

des Handwerklich-Brauchbaren und -Nützlichen setzt wohl voraus, daß Vitruvs Angaben inzwischen praktisch erprobt worden waren, so daß das Auftauchen vitruvianischer Rezepte in den karolingischen Rezeptaren als *terminus ante quem* für die Nutzarmachung Vitruvs einzuschätzen ist. Die ältesten Belege stammen aus dem oberrheinisch-alemannischen Gebiet, und überlieferungsgeschichtliche Erwägungen veranlassen, in diesem Gebiet die Destillation des Vitruvtextes in einzelne „Rezepte“ zu vermuten. Die ottonische Zeit setzt die praktische Auswertung Vitruvs fort, zeigt jedoch – mit Früherem verglichen – das Bemühen um ein tieferes Eindringen in Vitruvs Werk. Diesem sind Exzerpte wie die über die Proportionen des menschlichen Körpers (als Beispiel für die Nutzanwendung Vitruvs in gleichsam übertragener Bedeutung) ebenso zuzuschreiben wie die gezeichneten „Glossen“ in S, die offenbar didaktischer Absicht ihre Entstehung verdanken. Am Ende der ottonischen Zeit stößt man dann auf Zeugnisse, die eine neue Stufe der Vitruvadaption bezeichnen: Hermannus Contractus (1013 – 54) macht – bei voller Wahrung seiner sprachlichen Unabhängigkeit – von Vitruvs Terminologie Gebrauch (z. B.: *omnia ritu celestium figuratiorum architectonica ratione notantur*; vgl. Ernst Dümmler, Eine Vorrede Hermanns des Lahmen, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 16, 1869, 138; in dieser Vorrede wird Vitruv ausdrücklich erwähnt: Hermannus Contractus stellt es dem Leser seines Werkes anheim, es Vitruvs Buch beizubinden, sofern er ausführlichere Beschreibung von Uhren haben möchte – wiederum der utilitaristische Gesichtspunkt der Vitruvbenutzung, denn Vitruv hat in seinem neunten Buch über verschiedene Arten von Uhren und ihre Erfinder berichtet). In welcher Weise man im 12. Jahrhundert gewissermaßen die Summe aus dem Vitruvstudium der drei vorausgegangenen Jahrhunderte zog, ist hier nicht zu erörtern.

(Bei der Beschäftigung mit den Texteinträgen und Zeichnungen in S wurden mir von Vertretern verschiedener Disziplinen Hinweise und Auskünfte zuteil. In dem vorgelegten Bericht habe ich dankbar Gebrauch gemacht von Mitteilungen und Ratschlägen, die mir Bernhard Bischoff, München, und Friedrich Rakob, Rom, zukommen ließen; ihnen wie Max Denzler und Hans-Karl Lücke sei an dieser Stelle vielmals gedankt.)

Karl-August Wirth

REZENSIONEN

EVA BORSCH-SUPAN, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum*. Berlin (Bruno Hessling) 1967. 530 S., 46 Abb. im Text und 209 Abb. auf Kunstdruckpapier.

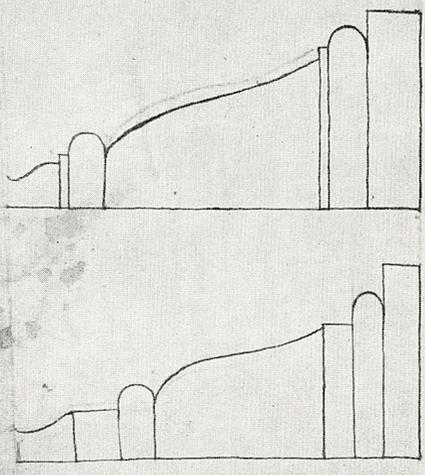
„Die Untersuchung möchte Räume, denen durch künstlerische Mittel ein Gartencharakter verliehen wird, motivgeschichtlich in ihrem Vorkommen und ihrer Entwicklung verfolgen. Sie ist bestrebt, diesen Typus als ein form- und geistesgeschichtliches Phänomen aufzuzeigen, das eine bestimmte menschliche Grundhaltung in einer kaum abreißen thematischen Tradition, aber vielfachem Wandel der Aspekte und in großem Beziehungsreichtum immer wieder ausdrückt“ (Vorwort, S. 7). Seit der Be-

