

## DIE STÄDTISCHE GALERIE IN WÜRZBURG

Die Städtische Galerie, das zweite Museum der Stadt Würzburg, lebt in der Verborgenheit oben im Falkenhaus, denn Ausstellungsräume für eine einheitliche Repräsentation ihres stattlichen Besitzes stehen ihr nicht zur Verfügung. Der Schöpfer dieser Galerie ist der Maler Heiner Dikreiter, der seit 1941 in städtischem Auftrag sammelt und nun seit fünf Jahren als Direktor waltet. Über seine Sammeltätigkeit hat er in einem ungewöhnlichen Buch berichtet: „Kunst und Künstler in Mainfranken. Ein Beitrag zum mainfränkischen Kunstschaffen im 19. und 20. Jahrhundert“ (Würzburg 1954) — ungewöhnlich, weil nicht ein Historiker spricht, sondern ein Maler, der vom Handwerk, vom eigenen künstlerischen Schaffen aus die Leistungen der Zeitgenossen und Vorgänger betrachtet und beurteilt.

Rund 1000 Gemälde und Ölstudien und rund 900 Zeichnungen sind bereits zusammengetragen, und damit wurde nachgeholt, was in Würzburg 50 Jahre lang versäumt worden war. Viele Meister, deren Name nur noch ein Schall war, sind wieder zu deutlicher Vorstellung gebracht, da es Dikreiters unermüdlicher Arbeit gelang, verloren geglaubte Bilder und zeichnerische Nachlässe wieder aufzufinden.

Nach drei Gesichtspunkten wird die Sammlung der Städtischen Galerie gestaltet: die gebürtigen Mainfranken bilden den eigentlichen Kern, auch dann, wenn sie lange Jahre ihrer Schaffenszeit auswärts verlebten. Es sind erstaunliche Begabungen darunter wie die Bildnismaler Philipp Wirth und Hans Sperlich, wie die Landschaftsmaler Bamberger und vor allem der früh verstorbene, noch reicher begabte August Geist oder schließlich der bisher völlig unbekannte köstliche Rhön- und Pferdemaalere Ignaz Bals. Dann folgen die in Mainfranken heimisch gewordenen Künstler, wie etwa die drei Brüder Heinz, Matthäus und Rudolf Schiestl, und schließlich diejenigen Künstler, die gelegentlich mainfränkische Motive künstlerisch gestalteten, darunter Ferdinand von Rayski und Hans Thoma. Die deutsche Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts wird zwar nicht neu geschrieben werden müssen, wenn die Schätze der Städtischen Galerie endlich einmal vor allen Augen sichtbar sind, wohl aber wird ihr Bild mit einigen farbigen Lichtern reizvoll gehöhnt werden können.

Kurt Gerstenberg

## REZENSIONEN

LUKAS-BÜCHEREI ZUR CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE, *Band 1 bis 6*, Hrsg. Wolfgang Braunfels, Düsseldorf, L. Schwann, 1949—1954.

Der Verlag L. Schwann in Düsseldorf hat es 1949 unternommen, in einer Reihe von schmalen, aber großformatigen Bänden Monographien zur christlichen Ikonographie herauszugeben. Er nennt die Reihe, von der bisher sechs Bände vorliegen, „Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie“ und hat als Herausgeber den Ordinarius für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Aachen, *Wolfgang Braunfels*, gewonnen. Bei der Hälfte der in den ersten fünf Jahren erschienenen Bände zeichnet der Herausgeber selbst als Verfasser des Textes: „Verkündigung“ (Bd. 1, 1949), „Auferstehung“ Bd. 3,

