

Die zweite Betrachtung schließt mit der Deutung der Kreuzigung, bei der ebenfalls die Ergebnisse der bisherigen Literatur kurz skizziert werden. Mit Recht wendet sich der Verfasser gegen die seit Feurstein übliche Heranziehung der Schriften der heiligen Brigitta als Quelle für die Wiedergabe des Gekreuzigten. In der Ohnmacht Mariens erkennt er den Mitvollzug des Leidens und Sterbens Christi, wie er sich in den spätmittelalterlichen Klöstern in der kontemplativen Erfahrung darstellt. Die weiße Kleidung Mariens ist jedoch durch das Zitat aus dem *Mitrale* des Sicardus als Tracht, die auf den geistlichen Stand hinweist, nicht zu belegen, da die der *vita contemplativa* zugeordneten *contemptibilia indumenta* von schwarzer Farbe sind (das ganze Zitat s. Ewald M. Vetter, *Die Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars*; Sitzungsberichte d. Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil. Hist. Kl. 1968, S. 58, Anm. 139. Einer freundlichen Mitteilung von Herrn Dr. H. Schnell zufolge war der weiße Mantel noch in seiner Jugend im Vorarlberg als Trauerkleidung üblich; es wäre allerdings zu fragen, ob er bei Grünewald nicht in einer durch die Gesamtvorstellung bedingten Bedeutung verwendet wurde). Eine Auslegung im Sinne der kontemplativen Ausrichtung des Programms erhält auch der dem Täufer beigefügte Spruch: *Illum oportet crescere me autem minui*. „Das *crescere*, das Wachsen Gottes, ist ein bestimmter theologischer Begriff, der die Auffassung des Leidens Christi als Triumph ausspricht“ (S. 62). Mit einer – leider nicht genau belegten – Bernhardstelle wird das Herabsteigen Christi als Möglichkeit der Erhöhung, des Wachsens, charakterisiert; die Aufforderung: „Gehe hin und tue desgleichen“, wendet die Vorstellung auf das eigene Leben, so daß auch hier sich ein Zusammenhang mit der *vita contemplativa* ergibt. Diese Deutung ist sicher – gewissermaßen als tropologische Sinnschicht – möglich, aber als Schlüssel für das Gesamtprogramm der ersten und zweiten Schauseite wird man wohl die mit dem Johannesspruch von Anfang an verbundene Vorstellung des Wachsens des *Sol justitiae* sehen müssen. Die Forderung, aufgestellt im Augenblick seiner Eklipse, erfüllt sich auf der zweiten Schauseite, deren Szenen so gewählt sind, daß sein Aufstieg sichtbar wird.

So steht wohl trotz des vorliegenden Buches die eigentliche Deutung des Isenheimer Altares immer noch aus.

Ewald M. Vetter

RUTH IRMGARD PINNAU, *Johann Martin von Rohden, Leben und Werk*, J. D. Broelemann, Bielefeld 1965. 251 Seiten Text, 44 Abb., 5 Farbtafeln, 48.50 DM.

Es ist selten, daß die Vorzüge und die Schwächen eines Buches so offen zutage treten und so dicht beieinander liegen. Die Arbeit ist aus einer Dissertation hervorgegangen. Sie macht erstmalig in zusammenhängender Form mit dem Leben und Werk eines bedeutenden, merkwürdigerweise noch wenig beachteten Malers aus dem deutsch-römischen Kunstkreis des frühen 19. Jahrhunderts bekannt. Die Untersuchung ist ein wichtiger Baustein zu der heute allenthalben in Gang befindlichen Erarbeitung der lange und zu Unrecht übersehenen Kunst im weiteren Umkreis der deutschen Romantik.

Der Text vereinigt im wesentlichen vier Komplexe: eine Schilderung der zeitgeschichtlichen Situation, die Biographie des Malers, die Würdigung von Rohdens Werk und seine Entwicklung sowie schließlich das Werkverzeichnis.

Die ersten drei Abschnitte verdienen hohes Lob. Der Überblick über die Jahrzehnte um und nach 1800 ist, wenngleich manches Bekannte wiederholt wird, richtig gesehen und klug formuliert worden. Die Biographie ist erschöpfend. Quellen und zeitgeschichtliche Äußerungen – Briefe, Memoiren – sind reichlich zu Rate gezogen und richtig ausgedeutet worden. Geradezu erfrischend wirkt es, wenn die Verfasserin über die Fakten hinaus Rohdens Wesenszüge, auch die liebenswürdigen Schattenseiten, glossiert: seine Faulheit, sein Bramarbasieren, sein hanebüchenes Jägerlatein. Dergleichen liest man viel zu selten in der Kunstgeschichte. Das Werkverzeichnis, eine eminent fleißige Arbeit, zeichnet sich durch den, freilich nicht ganz erfüllten, Vorsatz zu umfassender Gründlichkeit aus. Jedes Bild wird mit Angabe reichhaltiger Fakten und umfänglichem Kommentar nahezu monographisch behandelt. Außer Meier-Graefes unerreichtem Marfés-Werk wüßte ich auf Anheb kein Oeuvre-Verzeichnis von ähnlicher Ausführlichkeit zu nennen. Auch die Einteilung des Werkes in drei Schaffensperioden und die Charakterisierung der Entwicklungsstufen überzeugt.