merkung des jüngeren Plinius angesichts eines Weinrankenzimmers: „Man ruht dort wie in einem Hain, nur daß man nichts von einem Regen zu spüren bekommt“, läuft eine Tradition der Kenntnis solcher Garten-Räume bis zu Labroustes Erklärung bezüglich der Bibliothek Sainte-Geneviève in Paris (1852): „Den Garten, welchen ich mir zu durchwandern wünschte, um in das Gebäude zu gelangen, habe ich auf die Mauern seines Vestibüls malen lassen.“ – Das Thema ist ein Fund, das Buch – dem eine Leipziger Diplomarbeit von 1955 und eine Kölner Dissertation von 1963 zugrunde liegen – eine Fundgrube. Der Text umfaßt zu zwei Dritteln eine fortlaufende historische Darstellung und, einem Drittel des Gesamtumfanges entsprechend, 2184 Anmerkungen sowie Literaturangaben. In zwei Hauptabschnitten wird der gewaltige Stoff dargestellt. 1. *Gartenraumdarstellungen im Altertum*. Sie führen den Leser von den „altorientalischen“ Völkern über Etrurien, Griechenland nach Rom, hinein in die altchristliche Kunst sowie den islamischen Orient (S. 15-130). Die Akzente liegen für Rom beispielsweise auf der Ausbildung des römischen Naturbegriffs und der Landschaftsmalerei, der illusionistischen Gartencubricula, den spätantiken kosmischen Systemen und Naturmotiven. In den Abschnitten über die altchristlichen und islamischen Denkmälerbestände wird der Topos des Paradiesgartens in den Vordergrund gerückt. Den ersten Teil beschließt ein Kapitel über die Säule als Baum im Altertum: Pflanzensäulen in Ägypten, Volutenformen in Vorderasien, Akanthusstaude in Griechenland (S. 131 – 156). – 2. *Gartenraumdarstellungen des Mittelalters und der Neuzeit*. Die zweite Hälfte des Bandes (S. 157 – 332) knüpft an die Fragestellungen an, die sich um die mittelmeerischen Säulen ranken. Nachantike Baumsäulen, spätromanische Säulenschäfte, Pflanzenkapitelle der Gotik, künstliche Bäume des Mittelalters und Astwerk werden abgehandelt. Hier liegen denn auch die unmittelbaren Prämissen, aus denen die europäischen Gartenräume Gestalt annehmen (S. 187 ff.). In zeitlicher (nicht topographischer) Ordnung werden beispielsweise folgende garten- und landschaftshaltigen Themen abendländischer Kunst mehr oder weniger ausführlich gewürdigt: gotische Paradiesportale (S. 203 – 209), Darstellungen der höfischen Gesellschaft im Freien (S. 219 – 232), die illusionistische Pergola (S. 251 – 260), die Ideallandschaft usw. bis ins 19. Jahrhundert hinein, wo u. a. auch die klassizistischen Panoramatapeten (S. 314 – 316) erwähnt werden, bis endlich zu einem „Ausklang“ (S. 333 – 334).

„Eine ikonographische Untersuchung“ – so der Untertitel – ist, nach diesem *tour d'horizon* zu schließen, zu einem wahrhaftigen Handbuch ausgewachsen, zu einem Kompendium von imponierendem panoptischem Übersichtswert, im Detail aber notgedrungen unscharf: „bei einem solchen Versuch werden zwangsläufig manche von der Forschung herausgearbeiteten stilistischen, historischen und lokalen Differenzierungen wieder eingeebnet“ (Vorwort, S. 7). Dieser Planierung des Stoffes hätte man mit exakteren und profilierteren Literaturhinweisen steuern können. Freilich ist in den Anmerkungen Erstaunliches geleistet worden, und doch wird man gerade hier eine Menge von Querverweisen vermissen. Denn: wenn schon Handbuch, das man nachschlägt und nicht fortlaufend liest, müßte das Werk zu jedem behandelten Objekt die letzte wichtige Spezialarbeit nennen, um den Einstieg in die Forschung zu gewähr-

Argenti & sulphur incendat simul. conuergendū sup hyro. p̄ ca. cluro
 uero misce libras. 5. & de sup' alio sulphuro uentis. in simul coactū
 huius in uentis facies lapidif. Aluiscendū ruberū uentū. sumet argilla
 ferri & aquei igne. & p̄ ca. infundet ueni. & ueni. ruberū. in uentū. p̄ ca.
 & ueni. p̄ ca. mixto cypere. & sic infundet uero infornace.
 In modo uero uero uero mixto. sup fundis. & ueni. p̄ ca.
 & ueni. p̄ ca.

