänge, in die Jahre des Aufschwungs nach dem ersten Weltkrieg fallend, standen unter einem glänzenden Stern.

Im Jahre 1920 bei Wölfflin mit summa cum laude promoviert war B. wenig später als Sechszwanzigjähriger in Leipzig der weitaus jüngste Kunstgeschichtsdozent. Lag die Dissertation über „das allgemeine Gestaltungsproblem in der Baukunst des deutschen Klassizismus“ thematisch und methodisch noch im Bereich Wölfflins, so trat B. mit seinen unmittelbar folgenden Veröffentlichungen in ebenbürtigen Wettbewerb mit Pinders, Hamanns, Panofskys und Jantzens die deutsch-mittelalterliche Plastik neuaufschließender Forschung. In schneller Folge erschienen die großen Aufsätze über das Hl. Grab in Gernrode, die Beziehungen der niedersächsischen zur Kölner Plastik des 12. Jahrhunderts und über „Schreine und Schranken“. Mit seinen gleichzeitig veröffentlichten Büchern, die den Bildwerken Westfalens und des Bamberger Doms, der „Romanischen Skulptur in Deutschland“ und den „Bildhauern des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben“ gewidmet waren, machte er sich weit über sein Fach hinaus bekannt. Dazu kamen Aufsätze über die mittelalterliche Architektur, mit denen er in damals lebhaftere Diskussionen (u. a. über die ausgeschiedene Vierung) eingriff. Nicht viel später wandte er sich mit gleicher Entschiedenheit der italienischen Kunst des Mittelalters zu und stellte sich damit der internationalen Gelehrtenwelt. Ja er wagte es als der „Stilanalytiker“ reinsten Wassers, der er war, in die Domänen der Bilderkenner einzudringen und diese auf ihrem ureigensten Gebiet, der neuzeitlichen Malerei, in die Schranken zu fordern. Hier waren es besonders die zum ewigen Streitfall gewordenen Fragen des Händescheidens bei den Brüdern van Eyck, Masaccio und Masolino und beim Meister v. Flémalle-Rogier-Problem, die ihn magisch anzogen und wo er es verstand, auch die an der stilkritischen Bewältigung dieser Fragen verzweifelnden Fachgenossen in Bewegung zu halten. Bei all diesen oft mit zäher Sachlichkeit geführten Diskussionen verlor sich B. nie ins Detail, sondern fand immer wieder zurück zur Behandlung großer Zusammenhänge und Epochenfragen, von der er ursprünglich ausgegangen war. So entstand während des Krieges das ins geistesgeschichtliche ausgeweitete Buch über „das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst“, ein weiteres über das Abendländische in der europäischen Kunst blieb Manuskript.

Beenken konnte solche zusammenfassenden Arbeiten wagen, da er, fleißig wie kaum ein anderer seines Fachs, unermüdlich das Gesamtgebiet der europäischen Kunstgeschichte durchdrang. (B's. Veröffentlichungen umfassen ziemlich gleichmäßig alle Zeiten und Gattungen der abendländischen Kunst.) Dabei aber kam es nicht zu einem Mosaik von Einzelerkenntnissen, vielmehr hatte sich B. schon früh eine Gesamtkonzeption der europäischen Kunstentwicklung erarbeitet. Für die Architektur hatte er sie im Artikel „Baukunst“ des Sachwörterbuches der Deutschkunde niedergelegt. Er verstand sie als ein „System geistiger Möglichkeiten“, die „sich nicht erst in der zeitlichen Tatsächlichkeit ihrer geschichtlichen Verwirklichung, sondern schon als reine

Möglichkeiten sinnvoll stufen“. Bei der logischen Klarheit dieser Entwicklungsvorstellung fiel es ihm nicht schwer, das durch Formverschiedenheit und örtliche Ferne scheinbar Weitgetrennte, wie etwa die deutsch-ottonische Plastik und die florentinische Inkrustationsarchitektur, als Kunder des innerlich Gleichen zu erkennen oder (in: „Die Mittelstellung der mittelalterlichen Kunst zwischen Antike und Renaissance“, Kingsley Porter-Gedenkschrift 1939) den für das Verständnis der Renaissance erhellenden Satz zu formulieren, daß „das in der Renaissance Neue von den antiken Voraussetzungen allein her niemals hätte entstehen können“.

