

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

2. Jahrgang

Oktober 1949

Heft 10

2. DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG MÜNCHEN, SCHLOSS NYMPHENBURG, 5.—9. SEPTEMBER 1949

Hans Jantzen (München): Eröffnungsansprache

Im Namen des Vorstandes des Verbandes deutscher Kunsthistoriker habe ich die Ehre, den 2. Deutschen Kunsthistorikertag zu eröffnen.

Ich begrüße die Vertreter der bayerischen Staatsministerien wie die Vertreter der Militärregierung, denen allen wir wohlwollende Förderung unserer Tagung zu verdanken haben. Ich begrüße ferner die Vertreter von Stadt und Universität München. Vor allem heiße ich alle Mitglieder des Verbandes deutscher Kunsthistoriker, die aus allen Teilen Deutschlands von den Hochschulen, von der Denkmalpflege und von den Museen so zahlreich erschienen sind, herzlich willkommen.

Ich begrüße es mit besonderer Freude, daß zum ersten Male eine Reihe von Kollegen aus dem benachbarten Österreich wie aus dem entfernten Amerika haben zu uns gelangen können. Und ebenso begrüße ich herzlich die Herren aus der Schweiz, die uns die Freude machen, an unserer Tagung teilzunehmen.

Die Wahl Münchens als Tagungsort für Kunsthistoriker bedarf keiner besonderen Begründung. München mit seiner näheren und weiteren Umgebung ist glücklicherweise noch reich an Kunstschätzen, wenn auch diese Kunstschätze nicht immer von uns erreicht werden können, da sie eine bisweilen recht nachdenklich stimmende Reiselust aufweisen. Aber wenigstens die schönen bayerischen Barockkirchen lassen sich noch nicht bewegen, und so haben wir uns bemüht, Gelegenheit zu schaffen, daß die Teilnehmer der Tagung vor allem die nicht an den üblichen Wegen liegenden Kunstdenkmäler Bayerns erreichen können.

Aber der Kongreß dient nicht in erster Linie der Vermittlung von Kunsterlebnissen. Das Gewicht der Tagung liegt in den wissenschaftlichen Verhandlungen. Die Forschung soll zu ihrem Recht kommen. In der Tat haben die deutschen Kunsthistoriker es nötig,

in gewissen Zeitabständen zusammenzukommen, denn bei dem bekannten Mangel an wissenschaftlichen Publikationsmöglichkeiten wissen wir ohne Zusammenkunft nicht leicht, was in unserer Fachwissenschaft vor sich geht.

Indessen darf auch die erfreuliche Möglichkeit einer solchen Tagung, wie wir sie in diesem Jahre wieder unternehmen können, nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich die deutsche Kunstwissenschaft als *Forschung* in einer keineswegs befriedigenden Lage befindet. Ich denke dabei nicht so sehr an den spürbaren Mangel an wissenschaftlichen Hilfsmitteln und an die wissenschaftsfeindlichen Umstände, mit denen heute jede Wissenschaft in unserem Lande zu kämpfen hat, sondern an die Schwierigkeit, des eigentlichen Gegenstandes unserer Forschung habhaft zu werden.

Der Gegenstand unserer Forschung ist jenes geheimnisvolle Gebilde, das wir im Sinne der bildenden Kunst als „Kunstwerk“ bezeichnen. Es ist ein vielschichtiges Gebilde, das wegen seiner Vielschichtigkeit von vielen Seiten her mit Erfolg befragt werden kann. Vor allem aber ist es auch ein geistiges Gebilde, das als Gegenstand der Forschung nicht ohne weiteres „da“ ist, auch wenn es materiell vor uns steht, sondern das von der Forschung erst auf der Grundlage des im originalen Bestande sichtbar Gegebenen konstituiert werden muß. Das kann nur mit freiem Blick nach allen Seiten geschehen. Und nur dann, wenn wir die richtigen Maßstäbe zur Beurteilung des Kunstwerks gewinnen.

Besitzen wir diese Maßstäbe noch? Und besitzen sie diejenigen, die in die Forschung eintreten? Meines Erachtens können wir solche Maßstäbe, wenn es sich um ernsthafte und fruchtbare wissenschaftliche Forschung handelt, nur gewinnen aus einer immer lebendigen Begegnung mit den Kunstwerken Europas sowohl der Vergangenheit wie der Gegenwart. Dieser freie Blick über Europas Kunstwelt ist uns nicht gegeben. Wir müssen uns diese Tatsache klar machen. Wir leben als Kunsthistoriker in Grenzen, die zugleich in besonderem Maße Begrenzungen für unsere Wissenschaft bedeuten. Es handelt sich nicht etwa darum, Kunst des Auslandes zu erforschen. Sondern es handelt sich darum, aus der Gesamtkenntnis europäischer Kunst zureichende Maßstäbe für die Forschung zu gewinnen. Sonst laufen wir Gefahr, eine angemessene wissenschaftliche Beurteilung unseres Gegenstandes zu verfehlen. Man kann letzten Endes auch die schönste bayerische Barockkirche kunstwissenschaftlich nicht beurteilen, wenn man nicht die sakrale Baukunst Italiens und Frankreichs der Barockzeit kennt.

Ich denke dabei vor allem an unseren wissenschaftlichen Nachwuchs. Ich verkenne nicht die Bestrebungen, diesen Nachwuchs über die Grenzen hinauszuführen. Aber es sind noch kaum bemerkbare Ansätze. So möchte ich zum Schluß meiner Begrüßungsworte der Hoffnung Raum geben, daß unsere Tagungen dazu beitragen, jenen Sinn für die Bedeutung europäischer Maßstäbe wach zu halten, ohne die eine wissenschaftliche Arbeit auf unserem kunstgeschichtlichen Gebiete auf die Dauer nicht fruchtbar gedeihen kann. Nach Begrüßungsworten von Staatssekretär Dr. *Sattler* (im Namen der Bayerischen Staatsregierung) und von Bürgermeister Dr. *v. Miller* (im Namen der Stadt München) wurde in die wissenschaftlichen Verhandlungen der Tagung eingetreten.

Harald Keller (Frankfurt am Main): Die Entstehung des monumentalen Kultbildes um das Jahr 1000.

Die frühchristliche und frühmittelalterliche kirchliche Kunst stellte Christus, die Gottesmutter und die Heiligen fast nur im Gemälde dar. Lediglich in konstantinischer und theodosianischer Zeit hat es ein paar Skulpturen gegeben: der sitzende Christus des Thermen-Museums, der gute Hirte, Daniel unter den Löwen, d. h. nur Votivstatuen, Brunnenfiguren, Grabmälersymbole. Die christliche Kirche hat von 350 bis etwa 1000 n. Chr. fast nur Gemälde im Kultraum geduldet. An aller Skulptur hing der Verdacht des simulacrum. Nirgends wird das deutlicher als bei Augustin im 8. Buche von *De civitate dei* cap. 24—26. Die Götzen selbst sind ziemlich harmlos, aber sie sind der Sitz von Dämonen, die sich derer bemächtigen, die sich reinen Herzens dem Götzenbilde nahen. Aus dem Briefe Papst Gregors des Großen von 601 an den Erzbischof Augustin von Canterbury wie aus den Berichten der deutschen Chronisten über die Missionsreisen des Bischofs Otto von Bamberg zu den Pommern ergibt sich die gleiche Missionspraktik: die heidnischen Tempel werden in christliche Kirchen umgewandelt, aber nirgends hören wir, daß die heidnischen Götzenbilder durch christliche Skulpturen ersetzt würden.

Eine Ausnahme bilden die plastischen Kruzifixe. Unserem heutigen Denkmalsbestande nach sind die ersten Vortragskreuze mit dem corpus ottonisch (1. Essener Mathildenkreuz getrieben, 2. Essener Mathildenkreuz gegossen). Nach dem heutigen zufälligen Befund kennt das Karolingische nur die *crux gemmata*. Doch sind in der Monumentalkunst aufgehängte Kruzifixe mit dem corpus bezeugt. (Um 636 für Metz; um 800 für Aachen, Oktogon auf der Ostseite der Empore vor dem Salvator-Altar usw.)

Nur vereinzelt wurden auch die Madonna und Heilige in merowingischer und karolingischer Zeit plastisch dargestellt (Tuotilo von St. Gallen wird nach Metz gesandt, um eine sitzende Madonna zu schaffen. König Ine von Wessex läßt vor 725 große schwere Figuren aus Edelmetall von Christus, Maria und den 12 Aposteln anfertigen. König Aedelwulf schenkt Papst Benedikt III. 855 zwei Bildnisse aus reinem Gold. — Überhaupt sind die Überlieferungen für plastische Denkmäler aus der Zeit vor 1000 auf den britischen Inseln am dichtesten).

Aber das sind Einzeldenkmäler. Das plastische Kultbild als Gattung entsteht um 1000 in zwei weit voneinander getrennten Kulturlandschaften: im Rheinland und Niedersachsen und in Südfrankreich (hier besonders in der Auvergne), d. h. in den Herzlandschaften der ottonischen Kunst, die auch in der Architektur die Führung hatten. Es werden die Monumentalkruzifixe weitergeführt (Gerokreuz in Holz, Werdener Kruzifix in Bronze); dazu treten die vollplastischen Statuen der thronenden Gottesmutter (Essener Münsterschatz, Paderborn, Imad-Madonna), einzelne Kirchenpatrone (hl. Fides in Conques, hl. Gerald in Aurillac, St. Martial in Limoges), die ersten Reliquienbüsten in Halbfigur (St. Chaffre in Le Monustier, Dep. Haute Loire) oder die Skulpturbüste auf dem Reliquiar (hl. Candidus in St. Maurice in Wallis). Damit

hat nun, nach 650 Jahren, die Gleichung Skulptur = Simulacrum ihre bannende Wirkung verloren. Außerdem ist der Schwund an plastischer Substanz, der spätestens seit dem frühen 3. Jahrhundert n. Chr. die Spätantike befallen hatte, nun endlich von einem schöpferischen plastischen Gestaltungswillen abgelöst.

Der Bericht des Domscholasters Bernhard von Angers, der zwischen 1007 und 1020 über das Zentralplateau nach Südfrankreich reist (aus dem *liber miraculorum Sancte Fidis*, aber in allen Ausgaben der *Acta Sanctorum* ausgelassen; gedruckt ohne Kürzungen nur einmal: ed. A. Bouillet, *Collection de textes*. Bd. 21, Paris 1897, p. 46 ff. cap. XIII) verbürgt, daß in Frankreich vor allem der Südosten plastische Heiligenbilder kannte. Er beweist ferner, daß alle diese Statuen Reliquienbehälter oder Hostiengehäuse waren und daß die Skulptur den Weg in unsere abendländische Welt zurückgefunden hat nur dadurch, daß sie das Bündnis mit dem Reliquienschreine schloß. Dem entspricht auch der deutsche Denkmälerbestand. (Die *sacra species* verschlossen im Hinterhaupt: Aachen, Münster-Kruzifix; Köln, Gerokreuz; Werden, Bronze-Kruzifix; Mainz, Dom, Silber-Kruzifix des Bischofs Hermann II. (1168); Braunschweig, Dom, Imerward-Kruzifix. Reliquien enthielten ferner das Mainzer Benna-Kruzifix, die Madonna des Essener Münsterschatzes, die Paderborner Imad-Madonna, das Freudenstädter Leseputl u. v. a.).

Da Bernhard von Angers das plastische Bild des Kirchenpatrons in Südfrankreich für „*Vetus mos et antiqua consuetudo*“ erklärt, so bleibt zu prüfen, ob nicht zumindest in den Mittelmeerlandschaften das antike Kultbild durch Verwandlung in eine christliche Statue durch das erste Jahrtausend sich hat bewahren können. Die bekanntesten Beispiele (die 1793 zerstörte sogenannte schwarze Madonna von Chartres, welche die Nachbildung des Kultbildes aus einem Druiden-Heiligtum an der gleichen Stelle sein sollte) lassen sich freilich in ihrer Tradition nicht über das 16. Jahrhundert zurückverfolgen, lediglich in der koptischen Kunst Ägyptens ist die Tradition dicht genug.

In Südfrankreich sind im 11. Jahrhundert die plastischen Kultbilder in den liturgischen Spielen verwendet worden. (Erst im 12. Jahrhundert hatte man lebende Schauspieler für die Repräsentation der göttlichen Figuren.) Es läßt sich nachweisen (z. B. für St. Martial in Limoges), daß die Kirchen, für welche die ältesten plastischen Kultbilder bezeugt sind, zugleich die ersten Pflegestätten des liturgischen Spieles waren.

Ein Blick auf die Ostkirche, die seit der mittelbyzantinischen Zeit keine Skulpturen im kirchlichen Rahmen mehr duldete, zeigt die befreiende Wirkung der Tat der ottonischen Bildhauer aus dem Rheinland und der Auvergne.

Walter Überwasser (Basel):

Maßgerechte Bauplanung der Gotik an Beispielen Villards de Honnecourt

Die Erforschung der „maßgerechten Baupläne“ der Gotik hat davon auszugehen, daß es sich nicht um die schönen Proportionen handelt, mit denen die Renaissance Fassaden überprüfte, sondern um wirklich von Grund auf, aus dem Grundriß aufsteigende Maße, wie sie uns vom Bauen nach „steinmetzischer Art in der rechten Geometrie“ bezeugt werden. Die vielfach bezeugte, noch von Jacob Burckhardt und Georg Dehio

anerkannte Methode aber kann nur im Anschluß an die geschichtlichen Quellen ergründet werden.

Die entscheidenden *Termini* sind aus Roritzers und Dürers Schriften zu gewinnen in den meist mißverstandenen Begriffen vom „Grund“ und „Auszug“, von deren richtigen Gebrauch die Steinmetzenordnungen die Meisterschaft abhängig machten. Der „Grund“ oder das „Grundlein“ ist eine z. B. quadratische Meßfigur, aus deren geometrischen Teilungen die Maße für den daraus zu gewinnenden „Auszug“ (Aufriß) „ausgezogen“ werden. Wie wir aus den Mailänder Dombau-Akten ausdrücklich erfahren, gab es Grundlein „ad quadratum“ und „ad triangulum“, deren wirkliche Anwendungsweise sich bisher verbarg. Sie kann aus den Lehrstücken und Plänen Villards de Honnecourt im einzelnen nachgewiesen werden.

Verhältnismäßig einfach sind rein quadratische Grundrisse, wie Villards Turm-Grundriß von Laon oder sein Kapitelsaal, aus dem Grundlein und seinen Teilungen zu erfassen. Aber auch die kompliziertesten polygonalen Chorgrundrisse, die Villard in mannigfachen Variationen darstellt, können aus dem quadratischen Grundlein maßgerecht entwickelt werden. Dabei gehen alle Maße direkt in den Mauer-Innenmaßen, bzw. in den Pfeilerstellungen von Mitte zu Mitte gemessen auf. Die Maße stehen da, so wie sie richtig gebaut werden können. Niemals sind sie nachträglich, irgendwie optisch, prüfungsweise, an das Bauwerk herangebracht.

Die schwierigere Methode für die Aufrisse lernt man an den Lehrstücken von einem „Leseput“ und einem Uhrgehäuse kennen. Das Leseput wird aus Platten und Säulchen erstellt, deren abnehmende Maße aus dem gleichseitigen Dreieck und seinen Teilungen (ad triangulum) gewonnen sind. Der Uhrturm wechselt Quadrat und Oktogon-Stockwerke in Ausdehnung und Höhen „ad quadratum“. Dabei fällt die Vorliebe für die Nebeneinanderstellungen verschiedener Maße auf („Zwei“- und „Dreiklänge“ aus Stockwerk- und Arkadenhöhen). So kann der „Auszug“ des Turmes von Laon, den man bisher als bloße Skizze betrachtete, in der großartigen Vielstimmigkeit seiner in jeder Säule, jedem Stockwerk und jeder Fensterhöhe durchgeführten Maße begriffen werden.

Besondere Wichtigkeit gewinnen unter diesem Gesichtspunkt Villards Mitteilungen und Zeichnungen zur Kathedrale von Reims. Bezeugt schon einer der Pfeilergrundrisse, daß Villard noch um 1230 an eine Fünfturm-Gruppe über dem Querhaus glaubte, so können seine Aufrisse zum Langhaus-System nun in entscheidende Vergleiche mit der anderen Ausführung gebracht werden: Bei Anwendung gleicher Maßgerechtigkeit treten in der Ausführung vollkommen neue „Proportionen“ ein, die im Sinne eines Stilwandels zu erklären sind. Überdies lassen sich aus den Auszügen Villards für die fünf Chorkapellen von Reims Dächer in Turmform erschließen, so daß sich für jene Zeit ein ganz neues Bild einer zwölftürmig geplanten Kathedrale ergibt. Danach schärfste Vereinfachungen der Akzente, Coupiere des sozusagen romanischen Vielturm-Gedankens, wie schon vorher in Chartres, Auflösen des zu starken Vertikalismus. Statt dessen die gewaltigen Horizontalen von dem verlängerten Langhaus her. Kurz zusammengefaßt ergibt sich:

1. Die Beschäftigung mit Villard führt nicht nur zur Wiedererkennung der Termini und Methoden maßgerechter Bauplanung, sondern auch von noch älteren Architektur-Darstellungsweisen.
2. Neben der Einsicht in das Wesen gebauter Maße kann sie den gotischen Raumbegriff in seiner „diaphanen Struktur“ (Jantzen) vertiefen, der durch die Vorstellung der „Vielstimmigkeit“ gotischer Maße und Räume zu ergänzen ist.
3. Neben der Erkenntnis einzelner Stücke wird die Baugeschichte von Reims mit ihren mehrfachen Planänderungen, auch die Vier-Meisterfolge des Labyrinthes, erneut zur Überlegung gestellt.

AUSSPRACHE

Zu den Ausführungen von Herrn Keller nannte Herr Morper (Bamberg) eine Reihe von Quellen, aus denen er schließen möchte, daß auch vor dem Jahre 1000, z. T. schon in karolingischer Zeit, große Kultbilder und Kruzifixe in französischen und englischen Kirchen vorhanden waren. Auch für Rom werden durch das Liber Pontificalis zwei monumentale Kreuze aus der Zeit Leos III. und Leos IV. bezeugt.

Herr Gall (München) möchte zwischen „Kultbild“ und monumentalem Kruzifix unterscheiden. Die mittelalterlichen Wallfahrtsbewegungen sind von Frankreich ausgegangen: vielleicht haben diese Wallfahrten in Verbindung mit älteren, römisch-gallischen Mutterkulten zur Verbreitung des Kultbildes beigetragen.

Herr Lill (München) macht auf den Volto Santo aufmerksam, der, nach Schürer und Ritz aus Katalonien stammend, bereits 784 im Dom von Lucca aufgestellt worden sei. Auch in Speyer wird bereits in karolingischer Zeit ein Gnadenbild erwähnt. Im Bamberger Dom befanden sich drei vorromanische „Götzenbilder“ aus Stein, möglicherweise Relikte der Völkerwanderungszeit: hieraus könnte gefolgert werden, daß die Verehrung von plastischen Kultbildern auf germanische, nicht auf römische Überlieferung zurückgeht.

Herr Schöne (Hamburg): Wenn es sich nachweisen läßt, daß die Figur Christi erst im 12. Jahrhundert als wirkliche Figur, d. h. nicht mehr als Reliquienbehälter gebildet worden sei, so entspricht das ganz der Versinnlichung, die allgemein in dieser Zeit zu beobachten sei, d. h. dem Übergang vom „Romanischen“ zum „Gotischen“. So bedeuteten die Behauptungen von Herrn Keller, sollten sie sich als richtig erweisen, einen großen Schritt in der Erkenntnis des Mittelalters.

Herr Hombitzer (Bonn) macht auf einen Aufsatz von L. Bréhier aufmerksam, nach dem es in der Auvergne eine kontinuierliche plastische Tradition in Stuck und Holz seit der Antike gegeben hat.

Herr Dagobert Frey (Wien) führt die römisch-keltische Sitzfigur einer Muttergottheit im Lapidarium von Saintes (Saintonge) an, deren ausgezeichnete Erhaltungszustand darauf schließen läßt, daß sie in christlicher Zeit als Marienbild verehrt wurde. — Da der Orient eine besondere, bereits in antiker Zeit nachzuweisende Auffassung vom Realitätscharakter des Bildwerkes hatte, mußte die römische Kirche das Wesen des

östlichen Bilderstreites verkennen. Es wäre zu untersuchen, ob die hochmittelalterlichen Statuen dadurch, daß sie Reliquien bargen, einen besonderen Realitätswert erhalten sollten.