Tolle duas partes argenti. & tria parte superi. & parti s̄gri
 alietis. argenti & superi. bene. parte. conuere.
 Tolle & ueni. parte. s̄gri. quatuor. superi. fundis. que. illud.
 simul. conuere.
 D uis parte. conuere. & tria. parte. & ueni. parte. s̄gri. parte.
 In ueni. parte. parte. parte. parte. parte. parte.
 Tolle. parte. que. x. parte. parte. parte. parte. parte. parte.
 & ueni. parte. parte. parte. parte. parte. parte.



VINDA IONICA QUAE
 EST TOTIUS BASIS
 PARS NOMINA.
 VINDA CORINTHIA.
 QUAE EST TOTIUS BASIS
 PARS XLIIMA.



Abb. 1 Schletistadt, Bibl. Mun., Ms. 1153bis, fol. 34v - 35r

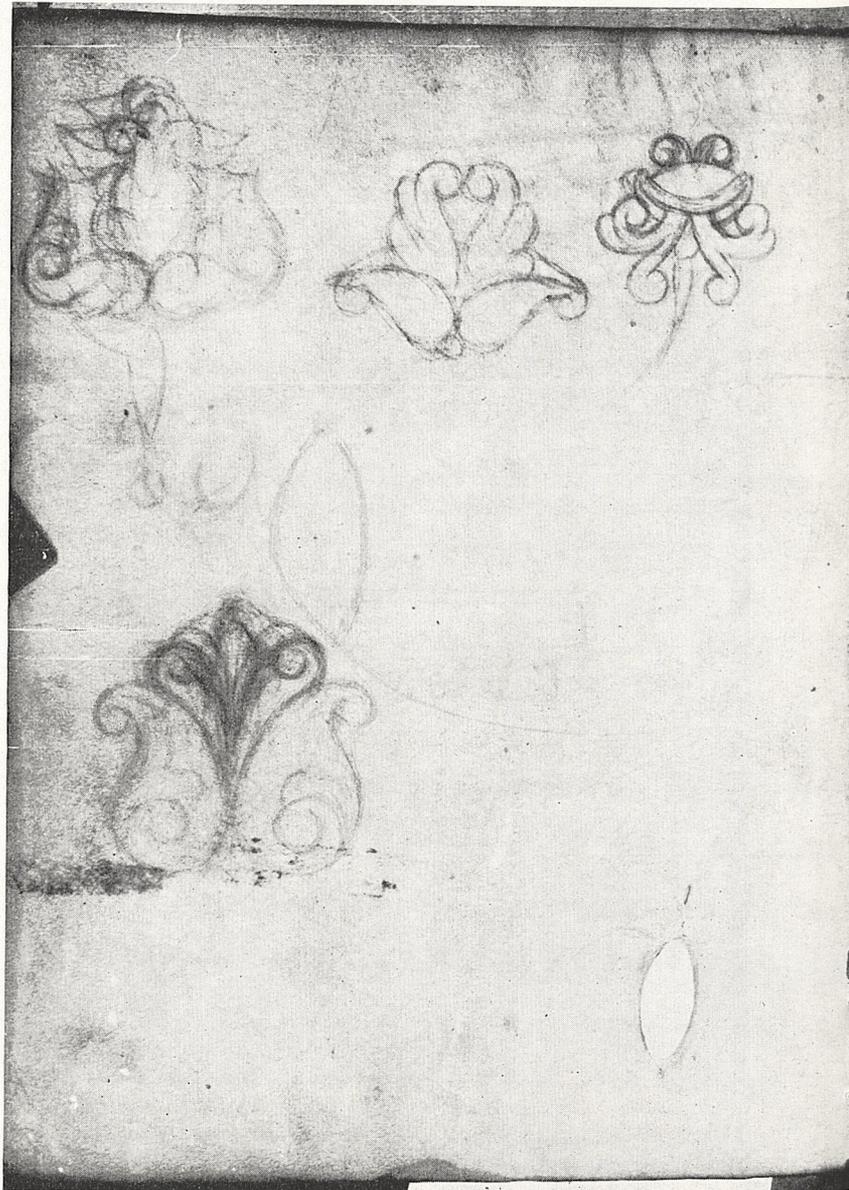


Abb. 2 Schlettstadt, Bibl. Mun., Ms. 1153bis, fol. 36v

Corpus hominis ita natura composuit. uti os capitis
 a mento ad frontem summa. & radices imas capilli
 esse decime partis. Ita manus parsa ab articulo ad
 extremum medium digitum tantundem. Caput a men-
 to ad summum verticem octave. Cum ceruicibus imis
 ab summo pectore ad imas radices capillorū sexte. ad
 summum uerticem quartae. Ipsius autem oris altitu-
 dinis tertia pars est. ab imo mento ad imas nases. nasis
 ab imis naribus ad finem medium superciliorum tantunde.
 ab ea fine ad imas radices capilli. frons efficitur ite ter-
 tiae partis. 7. pes uero altitudinis corporis sextae. cubitum
 quartae. pectus item quartae. Centrum corporis. umbi-
 licus est. Na si homo colloctus fuerit supinus. manib.
 & pedib. parsis circinū in umbilico positū fuerit.
 rotunditate facit. ite quadrata in eo designa-
 tio fit. si a pedib. imis ad summū caput mensum
 erit. & ad manus parsas quadrata designatur.

EUMETRIA COLUMNAR. Quanta longitudo fu-
 erit columna. septima parte debet habere gros-
 situdinis. ite pars que super expedita sedet. In pe-

