

die nur teilweise Verwirklichung einer ursprünglich großen Planung nicht selten von vornherein einen Mißerfolg im höheren Sinne bedingen muß. Besucherzahlen und Propagandaerfolge dürfen darüber nicht hinwegtäuschen, sie sollten eher die Verantwortlichkeit der kleinen Gremien, bei denen schließlich die Entscheidungen liegen, noch mehr schärfen, nur Ausstellungen durchzuführen, die die heutigen Vorstellungen eines Künstlers, einer Künstlergruppe, einer Zeitspanne an Hand von Originalen tatsächlich bildhaft verwirklichen. Wie in dem Besucher der französischen Ausstellung in Hamburg und München infolge der ihr auferlegten Einschränkungen ein antiquierter Eindruck von französischer Malerei hervorgerufen wurde, der der Bedeutung und der inneren Aktualität entbehrte, die das heutige Bild vom Ablauf der französischen Kunst im hohen Grade besitzt, so geht in Basel der Besucher, trotz der gemachten Anstrengungen, aus der Ausstellung mit einer falschen Vorstellung vom Maler Goya und einer ungenügend akzentuierten vom Graphiker Goya davon.

Dabei fehlt im Falle Goya die innere Aktualität keinesfalls. Uns scheint, daß der Wunsch der Basler Kunstfreunde, die Goya-Ausstellung nicht scheitern zu lassen, sogar sehr tief wurzelt: nämlich darin, die Leiden, die Dämonien, denen die Stadt in zwei Kriegen entgangen ist, im Bilde nachzuerleben, sie sich wenigstens auf dem Umwege über das Ästhetische zu vergegenwärtigen.

Für den fremden Besucher warf die Ausstellung die entscheidenden Fragen der Goya-Forschung, aber auch der Goya-Deutung an Hand der Originale auf. Namentlich der Einblick in die Arbeitsweise des zeichnenden und radierenden Goya, in die Verkoppelung von zeichnerischer Vorbereitung und graphischer Ausführung war — obwohl in der Hängung nicht genügend berücksichtigt — höchst aufschlußreich. Auf die Abhängigkeit des Graphikers vom Auge des Malers wiesen die Gemälde, namentlich die Skizzen, immer wieder hin. Die sich hieraus ergebenden Zusammenhänge und Erkenntnisse sollen an Hand der Ausstellung — der umfangliche Katalog mit 20 Tafeln liegt jetzt erst vor — und einiger neuerer Arbeiten über Goyas Graphik in einem zweiten Aufsatz gesondert dargestellt werden.

Doch schien es wichtig, das „videant consules“ aus Anlaß der Basler Ausstellung einmal laut und deutlich auszurufen!

Erhard Göpel

REZENSIONEN

Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk. HANS VOGEL: *Pommern.* Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1952. 4^o. 4 Bl., 78 S. mit Abb. im Text.

Der vorliegenden neuen Folge des Schinkelwerkes darf schon insofern besondere Bedeutung beigemessen werden, als hier das Wirken Schinkels in einer preussischen Provinz behandelt wird, deren weitaus größter Gebietsteil der deutschen kunstwissenschaftlichen Forschung vorläufig unzugänglich ist. Der uns damit aufgezwungene Verzicht wiegt um so schwerer, als Pommern in der Kunstgeschichtsschreibung bis

1945 ohnehin etwas zu kurz gekommen ist. So darf man es wohl dem Walten eines unbegreiflichen Vorurteils zuschreiben, daß beispielsweise Franz Kuglers 1840 erschienener Pommerscher Kunstgeschichte, die übrigens die erste kunstgeschichtliche Gesamtdarstellung einer geschlossenen deutschen Kulturlandschaft überhaupt war, nicht jene breite Nachfolge monographischer Bearbeitungen beschieden war, wie dies bei Werken von gleich grundlegender Bedeutung in anderen Gebieten selbstverständlich geworden ist. Die veralteten und das 19. Jahrhundert überhaupt nicht berücksichtigenden Kunstdenkmäler-Inventare, die erst kurz vor dem Kriege durch zwei neue Kreisbände (Bütow und Kammin-Land) ergänzt wurden, konnten diese Lücke nicht schließen. Zwar wurden seit dem Wirken Otto Schmitts in Greifswald die Einzeluntersuchungen zur pommerschen Kunstgeschichte häufiger. Auch die in der Reihe „Deutsche Lande — Deutsche Kunst“ erschienenen Bände des Deutschen Kunstverlages haben weiten Kreisen Deutschlands Einblicke in die Geschichte der pommerschen Kunst vermittelt. Helmuth Bethe schrieb noch 1937 sein verdienstvolles Buch über die Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge, zeitlich begrenzt freilich durch das Aussterben des Herzogshauses im Jahre 1637. Und schließlich konnte durch den verstärkten Einsatz der Denkmalpflege seit 1930 manches Zeugnis der städtischen und ländlichen Kultur des Landes wieder in das Gegenwartsbewußtsein zurückgerufen werden, wobei sich gerade das Bild der pommerschen Architektur um 1800 in ganz neuen Umrissen vor dem geschichtlichen Hintergrund abzuzeichnen begann. Aber diese und andere verheißungsvolle Ansätze vermochten sich nicht mehr zu einem wissenschaftlichen Gesamtbild der Kunst des Landes zu runden, in dem vor allem zur Architektur des Klassizismus noch manche Fragen offen blieben.

Unter diesen Umständen also und weil völlig unbekannt ist, was an Bauten im östlichen Pommern, die der Mitwirkung Schinkels ihr Entstehen verdanken, einschließlich ihrer archivalischen Belege noch vorhanden ist, gewinnt die Arbeit Hans Vogels über die pommersche Tätigkeit Schinkels — ähnlich dem 1941 erschienenen schlesischen Schinkelband Günther Grundmanns — den Charakter eines Dokumentarwerkes. Vom Verfasser bereits früher in Angriff genommen, wurde sie zweimal während der Drucklegung vernichtet, konnte jedoch auf Grund der geretteten Unterlagen jetzt endlich mit Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft erscheinen. So blieb wenigstens das literarische Denkmal eines wichtigen Abschnittes der pommerschen Kunstentwicklung erhalten.

Vogel gründet seine ausgebreitete Kenntnis der Materie auf frühere Studien, die er insgesamt der Baukunst des deutschen Klassizismus und im einzelnen den Stettiner Baumeistern des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewidmet hat. Diese Voraussetzungen werden gleich in dem einleitenden Kapitel spürbar, das die pommersche Baukunst in den Jahrzehnten vor Schinkels Wirksamkeit behandelt. Selbstverständlich stehen hier Vater und Sohn Gilly im Mittelpunkt. Aber gerade an ihrem Beispiel wird überzeugend deutlich, wie sich die Erfordernisse der ländlichen ökonomischen Architektur, die später das spezielle Lehrfach des pommerschen Baudirektors David Gilly an der Bauakademie in Berlin war, mit dem künstlerisch-architektonischen Streben

der „jungen Bewegung“ begegneten. Sein Sohn Friedrich allerdings (geb. in Altdamm bei Stettin) hat der pommerschen Heimat kein Bauwerk hinterlassen, aber — was der Verfasser hier nur andeuten konnte — die Eindrücke, die er von der Teilnahme an den Dienstreisen seines Vaters durch die Provinz in einer Fülle von Zeichnungen mit nach Hause brachte, blieben nicht ohne Einfluß auf seine spätere künstlerische Entwicklung. Nicht minder wichtig waren die anderen neuen Impulse im Lande: in Stettin leiteten der aus Kammin gebürtige David Christlieb Meyer und der Schlesier Karl Friedrich Weyrach einen neuen Abschnitt bürgerlicher Wohnhausarchitektur ein, in Köslin wurde 1819—23 die Friedrich-Wilhelm-Vorstadt angelegt und im Westen des Landes, in Putbus auf Rügen, entstand seit 1810 auf Initiative des Fürsten Malte von Putbus die letzte groß angelegte fürstliche Residenz und zugleich die erste Seebadanlage an der Ostsee durch den fürstlichen Baumeister Steinbach, für dessen künstlerische Herkunft der Verfasser — überzeugend — die Gillyschule in Anspruch nimmt.

Schinkel traf also, wie man sieht, eine sehr eigenständige und zum Teil bedeutende Bauentwicklung in Pommern an. Darin sowohl wie in seiner zentralen Stellung innerhalb der preußischen Baudeputation lag es begründet, daß sein Wirken in Pommern mehr in den Grenzen einer korrigierenden Einflußnahme blieb, als daß es zu einer eigenen Bautätigkeit größeren Ausmaßes gekommen wäre — eine Tatsache, die man in dem dem Katalog vorangestellten Kapitel über Schinkels Beziehungen zu Pommern gern etwas stärker betont sehen würde. Denn gerade um die Jahrhundertwende zeigte sich ja in Pommern erstmalig wieder seit dem Mittelalter und der Renaissance eine bemerkenswerte künstlerische Selbständigkeit, mit der Schinkel sich hier und da kritisch auseinandersetzen hatte. Interessant ist zudem, daß seine Beziehungen zu Pommern prima vista — wenn auch nicht klar erwiesen — genealogischer Art waren (Äbte gleichen Namens im Kloster Eldena) und wieder in familiäre Bande einmündeten durch seine Eheschließung mit Susanne Berger in Stettin (1809). Die Fülle seiner Zeichnungen und seiner sehr lebendigen Berichte von seinen zahlreichen dienstlichen und privaten Reisen durch die Provinz zeigen darüber hinaus, ähnlich wie bei denen Gillys, welche befruchtende Wirkung die ältere Kultur des Landes, das geistige Leben Stettins wie auch die Landschaft auf ihn ausübten. Sein Verhältnis zu Pommern war also durchaus nicht das einer einseitigen administrativen Einwirkung auf die Bautätigkeit im Lande, sondern nährte sich stark aus einer geistigen Wechselwirkung zwischen dem Menschen und der Landschaft. Dieser Gedanke gewinnt bei der Lektüre in stets gewandelter Form Gestalt, so daß man es kaum vermißt, wenn er nicht eindeutig ausgesprochen wird.

Der folgende Katalog, entsprechend dem für die Provinzbände des Schinkelwerkes festgelegten Schema aufgegliedert nach Wohn- und Schloßbauten, Behörden- und Verwaltungsbauten, Denkmälern und Denkmalpflege, gibt eine klare und in der kritischen Sichtung des Materials äußerst zuverlässige Abgrenzung Schinkelscher Tätigkeit in Pommern. Daß das 1810 über dem Oderufer erbaute Tilebeinhaus zu Stettin-Züllchow — mit seiner Inneneinrichtung bis 1945 eines der bezauberndsten

Ensembles klassizistischer Wohnkultur in Mittelpommern — nach den nunmehr aufgefundenen früheren Entwürfen Schinkels diesem nicht mehr zugeschrieben werden kann, überrascht nicht und tut der kulturhistorischen Bedeutung dieses Hauses keinen Abbruch. Im übrigen ist auch in diesem Band durch die vielen eingestreuten Berichte und Briefe, die wieder in Kursivdruck abgesetzt sind, die Arbeit ungemein lebendig gestaltet und so durch den Künstler selbst der Umfang seiner Mitwirkung an den einzelnen Bauvorhaben erläutert worden, ergänzt durch Zeichnungen und Aquarelle. Dadurch wird der Eindruck ein sehr unmittelbarer. Nicht immer war ein Verwaltungsakt der Baudeputation der Anlaß zu Schinkels Eingreifen. Das künstlerische Interesse des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (IV.) vermittelte oft erst die Einschaltung des Künstlers, so bei der Einfügung des Mittelturmes am Jagdschloß Granitz auf Rügen in einen bereits bestehenden Plan, beim Bau der Fürstentreppe und des Oderturmes am Stettiner Schloß, bei der Hauptwache in Stettin u. a. m. Das Merkmal seiner schöpferischen Idee bleibt immer sichtbar, auch wenn durch die Zweckbestimmung die Formensprache im einzelnen häufig abgewandelt wird. Der auf quadratischem Grundriß erbaute, durch klare Horizontalen und Vertikalen gegliederte Baukörper des Leuchtturmes von Arkona (1827) ist so deutlich die Konzeption seines Geistes wie die an oberitalienische Munizipalbauten erinnernde Stettiner Börsenfassade (1833), deren Parallele übrigens mehr noch als im ersten Entwurf Schinkels zur Hamburger Oper in der Arkadenarchitektur des Hamburger Börsensaales von Wimmel (1841), einem Schüler Schinkels, wiederzufinden ist. Der andere Lieblingsgedanke des Künstlers, die Neugotik, kommt im Neubau des mittelalterlichen Rathauses zu Kolberg zum Ausdruck — bezeichnenderweise übrigens unter der örtlichen Bauleitung Zwirners, des späteren Kölner Dombaumeisters. Aber diese Arbeit fällt eigentlich schon mehr in seinen Tätigkeitsbereich als Denkmalpfleger.

Schinkels Wirken als Denkmalpfleger in Pommern ist ihm angesichts seiner persönlichen Verbindung mit der Provinz offenbar ganz besondere Herzenssache gewesen. Dies spricht übrigens nicht nur aus seinem Bericht über die Klosterruine Eldena. Es ist zu begrüßen, daß der Verfasser dieses Kapitel sehr ausführlich behandelt hat. Berücksichtigt man die verschiedenen Wandlungen, die Auffassung und Methodik der Denkmalpflege in den letzten 130 Jahren erfahren haben, und liest man dann die in Schinkels Berichten empfohlenen Maßnahmen, so ist — jedenfalls was die architektonischen Probleme betrifft — nicht eine darunter, der man als moderner Denkmalpfleger nicht zustimmen könnte. Ihm ist beispielsweise zu verdanken, daß der prachtvolle Lettner aus der 1. H. des 15. Jahrhunderts im Kolberger Dom nicht dem damaligen Sinn für kühle, neugotische Innenräume geopfert wurde. Umgekehrt stand Schinkel nicht an zu empfehlen, das Innere der Marienkirche zu Stralsund, die durch Krieg und Besatzung ihre gesamte Ausstattung verloren hatte, in der nunmehr ausschließlich architektonischen Wirkung zu belassen, ja sogar eine dem protestantischen Gedanken fremde bühlenmäßige Erhöhung des Binnenchores mit breiter Freitreppe zu vertreten. Diese Fälle sind sehr lehrreich. Ehrfurcht vor dem Alten mit Mut zum Neuen zu verbinden, war auch für den Begründer der preußischen Denkmalpflege

schon eine Frage des Taktes und nicht irgendeiner doktrinären „Einstellung“. Und man kann nicht gerade sagen, Schinkel sei für seine Zeit kein moderner Architekt gewesen.

Das letzte Kapitel behandelt gemäß der generellen Gliederung die Auswirkungen der Schinkelschule in Pommern. Im Mittelpunkt stehen hier die späteren Ausbauten der Residenz Putbus. Man wird dem Verfasser zustimmen müssen, wenn er hier die Mitwirkung Schinkels gänzlich ausschließt und diese Arbeiten dessen Jugendfreund J. G. Steinmeyer auf Grund der archivalischen Quellen beläßt. Dennoch bleibt es merkwürdig, daß an dieser monumentalsten klassizistischen Bauplanung und -ausführung in Pommern Schinkel selbst nicht beteiligt war, namentlich, wenn man den engen Kontakt des Fürsten Malte von Putbus mit dem preußischen Hof berücksichtigt.

Die unter jedem Kapitel sehr übersichtlich aufgeführten Quellen- und Schriftumsnachweise gehören ebenso wie die abschließende Anordnung der ausführlichen Register zur Gesamtplanung der unter der Schriftleitung von Paul Ortwin Rave herausgegebenen Schinkelpublikation, die mit dieser zur rechten Stunde erschienenen ausgezeichneten Arbeit erneut in ihrer einzigartigen Bedeutung bestätigt worden ist.

Joachim Gerhardt

FRIEDRICH WINKLER, *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff*. Die Baseler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1951. 8^o. 118 S., 88 Tf.

In den letzten Jahren hat sich Friedrich Winkler in mehreren Arbeiten eingehend mit dem deutschen Holzschnitt des 15. Jahrhunderts und der Dürerzeit befaßt. Nun liegt eine Monographie des Narrenschiffs von Sebastian Brant vor, das 1494 bei Bergmann von Olpe in Basel erschienen ist. Winklers Buch ist die reife Frucht einer langen Beschäftigung mit dem Stoff, aus der Fülle der Kenntnis geschrieben und von einer starken Überzeugung getragen. Nicht immer ist es leicht, in das Dickicht der reichen Beobachtungen einzudringen, denen oft nur der mit dem Spezialgebiet Vertraute zu folgen vermag.

Schon lange gibt es für die Philologen die kritische Textausgabe des Narrenschiffs von F. Zerncke (1854), während die Holzschnitte durch die zwei Faksimile-Ausgaben von F. Schultz (Straßburg 1913) und H. Kogler (Basel 1913) zugänglich gemacht worden sind. Im Bereich der Dürerforschung haben diese Illustrationen, seit Daniel Burckhardt 1892 sein Buch „Dürers Aufenthalt in Basel“ veröffentlicht hat, im Mittelpunkt kritischer Untersuchungen gestanden. Aber eine solch durchgreifende Analyse der Holzschnitte, wie Winkler sie nun vorgenommen hat, lag noch nicht vor, obgleich die bisherigen Bearbeiter zu ähnlichen Ergebnissen wie er gekommen sind.

Mit besonderer Intensität geht Winkler zunächst dem Hauptmeister des geschnittenen Werkes, Dürer, nach. Er zeigt, daß die Illustrationen eigentlich freie Begleitbilder zu Sebastian Brants Text sind. Daher fühlte der Dichter sich verpflichtet, für den Leser nochmals die Illustrationen erklärende, kurze Verse hinzuzufügen. Es zeugt von einem großen Verständnis von Dichter und Verleger, daß sie — im Gegensatz