Herr *Noack* (Freiburg i. B.) teilt mit, daß die von Herrn Keller als Reliquienbehältnis gedeutete Öffnung, die bei der Restaurierung des Freudenstädter Leseputes zum Vorschein gekommen ist, vermutlich zur Aufnahme einer Weihrauchvorrichtung gedient hat: vom Munde des Engels, von den Nüstern des Stiers, vom Maul des Löwen und vom Schnabel des Adlers führen Luftkanäle in das Innere des Kastens; diese Bohrungen können schwerlich anders als dadurch erklärt werden, daß durch sie Weihrauch nach außen treten sollte. Für eine Reliquie erscheint die Öffnung zu groß.

Graf *Wolff Metternich* (Bonn): Auch in den alten Kämpferstücken des Aachener Münsters sind nach Mitteilung von Buchkremer Reliquien eingelassen gewesen.

P. *Rapp* (Würzburg) möchte den Begriff „Kultbild“ genauer definiert wissen. Das Wort habe im christlichen Kirchenraum einen ganz anderen Sinn als im antiken Tempel, zudem müsse genau zwischen Andachts-, Wallfahrts-, Gnaden- und Kultbild unterschieden werden. Auch der Aufstellungsort sei zu berücksichtigen. Die eigentliche Mitte des christlichen Kultus sei der bis ins hohe Mittelalter bildlose Altar.

Herr *Wallrath* (Köln) schlägt vor, zwischen Kultgerät und Kultbild genauer, als es bisher üblich ist, zu unterscheiden. Als Kultgerät seien auch viele der von Herrn Keller genannten plastischen Reliquienbehälter aufzufassen.

Herr *Überwasser* (Basel) ergänzt die Angaben von Leseput von Freudenstadt: bei Villard de Honnecourt wird eine flügel Schlagende Taube als Leseput abgebildet; die Flügel konnten beim Lesen in Gang gesetzt werden.

Herr *Keller* möchte nicht annehmen, daß sich das Kultbild der christlichen Kirche aus germanischer Überlieferung entwickelt habe; das Datum von 784 für den Volto Santo von Lucca scheine ihm mit dem stilistischen Befund unvereinbar. Die von Herrn Morper angeführten Quellen seien ihm bekannt gewesen; er habe sie absichtlich nicht angeführt, da in ihnen meist das Wort „imago“ gebraucht werde, das nicht sicher auf Skulpturen zu beziehen sei.

*

Zum Vortrag von Herrn *Überwasser* bemerkt Herr *Gall*, daß es bei einem Bau wie Reims etwas Ungewöhnliches bedeute, wenn mitten während der Bauzeit eine Planänderung stattgefunden habe. Früher habe man Villard nicht für einen bedeutenden Architekten gehalten und damit manche Schwierigkeiten erklärt, die seine Zeichnungen bieten.

Herr *Überwasser*: man muß annehmen, daß die gotischen Architekten während der Bauzeit der Kathedralen unter sich über die Projekte diskutiert und trotz des bestehenden Verbotes auch Pläne geändert haben. Es ist bekannt, daß in Reims eine zweite Fassade errichtet und der Bau um drei Joche verlängert wurde. Das ist eine nachweisbare Planänderung. Auch haben offenbar in den Bauhütten Varianten der Pläne bestanden: solche Varianten haben wir in gewissen Grundrissen Villards vor uns.

Anschließend gibt Herr Überwasser weitere Einzelheiten für seine Deutung des Villardschen „Labyrinthes“ als einer Darstellung der in Reims aufeinanderfolgenden Amtszeiten von vier Meistern und ihrer verschiedenen Leistungen. Geht man dem „Labyrinth“ nach, so kommt man zur Überzeugung, daß die Vier-Meister-Folge im Sinne des Labyrinthes vor sich gegangen sein muß. Wenn die Kathedrale 1211 begonnen wurde und die Amtszeit des ersten Meisters des Labyrinths, Gaucher de Reims, wie überliefert wird, 8 Jahre betrug, so kommen wir für den nächsten Meister im Labyrinth auf den Amtsbeginn 1219, und erfahren, daß er 16 Jahre gearbeitet hat. Das paßt ausgezeichnet zu den übrigen, aus der Plastik zu erschließenden Zeiten: die erste Planänderung kann *nach* 1219 unter dem zweiten Meister stattgefunden haben. Dieser hat eine neue Fassade und neue Portale errichtet. Für Jean de Loup wird überliefert, daß er *die* Portale gebaut habe. Vom ersten Meister hieß es, daß er „aux portaux“, also an den Portalen gearbeitet habe, damit können nur die nicht mehr bestehenden Portale der ersten Fassade gemeint sein. Für den zweiten Meister aber werden „les portaux“ genannt, die Portale, die tatsächlich bestehen. Hierbei erscheint zunächst der Zeitabschnitt — nach 1219 — wichtig. Ebenso gut paßt der nächste Zeitabschnitt — 1235 — für die zweite große Planänderung, die wir auf Grund von Villards Bauhüttenbuch nach 1230/35 anzunehmen haben. 1235 begann der dritte Meister nach dem „Labyrinth“ seine Amtszeit: Jean d'Orbay. Er erscheint plausibel, daß sehr große Planänderungen sich mit einem neuen Meister verbinden werden. Bei der zweiten Planänderung aber handelt es sich um so Großes wie das Coupieren der vielen Türme und das Konzentrieren auf einen einzigen Gedanken. Für Jean d'Orbay werden die „Coiffes de l'église“ genannt: auch das würde gut passen. Beim letzten Meister, Bernard de Soissons, dessen Amtszeit etwa 1255 beginnt, wird besonders auf die Fertigstellung des großen O's, das heißt des Rosenfensters an der Westfassade hingewiesen.

Herr Dagobert Frey glaubt, daß Villards maßgerechte Darstellung und Quadratur eher ein handwerkliches Hilfsmittel gewesen sei; die eigentliche Maßgerechtigkeit habe in einer tieferen Schicht gelegen. Der Reimser Schlußstein z. B., der auf antike Tradition zurückgehe, zeige in seiner magisch-symbolischen Darstellung ganz andere Vorstellungen als es die schematische Zeichnung desselben Schlußsteins bei Villard vermuten lasse.

Herr Gall bezweifelt, ob manche Entwürfe Villards überhaupt ausführbar gewesen sind. Nach dem Urteil moderner Architekten weisen diese Entwürfe schwere statische Fehler auf. Es sei merkwürdig, daß Aufriß und Querschnitt bei Villard sich so grundsätzlich von der Ausführung entfernen und vor allem nicht untereinander übereinstimmen.

Wolfgang Schöne (Hamburg): Die Glasfenster der Kathedrale von Chartres.

I. Von den ursprünglich insgesamt 186 geplanten figürlichen Glasfenstern in Chartres sind die Darstellungen des 13. Jahrhunderts bei 163 Fenstern bekannt (davon 152 erhalten, 11 im 18. Jahrhundert zerstört). Nach Delaporte und Mâle bildeten diese

Darstellungen kein geschlossenes ikonographisches Programm; lediglich bei den drei großen Rosen und den Obergadenfenstern des Chorraumes sei eine gewisse Regelung festzustellen, im übrigen jedoch hätten die individuellen Wünsche der Stifter die Wahl der Darstellungen bestimmt.

Demgegenüber läßt sich unter Heranziehung der Skulptur am Außenbau nachweisen, daß die Glasfenster der Idee nach genau das gleiche geschlossene ikonographische Programm darstellen sollten wie die Skulpturen. Zur Führung dieses Nachweises sind nicht sämtliche einzelnen Figuren und Szenen zu vergleichen, sondern die verschiedenen „ikonographischen Einheiten“ („Einheit“: cf. etwa Münzeinheit), in die sich der umfassende Sinnzusammenhang des ikonographischen Gesamtprogramms aufgliedern läßt: 1. Die „Vorgangseinheit“: z. B. die Darstellung der Himmelfahrt Christi. 2. Die „Gruppeneinheit“: z. B. die Apostel als Gruppe oder die Heiligen als die beiden Gruppen der Märtyrer und Bekenner. 3. Die „Typologische Einheit“: entscheidend sind hier nicht die dargestellten Ereignisse als solche, sondern die Konkordanz AT—NT. 4. Die „Personale Einheit“: z. B. die Gestalten Christi und Mariae oder die einzelnen Heiligen (Beispiele: der hl. Martin am Gewände Süd und seine Legende am Tympanon darüber = die „personale Einheit Hl. Martin“; die Einzelfigur des hl. Nikolaus im Fenster 160 und seine Legende im Fenster 60 = die „personale Einheit hl. Nikolaus“). Das aus derartigen „ikonographischen Einheiten“ bestehende Gesamtprogramm der Skulptur findet sich nun in den Darstellungen der Glasfenster wieder, derart, daß die großen Rosen und die Chorraumfenster den Haupttympana, die Obergadenfenster den Gewandfiguren entsprechen usw. Die Entsprechungen sind weithin auch örtlich (z. B. Nordportalskulptur — Glasfenster der Nordseite). Sie gipfeln in der „Personalen Einheit Maria“ welche im Innern die großfigurigen Fenster des Mittel- und Querschiffs außen in den drei Giebelfiguren die Himmelsrichtungen Westen, Süden und Norden beherrscht. Die Durchführung dieser der Idee nach vollständigen Entsprechung zwischen dem Programm der Skulpturen und dem der Fenster (deren oft schwieriger Einzelnachweis einer späteren Veröffentlichung überlassen bleibt) ist in den Glasfenstern von Chartres beträchtlich weiter gediehen als es zunächst den Anschein hat, zuletzt dann aber nach etwa 1230 offenbar wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten nicht zu Ende gekommen.

II. Für die Frage, welcher Sinn nun der Entsprechung von Skulpturenprogramm und Fensterprogramm im Ganzen der Kathedrale zukommt, ist zunächst die Feststellung wichtig, daß sowohl innerhalb des Skulpturenprogramms keine „echten Wiederholungen“ der gleichen ikonographischen Einheiten vorkommen (ausgenommen die dem Begriff der Wiederholung jedoch entzogenen personalen Einheiten Christi und Mariae). Daraus ergibt sich die Frage, ob das zweimalige Vorkommen des gleichen ikonographischen Programms in Skulpturen und Glasfenstern als „Wiederholung“ bezeichnet werden darf oder anders verstanden werden muß. Da die Skulpturen ausschließlich am Außenbau, die Glasfenster ausschließlich im Innenraum erscheinen, führt dies auf die Frage nach dem Verhältnis vom Innen und Außen bei der hochgotischen Kathedrale. Hierzu ist festzustellen: 1. Der Begriff der „diaphanen Struktur“ gilt für Innenraum

und Außenbau in ähnlicher Weise (Jantzen, Sedlmayr). 2. Die Architektur bringt sowohl die Skulpturen wie die Glasfenster aus sich hervor: die architektonischen Glieder an den Portalen haben sich in figürliche Skulptur umgesetzt, und die diaphane Struktur der Innenraumwände hat auch die Glasfenster ergriffen (Figuren vor vielschichtigen Farbgründen). 3. Der „Leibhaftigkeit“ der Skulptur außen entsprechen im wesentlichen nicht die Bauglieder außen (Strebepfeiler usw.), sondern die Bauglieder innen (kantonierte Pfeiler usw.); ebenso findet sich die „Transparenz“ der Glasfenster in der Architektur nicht so sehr innen wieder als in der Gesamterscheinung des Außenbaus. Also auch hier Ausgleich der Sprachen.

So bilden Außen und Innen als Formstrukturen keinen Dualismus, sondern sie stellen jeweils das Ganze, die „Summa“ der Kathedrale dar, derart, daß nun auch die Entsprechung der ikonographischen Programme außen und innen nicht als „Wiederholung“ bezeichnet werden darf. Architektur und Skulptur einerseits und Architektur und Glasfenster andererseits sind nicht nur in ihren Formen „identisch“, sondern auch in ihren Inhalten: die Architektur bringt Formen und Inhalte gleicherweise aus sich hervor. Dies bedeutet, daß die „heilsgeschichtliche Gestalt“ des ganzen ikonographischen Programms (im Vortrag exemplifiziert an der Einzelfigur der hl. Anna) nur einmal an der Kathedrale vorhanden ist: in der Architektur. Skulpturen und Glasfenster sind als die beiden Sichtbarkeiten, Erscheinungsweisen dieser einen, in der Architektur enthaltenen heilsgeschichtlichen „Gestalt“ nach außen und nach innen zu verstehen, als ihre Verlautbarungen in einer Außen- und in einer Innensprache. Daraus folgt, daß die hochgotische Kathedrale als Ganzes einen unmittelbar „figürlichen“ Sinn haben muß, der für ihr Verständnis als Kirche wesentlich ist.

2. TAG: VORTRÄGE

Philipp Schweinfurth (Berlin): Die kunstgeschichtliche Stellung der Fresken der Erlöserkirche von Neredica bei Novgorod.

Der Vortragende war durch Krankheit an der Teilnahme verhindert und übersandte das nachfolgende Résumé seiner Ausführungen:

Der von der Princeton-Universität veröffentlichte illustrierte Bericht über die im zweiten Weltkrieg zerstörten Kunstdenkmäler läßt in Übereinstimmung mit Pressemeldungen keinen Zweifel darüber, daß die Kunstgeschichte den Verlust der Erlöserkirche von Neredica bei Novgorod (Nordrußland) zu beklagen hat. Mit dem Bau, einer mittelbyzantinischen, 1199 errichteten Kreuzkuppelkirche, ist auch die aus der Zeit der Erbauung stammende Wandmalerei zugrunde gegangen, die vollständig und ohne spätere Restaurierung im ursprünglichen Zustand erhalten war.

Die Bedeutung dieser in Freskotechnik ausgeführten Wandmalereien war über einen engsten Kreis von Spezialisten der byzantinischen Kunstgeschichte nicht bekannt geworden. Obwohl der Referent die Neredicafresken im Jahre 1930 ausführlich behandelt und auf frühere Veröffentlichungen hingewiesen hatte, konnte sich bisher die Erkenntnis der kunstgeschichtlichen Bedeutung der Neredicafresken nicht durchsetzen.

Hierbei muß die Schwierigkeit berücksichtigt werden, das Denkmal an Ort und Stelle kennenzulernen. Die über die Neredicafresken vorliegenden Publikationen, auf die die Wissenschaft zu ihrer Beurteilung fortan angewiesen bleibt, sind indés so beschaffen, daß sie als eine zur Erkenntnis der kunstgeschichtlichen Bedeutung dieses Denkmals ausreichende Dokumentierung bezeichnet werden können.

Die Neredicafresken sind das Werk einer Gruppe von Wandmalern, unter denen Meister aus der hauptstädtisch-konstantinopolitanischen Schule führend waren, die aber auch Angehörige der östlichen Außenprovinzen von Byzanz (Georgien) einschloß. Obgleich die Inschriften an den Bildern slavisch sind, stellt das Ganze ein Werk mittelbyzantinischer monumentaler Wandmalerei dar, wie es uns mit gleicher Vollständigkeit an keiner anderen Stelle erhalten geblieben ist. Russische Hände können, wenn überhaupt, nur in einer Weise festgestellt werden, die für die Betrachtung des Ganzen entfällt. Dieses Ganze bringt den mittelbyzantinischen Kanon der kirchlichen Bildausstattung mit einer Konsequenz, einer Sicherheit der Disposition und einer Größe der Form zur Geltung, mit der sich nichts vergleichen läßt, was an Monumentalmalerei oder Mosaiken aus dem 11. und 12. Jahrhundert in Westeuropa oder Italien erhalten geblieben ist.

Johannes Kollwitz (Paderborn): Ravennatische Sarkophag.

Im Seitenschiff von S. Francesco in Ravenna befindet sich ein hervorragender spätantiker Säulensarkophag aus grauem, dunkel geädertem Marmor. Seine Front wird durch sechs Säulen in fünf Nischen gegliedert. Die beiden Ecksäulen sind gerade, die mittleren spiralförmig kanneliert, wobei je zwei aufeinander bezogen sind. Die korinthischen Kapitelle tragen über einem Kranz gezackter Akanthusblätter die Halbbögen der Arkaden. Die Zwickelfüllungen zeigen innen ein Weinblatt, außen ein aus einem phantastischen Stengel emporwachsendes Halbblatt. Diese Gliedernug setzt sich auch auf den Nebenseiten fort. Die Rückseite ist unbearbeitet. Der dachförmige Deckel scheint etwas größer als der Kasten; doch beweisen zwei sich entsprechende Klammerlöcher auf der rechten Nebenseite die antike Zugehörigkeit.

Es handelt sich um einen Sarkophag, der typengeschichtlich sehr weit heraufreicht; die eigentliche Entfaltung dieses Typus fällt jedoch erst in die Spätantike. Vor allem in Rom gibt es zahlreiche Varianten des Grundschemas, das im Sarkophag von S. Francesco in der einfachsten und überzeugendsten Form erscheint, als Haus und Tempel des Toten, als Bild der domus aeterna, in die der Tote eingegangen ist.

Die Nischen dieses Sarkophages stellen in fast freiplastischen Einzelgestalten ein in der ravennatischen Plastik beliebtes Thema, die Gesetzesübergabe an Paulus, dar. Der Vergleich mit höfischen Denkmälern der gleichen Zeit zeigt, daß die Szene ganz im Sinne staatlicher Repräsentation, nämlich als Übergabe des Gesetzes des Gottesstaates durch den himmlischen Basileus, umgedacht ist; hierbei erscheint der Basileus durchaus als der Herrscher-Philosoph, wie ihn etwa die Panegyrici eines Themostios zeichnen.

In der Platte von Makriköi hat sich in Konstantinopel ein frühes Denkmal dieses Themas erhalten. So könnte man auch den ravennatischen Sarkophag nach Byzanz

lokalisieren, um so mehr als auch das Material wahrscheinlich aus dem Osten stammt. Indessen erscheinen die Gestalten der rechten Haupt- und linken Nebenseite, verglichen mit der zarten fließenden Faltenbehandlung der linken Hauptseite auffallend schwer und breitflächig. Der Ausdruck der Gesichter ist fast bäurisch derb. Gegenüber den „griechischen“ Figuren der linken Seite möchte man bei denen der rechten von römischer gravitas sprechen.

Ein westlich geschulter Handwerker scheint hier mit dem führenden oströmischen Meister zusammenzuarbeiten. Es wiederholt sich hier an ein und demselben Stück ein auch sonst in Ravenna nachweisbarer Vorgang. Als durch die Verlegung der Hauptstadt von Mailand nach Ravenna hier eine Fülle von neuen Aufgaben entstand, bestimmten zunächst oströmische Handwerker das künstlerische Niveau der neuen Hauptstadt.

In der gleichen Kirche steht noch ein heute als Altar benutzter zweiter Säulensarkophag ähnlicher Art. Die nicht zugehörige Fußleiste bezeichnet ihn als Sarkophag des Liberius; gemeint sein kann nur Liberius II. Auch an diesem Stück gliedern sechs paarweise geordnete Säulen die Front. Sie tragen über Blattkapitellen, deren Form nicht recht in die Spätantike einzuordnen ist, flache Bögen. Die Halbblätter in den Zwickelfüllungen und das Akanthusblatt in den Eckzwickeln erinnern in auffälliger Weise an den zuerst genannten Sarkophag, ebenso die Darstellung der Gesetzesübergabe in den Nischen. Doch fällt von vornherein der große Qualitätsunterschied zwischen beiden Sarkophagen auf. Schon das Gerüst der Säulen zeigt beim Liberiusarkophag häßliche Verschiebungen. Die Bewegung des Paulus wirkt steif und unbeholfen.

Die Gestalt Christi in der Mittelnische der Rückseite hält, wie bei dem Sarkophag im Seitenschiff, eine Rolle, hat jedoch nicht wie dort ein Gegenüber, das die Rolle in Empfang nimmt. Ein bärtiger Apostel, der nicht identifiziert werden kann, hat die Rechte im Sprechgestus erhoben, seine Linke hält mit ungewöhnlicher Gebärde eine Rolle; auch ein anderer Apostel hebt seine Hand im Sprechgestus. Jedoch ist ein präziser Sinn der Szene nicht festzustellen. Man möchte an eine Lehrversammlung denken, das zweite große Thema der bildenden Kunst der Zeit, das z. B. auf dem Sarkophag unter der Kanzel des Mailänder Domes der Gesetzesübergabe gegenübergestellt wird. Doch läßt sich die Darstellung keinem der gewohnten Schemata dieser Szene einfügen.