Die Anlage im großen ist somit wohl gelungen. Doch die Pferdefüße stecken im Detail. Und hier sieht es zum Teil arg aus. Einige Stichproben ergaben, daß die Literaturangaben zu den Bildern und Blättern höchst ungenügend sind. Man hätte sie ganz weglassen oder summarisch in einen Anhang verweisen können. Doch wer sich die Mühe macht, jedes Werk zu kommentieren, sollte mit aller nur möglichen Gründlichkeit zu Werke gehen. Für das Wuppertaler Bild (G 10) fehlen der wichtige Museumskatalog von 1939 und die 50-Jahresfestschrift des Museums von 1952. Das Dortmunder Bild (G 11) ist in dem „Kunstbesitz“-Katalog zum 75-jährigen Museumsjubiläum (1958) erwähnt. Die Nürnberger Zeichnung (Z 146) ist im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1963 (erstmalig?) veröffentlicht. Bei allen Bremer Zeichnungen fehlt der Hinweis auf den Katalog „Um 1800 – Deutsche Kunst von Schadow bis Schwind“ (1959). Das Leipziger Tivoli-Bild (G 21) ist in dem vorzüglichen Ostberliner Katalog „Deutsche Landschaftsmalerei 1800 bis 1914“ (1957) mit zahlreichen weiteren Zitaten enthalten, desgleichen die Campagnalandschaft in Weimar (G 23). Beim Karlsruher Tivoli-Bild (G 6) fehlt der Hinweis auf die Museumsveröffentlichung „Deutsche Meister 1800 bis 1850“ (1964). Das im Glaspalast verbrannte Hamburger Tivoli-Bild (G 8) ist bei Hermann Nasse, Deutsche Maler der Frühromantik, München 1924, S. 102, abgebildet.

Soweit ich sehe, fehlen vier Werke im Oeuvre-Verzeichnis: Die Zeichnungen in Rotterdam, Essen und Mannheim und das Karlsruher Bild mit der Villa Celimontana. Alle Werke sind jüngst, zum Teil mehrfach, in leicht zugänglichen Katalogen erwähnt worden.

Mehrere verschollene Bilder und Blätter sind in den Listen der erhaltenen Werke subsummiert, während doch für die verschollenen Stücke ein eigenes Verzeichnis angelegt ist.

Der Maler Knip, bekannt als Goethes Sizilien-Begleiter, wird mit den Vornamen Joseph August benannt. Er hieß aber Christoph Heinrich. Hier liegt eine Verwechslung mit dem nur wenig jüngeren und zufälligerweise auch ähnlich arbeitenden Niederländer J. A. Knip (ohne e) vor. Dieser Irrtum dürfte sich bei der Lektüre von Landsbergers Kunst der Goethezeit eingeschlichen haben, wo Knip unmittelbar hinter Rohden erwähnt wird. Scheffer von Leonhardshoff schreibt sich nicht Leonhardshof (obwohl bei Noack so benannt). Wilhelm Schadow sollte man 1811 nicht von Schadow nennen. Er wurde erst 1845 geadelt. Daß Philipp Veit mit einem p geschrieben wurde, dürfte ein Druckfehler sein.

Auch das Literaturverzeichnis hätte gründlicherer Durchsicht bedurft. Wer es erfahren hat, welche Plage das stundenlang nutzlose Suchen nach falsch zitierten Titeln bedeuten kann, wird den Klageruf verstehen. Der Verfasser der Veit-Monographie heißt Spahn (nicht Spalm). Fiorillo heißt Johann Dominicus (nicht David). Die Namen Seiffert und Wattenberg dürften nicht durch Komma getrennt werden. Sie sind ein Doppelname. Umgekehrt dürften die Namen Howitt und Binder keinen Bindestrich haben. Hier wäre das Komma am Platze, weil es sich um zwei Autorennamen handelt. Das Adelsprädikat wird uneinheitlich benutzt. Jede Möglichkeit findet sich: v. Schneider, Arthur - von Einem, Herbert - Kleinmayr, Hugo v. - Tschudi, Hugo von. Die Memoiren von L. E. Grimm heißen „Erinnerungen aus meinem Leben“ (nicht „Aus meinem Leben“). Alles nur Kleinigkeiten, gewiß, aber gerade in ihnen muß Präzision walten, wenn Literaturverzeichnisse ihre Funktion erfüllen sollen.

Der Rez. gesteht, daß ihm solche Art humorloser Schulmeisterei nicht leicht fällt, zumal sie dazu führen kann, die Qualität der Arbeit zu unterschätzen. Hierzu besteht kein Anlaß. – Bekennt er doch zum anderen ohne Vorbehalt, daß er das Werk zu den wichtigsten und bestgelungenen Arbeiten zählt, die in letzter Zeit zur Kunst des frühen 19. Jahrhunderts erschienen sind.

Hans Wille

## TOTENTAFEL

### HANS TINTELNOT †

Am 2. Januar dieses Jahres ist Hans Tintelnot, emeritierter Ordinarius für Kunstgeschichte der Universität Kiel, gestorben. Schon im Sommer 1966 hatte den kaum Siebenundfünfzigjährigen ein schweres, tückisches Leiden, gegen das er seit Jahren still und verzweifelt ankämpfte, endgültig auf das Krankenlager geworfen, von dem er sich nicht mehr erheben sollte. Mit Entsetzen sahen die wenigen Wissenden ihn dahinsiechen, ohne daß seine Selbstbeherrschung und sein Lebenswille ihn je verlassen hätten. Er liebte das Leben und verstand zu genießen, was es ihm an Schönerm und Angenehmem bot. Hinter der scheinbar unnahbaren und respektheischenden, großen und breiten Erscheinung verbarg sich ein weicher und empfindsamer Mensch, der durch warmherzigen Humor und Sinn für Komik ein lebenswürdiger Gesprächspartner, durch Güte ein verständnisvoller und großzügiger Lehrer war. Von seinem profunden Wissen teilte er selbstlos und bereitwillig mit.