Abb. 3 Schlettstadt, Bibl. Mun., Ms. 1153bis, fol. 37r

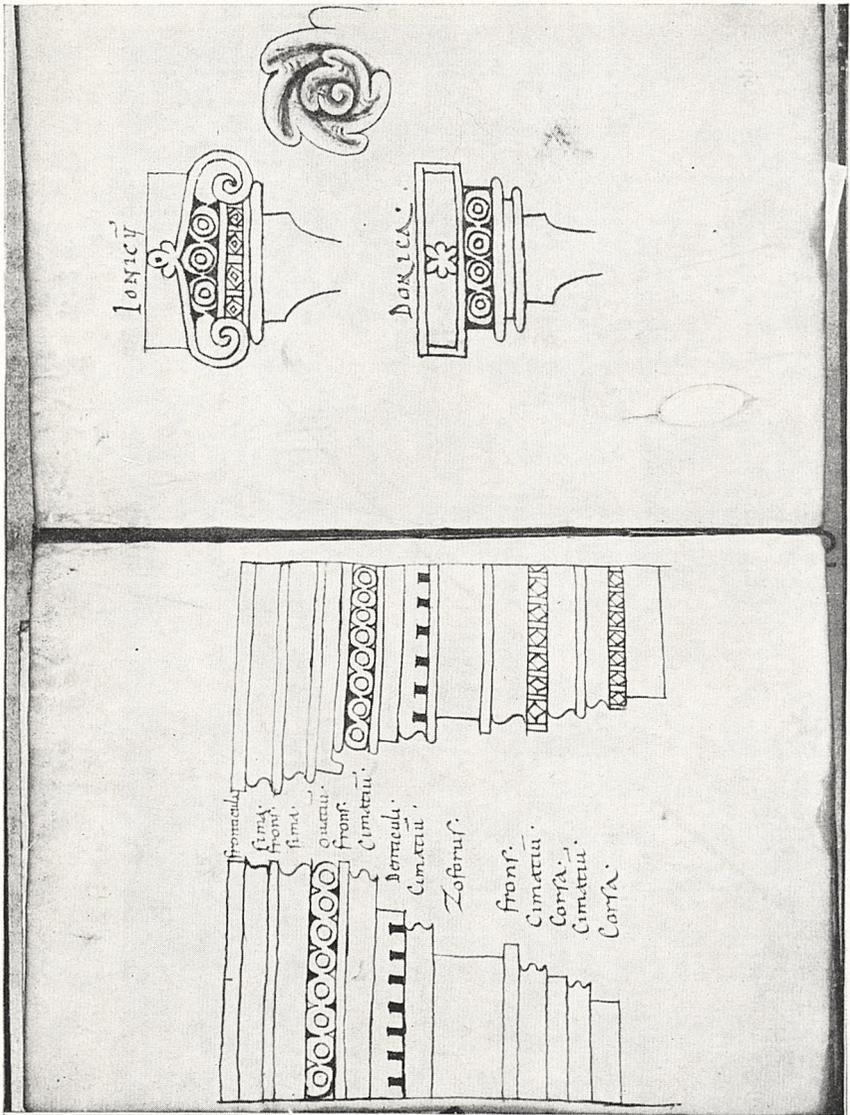


Abb. 4 Schlettstadt, Bibl. Mun., Ms. 1153bis, fol. 35v - 36r

leisten. Es stellt sich hier eine prinzipielle Frage, in die sich alle kritischen Bedenken zuspitzen: ist für die Veröffentlichung des hervorragenden Materials die adäquate Form gefunden worden? Man sollte angesichts solcher Materialanhäufungen den Mut finden, Kataloge zu schreiben, schlicht und sachlich, bibliographisch untermauert, Nummer nach Nummer, rhythmisiert durch zusammenfassende und deutende Texte. Denn wo bleibt hier die Synthese? Stattdessen tritt man bei Nachprüfungen auf Sand, und man greift in Watte: Monets Seerosenbilder erhielten „zweifelloso Anregungen von der Wiederentdeckung der in Ägypten so bedeutenden Blume durch die Ideologie des Jugendstils und von den aquarienähnlichen Räumen in kretischen Palästen“ (S. 187). Das klingt neu, ist möglicherweise der Spur nach richtig; man möchte aber mehr wissen. – „Die Verzierungen am Apsisrand in San Vincenzo in Galliano werden ebenfalls noch vor der Erlösungsbedeutung der Meerwesen zu verstehen sein, denn Meeresdarstellungen selbst leben im Clemenswunder in San Clemente und seit dem 12. Jh. in Fußbodenmosaiken weiter“ (S. 191); eine solche Abbriviatur des Gedankenganges bleibt unverständlich; die Meeresdarstellung in San Clemente ist außerdem vom Thema gefordert (zuletzt: R. Oertel, Die Frühzeit der italienischen Malerei, Stuttgart 1966, S. 30). – „In Rom gibt es im 12. und 13. Jh. eine Welle von Wiederherstellungen altchristlicher Apsiden, bei denen sich historische Pietät mit einem neuen Naturalismus vereinigt, der sich am antik-frühchristlichen emanzipiert“ (S. 200); die Sachlage ist fraglos komplizierter, und ob die „Wildleute besonders symptomatisch für die ‚Maske‘ der höfischen Natursehnsucht“ sind, wie man auf S. 232 erfahren kann, möge dahingestellt bleiben (vgl. Ausstellungskatalog: Die wilden Leute des Mittelalters, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1963).

In eine Würdigung des Werks müßten sich gleicherweise ein Ägyptologe, ein Assyrologe, ein Archäologe mit kretisch geschliffener Brille, ein klassischer Archäologe, ein Etruskologe, ein Rom-Spezialist, ein frühchristlicher Archäologe, ein Mediaevist und ein Kunsthistoriker im landläufigen Sinne teilen. Beherrscht die Autorin ihrerseits alle diese Gebiete? Hier setzen Zweifel ein, die möglicherweise gänzlich unbegründet und lediglich der Ignoranz des Rezensenten zuzuschreiben sind.

Lücken sind kaum zu entdecken. An frühen Paradies-Räumen wäre noch die Camera Domini von 1342 in Schloß Chillon zu nennen (vgl. Reclams Kunstführer Schweiz, S. 453). Paradiesbedeutung wohnt auch dem Berner Tausendblumentepich inne, der mit weiteren Stücken zu einer burgundischen *chambre* gehörte (vgl. Kunstchronik 19, 1966, S. 282 – 283). Offensichtlich genügen auch einzelne Millefleursteppeiche, um einen Innenraum zum Garten oder Paradies werden zu lassen (vgl. z. B. M. Salmi, Italian Miniatures, New York 1954, Tafel LXXII; Scriptorium 4, 1950, Taf. 17). Gerade Burgund, wo sich am Hofe Philipps des Guten der Paradiesgedanke virulent bemerkbar macht, ist – abgesehen von einer Zeile auf S. 232 – übersehen worden.