Ein Einzelvergleich mit dem Sarkophag im Seitenschiff und mit anderen Denkmälern theodosianischer Kunst läßt die Köpfe des Liberiusarkophages als akademisch glatt und leer, die Gesichter als ausdruckslos und als von einem ganz äußerlich bleibenden Pathos erfüllt erscheinen. Auch die Haarbehandlung zeigt Unstimmigkeiten; ebenso würde man die effektvolle Art vor allem der bärtigen Köpfe auf theodosianischen Denkmälern vergeblich suchen.

All das zwingt zu dem Schluß, daß in dem Liberiusarkophag nicht, wie früher angenommen, ein Werk theodosianischer Zeit, ja nicht einmal ein antikes Werk erhalten ist. In der akademisch-kühlen und zugleich barocken Haltung verrät sich vielmehr die

Hand eines modernen Handwerkers. Die vollkommen gleichmäßige Oberfläche spricht dafür, daß es sich nicht wie im Falle des berühmten Lat. 174 um die moderne Überarbeitung eines antiken Stückes handelt, sondern wohl um eine vollkommene Neuschöpfung, die sich antiken Vorlagen angeschlossen haben muß. Als Vorlage käme ein Sarkophag ähnlich dem zuerst genannten in Frage, doch kaum dieser selbst, da der Liberiusarkophag in der Darstellung der Gesetzesübergabe einer älteren Fassung des Themas folgt.

Einen Anhaltspunkt für die Entstehung des Sarkophages ergibt die noch feststellbare Geschichte des Liberiusgrabes. Agnellus, der Historiograph Ravennas, kennt das Grab des Liberius nicht mehr. Später suchte man es in S. Pietro e Paolo, dem heutigen S. Francesco. 1571 weiß Rubeus noch nichts von einem Sarkophag. Dieser wird vielmehr erst in dem 1664 erschienenen Buche Fabris genannt. Wenige Jahre vorher, unter dem Kardinal Alderano im Jahre 1650, waren die Gebeine Liberius II. erhoben und in die Apsis des Seitenschiffes übertragen worden. Bei dieser Gelegenheit könnte der Sarkophag gearbeitet worden sein.

Edmund Weigand (München): Die Ikonostase der justinianischen Sophienkirche.

Der Kirchenhistoriker K. Holl glaubte nachweisen zu können, daß die beim teilweisen Einsturz der Hauptkuppel im Jahre 558 zerstörte und 562 erneuerte Ikonostase der Sophienkirche, deren neuen Zustand der Hofdichter Paulos Silentiarius in poetischer Weise beschreibt, die erste die Apsis völlig gegen das Schiff abschließende Bilderwand, also eine Ikonostase im eigentlichen Wortsinn, war; Holl verband damit die These, daß die von Anfang an so fertig wirkende Konstruktion dieser Ikonostase sich nur dadurch einleuchtend erkläre, daß hier das Proskenion des antiken Theaters übernommen worden sei (Archiv für Religionswissenschaften 1906; siehe auch K. Holl, Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte II. Der Osten. Berlin 1927, 225—237).

Die beiden etwa von Strzygowski begeistert aufgenommenen Thesen finden trotz mancher inzwischen aufgetauchten Zweifel immer noch Anerkennung, sind aber im ganzen Umfang als verfehlt abzulehnen. Die Entwicklung des antiken Bühnentheaters durch die Kaiserzeit bis zur Spätantike ist uns über Dörpfeld-Reisch hinaus durch neuere Forschungen und einige aufschlußreiche Grabungen so viel genauer bekannt, daß schon in justinianischer Zeit nicht mehr mit der Kenntnis und Übernahme des hellenistischen Vorbildes zu rechnen ist, ganz abgesehen davon, daß erst die rund 1000 Jahre nachher entwickelte Spätform der Bilderwand an dieses Vorbild richtig angeknüpft werden könnte. Eine Analyse der Beschreibung des Paulos Silentiarius, dem man starke Hemmungen durch die Gesetze seiner Kunst, der Ekphrasis, zugute halten muß, ergibt nun im Zusammenhang mit anderen historischen Quellen, vor allem denen des 13. Jahrhunderts (1204 zerstörten die lateinischen Kreuzfahrer in roher Weise das liturgische Gerät der Sophienkirche, darunter Altar und Altarschranken, wegen ihrer Edelmetallverkleidung) den Nachweis, daß die justinianische „Ikonostase“ eine Schrankenstellung mit niedrigen Brüstungsplatten zwischen Säulen, verbunden durch ein Gebälk, war,

was auch alle aus der nachjustinianischen Zeit bis ins 15. Jahrhundert im byzantinischen Bereich bekannten Parallelen bestätigen.

Die weitere Frage, an welcher Stelle und in welcher Form diese Schranken in der Sophienkirche angebracht waren, haben die Gelehrten seit der Zeit der ersten genaueren Aufnahmen und Forschungen durch Grelot und Ducange zu Ende des 17. Jahrhunderts verschieden beantwortet, meist dahin, daß die zwölf Säulen einzeln oder zu zweien gekoppelt am Westende des kleinen Bemas unmittelbar vor der Hauptkirche aufgestellt wurden; nur Beljajew und ihm folgend Wulff rückten sie mit guten Gründen etwas weiter unter die östliche Halbkuppel vor, Rohault de Fleury sogar bis an die östlichen Hauptpfeiler der großen Kuppel heran. Nachdem die Sophienkirche dem islamischen Kulte entzogen und der türkischen Museumsverwaltung unterstellt wurde, konnten nach Entfernung des alten Teppichbelags im Jahre 1936 Untersuchungen im Ostteil der Kirche angestellt werden; hierbei zeigte sich, daß das über die Umgebung erhöhte Bema, sicherlich in seiner letzten 1261 und 1346 erneuerten Form, bis unmittelbar an die Ostpfeiler der großen Kuppel herangereicht hat; da aber Standspuren für die Aufbauten im Bema fehlen, kann völlige Klärung erst von weiteren Untersuchungen erwartet werden. Die Altarschranken der justinianischen Sophienkirche sind aber dadurch gekennzeichnet, daß die ältere Pfostenform durch die monumentalere von 12 Säulen verdrängt ist, auf deren verbindendem Gebälk in getriebenen Silberreliefs ein umfangreiches ikonographisches Programm entwickelt war. Ihre Formgestaltung und Bildausstattung bilden keine unmittelbare Vorstufe der Ikonostase im vollen Wortsinn; diese hat ihre endgültige Form erst durch das Zusammenwirken der spätbyzantinischen und der russischen Entwicklung seit dem 15. Jahrhundert erhalten.

(Für die eingehenden Untersuchungen, Quellen und Literaturangaben wird auf den Beitrag des Vortragenden in der demnächst erscheinenden Festschrift zur Hundertjahrfeier des Maximiliansgymnasiums in München 1949 verwiesen.)

Kurt Weitzmann (Princeton): Die Illustration der Septuaginta.

Die Ausführungen des Vortragenden werden demnächst an anderer Stelle im Druck erscheinen. Der Referent rekonstruierte Typus und Anordnung der Septuaginta-Illustrationen. Es wurde nachgewiesen, daß in das breit angelegte, nahezu Satz um Satz bebilderte Illustrationsverfahren der Septuaginta eine Fülle von Bildformen der hellenistischen und spätjüdischen Kunst eingeflossen ist; so geht etwa der christliche Bildtypus der Erschaffung Adams nahezu unverändert auf antike Prometheus-Darstellungen zurück. Sowohl der symbolische wie der „narrative“ Charakter der frühchristlichen Bibelillustration ist auf die der Septuaginta zurückzuführen; die christlichen Künstler haben also den breiten Bilderkreis ihrer Vorlagen reduziert und umgedeutet.

3. TAG: KURZREFERATE

Bernhard Hermann Röttger (München): Die Kirche auf dem Würzburger Marienberg.

Die in ihrem Hauptteil runde Kirche besaß, an Stelle des bestehenden, um 1602 erbauten Chores mit einst darüber liegendem Kapitelsaal, ursprünglich einen ebenfalls

zweigeschossigen Chor von ungefähr quadratischem Grundriß mit stark eingezogener Apside.

Das Untergeschoß, eine Krypta, hatte drei Schiffe zu vier Jochen mit quadratischen Pfeilern; sich durchdringende Tonnengewölbe sind vorauszusetzen. Der hohe, einschiffige Chor wird flach gedeckt gewesen sein.

Baubefund und Maßanalyse ergeben übereinstimmend, daß dieser Chor gleichzeitig mit der Rotunde erbaut wurde; wohl erst um 1600 ist er dem Abbruch verfallen.

Weitgehende und zwar gerade auch maßstäbliche Übereinstimmungen der Rotunde mit S. Giovanni in Fonte zu Ravenna deuten darauf, daß der Entwurf für Würzburg durch einen Architekten geschaffen wurde, der, falls er nicht S. Giovanni persönlich kennen gelernt hat, doch über seine genauen Abmessungen unterrichtet war. Dieser Architekt verfügte über ein ausgedehntes bautechnisches und mathematisches Wissen und war eine schöpferische Persönlichkeit, die selbständig zu gestalten wußte. Die Absteckung und Ausführung seines Entwurfes hat er nicht selbst geleitet. Die Übermittlung des Entwurfes — aus Italien oder etwa aus Trier — erfolgte wahrscheinlich durch den hl. Willibrord, der mit dem ostfränkischen Herzogshaus in Beziehungen stand.

Die Gesamtanlage — als Bischofskirche gedacht — entstand rund um 700. Der Tambour wurde in romanischer Zeit, wohl in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts, ummantelt und rund um 1600 außenseits erhöht. (Ausführliche Darstellung im Druck.)

Hans Erich Kubach (Landau, Pfalz): Spätromanische Westbauten des Maaslandes.

Der Westbau von Nivelles in Südbraabant, um 1160/80 der 1046 geweihten Kirche als Ersatz eines älteren Vorgängers vorgelegt, folgt dem Typus vom Mainz (Ostbau) und Maria Laach. (Vgl. Trierer Zeitschr. 1939, S. 58.) Ein hoher Querbau, mit Westchor, seitlichen Vorhallen und Emporkapellen, ist von Treppentürmen flankiert; in der Mitte davor eine Apsis (abgebrochen); darüber ein Turmaufbau (im 17. Jahrhundert erneuert). Ein dreijochiger kuppelgewölbter Saal im 4. Geschoß dürfte wie die einzige bisher bekannt gewordene verwandte Anlage, der „Kaisersaal“ von St. Servatius in Maastricht, eine weltliche Hoheitsbedeutung gehabt haben. Die Vorliebe für Kuppelwölbung (8 Kuppeln verschiedener Form), der Geschoßaufbau der Wände im Innern und Äußern, die Durchhöhlung der Wand mit Laufgängen innen (Apsis) und außen (Zwerggalerie der Apsis und des Turmsaals) weisen ebenso wie das Festhalten am romanischen Westbautypus auf engste Zusammenhänge mit der niederrheinisch-maasländischen Kunst hin. (Veröffentlichung durch R. Lemaire in: *Handelingen van het Centrum voor archeologische Vorschingen = Recueil des travaux du Centre de chercheurs archéologiques*, III, Antwerpen 1942.)

Der Westbau der ehem. Stiftskirche St. Germanus in Tirlemont, ebenfalls im belgischen Brabant gelegen, etwa im 2.—3. Jahrzehnt des 13. Jh. errichtet, schließt sich an den Typus der Westchorhallen an, und zwar als letztes Glied der von A. Verbeek veröffentlichten Reihe (Wallraf-Richartz-Jahrbuch 9, 1936, S. 59), innerhalb der er die komplizierten Lösungen von St. Bartholomäus in Lüttich, St. Servatius in Maastricht und Xanten zum einfachen Ausgangspunkt von St. Jakob in Lüttich zurückbildet. Das

Äußere ist auch hier infolge der Anlage von drei Querhallen übereinander zu einem hohen Querbau ausgebildet. Seitlich vortretende Treppentürme und eine im 2. Geschöß quer durchlaufende Zwerggalerie bildeten nach dem ersten Bauplan eine kubisch gegliederte Westfassade, die dann durch nachträglichen Einbau (bzw. Vergrößerung) eines Mittelturms noch stärkeren senkrechten Auftrieb erhielt. Der Anschluß an das „Kölnische System“ (Dehio) wird hier noch deutlicher als in Nivelles: Innere Mauerpfeiler gliedern den Raum und gestatten zugleich eine Durchhöhlung der Wand mit Zwerggalerien und eine plastische Durchbildung des äußeren Baukörpers mit Rücksprüngen. Mit den Westbauten von Nivelles und Tirmont, die unter den europäischen Denkmälern der Spätromanik einen hervorragenden Platz verdienen, stellt sich Brabant gleichberechtigt neben die reiche Kunstblüte der staufischen Zeit an der Maas und am Niederrhein.

Robert Herrlinger (Münchsteinach): Die Abteikirche von Münchsteinach.

Die von der Forschung bisher kaum beachtete Kirche ist 1102 gestiftet. Irgendwelche Urkunden über den Bau sind nicht bekannt geworden. Es handelt sich um eine dreischiffige Basilika mit kreuzförmigem Grundriß; das Langhaus zeigt sieben Joche und quadratische Pfeiler. Das Chorquadrat (heute mit einer aus dem Barock stammenden Holztonne gedeckt) war kreuzgewölbt. Von zwei Türmen in den östlichen Kreuzwinkeln zu beiden Seiten des Chorquadrats und in Fortsetzung der Seitenschiffe steht nur noch der südliche. In seinem heutigen Baubestand ist das Langhaus in Höhe des fünften Pfeilers durch eine Wand zweigeteilt. Ein Chorus minor war durch eine (ausgegrabene) Treppe und im letzten Langhausjoch durch Spitzbögen statt Rundbögen ausgegliedert. Eine Baunaht an dieser Stelle trennt den einheitlichen Bau des älteren, völlig schmucklosen Langhauses von dem mit reicher Kapitellplastik und Halbsäulenvorlagen versehenen Chor. Bemerkenswert sind die Kapitelle der Halbsäulenvorlagen in Vierung, Chorquadrat und den Nebenchören. Neben einfachen Würfelkapitellen finden sich sog. Hirsauer Bänderkapitelle, Zungenkapitelle, Blattkapitelle, ein Knospen- oder Kelchkapitell und als wertvollstes ein hervorragendes Adlerkapitell mit einem differenziert geschmückten Kämpfer, der eine Weinranke und an den Ecken Stierköpfe zeigt. Dieses Adlerkapitell deutet wohl, zusammen mit dem Fragment eines Löwenkapitelles und anderen Ornamentfragmenten, auf Bauhüttenzusammenhang mit St. Jakob in Regensburg und der Unteren Burgkapelle in Nürnberg.

J. Heinrich Schmidt (Düsseldorf): Der Schrein des hl. Viktor im Dom zu Xanten.

Erich Meyer hat darauf hingewiesen, daß die Urkunde von 1129, nach der die Gebeine 1129 in den Schrein gelegt wurden, auch für die Herstellung des Schreins verbindlich sei. Das Mißverhältnis zwischen dem Stil der Apostel an den Seitenwänden und dem der klugen und törichten Jungfrauen der Dachflächen hatte zu der Vermutung geführt, daß das in der Urkunde angeführte Datum nur auf den Eichenholzsarkophag zu beziehen sei, der den Kern des Goldschmiedeschreins bildet. Es kam hinzu, daß besonders die Dachflächen aus vielen Bruchstücken zusammengesetzt sind, wie sich an den Nietenköpfen leicht erkennen läßt, und daß andere Teile ergänzt wurden.

Die Untersuchung hat ergeben, daß in der Tat nur eine dieser Dachflächen fast unbeschädigt ist; eine weitere wurde wahrscheinlich im 19. Jahrhundert ganz erneuert; die übrigen sind aus den ursprünglichen Bruchstücken zusammengefügt und, soweit diese fehlten, in der Ornamentik und in den Gestalten ergänzt worden.

Der Eindruck der Uneinheitlichkeit wurde dadurch verstärkt, daß die Dachplatten bei der letzten Restaurierung in falscher Reihenfolge angebracht wurden. Keine Dachplatte sitzt heute an der richtigen Stelle. Die im Archiv der Denkmalpflege zu Bonn befindlichen, vor der letzten Restaurierung 1902 angefertigten Aufnahmen und die bei E. Aus'm Weerth abgebildete Zeichnung aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zeigen noch die ursprüngliche Anordnung, bei der die Figuren auf den Dachplatten je nach ihrer Anordnung links oder rechts von der Mittelachse die Fackel in der linken bzw. rechten Hand tragen; die beiden Figuren mit Fackel und Ölkrug bezeichneten jeweils die Mitte der betreffenden Platte.

Leider hat der Viktorsschrein in den vergangenen Jahrhunderten durch Diebstahl und andere Gefährdungen, von denen Carl Wilkes aus dem Xantener Archiv berichtet hat, mehr als die Hälfte der in Treibarbeit ausgeführten Plastik der Seitenwände sowie den Schmuck einer Giebelwand nahezu ganz eingebüßt. Man kann aber unter Aufhebung der falschen rhythmischen Pilastergliederung der Seitenwände jedem Apostel seinen Platz zuweisen. Der vom Vortragenden in einer Skizze vorgeführte ursprüngliche Zustand zeigt, daß die Treibarbeit des Schreins einheitlicher ist, als es auf den ersten Blick erscheint: die Gestalten der Dachflächen stammen aus der gleichen Zeit wie die der Seitenwände. Der Stilunterschied, den man zu erkennen glaubte, beruht auf einer ähnlichen Entwicklung wie der, die von den Gemälden der Apsis zu Knechtsteden (1138 bez.), zu denen der Unterkirche in Schwarzrheindorf (1156) führt. Die Dachflächen gehören der Stufe an, die diesem Stilwandel vorausgeht; ihre Ornamentik steht mit der der Monumental- und Buchmalerei sowie mit der Elfenbeinplastik der Zeit um 1130 im Einklang; dies wird auch durch einen Codex des Rupert von Deutz bestätigt. Es besteht also kein Grund, daran zu zweifeln, daß der Viktorsschrein bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts vollendet wurde. Er steht, wie schon Falke betont hat, am Anfang der stattlichen Reihe rheinischer Goldschmiedeschreine und gehört mit dem Tragaltar des Eilbertus, in dessen nächster Nachbarschaft er geschaffen wurde, zu den Inkunabeln der monumentalen Goldschmiedekunst.

Hans Arnold Gräbke (Lübeck):

Neugewonnene Werke lübeckischer Kunst des Mittelalters.

(1) Beim Brand der Marienkirche zu Lübeck 1942 löste sich der weiße Wandanstrich des Innern und gab große Teile der vergessenen ursprünglichen Bemalung frei, deren Konservierung durch den Restaurator Dietrich Fey begonnen wurde. Eine einheitliche Ausmalung von den Pfeilern bis zu den Gewölben mit Hauptakzent in der Triforiumszone liegt zutage. Sie muß als Teil der Bauplanung gelten und spätestens 1337 mit dem Bau des Langhauses vollendet sein. Von Einzelheiten ist interessant die Illusions-

malerei eines Fensters an der Briefkapellenwand um 1310. Für Lübecks Stellung in der norddeutschen Malerei des 14. Jahrhunderts ist die neue Entdeckung von grundlegender Bedeutung.

(2) Die Triumphkreuzgruppe des Lübecker Doms von 1477, beim Brand beschädigt, wird z. Z. im St.-Annen-Museum von entstellender Übermalung befreit. Die bisher der Werkstatt Bernt Notkes zugeschriebene große Komposition erweist sich nun besonders in den eindrucksvollen Hauptfiguren, aber auch in manchen überraschenden Einzelheiten als eigenhändige Arbeit des Meisters, als der früheste uns erhaltene große Auftrag. Unsere Vorstellung von Notkes Persönlichkeit wird damit neu bereichert und geklärt. Siehe Bericht Kunstchronik II, 1949, S. 98.

Fritz Arens (Mainz): Gotische Wandmalereien in Mainz.

Bei dem Herausschaffen von Plastiken und Architekturteilen aus den zerstörten Altstadtstraßen im Sommer 1945 fielen eine Reihe von später verbauten romanischen und gotischen Hausresten auf. Noch im Sommer 1945 wurde daher das ganze Gebiet systematisch durchforscht. Obwohl zunächst nur nach Architekturresten gesucht wurde, fand sich auch eine Reihe von Wandbildern, vor allem in den Wohnhäusern der reichen Patrizier.

Im Hause Brand 9 war schon einmal zwischen den beiden Weltkriegen ein Verkündigungsfresko sichtbar. Dieses Bild blieb bei dem Brand vom 27. 2. 1945 erhalten und konnte nach einigem Suchen wiedergefunden werden. Unter der oberen Farbschicht des Kasein- oder Temperabildes kam bei der Abnahme eine zweite Darstellung desselben Themas mit ganz ähnlicher Komposition heraus. Somit sind zwei Bilder des 14. Jahrhunderts wiedergewonnen worden. Das obere wurde wohl um 1400 über das vermutlich damals schon beschädigte untere gemalt.