Dieses straffe, mehr auf „klare Anschauung“ als subtile Begriffsbildung drängende Entwicklungsdenken war es wohl auch, das B. immer wieder zu seinen streitbaren Eingriffen in die Wespennester der Stilkritik ermutigte. B. glaubte, mit deren Hilfe auch da zu zwingenden Lösungen zu kommen, wo sich seine Gegner (und Mitstreiter) mehr auf die Sicherheit des Kennerblicks verließen oder aber nach weitschichtigeren Gesichtspunkten strebten. Wenn B. also hier nicht immer überzeugte, so lag dies wohl weniger an seiner ungemein achtenswerten Bemühung um die inneren Beweismittel als solche, wie an der Art, sie einzusetzen. Seine Methodik des Anstrahlens mit der Blendlaterne bewirkte Lichtschärfen, die das Feingeflecht der Personalstile zuweilen eher überstrahlten als aufdeckten. So kam es zu manch „voreiliger Zuschreibung“, die B. zwar mit entwaffnender Bereitwilligkeit meist selbst zurücknahm, dem Verständnis seiner Absichten aber doch abträglich war. Wo es hingegen um die Erfassung von allgemeineren Stil- und Zeitphänomenen ging, brachten ihm seine des Formalismus' geziehenen Konzeptionen manch schönen Erfolg. So hat die spätere Spezialforschung, um ein eindrucksvolles Beispiel zu nennen, seine revolutionäre Umstellung der Entwicklungsdaten der italienisch-mittelalterlichen Architektur voll bestätigt, nachdem sie zunächst allgemein als Spekulation abgetan worden war. Wie sehr B's Gesamtkonzeptionen auch das Verständnis des Einzelkunstwerkes zu bereichern und vertiefen vermochten, hat eine seiner letzten Arbeiten, der Aufsatz über das Aachener Münster (zum Sammelband „Aachen im Jahr 1951“) aufs schönste erwiesen. Daß er über die bloße Stilkritik hinaus an das Wesen des großen Kunstwerkes und seiner Meister heranzukommen strebte, bezeugen schließlich die Monographien über den Naumburger Meister, Hubert und Jan van Eyck und Rogier. Gelang hier auch wohl nicht ganz das Abschließende, das der „Dürer“ seines Lehrers Wölfflin besitzt, so haben diese Bücher um so mehr von jenem Blick-Eröffnenden, das schon B's erste Arbeiten auszeichnete. Man wird daher in Hermann Beenken einen der großen Eroberer von Neuland in der Kunstgeschichte sehen dürfen.

Es hängt wohl mit Beenkens blickscharfem Naturell zusammen, daß er ungemein wach in seiner Zeit lebte und stets auf die Klärung ihrer Möglichkeiten und Bedingungen dräng. Seine Deutung der gegenwärtigen Lage der Malerei hat ihm einst Max Liebermann mit bewundernden Worten gedankt.

Beenken hätte in diesem Sommer auf eine 30jährige akademische Lehrtätigkeit (bis zum Kriegsende in Leipzig, danach in Aachen) zurückgeblickt. So sehr bei ihm der

Nachdruck auf der Forschung lag, so war er doch mit gleicher Hingabe Dozent. Daß er bei dem hohen Anspruch, den sein stets wörtlich ausgearbeitetes Kolleg stellte, nicht immer ein unmitttelbares und williges Echo fand, verdroß ihn nicht. Es genügte ihm, seine Sache mitzuteilen und auf deren Nachwirkung zu vertrauen. Diese ist denn auch bei vielen seiner Hörer eingetreten und zur fortreizenden Kraft geworden.

Werner Groß

REZENSIONEN

M. MACKEPRANG/SIGRID FLAMAND CHRISTENSEN: *Kronborgtapeterne* (Die Kronborg-Wirkteppiche). Herausgegeben von der Gesellschaft zur Herausgabe von Schriften zur dänischen Geschichte. 4^o 107 S., 99 Textabb., 17 einf. und 1 Farbt. Kopenhagen 1950.

Ein stattlicher, schön gedruckter und reich illustrierter Band, dessen Erscheinen wohl in der Hauptsache der Unterstützung der beiden Carlsbergfonds zu verdanken ist, um die man Dänemark immer wieder nur beneiden kann. Es ist eine Monographie über eine große genealogische Teppichfolge, die der Dänenkönig Friedrich II. Ende 1581 in Auftrag gegeben hat zur Ausschmückung des großen Saales in dem von ihm neu erbauten Schlosse Kronborg bei Helsingør, eine ganz gewaltige Aufgabe, die nicht weniger als 460 Quadratmeter (bei 140 m Länge und durchschnittlich 4 m Höhe) umfaßte. Wie bei allen anderen Manufakturen diesseits des Rheines und in Skandinavien rekrutierte sich das künstlerische und technische Personal aus den Niederlanden. In unserem Falle kam der Kartonzeichner Hans Knieper, der zugleich als Hofmaler im Jahre 1577 nach Dänemark berufen wurde, aus Antwerpen, und mit ihm als technischer Leiter des Teppichateliers ein gewisser Anton de Corte. Dieser starb bald; Hans Knieper übernahm die gesamte Direktion der Manufaktur, die in den ersten Jahren ihrer Tätigkeit mehrere der üblichen Folgen (Nebukadnezar und Susanne) anfertigte, von denen aber nichts erhalten geblieben ist. Dann erst übernahm Knieper auch die gewaltige Aufgabe, den Auftraggeber Friedrich II. mit seinem jungen Sohn, dem späteren Christian IV., und alle die 110 geschichtlichen und sagenhaften vorhergehenden Dänenkönige von der Zeit Davids an in Lebensgröße auf je einem Teppich in reichen Landschaften darzustellen, denen breite Borten unten mit den Wappen und oben mit Inschriftstafeln angefügt sind, auf denen in deutschen Knittelversen ihre Taten, aber auch ihre Untaten geschildert werden. Dies gewaltige Programm wurde bald reduziert, indem mehrere (bis zu 6) Könige auf einem Teppich zusammen dargestellt wurden; immerhin blieben noch rund 40 Teppiche übrig, von denen aber nur 14 erhalten sind, die jetzt zur Hälfte wieder in Kronborg, zur Hälfte im Kopenhagener Nationalmuseum ausgestellt sind. Alle sonstigen sind den verheerenden Bränden zum Opfer gefallen, die in allzuvielen dänischen Schlössern vom 17. bis 19. Jahrhundert gewütet haben.

Diese erhaltenen Teppiche werden nun in dem vorliegenden Werk in extenso von dem berufensten Interpreten, M. Mackeprang, behandelt; die mehrfach in den Land-