

dert nachweisen läßt und ihre Verbreitung im Abendland vor allem im 12. Jahrhundert erlebte, legt nahe, daß es sich um eine Einzelfigur gehandelt hat. Dabei ist ungeklärt, ob das Urbild die Gottesmutter thronend oder stehend wiedergab. „Für die Annahme, daß das Urbild die Mutter stehend und in ganzer Figur abgebildet habe, läßt sich . . . geltend machen, daß, gemessen an der Zahl der überhaupt vor 1250 im Abendland geschaffenen Bilder der stehenden Maria mit dem Kind, der Anteil der Elëusa-Darstellungen überraschend groß ist“ (K. A. Wirth, in RDK IV, Sp. 1300). Der Kölner Figur ikonographisch am nächsten kommt die stehende Elëusa in einem griechischen Evangeliar der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts der Freer-Collection, Washington (C. R. Morey, in: Dennison and Morey, *Studies in East Christian and Roman Art*, New York 1918, pl. X; *Art Bulletin* XX/1938, p. 31 fig. 4). Man würde dann ein Relief in der Art der gleichzeitigen *Maria Lactans* aus St. Laurent in Lüttich, das einen verwandten, jedoch mosanen Stil vorträgt, annehmen. Doch sei auch vermerkt, daß die Figur die gleiche Höhe besitzt, wie sie die Mittelfigur Christi im Pantaleonstympanon besaß, und daß aus der Werkstatt zwei Tympana mit den Titelhilfen ihrer Kirche hervorgegangen sind. Auf die Verwendung von byzantinischen Vorlagen, mittel- oder unmittelbar, innerhalb der Werkstatt weist am deutlichsten der Stil des Pantaleonstympanon, und für die beiden im Knielauf gegebenen Gestalten von Valerianus und Tiburtius am Cäcilientympanon hat H. Schnitzler auf byzantinische Modelle hingewiesen, wie sie auch den Engelsfiguren an der Bronzetür des Barisanus von Trani in Ravello vorgelegen haben (*Alte Kunst im Schnütgen-Museum*, Essen 1956, S. 22).

Nach der Freilegung bietet sich die Marienfigur in einer Schönheit und Meisterschaft dar, wie sie nur noch der Plektrudengrabstein besitzt. Ein Hauch knospender Lebens liegt über die Gruppe gebreitet. Die mädchenhafte Anmut der Gestalt mit ihrer leichten Ausbiegung, mit den behutsamen, das Kind stützenden Händen, ist von einer seltenen Zartheit der Empfindung. Der gebändigte Fluß der Faltenführung umzieht jetzt die Glieder klar, maßvoll und straff. Schlank wächst die Gestalt auf, verbreitert sich mit den vielfältigen Verschränkungen des Sitzens, Stützens, Tragens und Umarmens, um schließlich ihren Höhepunkt und Abschluß in der gemeinsamen Bewegung, der Neigung der Köpfe zueinander, zu finden, in der Mutter und Kind sich vereinen.

Christian Beutler

DEUTSCHE LANDSCHAFTSMALEREI VON 1800 – 1914

Ausstellung in der National-Galerie Berlin

(Mit 1 Abbildung)

In der National-Galerie Berlin zeigte die Lucas-Cranach-Kommission im September und im Oktober 1957 eine Ausstellung deutscher Landschaftsmalerei von 1800 bis 1914. Der vorbildlich gearbeitete Katalog von M. Prause-Leipzig kann als unentbehrliches Hilfsmittel bei künftiger Beschäftigung mit diesem Stoffgebiet gelten.

An 350 Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen, meist aus ostdeutschen Museumsbeständen und durchweg bester Qualität, wurde veranschaulicht, daß sich die Ent-

wicklung der Landschaftskunst des letzten Jahrhunderts und der Zeit vor dem ersten Weltkrieg als Wechsel form- und naturbetonender Tendenzen charakterisieren läßt, wobei sich im Expressionismus die Ergebnisse der Stilstufen summieren. Die Künstler der heroischen Periode (Hackert, Reinhart, Klengel, Koch), von der Idee her bestimmt, mehr oder weniger an Poussin und Lorrain orientiert, fassen die Landschaft als Objekt von körperlicher Bestimmtheit auf. Das gleiche Grundgefühl herrscht, trotz malerischer, stimmungsmäßiger oder pathetischer Beimischungen, beim frühen Richter, bei Rohden oder den Brüdern Fries und Olivier. Im Expressionismus verbindet sich souveräne Formgebung mit einer Farbe, deren Befreiung im Skizzen-Impressionismus (Dahl, Blechen, Nerly, Rottmann, Gille, Rayski, der Menzel der 1840er Jahre) vorbereitet und, nach dem naturalistischen Zwischenspiel des Biedermeier (Münchener Schule), in Freilichtmalerei (Leibl-Kreis, Weimarer Meister) und Ein-druckskunst (neben den bekannten Vertretern wurden vor allem Kuehl und Sterl herausgestellt) vollzogen wird. Bei Feuerbach, Marées und Böcklin, alle drei sind am Verselbständigungsprozeß von Form und Farbe wesentlich beteiligt, liegen die Elemente, die der Expressionismus vereinigen soll, schon zur Synthese bereit. Als Künstler des Übergangs zur Moderne waren Klinger (mit der erstaunlichen „Ansicht des Kolosseums“ aus den Dresdner Sammlungen), P. Baum und der im allgemeinen zu wenig gewürdigte C. Hermann auf der Ausstellung vertreten. In den späten Bildern von Corinth und Hagemeyer wird impressionistische Gesinnung durch ungewöhnliche Dynamik des Vortrags überwunden.

Als besonders bedeutsam für den Betrachter von heute erwiesen sich die Werke der Romantik und des Expressionismus. Von den dichterisch empfundenen Bildern C. D. Friedrichs fesselten fast noch mehr als die berühmten „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (Dresden) das „Seestück im Mondschein“ (Leipzig, ex coll. Speck von Sternburg) im frostigen Klang von Blau, Schwarz und Weiß und der „Morgennebel im Gebirge“ (Rudolstadt), völlig formentbunden, zu Poesie sublimierte Wirklichkeit. Neben der „Landschaft aus Böhmen“ des Weimarer Museums, den „Lebensstufen“ (Leipzig), der „Ruine Eldena im Riesengebirge“ (Greifswald) hingen selten gezeigte Stücke, wie die Schweriner „Winterlandschaft“ (Rave, Z. f. Kw. 5, 229) und die „Gartenterrasse“ (Potsdam). Beim „Friedhof im Schnee“ (Leipzig, ex coll. Speck von Sternburg) störte die Überdosis Vergänglichkeitsromantik, während das „Hünengrab im Herbst“ (Dresden) durch malerische Härten gegen die andern Werke des Meisters abfiel. Die „Ansicht Dresdens im Mondschein“ (Leihgabe im Greifswalder Museum) dürfte eher in den Dahlkreis gehören.

Wichtig war auch die Auswahl von Aquarellen und Zeichnungen Friedrichs. Neben den bekannten Leipziger Kreideküsten, der „Ufersenke“ aus der Nationalgalerie sah man u. a. die wenig beachtete „Ostsee bei Rügen“ (Halle) und die im Original überraschende, kürzlich vom Greifswalder Museum aus der Slg. Siemssen angekaufte Darstellung des Marktplatzes in Greifswald mit den Angehörigen der Familie Friedrichs. Am interessantesten war eine Neuerwerbung der Leipziger Sammlung, ein Aquarell der „Wissower Klinken“ (Abb. 1). Ich würde das Blatt, im Gegensatz zur Katalog-

bearbeiterin, nicht für die Naturstudie zum verwandten Bilde in Winterthur halten, sondern für eine der bildmäßig abgerundeten Vorlagen zum geplanten Sammelwerk der Rügenansichten.

Aus den gut gewählten Beispielen expressionistischer Landschaftsdarstellung hoben sich die stillen kristallinen Aquarelle Feiningers (Halle) heraus und vor allem die Arbeiten Erich Heckels, in denen in wundervollem Ausgleich zwischen Natur und Individuum Geist der Landschaft aus den Erscheinungen gefiltert wird.

Werner Sumowski

REZENSIONEN

RICHARD GAETTENS, *Das Geld- und Münzwesen der Abtei Fulda im Hochmittelalter, unter Auswertung der Münzen als Quellen der Geschichte und Kunstgeschichte, der Wirtschaftsgeschichte und des Staatsrechts.* – Vierunddreißigste Veröffentlichung des Fuldaer Geschichtsvereins. Verlag Parzeller u. Co., Fulda 1957. 224 SS. mit 32 Tafeln und 2 Karten.

Die Untersuchungen E. H. Zimmermanns und A. Boecklers haben die Fuldaer Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, K. Weitzmanns Bemühungen die Fuldaer Elfenbeinschnitzerei des 10. Jahrhunderts und Fragmente der Buchmalerei des 12. Jahrhunderts zurückgewonnen, der Glanz der „Fabrica Fuldensis“ und ihrer Goldschmiedekunst schien jedoch unwiederbringlich verblichen. Erst kürzlich haben H. Schnitzler, dann der Rez. die Lokalisierung einer Reihe der Meisterwerke ottonischer Goldschmiedekunst nach Fulda vorgeschlagen (vgl. ausführl. in: Wallraf-Richartz-Jb., Bd. XX/1957), die Herausgeber der „Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum“ (München 1955, Nr. 6) lokalisierten den Watterbacher Tragaltar nach Bamberg oder Fulda, H. Swarzenski schreibt den gravierten Buchdeckel in Bamberg, Staatl. Bibl., Cod. lit. 1, versuchsweise Fulda zu (Monuments of Romanesque Art, 1954, S. 50, Abb. 159), W. Otto hält die Entstehung der „Gruppe um den Watterbacher Tragaltar“ in Fulda für „möglich“ (Kunstchronik 9/1956, S. 356), und nun benennt G. in dem vorliegenden Buch zwei Goldschmiedewerke im Fritzlärer Domschatz als Fuldaer Arbeiten der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Es soll hier allein dieser Teil des Buches (S. 125 – 171), die Bemühungen von G., ein Bild von den „Kunstwerkstätten der Abtei im 12. Jahrhundert“ zu gewinnen, besprochen werden. Sowohl das engere Anliegen des Verf., ein Corpus der Fuldaer Münzen des Mittelalters zu liefern, als auch die sich daran knüpfenden Untersuchungen zur „Geschichte . . . der Wirtschaftsgeschichte und des Staatsrechts“ muß der Rez. der Würdigung Berufener überlassen.

Zunächst gibt G. einen dankenswerten Überblick über die Quellen und Nachrichten, die Goldschmiedewerke und eine Werkstätte in Fulda bezeugen; Fulda dürfte der einzige Ort sein, der eine ungefähre Vorstellung von der Organisation einer frühmittelalterlichen „fabrica“ gewährt. Unter Rhaban, später unter Abt Hadamar wurden gewisse Einkünfte aus Grundbesitz des Klosters bestimmt „ad faciendum omne opus artificum tam in fabricatura quam in sculptura et celatura et aratura fabрили“. Der