In dem benachbarten Hause Brand 9, das sich nach dem Abbrennen als riesenhafter gotischer Patriziersitz erwies, fanden sich in einer barocken Fensternische drei Fresken: seitlich ein auf einen Stab gestützter Greis, gegenüber ein thronender Mann, ebenfalls mit Schriftband und unter dem Sturz ein Mann mit einer Frau unter einem Baum. Auf dem Sturz ist vermutlich eine Liebeszene, an den Seiten zwei Philosophen (?), die über das Wesen der Liebe diskutieren, dargestellt. Das Fresko gehört wohl dem 14. Jahrhundert an.

Die bisher genannten Bilder wurden abgelöst und kommen in die städtische Gemäldegalerie.

An kirchlichen Bildern ist eine Darstellung der hl. Katharina aus der Zeit um 1400 zu nennen, die sich in der Sakristei von St. Emmeran hinter den verbrannten Schränken fand. Auch sie wurde abgenommen und soll im Dommuseum gezeigt werden. Nach Abblättern von zunächst sehr fest sitzenden Tünchsichten kommen neuerdings hier noch weitere Malereien zum Vorschein, die am Ende des 14. Jahrhunderts, also vor dem Katharinenbild, entstanden sind.

Weitaus der großartigste Fund ist die Deckenmalerei der um 1330 erbauten Armklaren- oder St. Antoniuskirche. Obwohl die Kapelle 1942 abbrannte und das Notdach bald

nicht mehr wasserdicht war, gelang es, ein vollständiges System gemalter Maßwerkgliederungen an den Gewölbekappen aufzudecken, in das einzelne Heiligenfiguren hineingestellt waren. Die Malerei war in Kaseintechnik ausgeführt und hatte durch verschiedenartige Beschädigungen so gelitten, daß für den Kirchenbesucher nur dann ein Bild entstehen konnte, wenn man sie in Linie und Farbe getreu übermalte. Vom Fußboden der Kirche aus waren nämlich die freigelegten Gemälde kaum zu sehen. Sie wirkten nur wie Wasserflecken oder Verschmutzungen auf der Gewölbefläche. Da ein kultischer Raum für die Wiederherstellung andere Bedingungen als ein musealer stellt, blieb nur die Wahl zwischen einer Beseitigung durch Übertünchen oder Restaurieren durch Nachmalen. Der ganz einheitlich wirkende Kirchenraum und die jetzt überzeugend wirkenden Fresken beweisen, daß der eingeschlagene Weg der richtige war. Der Zustand der Malerei nach der Freilegung wurde durch Photographien festgehalten.

Eine Übereinstimmung über die Datierung war bisher nicht zu erzielen. Vermutlich gehört die Malerei dem Ende des 14. Jahrhunderts an.

Der interessante ikonographische Aufbau zeigt im Chorhaupt den in der Mandorla thronenden Christus mit Buch und Segensgestus, es folgen südlich Johannes der Täufer, ein violinspielender Engel, Petrus und Paulus. Nördlich Maria, der harfespielende König David, Anna und Joachim (?). In den beiden westlichen rechteckigen Gewölbejochen: vier Apostel, zwei Kirchenväter, der hl. Bernhard von Clairvaux, St. Georg, Laurentius, Stephanus, Theobald, ein unbekannter Heiliger (Antoniter?), ferner weitere weibliche Heilige: darunter die hl. Brigitta (falls es sich um die schwedische Heilige dieses Namens handelt, sind die Fresken frühestens Ende des 14. Jahrhunderts entstanden).

Um die Chorfenster herum erscheint ein abwechselnd weiß und rot gequaderter Rahmen, die anderen Fenster sind rot gemalt. Nach Überwindung mancher Bedenken gegen allzu starke Farbkontraste oder Zerreißung der Wand wurden auch diese Farben wiederhergestellt. Das so entstandene gotische Raumbild hat in Mainz und am Mittelrhein keine Parallele. (Näheres wird in der Zeitschrift das „Münster“ mitgeteilt werden.)

Eberhard Schenk zu Schweinsberg (Wiesbaden):

Bildformat und Komposition bei den van Eycks.

Es werden folgende Thesen vertreten:

1. Die Bildformate des Eyck-Kreises sind nicht errechnet, sondern geometrisch konstruiert.
2. Die Konstruktion geht dabei von der Grundlinie aus — wie beim Bauen vom Grundriß.
3. Die Komposition bedient sich der gleichen Elemente, die schon bei der Konstruktion der Bildformate verwendet wurden.
4. Es bestehen grundlegende Unterschiede in der Handhabung dieser Elemente, je nachdem die Maßordnung zur Flächenteilung dient und den Körpern unmittelbar auferlegt oder zur Konstruktion des Bildraumes mitverwendet wird.

5. Es ist also möglich, auch mit diesen Mitteln Stilunterschiede zeitlicher und persönlicher Art festzustellen und zu beweisen. Eine erneute Behandlung der Frage Hubert-Jan von dieser Seite her erscheint aussichtsreich.

Werner Hager (Münster): Über den Spiegel in dem Verlöbnißbild des Giovanni Arnolfini.

Für den Gesamteindruck wirkt der Spiegel als Durchblick in eine Tiefe hinter dem Bilde. Dieses ist also im Sinne der Gotik als fließender Übergang zwischen dem Raume des Betrachters und dem Raumhintergrunde, als „Vollzugsraum“ aufgebaut. Dadurch verwandelt sich das Gegenüber von Betrachter und Figuren, wie etwa beim Eintritt in ein Statuenportal, in eine faktische Teilnahme. Der Betrachter steht an dem Platze der Trauzeugen. Diese vorgestellte Gemeinschaft im liturgischen Raum hat transzendente Realität; sie wird aber im Spiegelbilde durch die Identifikation des Betrachters mit den dort abgebildeten Trauzeugen in ein natürliches Gegenüber im Zimmer umgedeutet. Dennoch entsteht durch diese Säkularisation kein autonomer ästhetischer Bereich des Kunstwerks, da der Betrachter als Teilnehmer mit eingeschlossen bleibt.

4. TAG: VORTRÄGE UND KURZREFERATE

Robert Oertel (Freiburg i. B.): Die nachpaduanischen Werke Giotto's.

Die Giotto-Monographie von Friedrich Rintelen wird immer die Grundlage unseres Giottoverständnisses bleiben, auch wenn ihre Ergebnisse — wie es bereits weitgehend der Fall ist — durch neuere Forschungen überholt sind. Das neue Bild der Frühzeit Giotto's, das sich seit etwa 10 Jahren durchgesetzt hat, verlangt eine Überprüfung unserer Giottovorstellung im Ganzen, und insbesondere auch eine Neuorientierung hinsichtlich der drei letzten Jahrzehnte seiner Schaffenszeit, von der Vollendung der Paduaner Fresken (1305) bis zu seinem Tode (1337).

Die gut gesicherten und offenbar weitgehend eigenhändigen Fresken in Padua sind die einzige Stelle in Giotto's noch erhaltenem Werk, an der sein persönlicher Stil und seine Entwicklung für uns zweifelsfrei faßbar wird. Alles Spätere läßt sich nur dann für Giotto sichern und in einen sinnvollen Zusammenhang bringen, wenn es als Fortführung der in Padua erkennbaren Entwicklungstendenzen innerlich wahrscheinlich zu machen ist und wenn es dem hohen Maßstab entspricht, der uns durch den „letzten Paduaner Stil“ — den der unteren Freskenreihe — gegeben ist.

Giotto war ein in hohem Maße bewußt schaffender Künstler, dessen „hoher“, erzählender Stil die Frucht einer strengen künstlerischen Selbstdisziplin ist. Es läßt sich zeigen, daß er allzu radikale Folgerungen, die aus den von ihm neugeschaffenen malerischen Prinzipien zu ziehen wären, in der Regel vermeidet. Nur ausnahmsweise — bei den gemalten Emporenräumen am Triumphbogen der Arenakapelle — vollzieht er den Schritt zu einer voll illusionistischen, perspektivischen Darstellungsweise. Im übrigen ist die zentralisierende, perspektivisch folgerichtige Anordnung aller Fresken in der Arenapakelle nur eben angedeutet; der Bildraum beschränkt sich auf eine wenig tiefe, zur Vorderebene parallele Schicht („Reliefraum“, nach Jantzen).

Innerhalb dieser selbstgesetzten Grenzen vollzieht sich während der Arbeit an dem Paduaner Zyklus eine intensive Entwicklung im Sinne zunehmender Durchgliederung und Monumentalisierung des Raumes und der Figuren, eine Entwicklung, die sich auch an allen räumlich-perspektivischen Einzelproblemen nachweisen läßt (Architekturdarstellungen, Randüberschneidungen der Figuren).

Die Ognissanti-Madonna ist die erste, zeitlich offenbar unmittelbar anschließende Frucht der in Padua erarbeiteten Klärung von Giotto's Stilwollen. Auf derselben Linie — wenn auch erheblich später, wohl erst kurz vor Giotto's Berufung nach Neapel i. J. 1329 anzusetzen — liegt der Stil der Fresken der Peruzzi-Kapelle in S. Croce. Das „Reliefprinzip“ bleibt hier noch streng gewahrt, der monumentale Gesamtcharakter ist noch ausgeprägter, wenschon die Durchgliederung der Bildbühne und der Figurengruppen, die Differenzierung aller Ausdrucksmittel und der Reichtum der Raumvorstellungen noch weit über das in Padua Erreichte hinausgeht.

Die im Entwurf auf Giotto zurückgehenden Reliefs am Campanile — am deutlichsten der „Bildhauer“ und der „Maler“ — sind in Figurentypus, Reliefcharakter und monumentaler Gesinnung den Fresken der Peruzzi-Kapelle nächstverwandt. Mit dieser zusammen repräsentieren sie die letzte Stufe des im eigentlichen Sinne giottesken Stils, der sich im Werk des Andrea Pisano — vor allem in seiner Bronzetur v. J. 1330 — spiegelt. Die nicht nur im ikonographischen, sondern auch im künstlerischen Sinne so deutlich spürbare Einwirkung Giotto's auf Andrea ist ein gewichtiges Argument für die hier vorgeschlagene Spätdatierung der Peruzzi-Fresken.

Die Zuschreibung der Peruzzi-Kapelle an Giotto ist einzig auf stilkritischem Wege zu gewinnen. Urkunden sind nicht erhalten, das Zeugnis Ghibertis besitzt keinen höheren Wert als etwa die Inschriften der drei mit Giotto's Namen signierten Altäre, die sämtlich nur als Werkstattprodukte anzusehen sind. — Dasselbe gilt auch für die Fresken der Bardi-Kapelle in Santa Croce. Ihre Beurteilung war bisher durch ihren vermeintlich sehr schlechten Erhaltungszustand erschwert. Die 1937 begonnene Reinigung hat jedoch ergeben, daß die Fresken nur relativ geringe, genau lokalisierbare Fehlstellen, aber keine wesentliche Entstellung ihres Gesamtcharakters aufweisen. Ikonographisch geht die Mehrzahl der Szenen auf die entsprechenden Darstellungen der Franziskuslegende in Assisi zurück. Die naiv anschauliche, volkstümliche Erzählweise von Assisi ist jedoch in der Bardi-Kapelle einem raffinierten artistischen Formenspiel gewichen, in dem sich ein hohes perspektivisches Können mit der Tendenz zu planimetrischer Vereinfachung verbindet. Charakteristisch für diese eklektische Verarbeitung der älteren Vorbilder ist vor allem die Umkehrung der räumlichen Situation bei der „Erscheinung in Arles“, wo die Klarheit der Erzählung unbedenklich den rein formalen, klassizistischen Stiltendenzen geopfert ist.

Schon die Analyse der Kompositionen führt also dazu, die Fresken der Bardi-Kapelle als einen Fremdkörper in der eingangs skizzierten giottesken Entwicklungslinie erscheinen zu lassen. Nicht einmal die Entwürfe können auf Giotto zurückgehen, und erst recht gilt das für die Ausführung im einzelnen. Farbcharakter und malerische Handschrift sind mit dem, was wir aus Padua kennen, nicht zu vereinen; die Physiognomik

der Figuren weist auf eine ganz andere, offenbar schon der jüngeren Generation angehörende Künstlerpersönlichkeit. Alle diese Beobachtungen führen zu dem Schluß, daß die Fresken der Bardi-Kapelle das Werk eines unbekanntem, relativ selbständigen und in seiner Art bedeutenden Giotto-Nachfolgers sind, der in seiner eklektischen Haltung etwa dem Maso di Banco und dem Meister der Fogg-Pietà vergleichbar ist.

AUSSPRACHE

Herr *Kauffmann* (Köln): Wir alle wissen, daß schon seit einiger Zeit sich eine Wendung des Giotto-Bildes angebahnt hat. Heute sehen wir uns vor der Aufforderung, zugunsten eines Zuwachses in Gestalt der Franz-Legende die Bardi-Kapelle preiszugeben. So ergibt sich eine Umkehrung des von Rintelen dargelegten Gesamtbildes von Giotto. Herr Oertel ist an seinen Gegenstand mit sehr verschiedenartigen Gesichtspunkten herangetreten: Ikonographie, Komposition, Einzelgestaltung, Erhaltungszustand, Gliederung des Werkstattbetriebes; ferner erhebt sich die Frage nach der Entwicklung und nicht zuletzt nach der in Giottos Kunst anzutreffenden Vereinigung von Naturalismus und Idealität, wie sie namentlich von Padua an hervortreten und deren Mischungsverhältnis in der Bardi-Kapelle nicht ganz faßlich entwickelt worden ist. Es wird nicht leicht sein, diese von vielen Ansätzen aus entwickelten Gesichtspunkte im einzelnen zu verfolgen. Ich könnte mir denken, daß bei genauem Abwägen in Hinblick auf die Bardi-Kapelle sich für diese selbst doch auch eine andere Beurteilung begründen ließe.

Herr *Beenken* (Aachen): Manche strittigen Punkte sind vielleicht durch Untersuchungen der Arbeiten der Giotto-Werkstatt in der Unterkirche von Assisi zu klären. Dort haben wir die Entwicklungsphasen von Giotto vor uns, die nicht in eigenhändigen Werken überliefert sind. An der Auffassung Rintelens, daß die Franzlegende mit Giotto nichts zu tun habe, muß jedoch festgehalten werden. Auch Oertel hält die Franzlegende nicht für eigenhändig; können die Fresken der Bardi-Kapelle nicht mindestens von der Werkstatt gemalt sein? Es gibt innerhalb dieser Fresken Stilunterschiede, die auf die Tätigkeit mehrerer Meister deuten. Die Komposition des Ganzen ist jedoch so bedeutend, daß sie sich dem Spätwerk Giottos gut eingliedert; zeitlich ist die Bardi-Kapelle zwischen der Arena und der Peruzzi-Kapelle anzusetzen. Das läßt sich durch Vergleiche mit den z. T. datierbaren Fresken der Unterkirche von Assisi bestätigen.

Herr *Paatz* (Heidelberg): Klarheit über das Problem läßt sich nur gewinnen, wenn der gesamte Komplex der nachpaduanischen Werke Giottos erneut zur Diskussion gestellt wird. Herr Oertel hat über die Giotto-Vorstellung von heute und über die Fresken der Bardi-Kapelle gehandelt; er hat es jedoch, wie die gesamte Forschung, offenbar unter dem Eindruck von Rintelens Buch unterlassen, die folgenden Fragen zu stellen: Könnte nicht doch eine wesentliche Beteiligung Giottos an den signierten Retabeln in Rom, Florenz und Bologna ermittelt werden? Läßt sich überhaupt eine historisch begründete Vorstellung von Giottos Werk gewinnen, wenn man mit Rintelen von dem zufällig Erhaltenen (insbesondere der Arena) ausgeht? Bei den Retabeln ließe sich wie bei der

Franzlegende zwischen Entwurf und Ausführung durch die Werkstatt trennen, so daß der Anteil Giottos doch genauer, als es bisher geschieht, festzulegen wäre. Bauch und Oertel sind solche Unterscheidungen an den Fresken der Franzlegende gelungen. — In der Frage der verlorenen Werke können nur neue Quellenuntersuchungen weiterführen. Eine Reihe von Arbeiten, die Vasari Giotto zuschreibt und z. T. besonders hervorhebt, spielen bisher in der Forschung keine Rolle. Daß sie verloren sind, kann ihre gänzliche Außerachtlassung nicht rechtfertigen. Bereits die von Vasari genannten Auftraggeber sind für den Versuch einer Erhellung der nachpaduanischen Entwicklung Giottos wichtig: es handelt sich nach Vasari um den Can Grande della Scala in Verona, die Este in Ferrara, die Polenta in Ravenna, die Malatesta in Rimini, um die Herrscher von Urbino, Neapel, Mailand und Lucca. Sollte sich erweisen lassen, daß Vasari recht hat, und könnte man eine annähernde Vorstellung der verlorenen Werke gewinnen, so müßte die hergebrachte Vorstellung von Giottos Kunst wahrscheinlich weitgehend revidiert werden. Es fällt insbesondere auf, daß der genannte Auftraggeberkreis derselben höfisch-dynastischen Sphäre angehört wie hundert Jahre später der des Pisanello, ja daß sich die beiden Kreise größtenteils decken. Bedenkt man, in welchem Maße die Kunst Pisanellos von dieser höfischen Sphäre bestimmt war, so würde eine etwaige Rekonstruktion der von Vasari Giotto zugeschriebenen Werke ein Bild der Kunst des späten Giotto erwarten lassen, das den von Rintelen entworfenen Rahmen in überraschender Weise sprengen und ganz neue Perspektiven eröffnen dürfte.

Herr Keller greift die Frage der Campanile-Reliefs heraus: Giotto war als Leiter der Werkstatt gleichermaßen für Malerei, Plastik und Architektur verantwortlich: demnach ist Oertel im Recht, wenn er annimmt, daß Giotto auch die Reliefs entworfen hat. Dies wird auch durch Ghibertis Angabe, Giotto habe die *provedimenti* gemacht, bestätigt. Allerdings hat Oertel nicht berücksichtigt, daß gerade die von ihm genannten Reliefs erst nach Giottos Tod entstanden sind und in die Zeit Andrea Pisanos gehören; dagegen ist die Gruppe der früher entstandenen Reliefs seit je mit Giotto verbunden worden.

Herr Überwasser: Man kann nur anzweifeln mit etwas, was unbezweifelt ist: deshalb ist es methodisch unzulässig, die Franzlegende gegen die Bardikapelle auszuspielen. Zudem macht der fragwürdige Erhaltungszustand gerade den Vergleich und die Beurteilung der Faktur sehr schwierig. Die Komposition wird bei Giotto weitgehend von der gemalten Architektur bestimmt, und gerade das Architektonische scheint in der Bardikapelle großartiger als in den Arena-Fresken.

Herr Kauffmann ist im Gegensatz zu Herrn Beenken der Ansicht, daß die Bardikapelle später als die Peruzzikapelle entstanden ist, glaubt aber, daß Herr Oertel die Peruzzikapelle zu spät angesetzt habe. Angesichts des Abstandes zwischen Vorzeichnung und Ausführung, wie er etwa bei der Ablösung der Pisaner Camposanto-Fresken zutage trat, scheint es schwierig, so wesentliche Fragen wie die Zu- oder Abschreibung der Bardikapelle allein von der Beurteilung des heutigen, durch die Restaurationen des 19. Jahr-

hundreds stark beeinträchtigtgen Oberfläche abhängig zu machen. Der Restaurator hat sich wohl von der Franzlegende beeinflussen lassen, so daß das Stilgepräge gefälscht ist. Die Ausscheidung der Bardikapelle aus Giotto's Werk erscheint nicht überzeugend.

Herr Oertel: Italienische Forscher haben bereits versucht, verlorene Arbeiten Giotto's, etwa den Marienzyklus der Tosinghi-Kapelle, aus Kopien und Varianten der Nachfolger zu rekonstruieren. Auch hat die Entdeckung eines Fresko-Fragmentes in Assisi es möglich gemacht, die Assunta in S. Croce aus dem Komplex der Giotto-Schule herauszunehmen und dem Meister der Pietà Fogg zuzuschreiben.

Zum Erhaltungszustand der beiden Kapellen in S. Croce ist zu sagen, daß klassische italienische Fresken, auch wenn sie übertüncht waren, in weit soliderem Zustand erhalten sind als die niemals in echter Freskotechnik gearbeiteten Wandmalereien des Nordens. Für die Bardikapelle ist der Bericht U. Procacci über die neuerliche Restaurierung heranzuziehen (Riv. d'Arte 1937): die Fresken sind weit besser erhalten als die der Peruzzikapelle, bei der im 19. Jahrhundert fast die ganze Oberfläche überarbeitet wurde.