Nur die symbolhaltigen Beispiele sind also relevant; Orangerien, Gewächshäuser und Wintergärten, die Innenräume als Gärten mittels der Natur selbst verwirklichen, sind nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. – Die vorzüglich ausgewählten Abbildungen zeigen künstlerische Lösungen vom extremen Illusionismus bis zur

subtilen ornamentalen Abstraktion, Beispiele vom exakten Garten- oder Landschafts-
porträt bis zur symbolischen Weltabbildung.

Ein leider nicht nach Sachgebieten differenziertes Generalregister (S. 506 – 531)
liefert den Schlüssel zum Nachschlagen. Daß man für Belehrung über das „Goldene
Zeitalter“ an 20 Stellen suchen muß, über solche zu „Jagd(darstellungen)“ an 35, über
„Grotten“ auf 25 Seiten Informationen erhält, läßt erneut vermuten, eine katalog-
artige Erfassung und thematisch geordnete Sichtung des vielschichtigen Materials wäre
dem Benutzer dieser höchst dankenswerten und Achtung gebietenden Arbeit wohl
dienlicher gewesen.

Florens Deuchler

KONRAD STRAUSS, *Die Kachelkunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland,
Österreich und der Schweiz*. Straßburg (Ed. Heitz) 1966. 160 S., 1 Farbtaf. und 82
Schwarzweißtaf.

Wer das Schrifttum zum Kunstgewerbe in den letzten Jahren aufmerksam verfolgt
hat, stellt erstaunt fest, daß die Erforschung der Geschichte der deutschen Kachelkunst
jetzt endlich in Fluß gekommen ist. Dieses Gebiet ist, abgesehen von einigen sporadi-
schen Veröffentlichungen, bisher zu Unrecht sehr vernachlässigt worden. Es lag des-
halb nahe, daß der Nestor der deutschen Keramik-Forschung sich wieder zu Wort
gemeldet hat. Sein jetzt vorliegendes Buch hat das Ziel, die stilistische Abfolge der
Kachelkunst der deutschsprachigen Länder von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis
zum Ende der Renaissance aufzuzeigen. K. Strauß gliederte das in langen Jahren ge-
sammelte Material in sieben jeweils völlig abgeschlossene Aufsätze, denen man in
ihrer bewunderungswürdigen Stoffbeherrschung wie auch in der Aufgeschlossenheit
gegenüber stilistischen und ikonographischen Problemen anmerkt, daß der Verfasser
sich ein Leben lang mit diesem Themenkreis beschäftigt hat.

Von größter Bedeutung für die Erforschung der deutschen Kachelkunst des 15. Jahr-
hunderts sind die Reste eines Kachelofens im ehemaligen Zisterzienserkloster Neu-
zelle in der Niederlausitz (Kreis Guben) mit grünglasierten Kacheln, die um 1470/80
datiert werden (Taf. 1 – 5). K. Strauß gelang der Nachweis ihrer Provenienz aus Sach-
sen, insbesondere durch einen Fund von unglasierten Kacheln aus dem Abraum einer
Werkstatt in Zittau/O. L. (S. 10 f.). Das Zentrum der dabei verwendeten sogenannten
Blattnapfkacheln ist, wie überzeugend dargelegt wird, in Böhmen und Mähren zu
suchen. Von hier gingen „die Einflüsse nach Polen, Ungarn, Österreich und Tirol,
bis nach der Schweiz, Schlesien wie auch nach der Oberlausitz, Mark Brandenburg und
Sachsen“ (S. 12), während merkwürdigerweise in Norddeutschland, in Hessen wie in
Süddeutschland solche Stücke bisher nicht nachzuweisen sind. Halberstadt spielte eine
wichtige Rolle für das Töpferhandwerk in Mitteldeutschland. Es wurden dort sowohl
mehrfarbig glasierte Zylinderkacheln am Ende des 15. Jahrhunderts hergestellt wie
Renaissancekacheln mit großen Figuren vor gemusterten Gründen vor und nach der
Mitte des 16. Jahrhunderts (Taf. 6 – 12).