1951) und „Dreifaltigkeit“ (Bd. 6, 1954). Weitere Bände wurden von *Hans Feldbusch* („Himmelfahrt Mariä“, Bd. 2, 1951), *Wiltrud Mersmann* („Schmerzensmann“, Bd. 4, 1952) und *Günter Aust* („Geburt Christi“, Bd. 5, 1953) bearbeitet. In Vorbereitung befindet sich ein Band von *Ewald Vetter* über den „Verlorenen Sohn“. An weiteren Themen sind zur Bearbeitung vergeben: Adam und Eva, der Tanz der Salome, die Jugend Christi, die Flucht nach Ägypten, die Taufe Christi, die Verklärung Christi, das Abendmahl, die Himmelfahrt Christi, das Pfingstwunder, das Weltgericht und das Bild Christi. Es werden also nicht nur die historischen Szenen des Neuen Testaments behandelt, sondern auch alttestamentliche Themen und vor allem weiter ausgreifende christologische Bildinhalte.

Die Reihe richtete sich zunächst wohl weniger an einen wissenschaftlichen Leserkreis. Die ersten fünf Bände, mit 20—25 Seiten Text und 32 fast ausschließlich ganzseitigen Bildtafeln, begnügen sich meist mit großen Übersichten und summarischen Schrifttumsangaben. Dem Textteil sind die betreffenden Stellen der Hl. Schrift und — wo nötig — der Apokryphen und Legenden vorangestellt. Ein Katalog zum Abbildungsteil gibt die notwendigsten kunsthistorischen Hinweise. Bd. 1 steht in Hinsicht auf drucktechnische Gestaltung und Bildwiedergabe den jüngeren Bänden verständlicherweise nach; die letzten Bände lassen diesbezüglich, bis auf einige verdruckte Abbildungshinweise, nichts zu wünschen übrig.

Mit Bd. 6, der vom Herausgeber verfaßten Ikonographie der Dreifaltigkeit, hat die Reihe ihre endgültige Form gewonnen, die nun, nach *Braunfels'* Mitteilung, auch für die folgenden Bände verbindlich werden soll. Hier folgt einem Textteil von ca. 40 Seiten mit ausführlichem wissenschaftlichen Apparat ein Bildteil von 48 Abbildungen auf 32 Tafeln, dazu treten 13 Textabbildungen. Dieser Band und — wie wir hoffen — auch die weiteren richten sich nicht nur an den größeren Kreis der ikonographisch Interessierten, sondern auch im engeren Sinne an die Kunstwissenschaft.

Die Notwendigkeit einer neuen Bestandsaufnahme unseres ikonographischen Wissens, nach Einzelthemen aufgegliedert, ist seit langem erkannt. *Otto Schmitt* hat aus diesem Grunde seinen „Réal“-Begriff für die deutsche Kunstgeschichte so weit wie nur möglich auf die Bildinhalte ausgedehnt. Die Ordinarien der Universitäten sind erfreulicherweise bemüht, bestehende Lücken wenigstens vorläufig durch Dissertationen zu schließen, und in England und Amerika ist eine ganze Reihe von Kunsthistorikern den christlichen und profanen Bildthemen auf der Spur. Die große Überschau, wie sie *Künstle, Måle, Knipping* u. a. erschlossen haben, wird dadurch nicht überholt oder überflüssig werden, wenn sie auch im einzelnen oft zu berichtigen ist; denn auch von der theologischen, der dogmengeschichtlichen, der hagiographischen Seite her werden ständig neue Gesichtspunkte an die Ikonographie herangetragen.

Die Reihe der Lukas-Bücherei nimmt sich vor, die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen darzulegen, aus denen das einzelne Bildthema erwächst und sich im Verlauf der Kunstgeschichte wandelt. Reine Stilfragen bleiben unberücksichtigt oder werden zumindest den Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Inhalt und Form untergeordnet. Natürlich sind die Bände nach dem Gegenstand wie nach der Eigenart des Verfassers

unterschiedlich in Anlage und Durchführung. Immer wieder aber — besonders bei *Braunfels* — wird die Grundfrage gestellt: was ist ein Bild? was bedeutet es in Kult und Frömmigkeit, was hat es für Aufgaben, im Bereich der Ostkirche, des Abendlandes? So schwer es ist, in den allgemeinen Erörterungen dieser Art Wiederholungen zu vermeiden, durch Einstellung auf den jeweiligen Bildvorwurf ist es gelungen. Zeitlich und räumlich sind den Abhandlungen weite Grenzen gesteckt: von den frühesten christlichen Bildern und Bildwerken bis zum Ausklang des Barock umfassen die Bände den christlichen Osten und das Abendland, wenn auch beim letzteren der Schwerpunkt bei der italienischen, deutschen und niederländischen Kunst liegt. Ist aber der Anteil der französischen, der spanischen und englischen Kunst an der Entwicklung der Bildtypen wirklich so gering gewesen, wie es nach den Bänden der Lukas-Bücherei den Anschein hat? Besonders fällt jedoch auf, daß der Weiterentwicklung der Bildthemen in der Barockzeit nicht der gebührende Platz eingeräumt wird: ein Versäumnis, an dem unsere ganze ikonographische Forschung leider mitschuldig ist. Es fehlen auf den meisten Gebieten die wissenschaftlichen Voraussetzungen. Aber gerade die Betrachtung einzelner christlicher Bildthemen von ihrer Entstehung bis zum Ausklang des 18. Jahrhunderts, wie sie hier vorgenommen wird, ist doch eine willkommene Gelegenheit, wenigstens anteilmäßig den Barock ins richtige Verhältnis zu setzen. Wie kann z. B. die Betrachtung der Geburt Christi mit einem kurzen Absatz über Rembrandt schließen, ohne der Tafelmalerei des 18. Jahrhunderts oder der neapolitanischen und süddeutschen Krippenkunst zu gedenken? Die meisten Bände enden, von geringfügigen Nachsätzen abgesehen, mit dem 16. Jahrhundert. Wir wollen der Reihe wünschen, daß sie die Ansätze, die sich bei der Himmelfahrt Mariä und der Dreifaltigkeit zeigen, weiter entwickeln möge.

Bei der Darlegung der Zusammenhänge zwischen Kult, Frömmigkeit und Kunst im Mittelalter würde man — in den Bänden, wo dies möglich ist — auch die vom geistlichen Schauspiel zur bildenden Kunst führenden Linien gern schärfer herausgearbeitet sehen. Auch wäre es wohl gerechtfertigt, jeweils ein kurzes Kapitel über die Typologie des Bildgegenstandes, d. h. über die Beziehungen zu den entsprechenden alttestamentlichen Begebenheiten, aufzunehmen, wie dies bei der Dreifaltigkeit bereits geschehen ist. Ferner verdienten die für die Bildgestaltung oft sehr wichtigen Bezüge zum volksfrommen Brauchtum (Prozession, Wallfahrt, Stundengebete) mehr Beachtung.

Im Band 1, *Verkündigung (Braunfels)*, spürt man hinter dem knappen, leicht faßlichen Text des Verfassers Vertrautheit mit den schriftlichen Quellen und der Bildtradition. Der Text ist aus einem Guß. Nach allgemeinen Feststellungen über den Wandel der christlichen Bildkunst und über ihre Zusammenhänge mit der Geschichte der Kirche und Theologie werden die wiedergegebenen 26 Kunstwerke untersucht, ihre Einzelmotive genau gelesen und daraus die Erkenntnis von der Konstanz und Veränderung der Bildvorstellung gewonnen. Wichtig, wie hier auch der Rückwirkungen der bildenden Kunst auf das zeitgenössische Schrifttum gedacht wird.

Im Band 2, *Himmelfahrt Mariä (Feldbusch)*, wird dargelegt, wie beim Fehlen historischer Berichte, bei mangelnder Beweiskraft der Legenden die Lebendigkeit des Glaubens in Liturgie und Kunst genügte, um das Dogma zu definieren. Die verschiedenen Stufen der

Wandlung der Bildvorstellung von der Dormitio und Koimesis über die Assumptio zur Ascensio Mariä werden anhand der byzantinischen, italienischen und nordischen Kunst herausgearbeitet. Dabei ist der Frage: seelische oder leibliche Aufnahme in den Himmel besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Nebenlinien wie der Sponsus-Sponsa-Gedanke und die mystische Vorstellung der Himmelsvermählung der minnenden Menschenseele sind ebenso beachtet wie die Bildtradition der Immakulata. Nicht erörtert wurde leider die Frage des Bildvorwurfs „Aufnahme Mariä in den Himmel“: das Dogma spricht von „corpore et anima ad caelestam gloriam assumptam“ (ist aufgenommen worden); gleichwohl wird der Sprachgebrauch der Kunstgeschichte an dem Begriff der Himmelfahrt Mariä festhalten, wie ja auch der Herausgeber der Lukas-Bücherei entschieden hat. Dankenswert sind die Schriftumshinweise für die Legendentexte, die ein Weiterarbeiten erleichtern.

Im Band 3, *Auferstehung (Braunfels)*, wendet sich der Verf. — wie schon bei der Verkündigung — bewußt an ein religiös eingestelltes Leserpublikum. Aufbauend auf *Schrades* Monographie von 1932, kommt er doch in einigen wichtigen Punkten zu anderen Ergebnissen, z. B. in der Erklärung des Fehlens von Auferstehungsbildern im ersten Jahrtausend. Aus dem Wandel der *Bildkunst* vom frühen Christentum über die entscheidende Zeit nach Beendigung des Bilderstreits bis ins hohe Mittelalter wird der Bedeutungswandel der Glaubensvorstellung von der Auferstehung verstanden und erklärt. Die Auferstehung ist nicht wie ein gewöhnlicher neutestamentlicher Bericht darstellbar, weil der eigentliche Vorgang in der Hl. Schrift nicht berichtet ist. — Der Beau Dieu wird — gegen *Schrade* — nicht als Auferstandener, sondern als zeitlos vergegenwärtigter Christus gedeutet.

Im Band 4, *Schmerzensmann (Mersmann)*, untersucht die Verf. genau die Wurzeln der Schmerzensmannvorstellung im Bereich der Ostkirche; hier werden neue Zusammenhänge der Bildidee mit Leichentuch und Schweißstuch dargelegt, deren Spuren auf die Grabeskirche in Jerusalem zurückführen. *Panofskys* „Imago Pietatis“ und *von der Osten* sind gewinnbringend benutzt, doch hätte der Kunsthistoriker eine schärfere Herausarbeitung und Abgrenzung der Bildtypen gewünscht. So wird der Begriff der Engelpietà stets umschrieben; eine Formulierung wie „Gnadenstuhl, auch Engelpietà genannt“ (S. 34) kann nur verwirren: es handelt sich um den Trinitätstypus der Pitié-de-Nostre-Seigneur (Abb. 18), für den ein verbindlicher deutscher Name allerdings noch nicht gefunden ist. Auch hätte die Aufnahme des Christus in der Rast in diesem Band vermieden werden müssen. Gegen *von der Osten* kommt die Verf. zu einer abweichenden Deutung des Schmerzensmannes mit den über der Brust gekreuzten Händen.

Band 5, *Geburt Christi (Aust)*, geht zeitlich weit über die Ikonographie des Themas von *Schmid* (1890) und *Frauenfelder* (1939) hinaus, und gerade deshalb hätte die Betrachtung noch weiter in die Neuzeit hinein fortgeführt werden dürfen (s. o.). Der Band enthält, vom Thema her nahegelegt, wertvolle grundsätzliche Bemerkungen über Gegensatz und Verhältnis zwischen östlicher und abendländischer Bildkunst und über den Bedeutungswandel des Kunstwerks für die Frömmigkeit, z. B. vom 11. zum 13. Jahrhundert. Die Typen des Geburtsbildes sind sauber herausgearbeitet, doch ergeben sich keine

wesentlich neuen Gesichtspunkte. Der Verf. richtet sein Augenmerk auf den ständigen Wechsel zwischen naturnaher Vergegenwärtigung des heiligen Geschehens und seiner heilsgeschichtlich-geistlichen Bedeutung. Man vermißt die Behandlung des Andachtsbildtypus der „Maria im Wochenbett“.

Im Band 6, *Dreifaltigkeit (Braunfels)*, wird zum erstenmal eine durchgehende Gliederung des riesigen Stoffgebietes und Typenvorrats versucht — wie wir sagen müssen mit Erfolg. Für einzelne Darstellungen der Trinität liegen verschiedene (z. T. schwer zugängliche) Monographien vor, die (mit Ausnahme des nahezu unerreichbaren 2. Kapitels von *Adelheid Heimann* im nicht ausgelieferten 2. Heft der Zeitschrift „L'Art Chrétien“, 1934/35) benutzt wurden. Die Betrachtung beginnt mit den Symbolen, geht dann aber von der typologischen Seite, vom Besuch der drei Männer bei Abraham, an das Thema der Darstellung der Dreifaltigkeit heran. Wir müssen der Kritik recht geben, die vor einer zu starken Betonung der trinitarischen Bedeutung der Szene in den frühchristlichen Mosaiken gewarnt hat: z. B. steht in San Vitale der eucharistische Bezug so eindeutig im Mittelpunkt, daß die Dreiheit fast nur attributive Bedeutung hat. (Die Datierung des Mosaiks von Santa Maria Maggiore „um 340“ beruht wohl auf einem Irrtum: folgt man *Wilperts* kaum noch haltbarer früher Ansetzung, so nicht vor 352; nimmt man die Mosaiken als Werk der Zeit Sixtus' III., so müßte es heißen „vor 440“; oder liegt nur ein Druckfehler vor, und es soll heißen „um 430“?). — Einzelkapitel des Buches sind dann der Trinitas creator mundi und der Psalterillustration gewidmet; bei ersterem konnte sich der Verf. auf einen Aufsatz *Adelheid Heimanns* (L'Art Chrétien 1, 1934) stützen. Ausführlich wird in den Abschnitten „Mysterienbild“ (worum vor allem der Genter Altar und die Disputa behandelt sind) und „Dreifaltigkeit im Gloria“ (Tizian und Barockkunst) als spätmittelalterliche und neuzeitliche Dreifaltigkeitsvorstellung dargelegt. Den Abschluß bildet eine Betrachtung über die Typen des Gnadenstuhls und der Pitié-de-Nostre-Seigneur. (Im Abschnitt über das Gloria ist der Utrechtsalter versehentlich ins 10. Jahrhundert geraten.)

Dieser Band kann als zusammenfassende wissenschaftliche Arbeit über die künstlerischen Darstellungen der Trinität dienen. Der Text gibt reichhaltige und genaue Quellen- und Schriftumsnachweise und illustriert die einzelnen Typen durch wesentliche Beispiele.

Rez. erhofft ein rasches Fortschreiten der Reihe unter Mitwirkung guter Sachkenner, zum Besten nicht nur der Ikonographie im allgemeinen, sondern auch des Reallexikons im besonderen. Themen gäbe es noch genug.

Hans Martin von Erffa

HANS THÜMLER, *Der Dom zu Osnabrück*. O. O. 1954, Deutscher Kunstverlag (Deutsche Lande — Deutsche Kunst). 38 S., 11 Abb. im Text und 51 auf Tafeln, kart. 7,00 DM, geb. 8,80 DM.

Der Dom zu Osnabrück hat an seiner Bausubstanz im Kriege zwar nicht wesentlich gelitten, infolge Verlustes der Dächer mußte er jedoch gründlich wiederhergestellt werden (1951/52). Die Fotos von W. Rösch stellen ihn uns im neuen Gewande als einen der bedeutenden staufischen Dome Deutschlands und als ein Hauptbeispiel westfälischer