*

Heinrich Koblhaussen (Strössendorf Ufr.): „Der Stern in der Hand“, Bemerkungen zu einem seltenen Motiv des 15. Jahrhunderts.

Auf dem Innendeckel eines um 1360 entstandenen Kästchens, das der Ref., zusammen mit sieben anderen noch unveröffentlichten, dem bisher unerkannten Herstellungsort Freiburg im Breisgau zuweist, ist ein ritterliches Paar dargestellt. Der Herr redet mit seinem Schriftband: „DV DVRLVHTIGER STERN = du durchleuchtender Stern“ eine Dame an, die ihm mit ausgestreckter Rechten einen riesigen, sechszackigen, goldenen Stern entgegenhält.

An Zitaten aus der ritterlichen Dichtung wird die steigende Beliebtheit des Sterns als Symbol angedeutet.

Die Vorstellung des „Sternes in der Hand“ kommt aus der Freiburger Mystik, wo nach den Aufzeichnungen der Priorin des Adelhauser Dominikanerinnenklosters von 1318 über ihre von Wundern begnadeten Nonnen eine für ein halbes Jahr die Gabe hatte, die Würdigkeit ihrer Mitschwestern bei Gott nach den Attributen zu erkennen, mit denen sie ihr im Gesicht erschienen. Es heißt da: „vnd sach zwo andere swestern, die hatten stern in der hant, die waren ouch usser der masse breit.“ Auch das Wort „durchleuchtend“ wird dort gebraucht und zwar für eine Nonne, der aus großer Andacht ihr Leib „durchleuchtend“ wird.

Somit ging der Weg von der höfischen Minne, so bei dem in Basel dichtenden Alemannen Konrad von Würzburg, der den Mund der Geliebten „durchleuchtend“ rot preist, zur geistlichen Minne und endlich zur weltlichen Kunst unseres Kästchenbildes. Diese Vorliebe für das Durchleuchtende, Strahlende gehört zu den Wesenszügen der hohen Gotik (vgl. G. Weise „Die Geistige Welt der Gotik“).

In der Kunst des Oberrheins äußerte sie sich auch in der Entwicklung und Erfindung von Kunsttechniken, so außer dem durchscheinenden (transluciden) Schmelz um 1320

in schlichterem Werkstoff, wofür einige Freiburger Minnekästchen um 1340 mit Hinterglasmalerei und rot und grüner Bemalung auf Silbergrund Zeugnis ablegen.

Paul Pieper (Münster):

Zu unbekanntem Bildnissen der tom Ring.

Von den beiden münsterischen Malerbrüdern Hermann tom Ring (1521—1597) und Ludger tom Ring d. J. (1522—1584) ist vor allem Ludger für den Kunsthandel zu einer Art Sammelbegriff geworden, unter dem man sehr verschiedenartige Bildnisse des 16. Jahrhunderts unterzubringen sucht. Doch kann das schon ziemlich umfangreiche Werk beider Maler noch um eine Reihe wichtiger gesicherter Bilder vermehrt werden. Ludgers Bildnis einer Gräfin Münchhausen in der Hamburger Kunsthalle wurde bislang für das der Lucia von Reden, Gattin des Obersten Hilmar von Münchhausen gehalten. Doch dürfte es den Lebensdaten und dem Alter der Dargestellten nach eher deren Tochter sein, zumal es ein wahrscheinlich die Schwester darstellendes Gegenstück zu dem Hamburger Bildnis gibt, das allerdings nur als Fragment erhalten ist. Weitere Bildnisse lassen sich auf Grund der Wappen aus Braunschweiger Familien festlegen und schon damit Ludger, der seit 1569 in Braunschweig lebte, mit großer Wahrscheinlichkeit zuweisen. Mit Vorsicht muß versucht werden, die Außenseiten der Flügel des Altares der Schloßkapelle in Celle von 1569 in das Werk Ludgers einzufügen.

Von Hermann waren bislang nur wenige Bildnisse bekannt. Ein Hauptwerk, das Doppelbildnis zweier Gräfinnen Rietberg von 1564 kann in England nachgewiesen werden, ohne daß sich zur Zeit feststellen ließe, wo das Bildnis sich aufhält. Durch seine interessanten historischen Bezüge — der Vater der beiden jungen Gräfinnen starb im Entstehungsjahr des Gemäldes zu Köln im Gefängnis — und seine künstlerischen Qualitäten als charakteristisches Werk des nordischen Manierismus erhebt sich dieses Bild über die Ebene der normalen Bildnismalerei der Zeit. In die Spätzeit Hermanns führen die Bildnisse eines Grafenpaares Hatzfeld in Schloß Crottorf im Rheinland, zu dem ein Gegenstück sich im Breslauer Museum befand.

Der Referent gibt eine Monographie über die tom Ring heraus, die Theodor Riewerts, der im Osten vermißt wurde, während des Krieges verfaßt hat. Sie soll durch einen Katalog aller Werke ergänzt werden, für dessen Vervollständigung die Unterstützung der Fachgenossen erbeten wird.

Karl vom Rath (Kiel): Die graphologische Untersuchung von Handzeichnungen.

Der Referent glaubt eine kunstwissenschaftlich-graphologische Methode gefunden zu haben, mit deren Hilfe es nicht nur möglich ist, die graphische Struktur von Handzeichnungen genau zu erfassen und zu beschreiben, sondern darüber hinaus durch graphologische Ausdeutung der Strukturbilder auch Aufschlüsse über die menschlichen und künstlerischen Eigenschaften des Zeichners zu gewinnen, die, chronologisch aneinander gereiht, wesentliche Bausteine einer „inneren“ Künstlerbiographie bilden. Der Vortragende mißt seiner Methode um so größere Bedeutung bei, als er, von den morphologisch-physiognomischen Betrachtungsweisen (Goethe, Frobenius, Spengler, Kaßner,

Toynbee) ausgehend, die hauptsächlich durch Ludwig Klages geschaffene Ausdruckswissenschaft systematisch auf die Kunstwissenschaft anwenden möchte; so sieht er über die engere Themastellung hinaus eine Fülle von wesentlichen und fruchtbaren Fragestellungen; hierbei würden auch die Grenzgebiete zwischen Kunstwissenschaft und Psychologie neue Bedeutung gewinnen.

Das neue Verfahren, das eine besondere, nur durch längere Übung zu erwerbende Fähigkeit des „graphologischen Sehens“ voraussetzt, wurde an einigen Zeichnungen des jungen Dürer vorgeführt, wobei der Referent unter anderem nachzuweisen versuchte, daß das Bildnis des Vaters (W 3) nicht von dem fünfzehnjährigen Dürer sein kann, da die graphische und graphologische Analyse ein völlig entgegengesetztes Bild zur Analyse des ersten Selbstbildnisses (W 1) ergibt.

Niels v. Holst: Kunstkammer oder Wunderstube.

Schlossers Begriff „Kunst- und Wunderkammer“, in keiner Quelle genannt, ist ein kunstwissenschaftlicher Terminus aus dem Jahre 1908. Seit 1531 besitzt Kardinal Albrecht eine „Wunderstube“ in Halle (mit Andachtsbildern, Porträts, dem gemalten Tisch von Beham). Bald danach gibt es „Kunstkammern“, beides bedeutet dasselbe: eine Sammlung schlechthin.

Der Abstand zwischen Italien und Deutschland verringert sich im 16. Jahrhundert schnell. Antiken werden seit 1500 beachtet (um 1505 ein Herkules aus Rom bei Peutingen; um 1512 bei Peter Vischer „300 altfränkisch pild“ — antike Münzen; „altfränkisch“ für Amazonensarkophag von H. Fugger 1567 gebraucht). Ausländische und ältere Kunst tritt in den Gesichtskreis der Kunstsammler (der erste Deutsche, der diesen Typ rein vertritt, ist Ottheinrich, Besitzer von venezianischen Porträts, einem Stück wie dem Stillleben von Barbari von 1504, von geschnitzten Altartafeln). Das erste Kirchenbild von Dürer in Privatbesitz ist die Beweinung von 1500, seit 1543 beim Protestanten Ebner in Nürnberg, der als Kunstfreund sich am „papistischen“ Inhalt nicht stört. Damals stiftet Kardinal Albrecht dem Mainzer Dom Andachtsbilder aus seiner Wunderstube zur Aufstellung mit „gutem Licht“, d. h. als Kunstwerke. Ein Imhoff und ein Amerbach nennen ihre Sammlungen „Kunstkammern“, ohne daß sie dem Schlosserschen Begriff eines skurrilen Raritätenkabinetts entsprechen würden. Gegen Jahrhundertende tritt ostasiatisches Porzellan und italienische Kleinplastik des Quattrocento auf.

Rudolf II. besitzt um 1600 die größte Kunstsammlung des Abendlands, etwa 800 Gemälde, von ehemaligen Altären bis zu „entwurzelt“ Alkovenbildern, überreich an künstlerischen Ausdrucksformen: „Rogher Belga“, Mabuse, Brueghel; Raffael, Corregio, Tintoretto, dazu antike Plastik und Ostasiatisches. Diese Toleranz des Manierismus ist hundert Jahre danach aufgegeben im Zeichen des allesbestimmenden Barocks; Johann Wilhelm sammelt Zeitgenossen und noch gültige Meister, vor allem Rubens, dazu Abgüsse „barocker“ antiker Großplastik, etwa den Herkules Farnese. Um 1700 wird Dürer nicht gesammelt oder, wo er vorhanden ist wie in der Münchener Residenz, nicht „gesehen“. Die Struktur der Prager Kunstsammlung mit vielen gleichen Teilen im

Vergleich zu der Düsseldorfer mit einer vorherrschenden Gruppe — 40 große bis übergroße Rubensbilder — ist mit Grundrissen von Bauten von 1600 und 1700 zu vergleichen. (Gegenüber der Allseitigkeit des späteren 19. Jahrhunderts bedeutet die wählerische Haltung der Sammler der expressionistischen Generation — Osthaus, Nemes, Tschudi usw. — eine Art Parallele).

5. TAG: VORTRÄGE.

Walter Passarge (Mannheim): Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts nach Generationen.

Der Vortragende versucht im Anschluß an Pinders grundlegende Forschungen die komplizierte Geschichte der europäischen Kunst seit 1800 nach Generationen zu gliedern und damit zugleich Bedeutung und Grenzen des Generationsbegriffs klarzulegen. Dabei stehen die darstellenden Künste: Malerei und Plastik im Vordergrund, während Architektur und Kunsthandwerk nur gestreift werden; geistesgeschichtliche Parallelen dienen zur Verdeutlichung des Gesamtbildes.

Die eigentlichen Träger der fortschreitenden Entwicklung sind die schulbildenden, „epochemachenden“ Generationen, die sich in den führenden Einzelpersonlichkeiten besonders kraftvoll ausprägen. Diese Geburtsschichten von einheitlichem Stilwollen folgen z. T. in sehr kurzen Abständen aufeinander, so daß sich ihre Auswirkungen vielfach überkreuzen und vermischen.

1. Die reifen Klassizisten: um 1750—60
2. Die frühen Realisten und Landschaftsromantiker um 1770—80
3. Die Romantiker — die deutschen, vor allem die Nazarener, historisierend, die französischen ausgesprochen fortschrittlich: um 1790—1800
4. Die Naturalisten: um 1810—20
5. Die Neu-Idealisten: um 1820—30
6. Die französischen Impressionisten: um 1830—40
7. Die Symbolisten und Stilisten (Jugendstil) um 1850—60
8. Die Frühexpressionisten: um 1865—75
9. Die Hochexpressionisten und Kubisten: um 1875—85
10. Die Neu-Realisten: um 1885—95

Bemerkenswert ist, daß in dieser Folge ein rhythmischer Wechsel von „Form als Auf-erlegung“ und „Form als Hingabe“ (Pinder) erscheint, der sich im allgemeinen mit dem Wechsel von linearer und malerischer Gestaltung deckt, wobei die grundsätzliche Tendenz der Entwicklung zum Realistischen und Malerischen bis zum Impressionismus ständig zunimmt, um dann in ihr Gegenteil umzuschlagen. Als fruchtbar erweist sich die Betrachtung der Kunstgeschichte nach Generationen aber erst, wenn sich mit der Frage nach dem Geburtsjahr die nach der Blüte der jeweiligen Generation verbindet. Man wird also fragen: wann tritt eine Generation als führend auf den Plan, wie lange bleibt sie dominant und bestimmt den Zeitstil? Die überragenden Künstler einer Geburtsschicht pflegen zwischen ihrem 30. und 40. Lebensjahr mit ihren entscheidenden Werken

hervorzutreten; sie bleiben bis zum 50. und 60. Jahre weithin führend, um dann in dieser Führung von einer neuen Generation abgelöst zu werden. Da zugleich noch der Stil einer älteren Generation weiterklingt, so ergibt sich — was schon Pinder hervor-gehoben hat — schematisch gesprochen, mindestens eine Dreischichtung des Zeitstils: 1. die alte, absteigende, 2. die reife, auf der Höhe ihres Schaffens stehende und 3. die junge, aufstrebende Generation. Es ist ein Stilbild, das in Wirklichkeit durch die sehr verschiedene Stärke, Dichte und Tönung der einzelnen Generationen, durch Erscheinungen wie „Vorläufer“ (z. B. Constable als Vorläufer der Naturalisten, Jongkind der Impressionisten, Marées der deutschen Stilisten, Cézanne der französischen Stilisten und Kubisten), „Nachzügler“ (z. B. der späte Romantiker Rethel, der spätere Impressionist Slevogt), „Frühreife“, „Spätreife“, „Einzelgänger“, usw. eine reiche Differenzierung erfährt. Immer neue Stimmen erklingen in der Partitur der Geschichte — aber eine führende Oberstimme ist doch immer vernehmbar. Berücksichtigt man diese durch das Nebeneinander verschiedener Generationen bedingte Polyphonie des Zeitstils zu der noch die — allerdings durch eine Oberstimme beherrschte — Mehrstimmigkeit jeder Generation tritt, so kann das Generationsprinzip dazu beitragen, nicht nur den gesetzmäßigen Rhythmus der Entwicklung, sondern auch die Fülle und Mannigfaltigkeit der historischen Erscheinungen in ihrem innerlich sinnvollen Zusammenhang zu erfassen.

Der im Programm angekündigte Vortrag von *August Grisebach* „Wendung zur anonymen Figur in der Kunst des 15. Jahrhunderts“ mußte wegen Erkrankung des Vortragenden ausfallen.

Ludwig Grote (München): „Der Blaue Reiter“ (aus Anlaß der gleichzeitig in München stattfindenden Ausstellung).

Die vorwärts drängenden künstlerischen Kräfte Münchens schlossen sich, da sie von der Sezession immer wieder zurückgewiesen wurden, Ende 1908 in der Neuen Künstlervereinigung zusammen. Ihre 1. Ausstellung (im Dezember 1909) bedeutete das erste Auftreten des Pariser Fauvismus in Deutschland. Zur 2. Ausstellung (1910) wurden neben den Fauves auch die Kubisten eingeladen. Der Kubismus erweist sich heute als Hauptkomponente, als richtende Kraft für die Kunst der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Er hat den Zauber, die Magie des Konstruktiven, die Irrationalität des Rationalen entdeckt.

Die eigentliche Blaue-Reiter-Ausstellung im Dezember 1911 brachte eine Spielart des Kubismus, die Robert Delaunay entwickelt hatte. Seine berühmten Bilder des Umgangs von St. Séverin und des Eiffelturmes beziehen das Moment der Zeit in die Malerei ein: nicht mit einem Blicke sollen sie erfaßt werden; der Beschauer wird vielmehr, indem sich das Bild Stück für Stück aufbaut, zur Mittätigkeit gezwungen. Durch Delaunay hat der Kubismus auf Franz Marc, August Macke und Paul Klee gewirkt.

Marc gibt dem Kubismus die Vertiefung ins Lyrische. Er wird ihm zum Mittel, die mystisch-innerliche Konstruktion, die ihm als höchstes Ziel für sein Schaffen vorgeschwebt, zu verwirklichen. 1914 verläßt er den Kubismus wieder und erfindet ungenen-

ständige, abstrakte Konstruktionen, deren innere Größe sie zu kosmischen Visionen macht.

August Macke interessiert die Figurengruppe im Raum. Er beginnt das Stoffliche zu entfernen, löscht alles Inhaltliche, Genrehafte. Die schöne Schmuckhaftigkeit seiner Farben, die sich von der Wirklichkeit lösen, verleiht seinen Bildern ihren eigentümlich heiteren Charakter. 1913 tauchen bei ihm die rechteckigen Farbflächen Delaunays als konstruktives Element auf.

Durch Kandinsky wird Paul Klee zur systematischen Erforschung der Elemente der Malerei angeregt; immer tiefer dringt er in das Leben der Linien und Farben ein. Aus jedem technischen Mittel gewinnt er eine neue Bildform. Sein Geheimnis ist die stets neue Gleichsetzung von Ausdrucksmittel und Bildinhalt. 1914 nimmt er Delaunays Kubismus auf. Die Konstruktion erhält aber sofort einen besonderen geistigen Ausdruckswert. Klees geistige Heimat ist die deutsche Romantik. Zum ersten Male seit Jahrhunderten findet die deutsche Kunst durch Paul Klee in der Welt Liebe und Verständnis.

Der Weg, der zur abstrakten Malerei Kandinskys führte, begann beim Impressionismus. Die Aufhellung der Palette bedeutete nichts anderes als den freieren Umgang mit den Farben, die Lockerung des Verhältnisses zum Gegenstande. Um 1900 war der französische Impressionismus zur gleichen Zeit im Blickfelde von Deutschland, England und Amerika aufgetaucht, nachdem Belgien fast um ein Jahrzehnt vorausgegangen war. Man begann zu erkennen, daß er die künstlerisch höchste Leistung des 19. Jahrhunderts gewesen ist, ebenbürtig allen anderen Blüteepochen europäischer Malerei. Doch nicht Monet, Pissarro, Manet oder Renoir begeistern die jungen Maler in Deutschland, sondern Cézanne, Gauguin und van Gogh, also die Überwinder des eigentlichen Impressionismus. Stilistisch hat der Impressionismus mit dem Expressionismus die Bindung der Malerei an die Fläche gemeinsam, die Abkehr von dem barocken Bühnenraum und der körperlich plastischen Rundung. Die Verflächung (nach F. Schmalenbach) ist das charakteristische Merkmal der mit dem Impressionismus anhebenden modernen Kunst.

Die Idee der abstrakten Malerei taucht zum ersten Mal im Jugendstil auf. München war ein Vorort dieser Bewegung, die ganz Europa umfaßte. Endell, neben Eckmann und Obrist eine der führenden Persönlichkeiten in München, will eine Formkunst schaffen, „die die menschliche Seele aufwühlt, allein durch Formen, die nichts Bekanntem gleichen, nichts darstellen und nichts symbolisieren, die allein durch frei gefundene Formen wirkt, wie die Musik durch freie Töne“ (1898).

Kandinskys abstrakte Kunst ist aber nicht aus der Form, sondern aus der Farbe entstanden. Die Bindung an die Fläche, das Gleichgewicht der Komposition, der Bezug auf das Format, auf die Waagerechte und die Senkrechte, die Harmonie der Farben geben Kandinskys Schöpfungen den hohen Rang.

Kurze Zeit nach Kandinsky kam der Kubismus zu abstrakten Gestaltungen: beide zusammen haben seitdem der abstrakten Malerei den Weg gewiesen.

Der „Blaue Reiter“ hat seine Prägung von Kandinsky erhalten: dieser steht als treibende Kraft hinter den Vorgängen, die sich in München von 1908—1914 abspielten.

Durch ihn wurden künstlerische Impulse zur umfassenden geistigen Bewegung. Die Überzeugung, daß es absolute Kunstgesetze gibt, die allen Stilen gemeinsam sind und den Wesenskern der Malerei bilden, scheint die „Blauen Reiter“ an die Seite der Klassiker und Klassizisten zu stellen. Die Auffassung der Formfrage trennt sie jedoch. Für Kandinsky ist die Seele und ihre sublimen Schwingungen die Quelle der Kunst. Die Form ist als Ausdrucksmittel nur von sekundärer Bedeutung. Der Kampf gegen den Historismus, die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Wahrhaftigkeit ist in seine Theorie eingeschmolzen. Die Verlegung des künstlerischen Schöpfungsaktes in das Innere, in die Seele, die Gestaltung von Innen nach Außen gibt Kandinskys Lehre expressionistischen Charakter. Expressionismus ist für ihn nicht unbeherrschter, unkontrollierbarer Ausbruch des Gefühls; er verbindet ihn mit Konstruktivem, mit Bewußtem.

