

wäre. So fehlen etwa bei den Altären von Schöppingen und (ehemals) Berlin des Schöpinger Meisters die Innenseiten der Flügel. Das ist aus dem Grunde bedauerlich, weil man sich doch von den umfangreichen Werken gern eine möglichst vollständige Vorstellung machen möchte, um den Zusammenhang ihres Programms zu verstehen. Man wird ein solches Werk über die altdeutsche Malerei sicher nicht im Maßstab der Primitifs Flamands durchführen können, doch dürfte ein Mittelweg im Hinblick auf den Corpus-Charakter des Werkes empfehlenswert sein.

Paul Pieper

CLAUS NISSEN, *Die illustrierten Vogelbücher*. Ihre Geschichte und Bibliographie. Stuttgart, Hiersemann-Verlag 1953. 223 S. m. 7 Abb. i. Text und 16 Taf. DM 60.—

An die 1951 erschienene „Botanische Buchillustration“ des Verf. anschließend, soll das vorliegende Werk den Anfang einer historischen und bibliographischen Gesamtdarstellung der zoologischen Buchillustration bilden. In einer kurzen Einleitung unternimmt der Verf. den bemerkenswerten Versuch, die künstlerischen und technischen Bedingungen zu charakterisieren, die der Vogeldarstellung Eigenschaft und Wert der wissenschaftlichen Illustration verleihen. Es folgt ein Abriss der Geschichte der Vogelbücher, der von den im Juliana-Anicia-Codex enthaltenen „Ornithiaca“ des Dionysios aus Philadelphia einerseits und von dem sogenannten Physiologus andererseits ausgeht und über die mittelalterlichen Bestiarien, Musterbücher und Jagdtraktate — insbesondere das Falkenbuch Friedrichs II. — zu den naturalistischen Vogeldarstellungen in der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts und von dort zu den Inkunabeln der Tier- und Vogelbücher führt: Konrad Megenbergs „Buch der Natur“ von 1475 und Meydenbachs „Ortus Sanitatis“ von 1491, der 122 Vogelbilder enthält. Als die ersten neuzeitlichen Vogelbücher erscheinen 1555 Pierre Belons „Histoire de la nature des oyseaux“, im gleichen Jahr der 3. Band von Conrad Geßners „Historia animalium“ mit den Vögeln, 1599 bis 1603 die dreibändige „Ornithologia“ des Ulisse Aldrovandi. Vom 17. Jahrhundert an mehren sich die illustrierten Vogelbücher rasch und finden vor allem in England besonderes Interesse.

Der zweite Teil des Nissen'schen Werkes besteht aus der alphabetisch nach Autoren geordneten Bibliographie der illustrierten Vogelbücher. Sie umfaßt 1031 Nummern und darf Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Hierzu tritt die ungemein reiche, auch im darstellenden Teil zitierte historische Spezialliteratur, die numerisch ein Vielfaches der Vogelbücherbibliographie ausmacht, selbst die entlegensten, internationalen Publikationen erfaßt und damit auch für den Kunsthistoriker eine überaus nützliche Informationsquelle ist.

Den Schluß bilden 4 Register: das Künstlerregister mit rund 1200 Namen von Zeichnern, Holzschnidern, Stechern, Lithographen, Koloristen und Druckern, das Register der Vögel und der ornithologischen Fachbegriffe, das Länderregister mit einer sehr aufschlußreichen territorialen Verteilung der Werke und das Register der in Textteil und Bibliographie erwähnten Verfassernamen.

Es kann nicht Aufgabe des Kunsthistorikers sein, die Bedeutung dieses selten exakt gearbeiteten Buches — es umfaßt die ornithologische Literatur aller fünf Weltteile — für die Geschichte der beschreibenden Naturwissenschaften im allgemeinen und der



Vogelkunde im besonderen zu kennzeichnen. Um so mehr dürfen wir auf das im Vorwort ausdrücklich betonte Anliegen des Verfassers eingehen, das Thema der Illustrationsgeschichte zu behandeln, und können ihm bestätigen, daß ihm sein Bemühen, dabei „den Anschluß an die Kunstgeschichte zu suchen“ in vollem Umfang gelungen ist. Nissen ist u. E. der erste Historiker der Naturwissenschaften, der nicht nur die Entstehung der wissenschaftlichen Abbildung als ein die Kunstgeschichte unmittelbar angehendes Thema erkennt, sondern darüber hinaus zugleich die spezifischen Probleme umrissen hat, die sich der Kunstgeschichte hierbei stellen: 1. eine klare Begriffsbestimmung der wissenschaftlichen Illustration zu finden, die sich gegenüber der rein künstlerischen Darstellung von Naturobjekten absetzt, 2. die eigentümliche Wechselwirkung zu verfolgen, die zwischen den Naturwissenschaftlern einerseits und den bildenden Künstlern andererseits im Ablauf der geschichtlichen Entwicklung besteht. In seinem geschichtlichen Abriss geht der Verf. wiederholt auf diese Probleme ein und bietet dem Kunsthistoriker vielfache Anregung, zumal er eine erstaunliche Kenntnis der Fachliteratur besitzt und zum Vergleich auch die anderen Zweige der naturwissenschaftlichen Illustration heranzieht. Bei dieser Gelegenheit sei auf das Bändchen „Die naturwissenschaftliche Illustration“ (1950) des Verf. verwiesen, das auf kleinstem Raum eine vorbildlich prägnante Übersicht des Gesamtstoffes bietet.

Angesichts des vom Verf. ausgebreiteten reichen Materials stellt sich uns vor allem das Problem des Anteils der Kunst an der Entstehung der modernen oder neuzeitlichen wissenschaftlichen Illustration und hiermit unmittelbar verbunden die Frage nach den entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen, die zu einem bestimmten gegebenen Zeitpunkt das Entstehen der wissenschaftlichen Illustration ermöglichten. Die hierfür in Frage kommende Zeitphase ist in dem Nissen'schen Buch berechtigterweise — da vor der Entstehung der eigentlichen, d. h. gedruckten Vogelbücher liegend — nur allgemein behandelt. Der Verf. hebt die Bedeutung hervor, die dem „Naturalismus“ des 14. und 15. Jahrhunderts zukommt und verweist mehrfach auf die maßgeblichen Untersuchungen Paechts zu diesem Thema. Hier wäre im Sinne Paechts zu ergänzen, daß u. E. gerade das 14. Jahrhundert den Weg zur exakten Naturdarstellung oder, mit dem Verf. zu sprechen, „den Weg vom imitativen zum eigenen, gleichsam experimentellen Sehen“ nicht vorbereitet, sondern nahezu bis zum Ende ausschreitet. Dem vom Verf. zitierten Cocherelli-Manuskript können andere Beispiele zur Seite gestellt werden (z. B. die prachtvolle Vogelminiatur in der Fulgentius Planciades-Hs. aus der Bibliothek Petrarca's. Paris B. N., lat. 8500, f. 30 v).

Bereits die Künstler des Trecento kommen in zunehmendem Maße der Forderung nach experimenteller Beobachtung der Naturobjekte nach, wie sie theoretisch schon von den großen Gelehrten des 13. Jahrhunderts aufgestellt worden war und die sich auch in dem berühmten Satz im Falkenbuch Friedrich II. kundtut, „die Dinge, die sind, wie sie sind zu beschreiben“. Diese zunächst empirisch gewonnene Fähigkeit zur naturgetreuen Darstellung wird nun im 15. Jahrhundert bewußt nach der praktischen und theoretischen Seite hin entwickelt. Indem mit der Zentralperspektive für die Darstellung des Gesehenen mathematische Normen gefunden werden, werden zugleich die Maßstäbe



für eine objektiv richtige Wiedergabe des betrachteten Objektes gewonnen. Wenn Paolo Uccello seine Tiere in strengster Observanz dieser Regeln malt, wenn Leonardo für seinen Traktat über das Pferd Ansichten des Tierleibes von unten zeichnet, die sich dem gewöhnlichen Betrachter gar nicht darbieten, so erfährt hier der Begriff des „Wahren“ eine spezifische Bedeutung, die gerade für die wissenschaftliche Illustration eine entscheidende Vorbedingung ist. Aus dieser ersten gleichsam abstrahierenden Darstellung erwächst folgerichtig das Problem, wie der Körper nicht nur als Gestalt, sondern auch als Bewegungsträger „richtig“ wiederzugeben sei. Es wird gelöst durch die Erkenntnis, daß die Formen der Körperteile durch die Funktionen, die sie ausüben, bedingt sind, wie dies Leonardo in seinen Studien über den Bau des Vogels — insbesondere des Flügels — nicht müde wird zu betonen. Dies ist der Augenblick, in welchem die *scientia della pittura* für die bildliche Darstellung von Objekten, sofern sie über eine rein künstlerische Aufgabe hinausgreift, einen eigenen Stil, den der wissenschaftlichen Illustration, entwickelt.

Bei der Ausbildung dieses wissenschaftlichen Darstellungsstils treten nun Künstler und Gelehrte zu einer gemeinsamen Arbeit zusammen, die das Mittelalter nicht kannte. Die gegenseitige Belehrung, wie wir sie von Leonardo und Marcantonio della Torre oder Vesal und Stephan von Kalkar kennen, drückt sich auch in den von Nissen zitierten Worten des Zoologen Gessner über seinen Zeichner aus: „Lucas Schan . . . bildete uns die meisten Vögel nach dem Leben ab und fügte auch von einigen Beschreibungen hinzu, ein Mann, ebenso erfahren in der Malerei wie im Vogelfang“; das gleiche Zusammenwirken besteht bei Pierre Belon und Aldrovandi (Nissen S. 36 ff.). Hierzu tritt ein weiteres wichtiges Faktum: die zeichnerische Darstellung wird als „Autopsie“ ein absolut gültiges Dokument wissenschaftlicher Beweiskraft. Gessner stellt den Pelikan der mittelalterlichen Überlieferung dem richtigen gegenüber und verläßt sich in anderen Fällen ausdrücklich auf die ihm zugesandte Zeichnung und Beschreibung, weil die Tatsache des Bildes der ausreichende Beweis für die Existenz des Lebewesens ist. Ebenso zieht Belon den Künstler als wissenschaftlichen Kronzeugen heran: „il n'y a description ni portrait d'oyseau en tout cest oeuvre qui ne soit en nature et qui n'est esté devant les yeux des peintres.“

So entsteht im Zeitalter des Humanismus die wissenschaftliche Illustration als eine für diese Epoche ungemein charakteristische Schöpfung. Denn dem Saper vedere des Künstlers verdankt die beschreibende Naturwissenschaft eine wesentliche Bereicherung und Ergänzung: das „richtige“, den Text illustrierende Bild. Die Strenge der hierbei anzuwendenden Darstellungsprinzipien freilich bewirkt, daß der Zeichner oder Maler — wie dies Nissen in seiner Einleitung sehr klar und schön formuliert — wesentlicher künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten entsagen muß, um den Forderungen der Wissenschaft zu genügen. Damit geht die Illustration häufig, bei allem ästhetischen Reiz, den sie ausübt, des Anspruchs verlustig, als Kunstwerk zu gelten, zumal die Entwicklung zwangsläufig zum Aufkommen des bloßen „Illustrators“ führt, dessen künstlerische Qualitäten sich in der Wohlgefälligkeit des Bildes erschöpfen. Jedoch überall dort, wo die Liebe zum Objekt, die gleichsam wissenschaftliche Anteilnahme im Werke des be-



gaben Künstlers mitwirkt, spüren wir den Hauch der reinen Kunst. Gerade die Vogelbücher, die wohl die anmutigste Gruppe im Gesamtbereich der zoologischen Bilderwerke darstellen, lassen uns diese subtile Grenze zwischen technischer und künstlerischer Vollkommenheit besonders deutlich und in höchst lehrreicher Weise wahrnehmen.

Ludwig H. Heydenreich

WERNER HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*. Prestel-Verlag München. 1954. 550 Seiten, 40 Kunstdrucktafeln. 28,50 DM.

Werner Haftmanns Geschichte der modernen Malerei im späten 19. und im 20. Jahrhundert ist eine außerordentliche historiographische Leistung. An dieser grundsätzlichen Feststellung ändert auch nichts die Vermutung, daß nicht alle Leser dem Autor in jedem Punkte zustimmen werden. Die Kritik am Detail hebt nicht die summarische Anerkennung auf, weil das Buch innerlich konsequent und als Gesamtes aus einem Guß ist. Insbesondere verdient der mutige Versuch, eine kritische Geschichte der Malerei vom Impressionismus bis in die Gegenwart des Erscheinungsjahres zu entwerfen, die Bewunderung aller, denen die verwirrende und andrängende Fülle moderner Kunstphänomene und damit die Größe der Aufgabe vor Augen steht.

Wie das vorangegangene Werk des Autors „Paul Klee, Wege bildnerischen Denkens“ ist auch dieses ein Lesebuch und keine kommentierte Bildersammlung. Die 40 zwischengeschalteten Tafeln zeigen nur Portraits der bedeutendsten Künstler in vorzüglichen Aufnahmen. Ebenso sind die eingestreuten, aber auf die erste Hälfte des Buches konzentrierten Textabbildungen nach gezeichneten Selbstbildnissen oder Bildnisskizzen berühmter Zeitgenossen in erster Linie als geschichtliche Dokumente gedacht. Im Vorwort kündigt der Verfasser einen ergänzenden Bildband, sowie einen dritten mit den benutzten Quellen, Manifesten und Künstlerbriefen an. Diese sehr wünschenswerten und notwendigen Erweiterungen könnten tatsächlich Haftmanns sorgfältig edierte, mit Künstlerkatalog und Registern ausgestattete Arbeit zu einem Standardwerk für moderne Malerei in deutscher Sprache machen.

Gesamtdarstellungen einer noch im Flusse befindlichen Kunst erhalten ihr Gesicht durch die Disposition, durch die Auswahl und die Akzentuierungen. Ein Blick auf ähnliche Unternehmungen, die sich seit Überschreitung der Jahrhundertmitte auffallend mehren, beweist, daß in der Erfassung und Gliederung des ungeheuren und nahen Stoffes die wesentliche Aufgabe zu leisten ist. Haftmann hat sich dieses Material „handlich“ gemacht, indem er viele kleine, das Lesen erleichternde Kapitel herauschnitt und in fünf chronologisch aufeinanderfolgenden Büchern wieder zusammenfügte. Die Titel dieser Hauptteile lauten: 1. Die Kunstwende. — 2. Wege zur Ausdruckswelt. — 3. Die magische Dingerfahrung — Die Erfahrung des Absoluten. — 4. Der große Stilentwurf — Die Kunst zwischen den Kriegen. — 5. Europäische Gegenwart — Die Kunst der Nachkriegszeit.

Die hier zitierte Einteilung schlägt keine neuen Wege ein, sondern übernimmt die vorhandenen geschichtlichen Ordnungen und Begriffe. Was Haftmanns Darstellung erst unterscheidet, ist die reichere Füllung der üblichen Terminologie (die trotzdem aus Gründen der allgemeinen und internationalen Verständlichkeit einer einleitenden Defi-