Die Blauen Reiter sahen sich als Propheten einer neuen Epoche des Geistes. Wenn Kandinsky Autonomie für jede Kunst anstrebt, so will er die Vereinzelung und den Zerfall überwinden und die tiefe, gemeinsame Quelle aller Gestaltungskräfte freilegen.

Gerhard Franz (Mainz): Die Anfänge der kubistischen Malerei und ihre Deutung.

Die moderne Kunst wendet sich nicht mehr an eine breite Gemeinschaft, sondern an den „Kenner“. Seit etwa 1860 ist der Künstler seiner Unabhängigkeit bewußt geworden; sein Werk ist für die bestimmt, die etwas davon „verstehen“, und die sich in seine Sehweise einzuarbeiten bereit sind. Die Kunstgeschichte kann Werke der zeitgenössischen Kunst nur interpretieren, wenn sie sie zu größeren Einheiten zusammenschließt. Ihre Analyse ist dann „richtig“, wenn sie sich sinnvoll in den Charakter einer bestimmten zeitlichen Epoche eingliedern läßt. So können wir heute auch die Kunst der ersten drei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts bereits soweit übersehen und in bestimmte Stilphasen ordnen, daß das Einzelne einen deutlich festzulegenden Sinn erhält.

Der Vortragende verfolgte die Entwicklung von Georges Braque: von der Stufe der „Fauves“ um 1906 ausgehend, reduzierte Braque 1908 die Formen auf große, in kubischer Einfachheit gegliederte Flächen. Die alte Perspektive wird aufgegeben, ebenso das sonnige Licht des Impressionismus. 1910/11 schreitet die Ablösung vom Gegenstand fort. Die Farbigkeit verändert sich in ein abstraktes Braun. Auch der Bildrand gewinnt eine neue Funktion; das Bild erscheint nicht mehr als Naturausschnitt, es kann gleichzeitig als prismatisch-kubistisches Ornament gelesen werden.

Von dieser Stufe geht die zweite Phase des Kubismus aus; die einzelnen Teilflächen werden verselbständigt, sie vereinigen sich zu einem abstrakten Ornamentgefüge. Der Maler sucht etwas Nicht-Sichtbares und Nicht-Greifbares darzustellen; die Formen sind als Symbole zu lesen, nur andeutungsweise treten reale Formteile hervor. Die Darstellung ist nicht mehr auf den Betrachter bezogen; die Dinge führen ein eigenes außermenschliches Sein. Der Kubismus steigert so die bereits bei Cézanne zu beobachtende Ausschaltung des Menschen zu völliger Positionslosigkeit des Betrachters. In der zweiten, „synthetischen“ Phase des Kubismus ist jede Greifbarkeit verschwunden, alles vibriert und schwingt.

In Deutschland erfolgt die Auseinandersetzung mit den abstrakten kubistischen Formen erst, als dieser in Frankreich 1912 in seine zweite Phase eingetreten war. Das ist bezeichnend für Deutschlands Situation. Die Probleme der ersten rational-optisch bestimmten Phase interessieren hier nicht. Die neuen abstrakten Formen werden bei Marc benutzt, um mystisch-kosmische Zusammenhänge zu gestalten; Marc geht es bei seiner neuen Kunst um die Darstellung von Beziehungen, die über die Welt des Schaubaren und hinter diese führen. Das Tier — der Mensch tritt bei Marc als Bildgegenstand kaum mehr auf — wird in hilflosem Ausgeliefertsein den strahlenden Kräften des Alls gegenüber gezeigt.

AUSSPRACHE

Herr *Rob* (München): Folgt man Pinders Gedanken zum Generationsproblem bei der Betrachtung der Kunst des 19. Jahrhunderts, so entsteht die Gefahr, daß das Continuum des geistesgeschichtlichen Verlaufes zu sehr in den Hintergrund tritt. Stets gibt es Vorläufurnaturen, dominierende Meister und Epigonen. Nicht die Generation ist entscheidend, sondern die Brennpunkte der Entwicklung. Auch ist zu berücksichtigen, daß der Einfluß künstlerischer Phänomene ganz anders auf junge als auf alte Menschen wirkt.

Es ist schwer zu erklären, daß z. B. Goya und David, C. D. Friedrich und Turner, Constable und Runge gleichzeitig geboren sind und daß Kandinsky älter war als Slevogt. Der Verlauf der Kunstgeschichte ist durchaus irrational und kann nicht im Sinne von Generationsquerschnitten „gehandhabt“ werden.

Herr *Hartlaub* (Heidelberg): Es müssen mehrere Umstände zusammenkommen, damit das Gesetz der Generationen wirksam wird. Auf verschiedenen Ebenen drückt es sich verschiedenartig und unvergleichbar aus. Die gleiche Generation wirkt sich nur in bestimmten, räumlich begrenzten Kreisen aus, und das Gesetz gilt z. B. nicht zugleich für die europäische und ostasiatische Kunst. Zudem hat Pinder im wesentlichen vom Generationsproblem der älteren Kunst gesprochen; im 19. Jahrhundert ist die Lage weit differenzierter.

Herr *Haftmann* (München): Die deutsche Kunstgeschichte der letzten Jahre hat für die Erforschung der modernen Kunst fast nichts geleistet, im Gegensatz zur amerikanischen, englischen, französischen und englischen Kunstgeschichte. Sie hat sich auch die Denksysteme, die der modernen Kunst zugrundeliegen, nicht für ihre eigene Methode zunutze gemacht. In der letzten Zeit hat sie sich auch innerlich vom modernen Geiste zurückgezogen, — aus einer gewissen Ermüdung, ja „malaise“ heraus. Vor kurzem ist ein Buch eines deutschsprachigen Gelehrten erschienen, das dieser Stimmung entgegenkommt, das Buch Hans Sedlmayrs „Verlust der Mitte“. Da dieses Buch die erste Aussage unserer akademischen Disziplin zur modernen Kunst ist, wird es im Ausland stellvertretend für die deutsche Einstellung zur modernen Kultur stehen. Einer Aussprache über die moderne Kunst innerhalb eines akademischen Gremiums muß man also dieses Buch zugrunde legen.

Inhalt und Ergebnis dieses Buches lassen sich vielleicht doch summarisch zusammenfassen. Der Autor nimmt an, daß unsere moderne Kultur, die ungefähr 1800 beginnt, krank sei. Diese Krankheit nennt er „Verlust der Mitte“. Krankheitserreger ist die Hybris des Menschen, der Versuch des Menschen sich autonom, absolut zu setzen. Der Heilungsprozeß ist die Rückkehr zu Gott. Verlust der Mitte ist die vollkommene Säkularisierung des Menschen, ist Verlust Gottes. Dieses Buch ordnet sich also in Annahme und Ergebnis der das Nachkriegseuropa seit dem ersten Weltkrieg beunruhigenden Krisen- und Untergangsliteratur zu.

Aber es ist das Buch eines Wissenschaftlers. Methodisch nimmt es als Erfahrungsgegenstand die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Doch wird der Kreis der Erfahrungsgegenstände stark eingeschränkt, indem nur kritische Formen, d. h. radikal neue Formen geprüft werden. Neue Formen, — das wären auch bis zum Unsinnigen absonderliche Formen. „Aber eine unsinnige Form muß nicht notwendig auch sinnlos sein“ — sagt Sedlmayr und macht es geradezu zum „heuristischen Prinzip, daß sich in solchen absonderlichen Formen Eigentümlichkeiten enthüllen, die auch sonst das Schaffen einer Zeit bestimmen“. Sedlmayr verrückt also den methodischen Standpunkt entschlossen. Von diesen bis zum Unsinnigen absonderlichen Formen seinen Ausgang nehmend, führt er uns zur Erkenntnis, daß die ganze moderne Kultur bis zum Unsinnigen absonderlich sei. Als die neuen führenden Aufgaben im Traditionsraum unserer modernen Geistigkeit erscheinen ihm der Landschaftsgarten, das architektonische Denkmal, das Museum, das Theater, die Ausstellung. Diesen Details der Architektur wird totale Gleichniskraft zugebilligt und aus ihnen der „Verlust der Mitte“ erschlossen. — Wir hören nichts von der Dichtung Goethes, Kleists, Paul Valéry's, von der Musik Beethovens oder Schönbergs oder Hindemiths, von der Malerei, die in wundervoller, bruchsischer Logik und strenger Kontinuität von David über Millet, Courbet und Manet zu den Impressionisten, von da zu Cézanne, zu Braque, Juan Gris, Picasso, André Masson und Joan Mirò reicht. Wenig nur hören wir von Schinkel, Gilly und Le Corbusier, viel aber von dem Architekten Ledoux, den die Wiener Schule vor 25 Jahren wiederentdeckt hat, und von El Lissitzky und ihren Projekten für Kugelhäuser, die Sedlmayr als Symbol der „Bodenlosigkeit“ erscheinen. Die größten Meister unserer Epoche werden kaum erwähnt. Cézanne gerät auf Grund solch veränderter Betrachtungsweise in Verbindung mit Worten wie „chaotischer Raum“, „außermenschlich“, „pathologisch“. Sedlmayr verrückt also auch die ästhetischen Bewertungsfaktoren. Der Strukturbegriff unserer Epoche ist jedoch nicht die „Bindungslosigkeit“ oder der „Verlust der Mitte“; es ist vielmehr der positive Lebenstrieb, zu dem diese beiden Begriffe nur negative Spiegelungen sind, — es ist die Freiheit. Der psychologische Ort aber, von dem aus solche Wertverrückungen erst möglich werden, ist eine tief in uns alle eingefressene Müdigkeit, ein Nicht-mehr-Wollen der ungeheuren geistigen Anstrengung des modernen Geistes gegenüber, es ist jene „malaise“.

Die Freiheit ist das gewaltige Geschenk an das menschliche Geschlecht, das wir der großartigsten Geburtsschicht des europäischen Geistes verdanken, der Schicht, die um 1770 geboren wurde und die unser ganzes menschliches Denken und Vorstellungsver-

mögen bestimmt: Beethoven und Goethe, Kant und Hölderlin, Novalis und Kleist usw. Seit dem Auftreten dieser Generation bewegen sich die Kulturäußerungen des modernen Menschen in gewaltigen Antithesen. Diese Polarität besteht von allem Anfang an: in der nebeneinander existierenden Form der Romantik und des Klassizismus bis zum Verismus und der abstrakten Kunst der Gegenwart. Alles ist möglich; denn wir haben die Freiheit, alles zu tun. — Natürlich kann diese Explosionskraft mit angstvollen Augen und in tiefer „malaise“ betrachtet werden.

Die so häufig geübte Kulturkritik liebt es, Terminologie und Methode der Naturwissenschaft, insbesondere der Medizin, zu übernehmen. Wir hören von Symptomen, Diagnosen, Prognosen, Therapie. In Wahrheit aber ist das Verfahren der modernen Kulturkritik den Methoden der modernen Naturwissenschaft in erschreckender Weise entgegengesetzt, jenen Methoden, die die stolzeste Leistung des modernen Geistes, die Entdeckungen der Mikro- und Makrophysik hervorgebracht haben. Das naturwissenschaftliche Denken hat sich davon freigemacht, in logischer Kette deduktiv von einer Annahme zu einer Erfahrung fortzuschreiten und hat sich gänzlich der Erfahrung unterworfen. Die Naturwissenschaft kam so zu Entdeckungen, die unserem deduktiven Vorstellungsbild scharf widersprechen, und sie hat diese Entdeckungen bejaht. Sie hat am ersten und obersten Ende der Schöpfung das Chaos entdeckt, d. h. die Ebene jenseits der Kausalität, das Wunder der Genesis. Während sich so die moderne Naturwissenschaft anschickt, den menschlichen Herrschaftsbereich in der Natur in einem unvorstellbaren Maße zu erweitern, fasziniert sich die moderne Kulturkritik am Worte Chaos, weil sie es mit alten Gleichnissen indentifiziert und mit Höllenvisionen befrachtet. So erhält sie jedoch nur metaphorische und dichterisch-elegische, jedoch keine wissenschaftlichen, keine kritischen Werte. — Um der modernen Kulturkritik wissenschaftlichen Wert zu verleihen, käme es darauf an, uns ebenso gänzlich der Erfahrung zu unterwerfen, zu sehen, was ist, was der moderne Geist der Freiheit hervorgebracht hat, zu ihm Ja zu sagen. Finden wir am Ende unseres Suchens das Chaos, so haben wir auch zu ihm Ja zu sagen. Benutzen wir aber die Erkenntnisse der Naturwissenschaftler nur als intellektuelles Ornament, so wird unsere Methodik fragwürdig.

Herr *Sedlmayr* (Wien): Die Worte Haftmanns habe ich nicht, wie er annimmt, als hart empfunden, doch finde ich, daß er zu jenen gehört, die mein Buch nicht verstanden haben. Er hat nicht verstanden, daß meine „Methode der kritischen Formen“ nur eine zusätzliche Methode zu anderen anerkannten kunstgeschichtlichen Methoden ist. Er hat — obwohl es die Einleitung zu meinem Buch mit allem Nachdruck betont — einfach nicht zur Kenntnis genommen, daß ich nur von den Gefährdungen der modernen Kunst, nicht von ihren Leistungen spreche. Er hat ganz und gar verkannt, daß die Kulturkritik, als deren Instrumente ich die Phänomene der Kunst — auch ihre Fehlleistungen — benütze, aufgebaut ist auf einer Kennzeichnung dieser kunstgeschichtlichen Epoche, die aus verifizierbaren Aussagen besteht.

Als ich über mein Buch den Titel „Verlust der Mitte“ stellte, sah ich voraus, daß dieser Titel in sich die Gefahr trägt, zu einem Schlagwort, bei Übelwollenden zu einem Tot-

schlagwort der modernen Kunst zu werden. Diesen Titel beizubehalten habe ich mich erst entschlossen, als ich mich davon überzeugt hatte, daß er — abgesehen von seiner kulturkritischen Bedeutung — vier ganz bestimmte, meiner Meinung nach grundlegende Vorgänge rein im Bereich der Kunstgeschichte bezeichnet, welche der Epoche seit etwa 1760 ihre Signatur geben. Erlauben Sie mir zuerst die kunstgeschichtlichen Bedeutungen des Wortes vom „Verlust der Mitte“ zu klären.

1. Seit jener Zeit streben die einzelnen Künste fort von einer gemeinsamen Mitte, in der sie vorher „übereinkamen“ (die keineswegs identisch ist mit dem Gesamtkunstwerk des Barocks, das allerdings im Connubium aller Künste seinen Grund hatte). Die einzelnen Künste streben danach, ganz „rein“, ganz frei von Beimengungen anderer Künste, sie streben danach „autonom“, autark zu werden. Setzt man diese Tendenz voraus, so lassen sich allein aus ihr eine ganze Fülle verschiedenartiger charakteristischer Erscheinungen der „modernen“ Kunst verstehen, ja geradezu ableiten, die man früher als historische Tatsächlichkeiten einfach hinnehmen mußte. Dieses Vorgehen leistet also das, was man von einer wissenschaftlichen Theorie erwarten muß, und diese Theorie könnte nur durch eine andere umfassendere widerlegt werden. Was für die einzelnen Künste daraus folgt, habe ich in meinem Buch dargelegt. Hier nur ein Hinweis auf die Vorgänge im Gebiet der Malerei. Wenn wir aus dem Gemälde des 18. Jahrhunderts nach und nach alles eliminieren, was nicht „rein“ malerisch ist, dann erkennen wir erst, wie reich, wie komplex das Gebilde war, welches da nach und nach abgebaut wurde. Nicht nur spalten sich reine Linie und reine Farbe auseinander, nicht nur werden die plastischen Werte und alle Bedeutungen, die nicht rein „sichtbar“ sind, ausgestoßen, sondern auch das tektonische Element, zum Schluß auch noch der darstellende Sinn: am Ende dieses Prozesses steht die „reine“, die gegenstandsfreie Malerei. Dies sind rein kunstgeschichtliche, wertfreie Feststellungen.

2. Kunstgeschichtlich bedeutet „Verlust der Mitte“ den Verlust des integralen Menschenbildes, das seit der Neusteinzeit in der Mitte der Kunst stand. Dabei handelt es sich nun keineswegs um die abstrakte Kunst, sondern um jene Linie der Entwicklung, auf welcher das Menschenbild selbst in Frage gestellt und schließlich zur Auflösung gebracht wird. Es dürfte schwer zu bestreiten sein, daß auf dieser Linie, die bei den Surrealisten kulminiert, eine Desintegration des Menschenbildes erreicht wurde, die ohne gleichen ist. Dies als „höllisch“ zu bezeichnen ist zulässige Kennzeichnung: denn „Hölle“ ist im Bilde eben das Widermenschliche, Widernatürliche, Widergeordnete — die Surrealisten haben das ausdrücklich zugegeben.

Auf die 3. und 4. kunstgeschichtliche Bedeutung der Kennzeichnung „Verlust der Mitte“ (Verlagerung des Schwergewichts in Aufgaben, die bezogen auf das Ganze des Menschen peripher, „exzentrisch“ sind, und Abdrängung der Kunst selbst an die Peripherie des Lebens) kann ich hier nicht eingehen.

Diese Kennzeichnungen beanspruchen nicht, das Wesen der Epoche zu erschöpfen, sie tragen nur einen geschichtlichen Horizont mit Fluchtpunkten in das scheinbar so chaotische Geschehen seit etwa 1760.

Schon die beiden ersten Kennzeichnungen umfassen aber Phänomene, mit denen sich nichts in der Gesamtgeschichte der Kunst wirklich vergleichen läßt. Wir kennen zwar Epochen, die ein schon erreichtes schönheitliches Menschenbild wieder aufgelöst, die die plastischen Werte abgebaut haben. Wir kennen aber keine Epoche, welche das tektonische Element in allen Künsten in diesem Maße in Frage gestellt und das integrale Menschenbild mit solcher Vehemenz angegriffen hat.

Und nun schreibe ich diesem Phänomen allerdings geistesgeschichtliche Bedeutung zu. Ich behaupte, daß sie mit Phänomenen der materiellen und geistigen Kultur zusammenhängen, die ebenso einzigartig sind wie diese kunstgeschichtlichen Phänomene. Im Bereich der materiellen Kultur die Tatsache einer auf der Maschinenindustrie fundierten Gesellschaft. Im Bereich der Geistesgeschichte die Tatsache, daß — nach deistischen und pantheistischen Zwischenstufen — der Atheismus dominierende Macht geworden ist. Dies zu behaupten ist methodologisch ebenso zulässig, wie etwa der Versuch, zwischen den neuen Strömungen der gotischen Kunst und der Mystik oder zwischen der Kunst des Paläolithikums und der Kulturstufe des Jägertums oder der Magie einen materiellen oder geistigen Zusammenhang herzustellen. Einzelne Atheisten hat es wohl immer, atheistische Minoritäten gelegentlich gegeben, noch nie aber ein Zeitalter, in dem der Atheismus dominierende Macht geworden ist. Es ist erschütternd, einer Kultur zu begegnen, die wesentlich atheistisch ist.

(Zwischenruf *Haftmann*: Marc und Kandinsky würden das bestreiten.)

Daraus folgt keineswegs, daß nun jeder Künstler Atheist ist! Eine atheistische „Kultur“ muß zwar von sich aus zur Säkularisation der Kunst treiben. Da nun aber der Kunst ein Element des Mysteriums, des Metaphysischen, Transzendenten wesenseigen ist — sonst wäre es unverständlich, daß sie durch Jahrtausende der Religion dienen konnte — müssen Strömungen der Kunst auftreten, die aus eigener Vollmacht die Verteidigung des metaphysischen Bereichs rein mit Mitteln der Kunst übernehmen. Und dabei „überanstrengt“ sich — wenn sie das Wort recht verstehen — die Kunst ebenso sehr wie die Künstler. Die Künstler müssen in imponierenden, oft gewaltsamen, „demiurgischen“ Schöpfungen nun etwas leisten, was ihnen bisher von der Gemeinschaft, von der „religio“ abgenommen wurde. Von hier aus scheinen mir Erscheinungen wie Kandinsky oder Franz Marc (die eigentümlichen Laute der „Klage“, die seine reinen und glühenden Schöpfungen durchziehen!) überhaupt erst tiefer zu verstehen. Die künstlerischen und ethischen Leistungen der modernen Kunst werden nur dem ganz sichtbar werden, der ihre großen Gefährdungen nicht schön färbt.

Stellt man sich jemanden vor, der, von einem anderen Planeten herabgefallen, die Entwicklung der modernen Malerei in einer Ausstellung überblicken könnte — diesem Wesen müßte es ohne weiteres klar werden, daß hier erschütternde Umbildungen des menschlichen Geistes vor sich gegangen sind.

Und hier wird allerdings der Punkt erreicht, wo die wissenschaftliche Kennzeichnung der Epoche zu Entscheidungen aufruft. Man muß sich entscheiden, ob man zu dem Bild des Menschen steht, das Haftmann prägnant gekennzeichnet hat. Die Freiheit, die

er meint, ist doch wesentlich die Freiheit von Gott. Der autonome Mensch ist eben der sich gegen Gott sperrende Mensch. Hier muß sich jeder bekennen, und ich habe mein Bekenntnis in dem Buch ausgesprochen. Für Haftmann steht nach seinen eigenen Worten der Mensch zwischen zwei Chaos'. Haftmann hat viel von „malaise“ bei anderen gesprochen — wo aber könnte die „malaise“ größer sein — und die Freiheit geringer — als in diesem Ausgesetztsein zwischen dem Chaos unten und dem Chaos oben? Und so trieft denn auch Angst, Ekel, Schwermut und Verzweiflung aus jeder Äußerung des atheistischen pessimistischen Existenzialismus. In dieser Bestimmung des Menschseins drückt sich die Haltlosigkeit des modernen Menschen ganz scharf aus. Ein Festhalten des Menschenbildes und letzten Endes auch der Kunst ist nur dort möglich, wo man zwar unter sich das Chaos, aber über sich den Kosmos weiß.

Herr *Heise* (Hamburg): Es hat sich gezeigt, daß hier nicht mehr Wissenschaft getrieben wurde, sondern daß Bekenntnis gegen Bekenntnis steht. Wir können die Dinge unseres eigenen Lebens nicht richtig sehen, wenn wir sie nur als Teil der Geschichte auffassen. Es handelt sich darum, Gegenwart und historische Wissenschaft zu trennen. (Aus diesem Grunde muß es auch bedauert werden, daß immer mehr Dissertationen über lebende Künstler entstehen.) Das bedeutet aber nicht, daß wir nicht mit aller Entschiedenheit für die moderne Kunst eintreten sollen. Mit Herrn Haftmann haben wir uns zur Freiheit und zur Kunst unserer Zeit zu bekennen.

Herr *Dagobert Frey* gibt seiner Freude darüber Ausdruck, daß die Probleme der modernen Kunst auf das Tagungsprogramm gesetzt wurden. Man kann nicht an irgendeinem Punkte der Entwicklung einen Strich ziehen; es ist möglich, auch die moderne Kunst mit wissenschaftlichen Methoden zu untersuchen. Zum Vortrag von Herrn Franz ist zu bemerken, daß eine stilkritische Analyse der einzelnen Werke, wie sie etwa in den USA bereits geleistet wurde, wohl fruchtbarer gewesen wäre.

Die Einzigartigkeit der Phänomene der modernen Kunst läßt sich kaum leugnen. Man wird sich zu fragen haben, was diese Einzigartigkeit bedeutet. Hierbei werden die Erkenntnisse der Philosophie und der Naturwissenschaften in die Betrachtung einzubeziehen sein. Es ist das Verdienst Sedlmayrs, dies versucht zu haben, auch wenn sich nicht alle Ergebnisse des Buches bestätigen werden. Man mußte das Problem einmal so behandeln, nämlich innerhalb der Methoden, die wir als wissenschaftlich bezeichnen.

Herr *Gall*: Wir haben auch nach den Ursachen zu fragen, die das seltsame Gesicht der Kunst unserer Zeit bestimmen. Es ist eine Tatsache, daß aus der modernen Malerei viele Dinge ausgeschlossen sind, die vorher in ihr enthalten waren. Dieses Faktum hat Sedlmayr mit Recht betont. Welches ist aber die Ursache hierfür? Betrachtet man das Schaffen der lebenden Künstler und die Umstände, unter denen ihre Werke ins Leben treten, so ergibt sich, daß der Auftraggeber fehlt, durch den früher die Kunst mit dem Leben verbunden war. Die älteren Künstler waren mit dem Leben ihrer Zeit so verbunden, daß ihre Werke allgemein verstanden wurden. Heute malt der Künstler herrliche Dinge, ohne zu wissen für wen er arbeitet. Er schickt seine Bilder auf Ausstellungen und wundert sich, wenn das Publikum sie nicht versteht. An die Stelle der ent-

scheidenden Aufgabe, die etwa die Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts erfüllt hat, sind heute Photographie, Kino und Zeitung getreten; für die Kunst ist in ihren alten Bereichen wenig übrig geblieben. So sieht sich der Künstler nicht nur ausgestoßen: er ist wirklich isoliert und sein Schaffen bleibt eine esoterische Angelegenheit. Wir Lebenden sind es, die die Künstler ausgestoßen haben.

(Zwischenruf: Alte Pinakothek!)

Wenn wir den Künstlern keine Aufträge mehr erteilen, wenn wir ihr Schaffen nicht mit unserem Leben verbinden, dann geht der Kosmos, von dem gesprochen wurde, verloren.

Herr *Beenken* (Aachen) beschäftigt sich mit dem Problem der Qualität. Es gehe darum, auch für Werke der modernen Kunst objektive Wertungen zu finden; vor allem die jüngere Generation sehe sich immer wieder vor diese Frage gestellt. Die „Pioniere des Qualitätsurteils“ gehörten an die verantwortlichen Stellen des Museumswesens.

Herr *Gall*: Es ist im Grunde genommen eine Tragödie, daß Museumsleiter die Qualität eines Kunstwerkes bestimmen sollen. Der Qualitätsbegriff hat sich früher doch aus der Verbindung der Kunst mit dem Leben gebildet. Es ist ein Unglück, daß unsere modernen Künstler das Gefühl haben, daß sie für das Museum malen.

*

Herbert von Einem (Bonn): *Peter Cornelius*.

Cornelius' Werk ist der umfassendste Versuch der deutschen Romantik, der bildenden Kunst noch einmal die Lebensbezirke zurückzuerobern, die sie vom Mittelalter bis in den Barock hinein getragen haben. Nur vor dem Hintergrund der romantischen Bewegung werden Anspruch, Leistung und Scheitern seiner Kunst, ihre Größe und ihre Problematik ganz durchsichtig — wie umgekehrt das Bild der deutschen Romantik unvollständig und unvollkommen bleiben muß, wenn man Cornelius nicht den Platz in ihr einräumt, der ihm gebührt.

Die Überwindung des im Barock zum letzten Mal glanzvoll verkörperten, von der Aufklärung aber bereits tödlich getroffenen objektiv bestimmten Lebenssystems durch ein neues subjektiv bestimmtes Lebenssystem, das Kerngeschehen der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts, war für Dichtkunst und Philosophie zunächst von großer Fruchtbarkeit. Die bildende Kunst dagegen wurde — in den verschiedenen Ländern freilich mit verschiedener Stärke — an ihrer Wurzel getroffen. Die objektive Gestaltwelt christlich-antiker Prägung — der Born, aus dem sie jahrhundertlang ihre Kraft geschöpft hatte — verfiel. Eine neue Welt subjektiven Gefühles tat sich auf, die sich nur schwer noch in sinnlich greifbaren Gestalten und vor allem in allgemein verbindlichen und verpflichtenden Symbolen darstellen ließ. Mit der natürlichen Vormachtstellung der bildenden Kunst war es vorbei. Nur der schmale Raum subjektiven Ausdrucks schien ihr in Zukunft zu bleiben.

Die Auflösung der alten Bindungen hatte zunächst dazu geführt, die bildende Kunst auf sich selbst zu stellen und durch strenge Betonung ihrer Eigengesetzlichkeit neu zu begründen. So fruchtbar für das Kunstverständnis der Gedanke der Eigengesetzlichkeit

der Kunst war, so sah doch gerade die Romantik, daß eine Erneuerung der Kunst nicht aus der Kunst, sondern allein aus den Kräften, denen auch die Kunst ihr Dasein verdankt, kommen müsse. Ihr großes Anliegen war, die gefährliche Isolierung, in die die Kunst durch Betonung ihrer Eigengesetzlichkeit zu geraten drohte, zu überwinden und ihr die ursprüngliche Tiefe als lebendige Sprache zurückzugewinnen. Sie übersah freilich — mußte übersehen —, daß dieses Anliegen von der Grundlage des Subjektivismus aus, den auch sie nicht rückgängig machen konnte, zum Scheitern verurteilt war.

Wurde die Kunst nicht zeitlos als selbstgenügsamer Organismus, sondern als geschichtliches Gebilde gesehen, so mußte das Verhältnis zu dem großen Erbe der Vergangenheit zur Lebensfrage werden. So einheitlich die Romantik in ihrer Grundauffassung war, so schieden sich hier doch die Wege: radikale Ablehnung der vergangenen Kunstformen, um den „gegenwärtigen Moment des Daseins“ (Runge) rein fassen zu können, und Wiederaufnahme bestimmter Formen, um „in die ursprüngliche Notwendigkeit des einst Entstandenen zurückzugehen“ (Cornelius). Auf beiden Wegen sollte freilich die christliche Grundlage erhalten bzw. recht eigentlich neu geschaffen werden. Den ersten Weg ist am kühnsten der protestantische Norddeutsche Runge, den zweiten am kühnsten der katholische Rheinländer Cornelius gegangen. In der Verschiedenheit ihrer Wege spiegelt sich bei diesen beiden Künstlern zugleich die Verschiedenheit ihrer landschaftlichen und geistigen Herkunft.

Die Frage, ob der Weg des Peter Cornelius, dessen Problematik von vornherein auf der Hand liegt, ein echter Weg gewesen ist, kann zureichend nur von dem gestalteten Werk und von der individuellen Leistung des Künstlers aus beantwortet werden, und zwar unabhängig von der Tatsache, daß das gesteckte Ziel nicht erreicht worden ist. Wir müssen zunächst nach den Gehalten fragen und hier versuchen, die Art und das Maß des Schöpferischen zu bestimmen. Erst dann gewinnen wir Maßstäbe zur Beurteilung der Form.

Während die Weggenossen des Cornelius (an ihrer Spitze Overbeck) die Aufgabe der Erneuerung der religiösen Kunst vor allem von der Seite des subjektiven Gefühles auf faßten und ihr Bemühen auf das tief empfundene Einzelne richteten, rang Cornelius darum, das objektive Ganze der christlichen Gestaltwelt zu erneuern. Ihm schwebte eine große christliche Konzeption vor, „die sich ganz auf die heilige Schrift basieren würde, vom Abfall der Engel bis zum Ende der Dinge, das ganze Leben Christi gleichsam als Herz und Zentrum . . .“. Die Fresken der Münchener Ludwigskirche und die Entwürfe des Berliner Camposanto sind nur Bruchstücke dieses idealen Ganzen, den jeweiligen konkreten Aufgaben angepaßt, die ihm zufielen.

Zu der christlichen Gestaltwelt trat ferner die Welt der Antike — auch sie als ein Ganzes. Noch einmal schien sich bei ihm die Kluft zwischen Antike und Christentum schließen zu sollen, die Winkelmanns Griechenkult so unheilvoll aufgerissen hatte.

Den umfassenden Gehalten seiner Kunst entspricht das Umfassende des formalen Anspruchs. Von früh auf drängte Cornelius zur Wand. „Die Freskomalerei ist so recht geeignet, alle Elemente der Kunst aufs freiste und größte in sich aufzunehmen . . .“ Immer greift Cornelius' Bilddenken auf den architektonischen Raum über und zwingt

die Malerei, dem höheren Gesetz der Baukunst zu gehorchen. Was der Monumentalmalerei vom Mittelalter bis in den Barock hinein selbstverständlich gewesen war, mit dem Auseinanderfallen der Künste aber aufgehört hatte und gerade vom Klassizismus nicht hatte wiedergewonnen werden können, die natürliche Aufeinanderabstimmung von Architekturraum und Bildkomposition: das ist bei Cornelius als hohes Ziel wieder ins Auge gefaßt worden. Wollte die Romantik die Monumentalmalerei erneuern, so mußte sie bis zu diesem Punkte zu kommen suchen. Auch Runge hatte geträumt, seinen „Tageszeiten“ einen eigenen Raum zu erfinden. Cornelius ist aber der einzige, der über bloßen Ansatz zu wirklicher Leistung gekommen ist, wie es überhaupt zu ihm gehört, daß er mit größter Energie und Kraft seine Ideen in die Tat umzusetzen verstand.

Die Größe von Cornelius' Kunst — so ergab die eingehende ikonographische und formale Interpretation der Münchener Glyptothekfresken und der Berliner Camposantowentwürfe — liegt in dem Anspruch, der hier noch einmal — in einer Zeit, die seiner Verwirklichung nicht mehr fruchtbaren Boden geben konnte — durch den Willen und das geistige Feuer eines Einzelnen nicht nur theoretisch erhoben, sondern in ausgreifenden Konzeptionen praktisch durchgesetzt worden ist. Die Problematik liegt in der durch die Krise des Gestalt Denkens bedingten Schwäche der bildnerischen Substanz, die dem umfassenden Anspruch von innen her nicht mehr voll zu genügen vermochte.

*

Zum *Abschluß der Tagung* nahm der Vorsitzende, Herr Jantzen, das Wort. Er dankte zunächst denjenigen, die im Bereiche des Nymphenburger Schlosses für den Rahmen der Tagung gesorgt hatten, Herrn Präsidenten Esterer, der den schönen Vortragsraum bereitstellte, dem Kronprinzen Rupprecht von Bayern, der der Benützung des Steinernen Saales zustimmte, ferner den Beamten der Schloßverwaltung und den Studierenden des Münchener kunstgeschichtlichen Seminars für ihre nie aussetzende Mühewaltung. Herzlicher Dank gebühre ferner allen Rednern der Tagung, besonders auch den Herren aus der Schweiz, aus Amerika und Osterreich, deren Beiträge als eine hervorragende Bereicherung der Münchner Tagung dankbar empfunden wurden.

Bei aller Anerkennung für die Bedeutung der Tagung, für die anregende Kraft, die den Teilnehmern gerade auch aus der persönlichen Fühlungnahme mit Fachgenossen erwachse, dürfe es indessen nicht an kritischen Bemerkungen zur „inneren“ Form der Tagung fehlen, denn es sei verständlich, daß eine so junge Einrichtung wie der deutsche Kunsthistorikertag noch nicht diejenige Sicherheit in der Behandlung des wissenschaftlichen Teils aufweise wie das bei älteren Fachverbänden der Fall sei. Bewährt habe sich die Einrichtung der Aussprachestunden, die von allen Teilnehmern ausnahmslos begrüßt wurden. Dagegen fehle es den Vortragenden vielfach noch an der Einsicht, daß sie zu wissenschaftlichen Fachvertretern sprechen und daher langatmige Einleitungen oder Erklärungen allgemeinerer Art sich ersparen könnten. Damit hänge zusammen der gelegentlich bedauerliche Mangel an Rednerdisziplin. Vielfach betone der Redner, er wolle sich kurz fassen, ohne daß die Ausführungen diesem Entschluß entsprächen. Der

Deutsche Kunsthistorikertag sei ein wissenschaftliches Instrument unseres Fachgebietes und müsse daher zu einer wissenschaftlich wirklich fruchtbaren Arbeitsmöglichkeit entwickelt werden. Leider lasse beispielsweise die Form der diesjährigen „Kurzreferate“ — mit einer Ausnahme — sehr zu wünschen übrig.

Was die Ergebnisse der Tagung anlange, so sei nicht immer entscheidend, ob solche in greifbarer Formulierung vorlägen, sondern wichtig sei oft auch die Einsicht in die Bedeutung einer wissenschaftlichen Fragestellung und die Erkenntnis, wo heute die wissenschaftlichen Probleme der deutschen Kunstgeschichtsforschung lägen, welche Wandlungen sich in der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise vollzögen. Die Vorträge hätten gezeigt, daß man auch „Stile“ der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise unterscheiden könne, je nachdem positivistische, form- und stilgeschichtliche oder bedeutungsgeschichtliche Methoden verwendet würden. Die Fruchtbarkeit in der Anwendung solcher Methoden hänge von der Eigenart des zu bearbeitenden wissenschaftlichen Materials und von den Zielsetzungen ab.

MITGLIEDERVERSAMMLUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

Am 8. September 1949 nachmittags 15 Uhr fand gemäß § 10 der Satzungen die Mitgliederversammlung des Verbandes deutscher Kunsthistoriker e. V. statt. Sie war von 141 Mitgliedern besucht und hatte folgende Tagesordnung:

1. Bericht des provisorischen Vorstandes
2. Kassenbericht
3. Entlastung des Vorstandes
4. Wahl des Vorstandes
5. Festsetzung von Zeit und Ort der nächsten Tagung
6. Presse und Verband
7. Akademisches Abschlußexamen für Kunsthistoriker
(Berichterstatter: R. Sedlmaier-Kiel)
8. Nachwuchsförderung
(Berichterstatter: E. Gall-München).

Der 1. Vorsitzende des vorläufigen Vorstandes, Hr. Jantzen, eröffnete die Mitgliederversammlung und erstattete nach Bekanntgabe telegraphischer Grüße von W. Voegelé und H. Giesau den

Bericht des Vorstandes für das Geschäftsjahr 1948/49.

Auf dem deutschen Kunsthistorikertag in Schloß Brühl vom 23.—27. August 1948 hat sich aus den anwesenden Mitgliedern eine Gründungsversammlung konstituiert und den „Verband deutscher Kunsthistoriker“ gegründet. Die Gründungsversammlung hat für ein Jahr einen Vorstand gewählt, dem die Herren Jantzen als 1. Vorsitzender, Ernst Gall als Stellvertreter, ferner die Herren Otto Schmitt, Friedrich Winkler, Peter Halm angehören.

Da von den vorläufig gewählten Vorstandsmitgliedern die Herren Jantzen, Gall und Halm ihren Wohnsitz in München haben, so wurde aus zweckmäßigen Gründen München als Sitz des Verbandes bestimmt.

In München ist der Verband deutscher Kunsthistoriker in das Vereinsregister eingetragen worden.

Im Berichtsjahr wurde der Verband in einer Reihe allgemeinerer Angelegenheiten in Anspruch genommen:

1. Anfechtung der vom amerikanischen Militärgouverneur für Deutschland befohlenen Rückgabe von 18 Kunstwerken aus dem Collecting Point München an Italien, die nicht unter die Restitutionsbedingungen des alliierten Kontrollrats fielen. Eine entsprechende Eingabe mit der Bitte einer Überprüfung der Angelegenheit wurde an den Präsidenten der USA übersandt. Ein Erfolg wurde noch nicht erzielt.

2. Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft. Da noch im Sommer-Semester 1949 die Wahlen für die Fachausschüsse — je zwei Fachvertreter — stattfinden sollten, wurde der Verband aufgefordert, für das Fach „Mittlere und neuere Kunstgeschichte“ zwei Wahlkandidaten zu benennen. Der Vorstand hat darauf die Herren Hans Kauffmann (Köln) und Otto Schmitt (Stuttgart) vorgeschlagen und diesen Vorschlag den in Frage kommenden Wählern an den Hochschulen mitgeteilt.

3. An dem Schicksal unserer ehemaligen deutschen wissenschaftlichen Institute in Italien, die mit Kriegsende der Beschlagnahme verfielen, sind nicht nur die Kunsthistoriker, sondern auch die Archäologen und Historiker beteiligt. Da es keine amtlichen Stellen gibt, die uns hätten orientieren können, so hörten wir zunächst mehr zufällig von den verschiedenen Plänen einer Übereignung dieser Institute an Italien. Aus dem Kreise derjenigen Kollegen, die früher an diesen Instituten in Rom und Florenz selbst gearbeitet haben, ergaben sich schließlich eine Reihe von Besprechungen besonders unter dem Eindruck der Erfahrungen, die zu verschiedenen Zeiten des laufenden Jahres die Herren Baethgen, Klausner, Heisenberg, Heydenreich in Rom selbst gewinnen konnten, mit folgendem zur Zeit gültigen Ergebnis: a) Das Schicksal unserer ehemaligen Institute ist noch unbestimmt. Es kann aber damit gerechnet werden, daß die Institute als solche bestehen bleiben, einerlei unter welcher Verwaltung. b) Die in Rom international vertretene Wissenschaft ebenso wie Italien selbst würde es begrüßen, wenn deutsche Gelehrte dort wieder arbeiten würden. Dementsprechend ist von den beteiligten deutschen Fachwissenschaften die Errichtung einer neuen wissenschaftlichen Station von bescheidenstem Umfange in Rom geplant mit einem Leiter und einer Reihe von Stipendiaten. Diese „Station“, die kein „Institut“ darstellt und noch keinen bestimmten Namen trägt, ist noch nicht errichtet, doch ist eine Finanzierungsmöglichkeit vorhanden. Im Zusammenhang mit diesen Fragen hat sich am 7. August in Stuttgart eine „Kommission für die deutsche wissenschaftliche Arbeit im Auslande“ konstituiert unter dem Vorsitz des Präsidenten der Monumenta Germaniae Historica Prof. Dr. F. Baethgen. In dieser Kommission sind die beteiligten Disziplinen vertreten. (Zu der Frage der italienischen Institute siehe auch „Kunstchronik“, September 1949, S. 184—5.)

Im übrigen galten die Vorstandsberatungen im wesentlichen der Vorbereitung unserer diesjährigen Tagung.

Anschließend gab der Geschäftsführer einen kurzen Kassenbericht nach dem Stand vom 31. August 1949. Den Einnahmen von DM 1385.— standen Ausgaben in Höhe von DM 608.29 gegenüber, so daß der Verband am genannten Tage über ein Guthaben von DM 776.71 verfügte.

Auf Grund dieser beiden Berichte erfolgte ohne Wortmeldung die Entlastung des provisorischen Vorstandes durch die Mitgliederversammlung.

Für die *Neuwahl des Vorstandes* wurde beschlossen, zuerst den ersten Vorsitzenden in geheimer Abstimmung zu wählen. Hr. Heise brachte die Wiederwahl von Hrn. Jantzen in Vorschlag mit folgender Begründung:

„Ich stelle den Antrag, Herrn Prof. Dr. Hans Jantzen zum Ersten Vorsitzenden unseres Verbandes zu wählen. Er hat dieses Amt bisher im provisorisch in Brühl ernannten Vorstand geführt. Durch die ordnungsgemäße Wiederwahl wird ihm der Dank für seine bisher geleistete aufopfernde Tätigkeit und das uneingeschränkte Vertrauen der Mitgliederversammlung ausgesprochen.“

Bei der Abstimmung verteilten sich die Stimmen der 141 anwesenden Mitglieder des Verbandes folgendermaßen: 130 Jantzen, 2 Kauffmann, 2 Otto Schmitt, 1 Kömstedt, 6 Stimmenthaltungen. Hr. Jantzen nahm die Wahl an.

Für die Wahl der weiteren Mitglieder des Vorstandes schlug Hr. Noack vor, die Vorstandschaft in ihrer bisherigen Zusammensetzung wiederzuwählen. Auf Antrag von Hrn. Bauch erfolgte auch diese Wahl in geheimer Abstimmung mit folgendem Ergebnis: 90 Stimmen Ja, 39 Stimmen Nein, 3 Stimmenthaltungen, 1 Stimme ungültig. Damit setzt sich der Vorstand zusammen aus den Herren: Jantzen (1. Vorsitzender), Gall (stellvertr. 1. Vorsitzender), Otto Schmitt (2. Vorsitzender), Winkler (stellvertr. 2. Vorsitzender), Halm (Geschäftsführer).

Nach einer Pause wurden auf Vorschlag der Fachschaften die Abteilungsleiter der Fachgruppen gewählt, und zwar:

für die Hochschulen Hr. Paatz (Heidelberg)

für die Museen Hr. Holzinger (Frankfurt)

für die Denkmalpflege Hr. Lill (München)

für die freien Berufe Hr. Grote (München).

Bei Punkt 5 der Tagung fand der Vorschlag, die nächste Tagung erst in zwei Jahren abzuhalten, allgemeine Zustimmung. Der Antrag von Hrn. Reuther, als nächsten Tagungsort Berlin zu wählen, wurde — nach geringen Einwänden — von der ganzen Versammlung wärmstens aufgenommen, wenn auch die Beschlußfassung darüber der Zukunft vorbehalten werden mußte. Hr. Winkler (Berlin) dankte für dieses Gedenken. Der Jahresbeitrag wurde auf Vorschlag des 1. Vorsitzenden wieder mit DM 5.— festgesetzt.

Punkt 6, Presse und Verband, wurde auf Antrag von Hrn. Otto Schmitt nicht erörtert, da durch die fast einstimmige Wiederwahl von Hrn. Jantzen vereinzelt Angriffe der

Presse auf den Verband und die Person des 1. Vorsitzenden als erledigt betrachtet werden können.

Über die Frage eines akademischen Abschlußexamens für Kunsthistoriker berichtete Hr. R. Sedlmaier im Anschluß an eine Aussprache der auf der Tagung anwesenden Hochschullehrer.

Von den beiden hier zur Diskussion stehenden Teilfragen hat sich für die erste — die Frage eines akademischen Abschlußexamens, das nach etwa 8 Semestern als Studiennachweis dienen könnte — bisher noch keine einheitliche Meinungsbildung ergeben, nur ein kleiner Teil der Ordinarien hat sich dafür ausgesprochen. Dagegen entspricht der Vorschlag, die Kunstgeschichte im Staatsexamen für das höhere Lehramt einzuschalten, einem alten Wunsch der Kunsthistoriker.

Herr Boeck machte Bedenken geltend, da nicht zu erwarten sei, daß jeder Lehrer ein „visueller Typ“ ist, während Hr. Bauch das wesentliche Ziel in der Einflußnahme des Fachvertreters der Kunstgeschichte bei der Gesamtbewertung des Examens sah.

Nach verschiedenen Erörterungen, ob die Kunstgeschichte Aussicht habe, als drittes Fach im Examen anerkannt zu werden, schlug Hr. Gall vor, das Ziel nicht zu weit zu stecken, sondern Kunstgeschichte zunächst nur für Geschichtslehrer und Deutschlehrer als Examensfach zu fordern. In dieser vereinfachten Form fand die folgende von Hrn. Sedlmaier vorgeschlagene Resolution die Zustimmung der Versammlung:

„Der Verband Deutscher Kunsthistoriker hält es für wünschenswert, daß die Kunstgeschichte auch in den neuzugestaltenden Prüfungsordnungen für die Staatsexamina für das Höhere Lehramt, besonders im Rahmen des Studiums der Historiker, zu der ihr gebührenden Geltung gebracht werde.

Er hält es nicht für angebracht, daß der Lehrplan für die höheren Schulen die Kunstgeschichte nur den Kunsterziehern zuweist. Er fordert, daß jeder künftige Lehrer der Geschichte und Deutschkunde an den höheren Schulen im Laufe seines Studiums zur Teilnahme an kunstgeschichtlichen Vorlesungen und auch Seminaren verpflichtet wird und in seinem Examen den Ausweis dieses Studiums gegenüber dem kunstgeschichtlichen Fachvertreter ablegen muß.“

Ein Antrag von Herrn Schöne, eine generelle Warnung vor dem Studium der Kunstgeschichte ergehen zu lassen, begegnete Widerspruch. Auf Antrag von Hrn. Hamann—Mc. Lean wurde jedoch beschlossen, statistisches Material über die beruflichen Aussichten des kunsthistorischen Nachwuchses zu sammeln, das bei der Beratung von Studierenden als Unterlage dienen kann.

Endlich wurde unter allgemeinem Beifall die nachstehende, von Hrn. Gall eingebrachte Resolution über die Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses angenommen:

„Der Verband deutscher Kunsthistoriker hat auf seinem in München Anfang September 1949 tagenden Kongreß die Frage geprüft, in welcher Form der wissenschaftliche Nachwuchs für die Forschungsinstitute, für die größeren staatlichen und städtischen Museen, sowie für die amtlichen Denkmalpflegeämter herangebildet werden kann. Bei dieser Frage handelt es sich zugleich um die Sicherung des weiteren Bestandes dieser für unser

gesamtes Kulturleben so wichtigen Institutionen, die unauflöslich mit aufbauender wissenschaftlicher Forschungsarbeit verknüpft sind.

Der Verband ist der Überzeugung, daß nach der grundlegenden Umwälzung der wirtschaftlichen Verhältnisse dieses Ziel nur dann mit Erfolg erreicht werden kann, wenn an den genannten Instituten Stellen in bestimmt festzusetzender Zahl für Anwärter mit abgeschlossener Hochschulbildung geschaffen werden, die so zu dotieren wären, daß die wirtschaftliche Existenz der Anwärter während der Dauer der Probezeit gesichert ist. Selbstverständlich soll der Eintritt in eine solche Anwärterstelle keinen Anspruch auf dauernde Beschäftigung begründen, er soll vielmehr nur gestatten, die Fähigkeiten des Bewerbers zu prüfen und in dem Umfang zu entwickeln, wie es die praktische Tätigkeit verlangt. Der Ausbildungsgang der Anwärter wäre durch besondere Vorschriften zu regeln und der Erfolg der Probezeit an ihrem Schluß durch eine besondere Prüfung darzutun.

Der Verband richtet daher an die Länderregierungen die Bitte, in diesem Sinne die erforderlichen verwaltungstechnischen Maßnahmen zu ergreifen, damit endlich ein geeigneter Nachwuchs gesichert wird. Hiezu gestattet sich der Verband darauf hinzuweisen, daß für andere wissenschaftliche Laufbahnen im juristischen Dienst, im Lehramtsdienst, sowie im Bibliotheks- und Archivdienst ähnliche Einrichtungen seit langem bestehen.“

Hr. Weickert (Berlin) richtete an die Anwesenden den dringenden Appell, sich für die Schaffung von Ausstellungsräumen für die Münchner Antikensammlungen einzusetzen. München besitze die einzige in vollem Umfang erhaltene Sammlung antiker Kunst in Deutschland, und es sei zu beklagen, daß diese Bestände seit dem Kriege der Öffentlichkeit nur vorübergehend und in begrenzter Auswahl zugänglich waren. Unsere Kultur ruhe auf den Grundlagen, die Antike und Christentum geschaffen haben. Auf die bildende Kraft antiker Kunst könne das Abendland nicht verzichten. Es sei deshalb eine hohe Verpflichtung des Staates, für diese Kunstwerke, die frühesten und reinsten Zeugnisse abendländischer Kultur, eine würdige Unterkunft zu schaffen.

Die Ausführungen von Herrn Weickert fanden den ungeteilten und warmen Beifall der Versammlung.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN

Suermondt-Museum

Bis 30. September 1949: Prof. Otto Dill (Bad Dürkheim), Pferdesportbilder (Ölgemälde und Zeichnungen). — Wolf Röhrich (Garmisch-Partenkirchen), Gemälde.

Graphisches Kabinett und Lesesaal

Bis 30. September 1949: Olaf Gulbransson

(Tegernsee), Zeichnungen und Karikaturen. — Gustav Singer (Aachen), Bühnenbilder. Sonderausstellung: Bis 15. September 1949: Gerettete Fresko-Bilder. Franz Stiewi (Aachen).

Oktober 1949: Jahresausstellung des Aachener Künstlerbundes. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Plastiken.

Oktober 1949: Gemälde von Paul von Waldthausen-Gersfeld.

ASCHAFFENBURG

Museum der Stadt Aschaffenburg

September-Oktober 1949: Ausstellung der Künstlervereinigung „Der Spessart“.

AUGSBURG

Staatgalerie und Schaezlerpalais

Oktober 1949: Große Schwäbische Kunstausstellung.

BAUTZEN

24. September—16. Oktober 1949: 2. Ausstellung des „Kreises sorbischer bildender Künstler“.

BERLIN

Haus am Waldsee

11. September—16. Oktober 1949: Picasso. Graphik von 1945—1947.

BIELEFELD

Kunstsalon Otto Fischer

15. September—11. Oktober 1949: Robert Pudlich. Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle.

BOCHUM

Bergbau-Museum

September—Oktober 1949: Kunstschatze westfälischer Dome und Kirchen. Ausstellung anlässlich des 73. Deutschen Katholikentages. Veranstalter: Stadt Bochum.

BREMEN

Kunsthalle

18. September—9. Oktober 1949: Gedächtnisausstellung Leo v. König.
25. September—16. Oktober 1949: Neue Lithographien von Ernst Wilhelm Nay.
9.—30. Oktober 1949: Helmut Gressieker (Osnabrück). Plastiken und Bildhauerzeichnungen.
16. Oktober—6. November 1949: Gedächtnisausstellung für Thomas Theodor Heine. Gemälde und Zeichnungen.

DETMOLD

Gesellschaftshaus

1.—16. Oktober 1949: Rembrandt-Radierungen aus dem Besitz der Universität Göttingen.
Oktober—November 1949: Gedächtnisausstellung Walter Kramme. (Kunstausstellungen der Stadt Detmold in Gemeinschaft mit der Volkshochschule.)

DRESDEN

25. August—31. Okt. 1949: II. Deutsche Kunstausstellung, Dresden 1949. Malerei, Graphik, Plastik, Architektur (veranstaltet von der Regierung des Landes Sachsen).

Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft

August 1949: Sowjetische Malerei.

Kunstausstellung Rudolf Richter

29. August—30. September 1949: Das Ufer, Gruppe junger Dresdner Künstler 1947. 3. Folge.

DÜREN

Leopold-Hoesch-Museum

4. September—2. Oktober 1949: Ausstellung Josef Hegenbarth (Dresden), geb. 1884 in Böhmisches-Kamnitz.

DÜSSELDORF

Galerie Alex Vömel

Ab Mitte September 1949: Zeichnungen und Bilder von Ernst Barlach. — Holzschnitten von Ludwig Schrieber.

FLENSBURG

Städtisches Museum

11. September—16. Oktober 1949: Gedächtnisausstellung Ludw. Dettmann. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen. — Englische Graphik (vom British Council zur Verfügung gestellt).

FRANKFURT a. M.

Städelsches Kunstinstitut

17. September—16. Oktober 1949: Ausstellung zeitgenössischer holländischer Malerei („unter den Auspizien des niederländischen Koordinationsausschusses für Kulturbeziehungen mit Deutschland“).

HALLE (SAALE)

Galerie Henning

2.—28. September 1949: Rosso H. Majores (Dresden/Klotzsche). Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte.

HAMBURG

Kunsthalle

15. Oktober—13. November 1949: Meisterwerke der englischen Malerei (von Hogarth bis Turner). Ausstellung des British Council; aus englischen Museen und Privatbesitz.

Museum für Kunst und Gewerbe

Ab 1. Oktober 1949: Chinesische Malerei der letzten vier Jahrhunderte.

Ab 15. Oktober 1949: Kirchliche Kunst in unserer Zeit.

Kunstverein

1.—30. Oktober 1949: *Simplicissimus* (Zeichnungen und Drucke).

Dr. Ernst Hauswedell GmbH.

22. September—15. Oktober 1949: Georges Rouault. Miserere.

HAMELN

Der Kunstkreis

18. September — 2. Oktober 1949: Heidingsfeld (Heroldsberg bei Nürnberg), Temperablätter und Aquarelle. — Rauschhuber (Nürnberg), Terrakotten und Bronzen.

HANNOVER

Kestner-Gesellschaft

31. August—9. Okt. 1949: Französische Malerei im 19. Jahrhundert (aus dem Besitz der Museen in München, Hamburg, Köln, Bremen und Hannover).

Oktober 1949: Kinderzeichnungen.

HEIDELBERG

Kurpfälzisches Museum

27. August—27. November 1949: Wiedereröffnung des Museums mit der Ausstellung „Heidelberg zur Zeit Goethes“.

KAISERSLAUTERN

Pfalzgalerie

September: Wiedereröffnung der Gemäldegalérie. — Moderne deutsche Graphik aus eigenen Beständen.

Oktober 1949: Französische Graphik der Gegenwart.

KASSEL

Hessisches Landesmuseum

11. September—6. Oktober 1949: Kirchliche Kunst der Gegenwart.

KOLN

Kölnischer Kunstverein

September 1949: Der Igel. Acht junge Maler aus Berlin.

Oktober 1949: Jahresausstellung Kölner Künstler. Malerei, Plastik, Graphik.

Antiquarium

19. September—15. Oktober 1949: „Drei Berliner Künstler“. Alexander Camaro, Karl Hartung, Hans Uhlmann.

KREFELD

Kaiser-Wilhelm-Museum

2. Oktober — 13. November 1949: Gedächtnisausstellung Helmuth Macke (der 1936 verstorbene Freund und Vetter von August Macke).

Studio für zeitgenössische Kunst

25. September—23. Oktober 1949: Willi Baumeister (Stuttgart).

LEIPZIG

Museum der bildenden Künste

15. Mai—August 1949: Kunst der Goethezeit. Deutsche Kunst der letzten 100 Jahre.

LINDAU

Städtisches Museum

11.—25. Oktober 1949: Sonderausstellung „Edelsteine, Perlen und Orchideen“. (Veranstaltet von der Stadt Lindau im Rahmen ihrer diesjährigen Herbstwochen; mit Leihgaben der Bayer. Staatsgemäldesammlungen und des Münchner Nationalmuseums, darunter der Schmuck der Fürstengruft von Lauingen a. d. Donau.)

LÜBECK

Overbeck-Gesellschaft

4. September—2. Okt. 1949: Else Wex-Cleemann (Bad Oldesloe).

2.—30. Oktober 1949: Werner Gilles und Edvard Frank. Gemälde, Zeichnungen u. Aquarelle.

Städtische Lesehalle

1.—31. Oktober 1949: Albert Aereboe.

MANNHEIM

Galerie Rudolf Probst

1.—20. Oktober 1949: Edvard Munch (1863—1944). Auserlesene Graphik.

MÜNCHEN

Haus der Kunst

September—Oktober 1949: Werke der Münchner Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“.

September—Oktober 1949: Meisterwerke des Kunstmuseums Bern.

9. September—19. November 1949: Große Münchn. Kunstausstellung (Neue Gruppe, Sezession, Münchner Künstlergenossenschaft).

Bayerisches Nationalmuseum

Herbst 1949: „Alte deutsche Fayencen“.

Städtische Kunstsammlungen

Ab 8. Oktober 1949: Herbstausstellung. (Kollektionen von Balwé, Balwé-Stammer, Büger, Clobes, Croissant, Glette, Hohlt, Schnackenberg.)

Internationale Jugendbibliothek (Kaulbachstraße)

Ab 14. September 1949: Kinderzeichnungen aus 21 Ländern.

MÜNCHEN-GLADBACH

Städtisches Museum

August—September 1949: Eigene Bestände des Museums; Leihgaben aus St. Ursula, Köln.

Oktober 1949: Ausstellung von Werken G. Neugebauers.

RADEBEUL b. DRESDEN

Haus der Kunst

(Zweigalerie der Staatl. Kunstsammlung)

9. August — 9. Oktober 1949: Dresdner Impressionisten.

RATINGEN

Heimatmuseum

28. August—2. Oktober 1949: „Goethe und Niederberg“.

9. Oktober—13. November 1949: Karina Velten-Ferger (Kettwig v. d. Br.). Plastiken und Gemälde.

ULM

Museum

September 1949: „Gerettetes Kunstgut aus Ulmer Privatbesitz.“ (Sonderausstellung des Museums der Stadt Ulm.)

WEIMAR

Schloßmuseum

14. August—25. September 1949: Thüringer Kunst im Goethejahr 1949.

WIESBADEN

Central Collecting Point im Landesmuseum

Seit Mai 1949: Zurückgekehrte Meisterwerke aus dem Besitz Berliner Museen. Zweiter Teil.

WOLFENBÜTTEL

Städtisches Heimatmuseum

25. September—31. Oktober 1949. „Zur Wolfenbüttler Theatergeschichte.“ (1592 bis zur Gegenwart).

WUPPERTAL

Kunst- und Museumsverein

25. September—16. Oktober 1949: Bilder des 19. Jahrhunderts aus Wuppertaler Privatbesitz. (Sammlung Geheimrat C. A. Jung.)

ZWICKAU (SACHSEN)

Städtisches Museum

31. Juli—August 1949: Bergbau in Kunst und Schrifttum.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN:

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten. Nachdruck, auch teilweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet. Das Heft enthält als Beiblatt die Folge 9 des Nachweises ausländischer Literatur in deutschen Bibliotheken.

Zu Heft 9 ist nachzutragen, daß der Bericht über die Münchner Profanbauten von Nora Benninghoff angefertigt wurde.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt für Denkmalpflege, Braunschweig, Burg Dankwarderode, erbeten. — Verlag Hans Carl, Nürnberg 1949. — Druck: Kastner & Callwey, München. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50 zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. Preis der Einzelnummer DM 1.50, der Doppelnummer DM 3.— zuzüglich Porto. — Anschrift des Verlags und der Expedition: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abholfach. Fernruf: Nürnberg 25475. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl).