

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

23. Jahrgang

Oktober 1970

Heft 10

ZWÖLFTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

KÖLN, 6. APRIL BIS 11. APRIL 1970

Vom 6. – 11. April 1970 fand in Köln die Zwölfte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker statt. Das vorliegende Heft enthält die Eröffnungsansprache des Vorsitzenden sowie Vortragsrésumés und das vom Vorstand des Verbandes erstellte Protokoll der Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker. Auf die an anderer Stelle veröffentlichten oder zur Veröffentlichung bestimmten Vorträge ist verwiesen. Die Ergebnisse der Plenardiskussion vom 9. April 1970 sind in die vor der Mitgliederversammlung am 11. April 1970 verlesenen Reformempfehlungen eingegangen, die vom Vorstand in das Protokoll aufgenommen wurden (s. S. 305 ff.). Es wird außerdem an die über den Verband zu beziehende gedruckte Dokumentation (s. S. 304) erinnert, die die Arbeitsgrundlage für die Reformdiskussion bildete. Um die Berichterstattung über den Kongreß nicht noch weiter zu verzögern, mußten die Vorträge, von denen nach Ablauf von vier Monaten noch keine Résumés eingegangen sind, unberücksichtigt bleiben.

VORTRAGE AM 6. APRIL 1970

Eröffnungsansprache des Vorsitzenden Tilmann Buddensieg (Berlin):

Die Kunstgeschichte und ihre Institutionen heute

Ich begrüße Sie, meine sehr verehrten Damen und Herren, zur Eröffnung des XII. deutschen Kunsthistorikertages. Diese Veranstaltung ist möglich geworden durch die Mithilfe und die Arbeit vieler Kollegen und Studenten. Wir danken für die Unterstützung der Tagung durch den Bundesminister für Wissenschaft und Bildung, den Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen, den Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen, der die Schirmherrschaft für diese Tagung übernommen hat, den Landschaftsverband Rheinland, dessen Direktor, Herrn Klaus, ich besonders

herzlich begrüße. Ich danke der Stadt Köln, daß sie uns als Gäste aufgenommen hat, und ich begrüße den Vertreter der Stadt Köln, Herrn Bürgermeister Dr. Jacobs.

Schließlich richte ich mit besonderer Freude ein Grußwort an Herrn von Einem, ferner an Herrn Coenen von der Fritz Thyssen Stiftung und Herrn Briegel von der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Es ist üblich, auf den Tagungen des Kunsthistorikerverbandes über den Leistungsstand des Faches und den Zustand seiner Institutionen zu berichten, Fortschritte zu würdigen, Rückschläge zu beklagen, einen Ausblick auf die nächsten Jahre zu geben, schließlich die Überzeugungen aller zu Grundfragen des Faches in einer Eröffnungsrede interpretiert zu finden.

Wenn ich dieses heute für meine Aufgabe hielte, so wäre von vielen bedeutenden Leistungen unserer Fachgenossen zu berichten. Nach dem Corpus der frühen italienischen Handzeichnungen von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt wäre mühelos eine lange Liste von hervorragenden Publikationen zu nennen. Unsere Jahrbücher und Zeitschriften sind prall gefüllt mit Entdeckungen jeder Art, aus allen Zeiten und Ländern. Die Museen melden steigende Besucherzahlen, unerhörte Ankäufe, Neubauten und eine Fülle wissenschaftlicher Arbeiten und Kataloge. Jede Regung der Gegenwartskunst wird zur Diskussion gestellt, Presse und Fernsehen berichten darüber, Handel und Sammlerwesen florieren.

Und doch wird niemand von Ihnen widersprechen, wenn ich sage, daß sich die Kunstwissenschaft und ihre Institutionen in einer manifesten Krise befinden. Die Gespräche, die Gedanken und die Briefe – viele Briefe – unserer Fachgenossen kreisen heute unausweichlich um die Fragen, ob „noch“ „Ruhe“ herrscht, ob man „demnächst“ „Ärger“ haben wird, wie man sich mit diesem auseinandersetzt, welchen berechtigten oder unberechtigten „Forderungen“ man „nachgeben“ soll, kann, darf oder nicht.

Es hat sich etwas auf die Arbeit eines jeden von uns in allen Bereichen unseres Faches gelegt, das die einen als lähmenden Mehltau empfinden, der nur noch resignierend an vergangene, glänzende Zeiten der Blüte unserer Disziplin denken läßt, seien es die Berliner Museen unter Kaiser Wilhelm und Bode oder sei es Hamburg zur Zeit Warburgs und Panofskys.

Andere aber sehen eine bessere Kunstwissenschaft, aktivere Museen, eine wirkungsvollere Denkmalpflege, eine in Fragen der Kunst umfassend informierte Öffentlichkeit voraus. Skepsis, Resignation, ja Verzweiflung über die gegenwärtige Lage und die künftigen Aussichten unseres Faches auf der einen Seite, Unzufriedenheit, Frustration über die gleiche heutige Verfassung des Faches und Hoffnungen für eine zukünftige Kunstwissenschaft auf der anderen Seite.

Warum diese Unruhe, diese Konfrontation, trotz aller eingangs geschilderten Produktivität und Aktivität in allen Bereichen unseres Faches?

Diese Frage ist deshalb für uns alle so schwer zu beantworten, weil die Kunstwissenschaft den Tatbestand der Krise nicht nur mit allen anderen Disziplinen, die man nur noch schamhaft als die geistes- und kulturwissenschaftlichen zu benennen

wagt, sondern mit vielen anderen fundamentalen Bereichen unserer gegenwärtigen Welt teilt.

Ich brauche nur die eben genannten Substantive: Geschichte, Kunst, Kultur, Geisteswissenschaft, zu wiederholen, um auch in diesem Auditorium den Erosionsprozeß dieser Begriffe und Sachen schon zu bezeichnen; sofort ist das Syndrom aus Resignation, Verdrossenheit, Agressivität und tiefer Sorge erweckt, das von der revolutionären Geste des Abschaffens dieser Sachen bis zum kompromißlosen Festhalten an ihnen reicht.

Es sind damit Stimmungen und Tatbestände bezeichnet, die in verschiedenem Maße denen, die in der Kunstgeschichte und ihren Institutionen heute arbeiten, bekannt sind und die ihnen unverständlich, unerwünscht oder begrüßenswert und notwendig erscheinen. Es bilden sich vor allem an den Universitätsinstituten Fronten und Fraktionen der „Progressiven“ und „Konservativen“, „Linken“ und „Rechten“, der sogenannten Alten und Jungen und irgendwo dazwischen auch noch der Liberalen. Diese Situation soll hier ohne alle Beschönigung beschrieben werden, nicht um etwa Schuldige anzuklagen, auch nicht um Lösungen anzubieten oder Beschwichtigungen zu verteilen, sondern um eine ernste Lage auch als solche zu benennen. Sie ist in die Lebenssubstanz von vielen von uns, in unsere Institutionen eingedrungen und hat die Arbeitsbedingungen in unserem Fach tiefgreifend beeinflusst.

Das empfindliche soziale Kommunikationsgefüge unserer Institute und Institutionen ist von Veränderungen ergriffen, die viele ihrer Mitglieder und in zunehmendem Maße die Gesetzgeber wünschen. Dieser Wandel weckt in seinem gegenwärtigen Anfangsstadium Emotionen, die nicht wenige Kollegen in die Isolation und Resignation am Schreibtisch treibt, die sie in Situationen und zu Anforderungen bringt, die vielfach mit den persönlichen Überzeugungen von Forschung und Lehre in Konflikt geraten, die endlich manche zur Identifikation mit den „Progressiven“ veranlaßt.

Sie kennen alle einige Begriffe und Vokabeln, die uns zur Erklärung dieser Entwicklung wieder und wieder geliefert werden. Sie nützen uns wenig zur Einsicht und zur Stellungnahme in der konkreten Konfliktsituation am Arbeitsplatz. Sie erläutern uns diese als einen gesamtgesellschaftlichen Prozeß, demgegenüber unsereunft nur als eine winzige Provinz erscheint; diese ist aber unser Lebensbereich.

Es gibt einige vulgäre Erklärungsversuche für die beschriebene Situation in unserer Wissenschaft, die ich für falsch halte. Lassen Sie mich zwei dieser Antworten nennen: Die Unruhe erkläre sich aus einer gesteuerten marxistischen Indoktrination. Ich meine, daß hier einige destruktive Nutznießer für die Produzenten einer genuinen Problematik dieser unserer Gesellschaft gehalten werden und daß die Wandlungsmöglichkeiten und Änderungsnotwendigkeiten von uns selbst innerhalb dieser bestehenden Gesellschaftsordnung legal ausgetragen werden müssen.

Die zweite nicht selten gehörte Antwort ist die, die heutige Jugend sei durch Ablenkungen verschiedenster und bekannter Art und durch mangelhafter werdende Schulausbildung für die hohen Anforderungen an wissenschaftliche Arbeit, insbesondere in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen, untauglich geworden. Das ist eine

Meinung, die dadurch, daß sie ein abendländischer Topos ist, nicht richtig wird und die die Ausbildungsproblematik an unseren Instituten auf die Auszubildenden abwälzt.

Es gibt natürlich auch Vorschläge zur Lösung der aufgetretenen Schwierigkeiten. Es seien zwei genannt, von denen der eine mir so untauglich erscheint wie der andere: Man verteidige die bestehenden Verhältnisse der Zunft, reformiere hier dieses, dort jenes, im übrigen diene man dem Ethos der Arbeit am Schreibtisch, denn über das, was dort geleistet wird, kann nur nachgedacht, nicht abgestimmt werden.

Oder man kappe die Wurzeln des Faches, fordere mehr Ausbildung für die Welt von morgen und weniger Bildung für die Welt von gestern, man mache die Kunstgeschichte zu einer Hilfswissenschaft der Sozialwissenschaften, denen man Material zum Zwecke ihrer ideologiekritischen Demonstrationen von Abhängigkeitsverhältnissen, Herrschaftsstrukturen und ähnlichem liefert. Die Kunstgeschichte könnte damit zur Bildgeschichte von Verdrängungen und Unterdrückungen, Knechtschaft und Machtanspruch werden, zur Lehre vom Künstler als Instrument der Herrschenden, von der Kunst als Affirmation des Bestehenden, bis hin zur Lehre von der Kunst, dem Künstler, der Kunstgeschichte und ihrer Institutionen, die durchschaut und entlarvt werden müssen als Feinde einer utopischen Welt des Seinsollenden, die nur erreicht werden kann durch die Aufhebung der bestehenden Verhältnisse.

Doch kehren wir zur Tatsache der Randerscheinung der Kunstwissenschaft und ihrer Institutionen in unserer Welt zurück. Diese Tatsache und die Untauglichkeit des hier qua Amt Redenden für derlei Überlegungen lassen es wenig geraten erscheinen, nach den tieferen als den genannten Ursachen für die gegenwärtigen Auseinandersetzungen in der Kunstwissenschaft zu forschen.

Die Kunstwissenschaft hat zwar die Totalität menschlichen Leistungsvermögens und die Unendlichkeit der geschichtlichen Überlieferung zum Inhalt ihrer Arbeit, aber sie ist produktiv nur in der Vermittlung und Erkenntnis von schon Produziertem; sie ist numerisch winzig und nur über die meist passiv hingenommene Ausnutzung durch die Massenmedien, über die Ausbeutung durch Konsum, Werbung und Tourismus mit „der“ Öffentlichkeit verbunden; sie ist treuhänderisch tätig in der Verwaltung, Bewahrung und Vermittlung öffentlichen Besitzes für eine vorerst immer noch beschränkte Öffentlichkeit; sie ist, vorerst, ohne direkten Zugang zu den politischen, ökonomischen, meinungsbildenden und bildungspraktischen Kräften unserer Zeit.

Endlich hat der Prozeß der produktiven Auseinandersetzung mit dieser Krisensituation unseres Faches erst begonnen. Wir alle brauchen noch den Blick über dieses Institut, dieses Museum oder jenes Amt für Denkmalpflege hinaus, das Gespräch aller an unserem Fach Interessierten muß erst in Gang gesetzt werden. Es kann und soll hier in Köln stattfinden, ohne daß sich jemand der Illusion hingeben wird, in der Erforschung vor allem einer Epoche, die nah genug ist, um das Verhältnis auch unserer heutigen Gegenwart zu befördern, neue Fragen von dieser Gegenwart her zu entwickeln, und die als Forschungsgegenstand neu genug ist, um an ihm neue Methoden zu erproben.

Zu gleich wird über die institutionellen und didaktischen Bedingungen berichtet und gestritten werden, unter denen diese wissenschaftliche Arbeit stattfindet, und es wird allerlei verschiedene Antworten von unterschiedlicher Emphase geben, wofür und warum das alles betrieben wird.

Diese Auseinandersetzungen sollen in aller Offenheit geführt werden. Es kann keine Einlaßkontrolle, Hauptfach- oder Semesterzahl-Qualifikation für eine Öffentlichkeit geben, für die viele von uns und unsere Institutionen arbeiten und die diese Institutionen, wenn auch vielfach unzureichend, trägt. Von dem Interesse und den Fragen sogenannter fach-fremder Personen kann und muß unsere Zunft lernen, vor allem in den Fragen des Bildungsauftrages und der Wirkungsmöglichkeiten der Kunstwissenschaft für und in der Öffentlichkeit. In den wissenschaftlichen Spezialfragen werden wir ohnehin unter uns bleiben.

Diese Auseinandersetzungen müssen aber, nach der Überzeugung von vielen, unter der aktiven Mitarbeit der Studenten und der jüngeren Kollegen, sofern sie es wünschen, geführt werden. Nicht nur, weil unsere Institutionen den Nachwuchs brauchen, nicht nur, weil wir durch unsere Arbeit aktiv und passiv in den Bildungs- und Entscheidungsprozeß eines, wie viele meinen, noch viel zu kleinen Teils der Jugend eingreifen, sondern weil die veränderten Lebenserfahrungen einer sich wandelnden Umwelt unumgängliche, kaum beeinflussbare und notwendige Veränderungen der Motivationen und Antriebe unseres Faches bis in die spezialisiertesten Detailfragen der Wissenschaft hinein verursachen.

Daß die Mitglieder eines Berufsverbandes die Ergebnisse und Konsequenzen solcher Diskussionen intern beraten, ist ein selbstverständliches Recht.

Lassen Sie mich nun einige Bemerkungen zur gegenwärtigen Auseinandersetzung über einige zentrale Begriffe unseres Faches machen. Ich möchte hierbei keine im engeren Sinne fachlichen Methodenfragen oder den jüngsten Stand unserer Wissenschaft auf diesem oder jenem Gebiet erörtern, sondern hinzuweisen versuchen auf den fundamentalen Wandel im Verständnis einiger konstituierender Begriffe der Kunstwissenschaft.

Alle mit der Kunst der Vergangenheit traditionell verknüpften Qualitäten sind von der gegenwärtigen Umweltpraxis und der gegenwärtigen Kunstproduktion in Frage gestellt. Was wir bisher unter dem Begriff des Verstehens und der Verständlichkeit von Kunst verstanden, wird nicht etwa bloß durch den ungeheuer anwachsenden Wissensstoff schwieriger zu vermitteln, sondern von der Gegenwartskunst verweigert und aufgelöst und von nicht wenigen jüngeren Kollegen und Studenten als hermetische und irrelevante Privatmeinung abgelehnt.

Das Leistungs- und Leidensethos des sich absolut setzenden Genies verliert sich in der Entlarvung von Verdrängungen, der Irrelevanz privater Biographie. Die Subjektivität des Produzierens und des Erlebens von Kunst kapselt sich danach von allen außer-ästhetischen Bezügen ab und wird als private Willkürlichkeit bezeichnet. Der Kontemplationswert der Kunst, Fechners „ästhetische Lust“ ohne Bezug auf Grund und Zweck, wird als ein klassenspezifisches Bedürfnis entlarvt, durch das sich in-

groups von out-groups unterscheiden. Die Voraussetzung jeder Künstlermonographie, die Frage nach dem Wachsen und Reifen eines Einzelwerkes und eines Lebenswerkes, das einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben muß, ist suspekt geworden in einer Umwelt, die „Kommune“ und „Team“ erfunden hat und die Material sammelt, vervielfältigt und diskutiert, die kommuniziert, kritisiert, informiert und dokumentiert, um damit nicht selten das „non-finito“ des 19. Jahrhunderts zu perpetuieren.

Das „So-und-nicht-anders-Sein“ des Kunstwerkes reibt sich an Motivationen einer Gegenwart, für die Vorläufigkeit, Revidierbarkeit, Ersetzbarkeit beherrschende Faktoren sind.

Die Irrationalität, jeder Rest von Unverständlichkeit im Kunstwerk reizt eine Umwelt, die Transparenz, Vergesellschaftung fordert.

Die „Transzendenz und Totalität der Kunst“, Begriffe, die Adorno noch für brauchbar hielt, die „Erfahrung des Niedergeworfenseins“, der „Ohnmacht“, der „Nichtigkeit des Ichs“ – auch das ist Adorno-Zitat – stößt sich an dem Impetus der Rationalität, der Relevanz, der Idee des befreiten Menschen und der universal gewordenen Sorge des Mißbrauchs und der Verführung des Menschen durch Irrationalität.

Die Vorstellung der Einmaligkeit, Unersetzlichkeit des Kunstwerks, die Fähigkeit der Kunst, „Normen und unerreichbare Muster“ zu setzen – so Marx über griechische Kunst –, kollidiert mit der massenhaften Reproduzierbarkeit der Kunstwerke, dem Konsumdenken, in dem sich Objekte in ihrer Brauchbarkeit erschöpfen, Alter und Vergänglichkeit als Nutzlosigkeit erscheinen.

Schopenhauers Wort, das Kunstwerk sei ein General, vor den man hintreten und warten müsse, bis es einen anspricht – ein den Museumsbesuch auch heute noch treffendes Bild – dieses Wort setzt eine Identifikation des Betrachters mit dem einzelnen Kunstwerk, eine Unterwerfung voraus, die von der heutigen Konsumwelt ersetzt worden ist. Kunstwerke werden als Assoziationsvehikel ausgestreut, um Triebwünsche auf Waren abzulenken und Verbraucher zu locken. Das Lächeln der Mona-Lisa und kühles Alpenblau wecken den Durst auf Kräuterlikör. Mittelalterliches Fachwerk, von der Denkmalpflege freigelegt und konserviert, nützt als Emblem für die Naturreinheit einer Zigarette und als Beweis für den guten Geschmack des Verbrauchers.

Dieser ungeheuerliche und brutale Zugriff der Kulturindustrie auf die Kunst, die Entdeckung der kommerziellen Relevanz von Kunst für das internationale Massenpublikationswesen – Chartres grünstichig auf französisch, blaustichig auf englisch und goldgelb auf deutsch –, für Tourismus und Werbung, dieser Zugriff schafft notwendig Konflikte in unserem Fach. Das Bewußtsein von Kunst einer unter diesen Voraussetzungen aufwachsenden Jugend muß fundamental anders sein als jenes, das sich vor dem Nachstich nach Rembrandts Wiener Selbstbildnis im Arbeitszimmer des Vaters bildete.

Schließlich verschärfte diese öffentliche Konsumtion der Kunst die Isolierung der Wissenschaft für jene wenigen „che sanno“, und der tiefe Graben zwischen der rie-

sigen Erkenntnissumme der Forschung einerseits und der Erkenntnisbereitschaft und dem Informationsbedürfnis der Öffentlichkeit andererseits.

Die wenig originelle „Entlarvung“ dieser Situation als spätbürgerlich oder kapitalistisch scheint kaum zu ihrer Änderung beizutragen, sondern ausschließlich die Praxis eines in der jüngeren Generation unseres Faches offenbar unerhört starken Widerstandes gegen das passive Hinnehmen dieser Situation, eines aktiven Bildungs- und Informationswillens, der es hoffentlich erreicht, daß die Kunstwissenschaft in die massenhafte Vermittlung der Kunst an die Öffentlichkeit besser einzugreifen vermag als heute.

In diese Liste der gegenwärtigen Angriffe gegen das überlieferte Bewußtsein von Kunst und Kunstgeschichte wäre noch manches andere aufzunehmen. Gelehrsamkeit, Spezialistenautorität, der Wissensvorsprung des Lehrenden vor dem Lernenden, Methodenreflexion erst am Ende der Wissensvermittlung – all das gilt vielen als ideologiebesetzt, wird als Druck und Abhängigkeit empfunden. Theoriebildung und Ideologiekritik sollen den bleiernen Wissensstoff nicht vermehren, sondern zu schnelleren Antworten umgießen.

Abschließend seien diese Bemerkungen über die Krisensituation in der heutigen Kunstwissenschaft in der These zusammengefaßt, daß diese Krise unabänderlicher Ausdruck einer gegenwärtigen Weltanschauung ist, die vielleicht nur in radikaler Form das gleiche Recht für sich fordert, das auch frühere Zeiten in Anspruch genommen haben, nämlich den Blick in die Vergangenheit und Zukunft von dem Selbstverständnis der jeweiligen Gegenwart. Kein Einsichtiger kann sich wundern, daß dieses heute nicht mehr ein expressionistisches, romantisches oder klassizistisches ist. Aber auch diese veränderte, aus den Gegenwartserfahrungen erwachsende andere Kunstwissenschaft von morgen braucht, und sei es in der extremsten Verleugnung und dem brutalsten Widerspruch, die Sachen und Dinge der Geschichte der Kunst, die die gestrige und heutige Kunstwissenschaft und ihre Institutionen des Bewahrens und Deutens für Wert erachtet haben.

Bonifaz IV. hielt das Pantheon in Rom für ein Haus des Teufels, das abgeschafft und verändert werden mußte, Jacopo de Voragine hielt es für gefährlich und zerstörend, Petrarca für glücklicherweise erhalten, Francesco di Giorgio fand es schlecht, Raffael bewunderte es und wollte darin begraben sein, Flavio Biondo hielt es für die schönste christliche Kirche, Erdmannsdorf für den schönsten heidnischen Tempel, Adolf Hitler fand es zu klein. Solange das Pantheon nur steht, mag es für die nächste Zeit ruhig für irrelevant oder für den Ausdruck römischen Herrschaftsanspruchs gehalten werden. Erst wenn an seine Stelle das Nichts treten würde, wie an die des Berliner Schlosses, erst wenn diese ärgerlichen und hinderlichen Objekte und Produkte der Geschichte der Kunst abgeschafft oder in die Keller der Museen verbannt sind, wenn damit die Zwänge zur Identifizierung abgestreift oder die mühsame Bestimmung der Differenz jeder Gegenwart zur Vergangenheit überflüssig werden, dann werden wir den Freiraum für die Utopie, die totale Immanenz, die totale Befreiung bekommen – und die totale Langeweile der Eiszeit wiederhaben. Die Keller der Museen würden

sich wieder öffnen und die Fundamente des Berliner Schlosses würden aus der Erde gekratzt werden.

Nach einer kurzen Auseinandersetzung mit einigen studentischen Sprechern beschloß die Tagungsleitung, im Hinblick auf frühere Planungen der Eröffnung, der Verlesung einer Resolution zuzustimmen, die Herr Bredekamp, München, im Namen einer in Köln anwesenden Gruppe von Studenten vortrug:

Studentenresolution zum XII. Deutschen Kunsthistorikertag, verfaßt und verabschiedet am 5. 4. 1970, verlesen am 6. 4. während der Eröffnungsveranstaltung

Die bisherige Zielsetzung der studentischen Politik ging von der Vorstellung aus, durch Mitspracherecht in den bürokratischen Gremien der Universität Einfluß auf den Hochschulbereich zu gewinnen. Diese Zielsetzung ist im Institutsrahmen richtig, hat über diesen hinaus aber keine Wirkung, da das Studium, wie alle Ausbildungsprozesse, ein Übergangsstadium darstellt und die Fluktuation in den betroffenen Gruppen eine langfristige Organisation verhindert. Eine Zusammenarbeit der in Abhängigkeitsverhältnissen Stehenden mit den Vertretern der Kultus- und Staatsbürokratie erweist sich als sinnlos.

Die Analyse der Seminarstrukturen ergab, daß kritische Impulse, die von Studenten für Organisation und Forschung entwickelt wurden, vom Lehrkörper der Kunstgeschichte teils ignoriert, teils unterlaufen wurden. Um die Arbeit effektiver zu gestalten, müssen die bisherigen Organisationsformen neu durchdacht werden. Wir fordern daher die Diskussion folgender Komplexe:

1. Organisation
2. Mitbestimmung
3. Wissenschaftsbegriff

Unter dem Gesichtspunkt der Organisation fordern wir:

- a) Analyse und Änderung des bisherigen Studienganges
- b) Diskussion der Basis-, Fachschafts- und Institutsarbeit
- c) Überregionale Institutskooperation
- d) Aufhebung der Isolation des Faches

Unter dem Gesichtspunkt der Mitbestimmung fordern wir die Einwirkung auf:

- a) Forschung und Lehre
- b) Haushalte
- c) Berufungen, Besetzungen von Assistenten- und Hilfsassistentenstellen usw.
- d) Verfahren und Inhalte von Prüfungen

Unter dem Gesichtspunkt einer Kritik des Wissenschaftsbegriffs fordern wir:

- a) Die Funktionsbestimmung der Kunstgeschichte in der Gesellschaft
- b) Grundlegende Neuorientierung auf eine gesellschaftliche Praxis
- c) Ausweitung auf allgemeinste visuelle Kommunikationsformen

Über diese Punkte fordern wir eine sofortige und verbindliche Diskussion.

Stephan Waetzoldt (Berlin):

Die Kunstgeschichte und ihre Institutionen heute

Den Vortrag veröffentlichte „Die Zeit“ am 10. April 1970

Volker Plagemann (Aachen):

Die Kunstgeschichte und ihre Institutionen heute:

Von außerhalb wie von innerhalb unseres Faches ist seit längerem kritisch gefragt worden

- nach dem gesellschaftlichen Auftrag und der gesellschaftlichen Funktion der Kunstgeschichte,
- nach dem Gegenstandsbereich des Faches,
- nach den Methoden von Forschung und Lehre,
- sowie nach den Aufgaben der einzelnen Institutionen, der verschiedenen Hochschulinsti-tute, der Forschungsinstitute, der Museen, der Denkmalämter und des Publikationswesens.

Weder sind auf diese Fragen Antworten gekommen, noch haben sie unter Kunst-historikern Anlaß zu breiterem Nachdenken gegeben.

Im Bereich der Kunstwissenschaft ist Selbstreflexion selten bewußt betrieben wor-den. Es überwiegt ein bewußtloses Tradieren alter Gewohnheiten. Kunsthistoriker arbeiten deshalb im Sinne einer wissenschaftlichen Aufgabenstellung, wie sie dem Fach im 19. Jahrhundert zuteil geworden ist. – Aufgabe jeder Neuorientierung wird es sein müssen, diesen Zustand durch eine neue ideologiekritische Wissenschafts-geschichte bewußt zu machen, vor allem neue Wissenschaftskonzeptionen zu entwik-keln und eine ständige Reflexion auf deren Voraussetzungen und Ziele, gesellschaft-liche Implikationen und praktische Anwendung in allen Bereichen des Faches zu er-möglichen.

Der Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte ist bestimmt durch einen Kunst- und Künstlerbegriff, normative Ästhetik und ein ideologisiertes Wertesystem, die aus dem 19. Jahrhundert stammen. Das Fach hat die Gegenwart, d. h. Gegenwartskunst, Gegenwartskünstler und Gegenwartsgesellschaft, weitgehend aus den Augen verlo-ren. – Aufgabe einer Neuorientierung wäre die Überprüfung tradierter und neuer Wertsysteme, Niederlegung der alten Grenzen des Faches und Aufbereitung der zahl-reichen Gegenstands- und Aufgabenbereiche einer neuen Kunstwissenschaft.

Unbewußter und bequemer Traditionalismus bestimmt weitgehend die vorhandenen Methoden von Forschung und Lehre. – Vorbedingung einer Neuorientierung der For-schung wäre die rationale Verarbeitung der vorhandenen methodischen Ansätze und die Erziehung zu weiterer Reflexion, um Methoden benachbarter Fächer nutzbar zu machen. Eine Neuorientierung der Lehre setzt voraus, daß im Hinblick auf die wissen-schaftliche Ausbildung die grundsätzlichen Fragen nach Selbstverständnis der Wissen-schaft, Gegenstandsbereich und Methoden, im Hinblick auf die Berufsausbildung die Aufgaben der einzelnen Institutionen neu erörtert werden.

Ausbreitung von Gedanken zur Neuorientierung der Kunstwissenschaft und ihrer Institutionen wird abhängig sein von deren Veröffentlichung und Diskussion im Publikationswesen. – Dazu bedarf es einer Neustrukturierung des Publikationswesens, die u. a. das alte obrigkeitlich hierarchische Herausgebersystem beseitigt.

Die auf Abhängigkeit und Anpassungsdruck aufgebaute Hierarchie im gesamten Bereich des Faches ist eine der wesentlichen Ursachen für die Verhinderung eines Abbaus der Traditionalismen. – Eine Neuorientierung der Kunstwissenschaft kann nicht ohne Veränderung der Personalstruktur realisiert werden.

Der Ulmer Verein will an den bereits 1968 geforderten Einrichtungen – drittelparitätisch mit Vertretern aller Interessengruppen besetzter Reformrat zur konkreten Arbeit an den Problemen, Reformtagungen, an denen alle deutschen Kunsthistoriker teilnehmen – festhalten. Er will weiter versuchen, die Arbeit dieser Einrichtungen mit Konzeptentwürfen anzuregen. Darüber hinaus ist sein Ziel, die alten vordemokratischen Personalstrukturen in den Instituten und im Zeitschriftenwesen abzubauen. Er hat seine Vorstellungen in 11 Leitsätzen formuliert (siehe Dokumentation des Verbandes deutscher Kunsthistoriker, Berlin 1970). Sie sollen die Voraussetzungen schaffen für eine vom konservativen Druck befreite Reflexion über die Situation der Kunstwissenschaft, für eine Neuartikulation der Probleme und Aufgaben des Faches, wie sie in den Reformdiskussionen und Fachsektionen dieses Kongresses begonnen werden könnte, und für die Bereitschaft, die eigene Arbeit ständig weiter kritisch zu überprüfen.

VORTRÄGE AM 7. APRIL 1970

1. Sektion: „Kunst 1871 – 1918“

„Das Gesamtkunstwerk“

Hartmut Seeling (Düsseldorf):

„Gesamtkunstwerk“, Wort und Bedeutung

Im ersten Teil des Referats wurde versucht, das Wortfeld zu durchmustern, das mit dem Wort „Gesamtkunstwerk“ verbunden ist, und die Gegenstände und Kunstphänomene zusammenzustellen, die in Lexika, Handbüchern und Werken der Literatur-, der Theater- und Musikwissenschaft, der Kunstgeschichte und der Philosophie als Gesamtkunstwerk bezeichnet werden. Im Anschluß daran wurde die Frage nach dem Wort in den anderen europäischen Sprachen gestellt. Es wurde versucht, in thesenartiger Form die aus der Frage nach dem Gebrauch des Wortes „Gesamtkunstwerk“ in der oben bezeichneten Literatur möglichen Feststellungen zusammenzustellen.

Im zweiten Teil wurde der Versuch gemacht, der geschichtlichen Entwicklung des Gedankens des Gesamtkunstwerks nachzugehen. Dieser wird allgemein der Romantik zugeschrieben. Hauptsächlich an Hand einer Skizzierung der Ideen Herders über die Synthese der Künste, in denen fast alle sich mit diesem Problem befassenden Theo-

rien des 18. Jh. aufgegriffen und systematisiert sind, wurde gezeigt, daß ein großer Teil des Ideen- und Formgutes der romantischen Kunst in Bezug auf die Synthese der Künste in dieser Zeit bereits ausgebildet war.

Im dritten Teil der Arbeit schließlich wurde versucht, die bei den Romantikern zu beobachtende Ausweitung des vom 18. Jh. vorgeformten Materials zu skizzieren. Der Verfasser kam zu dem Schluß, daß die Romantik zwar in gewissem Sinne das szenische Gesamtkunstwerk hervorbrachte, daß es aber zur Ausbildung eines architektonischen Gesamtkunstwerks anderer geistiger Anstöße bedurfte, die wegen der Grundstimmung der Romantiker, ihrer Einstellung zum Leben, zur Welt, zu den „materiellen Künsten“, nicht von diesen ausgehen konnten. Hartmut Seeling

Ehrenfried Kluckert (Tübingen):

Die utopische Bestimmung des Begriffes „Gesamtkunstwerk“ und seine Symptome

Die „quellengerechte“ Bedeutung des Begriffes „Gesamtkunstwerk“ reflektiert nicht nur im Zusammenschluß der Künste, sondern hauptsächlich in der „Poetisierung des Lebens“, die mit Fr. Schlegels „progressiver Universalpoesie“ als Utopie verstanden wird. In diesem Sinne – und damit in Anlehnung an den Frühromantiker – hat R. Wagner den Begriff „Gesamtkunstwerk“ geprägt und ins Bewußtsein des 19. und 20. Jhs. getragen. Von 1871 bis 1918 wird diese Idee unter soziale Gesichtspunkte gestellt, wenn z. B. Morris, der Jugendstil oder Bruno Taut eine gemeinschaftsbildende Kunst mit dem Ziel der Einheit von Kunst und Leben fordern. Für diese Vorstellungen vom Gesamtkunstwerk, in der Romantik wie im oben genannten Zeitraum, lassen sich drei Symptomgruppen nennen, die alle ein Bemühen um den Zusammenschluß der Künste verdeutlichen: 1.: Die Bühne (Wagners Operndramen – „Josephslegende“ von Reinhard, Strauß, Hofmannsthal, Diaghilew). 2.: Die Architektur (Schinkels „Orianda-Projekt – Sempers Dresdener Opernbau von 1871). 3.: Der Universal-künstler (Schinkels Forderungen von einem Architekten – Jean Cocteau).

Wo die Forschung größtenteils „Gesamtkunstwerk“ sagt, bezeichnet sie lediglich die drei Symptomgruppen und verläßt damit das eigentliche Bedeutungsfeld dieses Begriffes, der von keiner konkreten Situation gekennzeichnet ist, sondern von einer utopischen Idee: Die Poetisierung des Lebens.

Renate Wagner-Rieger (Wien):

Die Wiener Ringstraße als Gesamtkunstwerk

Die Wiener Ringstraße wurde von 1857 bis 1918 verwirklicht und läßt als Gesamtkunstwerk zwei Phasen erkennen. Zentralgestalt ist Kaiser Franz Josef, der jede wichtige Entscheidung selbst trifft und dessen Wille die Einheit der gesamten, bei Lebzeiten des Kaisers fertiggestellten Ringstraße garantiert. Vorangegangen was das Arsenal, wo der Kaiser nach 1848 ein romantisches Gesamtkunstwerk entstehen läßt, das Österreich und seine Armee im Leitbild des Soldaten verherrlicht. Die 1. Phase der Ringstraße zeigt statischen Charakter (Rastersystem, blockhafte Geschlossenheit

der Bauten, orthogonales Dekorationssystem) und stellt das Gesamtkunstwerk in den Dienst der Selbstdarstellung und Überhöhung der Bewohner der Metropole der Monarchie und damit dieser selbst. Seit 1870/80 setzt eine neue Dynamik ein, welche die 2. Phase der Ringstraße kennzeichnet (Achsenbildung, Sternplätze, Eckansichten, Diagonalkompositionen). Trotz gewisser Auflösungserscheinungen (Länderbank von Otto Wagner 1882) bleibt die Einheit von Repräsentation und Funktion in der Architektur gewahrt. Späthistorismus und Sezession treten in einem spannungreichen Kontrapost einander gegenüber. Die dynamisch bewegte Menschenmasse (Aufmärsche) findet in dieser Ringstraße das Gesamtkunstwerk, in dem sie sich selbst darstellt. Dem gegenüber wird im Bereich der Ringstraßenzone im Bau der „Sezession“ die von Josef Hofmann 1902 gestaltete Ausstellung um Max Klingers Beethoven zum zeitlich begrenzten Gesamtkunstwerk, welches Übermenschlichen gewidmet ist.

Hans-Christoph Hoffmann (Darmstadt):

Theaterbau und Gesamtkunstwerk

Die große Masse der Theater, die zwischen 1870 und 1914 erbaut wurde, wurde vom Bürgertum durch bürgerliche Architekten erbaut; eigenwillige Stilschöpfer – Otto Wagner, van de Velde – blieben ausgeschlossen oder konnten sich nur am Rande auf diesem Gebiet betätigen.

Dieses Experimenten abholde Bürgertum bestimmte das Erscheinungsbild des Theaters. Aus seinem Bildungsanspruch forderte es ein klassifizierendes Erscheinungsbild: Tempelfront mit mythologischem Programm. Als Themen boten sich an: der apollinische, orphische und dionysische Mythos, Götter- und Titanenkämpfe und die Götterversammlung; untergeordnet konnten erscheinen die Heroen der Theaterwelt. Dieses Bild des Theaters bestimmt partiell noch heute die Vorstellung vom Theater. Neben diesem offiziellen Theater gab es das Unterhaltungstheater mit intimen Charakter. Es konnte erscheinen als ein Bürgerhaus. Die Bauformen – Portal, Erker, Balkon – werden in solchen Fällen kaum verändert übernommen. Deutlicher als am Außenbau zeigt sich dies in der Art der Zusammenstellung der Publikumsräume Vestibül, Treppe, Foyer. In Größe, Dekoration und Rangstufung entsprechen sie vergleichbaren Räumen der großbürgerlichen Wohnhäuser. Besonders das Foyer, das mit einem Kamin und intimer, lockerer Möblierung ohne Büffet exklusiver Treffpunkt einer geschlossenen Gesellschaft war, reproduzierte den Salon aus der privaten Sphäre in die öffentliche. Die in solchen Fällen erreichte Einheit zwischen Wollen und Erreichtem fehlt bei denjenigen bürgerlichen Großtheatern, die sich an höfischen Vorbildern orientierten, die dort vorgegebenen Foyergalerien mit vollständiger Verschmelzung von Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe aber nicht auszufüllen vermochten. Es wurden Raumformen übernommen, nicht aber die zugehörigen Programme.

Der Schauraum als der eigentliche Festsaal des Theaters ist noch einmal ein Ort für Darstellungen, die sich auf das Theater und die Künste beziehen, jedoch nicht mehr ausschließlich auf den Theatermythos; es treten hinzu Darstellungen der Tem-

peramente, der Zeiten und solche von lokalgeschichtlicher Bedeutung. Dabei wird bei der Ausstattung keine Rücksicht auf den Stil des Äußeren genommen.

Pieter Singelenberg (Utrecht):

Der Einfluß der deutschen Philosophie auf Berlages Erneuerung der niederländischen Baukunst am Ende des 19. Jahrhunderts

Der Architekt Hendrik Petrus Berlage (1856 – 1934) war jene Künstlerpersönlichkeit, die in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts den wichtigsten Anteil an der Erneuerung der niederländischen Baukunst hatte. Bis auf den heutigen Tag wurde den Quellen seiner Architektur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Berlage schrieb schon 1886 und 1889, daß die Künstler nur kopierten und daß ein neuer Stil historisch gut fundiert sein müsse unter Berücksichtigung der Kontinuität, weil sonst die Phantasie zu Mißgestalten führen würde. Diese Ansicht entsprang offensichtlich der deutschen Philosophie. In Berlages Schriften zeigt es sich wiederholt, daß sein Glaube an die Kontinuität und an die Idee als Grundlagen für die Künste zurückgeht auf die Logik von Hegel (*Vorlesungen zur Ästhetik*) und daß sein Zutrauen in den Künstler in der Mystik Schopenhauers (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) wurzelt.

Berlages *Adagia Stil ist Einheit in der Vielheit und Stil ist Ruhe* waren ebenfalls von diesen Philosophen beeinflußt. Hegels Auseinandersetzungen über den gemeinschaftlichen Verlauf der Künste und besonders die Stelle über den strengen Stil waren deutlich das Prinzipienprogramm für die von Berlage in den Jahren 1893 – 1903 ausgeführten Werke. Die zwischen 1898 und 1903 gebaute Amsterdamer Handelsbörse ist das Monument, woran sich dies am deutlichsten ersichtlich machen läßt.

Wiederholt sehen wir, daß Schopenhauer diesem schaffenden Künstler jene Unterstützung gewährte, die er brauchte, um zu der Erneuerung zu kommen, die nach Hegels *Reflexionsbildung* nicht zu finden war.

Vera Zirossoff (Berlin):

Anmerkungen zur Mosaikdekoration in der Vorhalle der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin

Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche wurde nach dem Wunsche Wilhelms II. als Denkmalskirche für Wilhelm I. errichtet, insbesondere sollte Wilhelm I. in der Vorhalle verherrlicht werden.

Wie die Kirche selbst wurde auch die Vorhalle mit ihren teuren Mosaikdekorationen durch öffentliche Sammlungen und private Spenden finanziert. Weder die Stadt Berlin, noch die Kirchengemeinde oder die Financiers konnten Einfluß auf die äußere Gestaltung oder die innere Ausstattung gewinnen.

Das Bildprogramm der Vorhalle wurde im Auftrag des Kaiserpaares vom Oberhofmeister der Kaiserin, Ernst v. Mirbach, ausgearbeitet. Die Mosaikdekoration beschränkt sich im wesentlichen auf einen Zug von Hohenzollernfürsten zum Tisch des Herrn und die Präsentation der Herrschaftszeichen durch zwei Herolde, ferner die Gestal-

ten Karls des Großen, Rudolfs von Habsburg, Ottos des Großen und Heinrichs I., die als die bedeutendsten Vertreter der kaiserlichen Tradition und damit als Vorläufer Wilhelms I. zitiert werden. Zur Umsetzung des Programms greift man auf ravennatische Vorbilder zurück, deren Verwendung in der Gedächtnishalle dadurch legitimiert wird, daß sie als „altdeutsche Muster“ interpretiert werden. Das Darstellungsschema des Hohenzollernzuges ist unschwer als das des Kaisers Justinian und seines Gefolges aus S. Vitale in Ravenna zu erkennen. Für die Architekturkulisse des Hintergrundes wurden Anleihen im Baptisterium der Orthodoxen und in S. Apollinare nuovo gemacht.

Als Künstler war H. Schaper aus Hannover berufen worden. Wie aus dem Briefwechsel zwischen Schaper und v. Mirbach hervorgeht, war der Künstler beim Entwerfen an genaue Anweisungen des Hofes gebunden. Für jede einzelne Figur läßt sich eine Büste, ein Gemälde oder eine Fotografie benennen, wonach H. Schaper gearbeitet haben muß. So wurde z. B. Königin Luise nach einer Büste von Schadow von 1799 porträtiert und Kaiser Wilhelm II. als Protektor des Johanniter-Ordens nach einem Gemälde von Ferraris dargestellt. Unbekannteren Ahnen verleiht man Popularität durch einzelne Porträtzüge aus bekannten Bildnissen. In Kurfürst Friedrich I. scheint Hieronymus Holzschuher zitiert zu sein und in der Kurfürstin Elisabeth Dürers Bildnis einer jungen Frau von 1506.

Rudolf von Habsburg trägt Züge Kaiser Maximilians I. nach Dürers Holzschnitt von 1519, und in Heinrich I. können wir sogar Otto v. Bismarck erkennen, den wichtigsten Politiker Wilhelms I.

Die Würde und Stellung der einzelnen Personen werden nicht durch eine historische Tat oder charakteristische Szene erklärt, sondern sollen durch die theatralische Pose, durch kontrapostisches Dastehen, durch den Griff zum Schwert und den festen Blick erreicht werden. Alle Attribute, jedes Schwert, jeder Orden, sind sorgfältig ausgesucht und spiegeln den kaiserlichen Repräsentationswillen und Machtanspruch. Es ist die Absicht, den Betrachter zu einer Reihe „idealer“ Herrschergestalten aufblicken zu lassen, um ihn patriotisch und fromm zu stimmen. Die künstlerischen Mittel werden hier zum Werkzeug politischer Pädagogie.

Während Maximilian Harden den politisch propagandistischen Charakter der offiziellen Kunst des zweiten deutschen Kaiserreiches erkennt, beklagt die bürgerliche Presse nur den schlechten Geschmack des Kaisers, der sich auf den großen Kunstausstellungen wohlfühlte, statt die Künstler der Sezession zu unterstützen. Sie erkennt, daß eine qualitätsvollere künstlerische Arbeit diesen propagandistischen Charakter des Auftrags nur geschickter hätte überdecken können.

Helga Prignitz und Manfred Bock (Berlin):

Kritische Bemerkungen zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ im 19. Jahrhundert

Das Gesamtkunstwerk ist eine ‚Erfindung‘ des 19. Jhs. Es wird je nach der gesellschaftspolitischen Zielsetzung seiner Konzeption in verschiedenen Varianten bis ins 20. Jh. tradiert.

Die Vereinzelung der Künstler, die Verselbständigung der Kunstproduktion und der Kunstwerke von einem ‚einheitsstiftenden Moment‘ und die Zersplitterung der Künste (Zerteilung der Arbeit in ihrer Totalität) werden gleichnishaft für die Gespaltenheit von Volk und Nation gesehen. Das politische und gesellschaftliche Streben nach Einheit der Nation und des Volkes hat eine dazu parallele Konsequenz im künstlerischen Bereich: die Konzeption der Theorie des Gesamtkunstwerkes.

Diese stellt sich dar als keimhafte Präformation eines ästhetisierten „goldenen Zeitalters“ in der Gegenwart und dessen allgemeine prozeßhafte Verwirklichung in der Zukunft und als Wirkungseinheit von Kunstwerken (aller Gattungen), von Handwerkern und Künstlern im „Zusammenhalten aller Kräfte des Staates auf diesen einen Gegenstand“ (Schinkel).

Das Gesamtkunstwerk ist objektiv der ästhetische Kristallisationspunkt in einer sozialen Utopie. Die Verwirklichung würde Selbstaufhebung bedeuten; das Gesamtkunstwerk muß also notwendig Entwurf bleiben.

1. Sektion: „Kunst 1871 - 1918“

„Großstadt und Industrie“

Goerd Peschken (Berlin):

Zur Berliner Stadtentwicklung 1871 - 1918

Überblick über die Planungsleistungen: 1. Staatliche Stadtplanung. 1840 projiziert P. J. Lennée die „Schmuck- u. Grenzzüge von Berlin mit nächster Umgegend“, 1855 f. einen zweiten weiter außen liegenden Alleenring (Tautenzienstr. usw.); treibende Kraft ist beidemale Friedrich Wilhelm IV. Vorgesehen sind traditionelle Bürgerhäuser mit Wohnungen Abhängiger und Manufakturgebäuden am Hof, außen bei den Alleen Villen. Planungsweise und -ziel sind noch absolutistisch. 1858, bei Entmündigung F. W. IV., zieht die Polizeibürokratie die Planung an sich und läßt Lennées Pläne von J. Hobrecht detaillieren im Sinne optimaler Ausbeutung durch die Bodenspekulation, deren Gewinne die Mieter zahlen. Zwischen Lennées Planungen wächst die Einwohnerzahl um die Hälfte; in der Kaiserzeit vervierfacht sie sich ohne neuen Plan. Formal sind die Miethausstadtteile und der Typ des Mietshauses selbst bloße Per-versionen barocker Formen: unschöpferischer Vulgärkapitalismus.

2. Großbürgerliche Initiativen. 1864 f. legt Carstenn-Lichterfelde Villen-Vororte großen Stils an den Bahnlinsen an; er wird durch den Fiskus ruiniert, so auch andere Unternehmer der Art. 1871 schlägt A. Orth eine „Centralbahn“ vor, die das sämtliche Umland für Wohnungsbau verfügbar machen und den Bodenwucher beenden soll. Der Staat baut daraufhin die Stadtbahn, strategische Ziele (Verbindung Schlesien - Elsaß) auf Kosten der städtebaulichen verwirklichend. Die politisch konkurrierenden Großbürger werden in der Bismarckära an die Wand gedrückt. Nach Bismarcks Abgang erholt sich das Großbürgertum; seine neuen Initiativen, so vor allem der Städtebauwettbewerb Groß-Berlin der Architektenvereine 1905 - 10, werden aber durch den Weltkrieg überholt und erst im sozialistischen Städtebau der 20er Jahre fruchtbar.

Stefan Muthesius (Norwich):

Zur Stadtfeindlichkeit in Deutschland ca. 1850 – 1914; eine Übersicht

W. H. Riehl erweitert in den 1850er Jahren die älteren Vorstellungen der Dorf- und Kleinstadtidylle durch Volkskunde und Soziologie. Gebundenheit an „Sitte“, Boden, Hausbesitz und enger Familienzusammenhang garantieren eine stabile Ordnung gegenüber der modernen großstädtischen Fluktuation. Es folgen Forderungen des „Volkstümlichen“ in der Architektur (Schäfer, v. Seidl); das „Cottagensystem“ (Einzelhaus mit Garten; Hamburg, Berlin, Wien), zunächst mehr für Arbeiter gedacht, wurde von bürgerlichen und vor allem großbürgerlichen Schichten übernommen (Villenviertel) – Arbeiterkolonien wurden meist nur von einzelnen Fabrikanten errichtet (Krupp). – In den späteren 80er Jahren verstärkt sich die Kritik am großen Mietshaus. Öffentlich geförderte Sozialreformen (Baugenossenschaften und Bestrebungen der „Bodenreform“) und die Hygieniker des sich rasch entfaltenden „Städtebaus“ fordern: „Zonung“, geringere Wohndichte, die abgeschlossene „Kleinwohnung“, ideal zu verwirklichen im Einzelhaus (R. Eberstadt). Tendenzen der „Volks“- bzw. „Heimatkunst“ und Elemente aus C. Sittes „künstlerischem“ und psychologisierendem Städtebau kommen hinzu. Forderungen nach radikalen Neugründungen sind selten (Th. Fritsch). Tendenzen zur Einfachheit und „Sachlichkeit“ kurz vor 1900 verstärken die Bewegung (Lichtwark). Schultze-Naumburg schlägt die Brücke zwischen Arbeiterkolonien in ihrer ökonomisch begründeten Einfachheit und den einfachen und naturnahen nationalen Haus- und Dorftypen. In denselben Jahren beginnt die in wirtschaftlicher Hinsicht von E. Howard beeinflusste „Gartenstadtbewegung“ (1903). In den folgenden Jahren zeigen sich – neben einzelnen größeren Verwirklichungen (Hellerau, Krupp) und zahllosen Gartenstadtvorstädten („Siedlungen“) – Tendenzen zur weiteren Vereinfachung, ja Monumentalisierung der Typen (Tessenew, Ostendorf).

Franziska Bollerey (Berlin) und Kristiana Hartmann (Berlin):

Gartenstadt – Trabantenstadt. Gesellschaftspolitische und formale Analyse

Angewendet von der Strategie des Bodenwuchers und des Mietskasernenelends regte Howard in seinem Buch „Gartenstädte von morgen“ Stadterweiterungsformen auf der Basis von kleinen selbständigen, genossenschaftlich organisierten Einheiten an.

Auch im wilhelminischen Deutschland blühte die Bodenspekulation. Der Gartenstadtgedanke wurde nach Deutschland importiert. In sozialdemokratischer Manier wurden nur die sekundären Mißstände kritisiert ohne am primären Übel, am Mißverhältnis der Macht- und Besitzverhältnisse zu rühren. Die Frühsozialisten Owen und Fourier versuchten am Anfang des 19. Jahrhunderts mit Theorien und praktischen Experimenten diese Probleme zu lösen.

Die Deutsche Gartenstadtgesellschaft gründete nach jahrelanger Propagandaarbeit 1909 die erste deutsche Gartenstadt. Die sozial-progressiven Vorstellungen einer genossenschaftlichen Organisation wurden bei den deutschen Gartenstädten durch die Abhängigkeit der Unternehmungen von national-gestimmten Industriellen eingeschränkt. Die Gartenstadt wurde zum emotionsschwangeren deutschen Kleinstadtidyll.

Die Nachfolgeunternehmungen in der Weimarer Republik, die staatlich subventionierten Siedlungen, versuchten dieses Gefahrenmoment auszuschließen. Man baute für das „neue Lebensgefühl“ in „neuer Form“. Die damals theoretisch gefaßten Einsichten einer mit allen städt. Funktionen ausgestatteten Einheit, mit der sich die Anwohner durch Mitverantwortung identifizieren konnten, wurde durch die „Rückbesinnung auf die Reaktion“ seit 1933 nicht mehr in die Realität umgewandelt.

Das Nachkriegsdeutschland verpaßte die Chance. Man versucht Monotonie durch formale Mittel zu kurieren. Solange das Experimentieren im Städtebau an die Stelle der systematischen Kontrolle der Beziehung zwischen Gestaltung und Wohnleben tritt, wird es zur Kritik der Bewohner kommen.

Michael Müller und Reiner Bentmann (Frankfurt):

Villa als Herrschaftsarchitektur

Der Vortrag ist als Nr. 396 der edition suhrkamp, Frankfurt 1970, erschienen.

Roland Günter (Bonn):

Krupp und Essen

Analyse einer Stadtplanung in der Industriegesellschaft des 19. Jhs. und ihrer Verbindungen zur Stadtplanung der Gegenwart. Bedingt durch den Standort der Fabriken haben die Arbeiteransiedlungen keinerlei Voraussetzungen. Staatliche Initiative fehlt, Selbstorganisation der Bevölkerung (Sozialismus) ist verboten. Die umfangreichen Arbeiterkolonien Alfred Krupps entstehen im Interesse höherer Effizienz der Gußstahlfabrik in der Aufrüstung und in den Gründerjahren um 1870/71 (Arbeitskräftemangel, Selbsthaftmachung, bessere gesundheitliche Voraussetzungen für die Arbeit, politische Domestizierung). Daneben zeigen sich im Versorgungswesen (Konsumanstalt u. a.) karitative Momente. Im Siedlungs- und Wohnbau erscheinen – in bewußter Abwendung von Urbanität – agrarische Gestaltungsweisen. Bürgerliche Ausdrucksformen werden als Illusion einer sozialen Verbesserung in kleiner Münze an die Fassaden des Arbeiterhauses weitergegeben. Tatsächlich versuchen die Krupps jedoch, die Emanzipationsbestrebungen der Arbeiter zu verhindern, sogar im Bereich des Genossenschaftswesens. Um 1890 entstehen Stadtrand-siedlungen, zuletzt eine Kleinstadt agrarischer Prägung (Margarethenhöhe, seit 1909), in ihrer stadtplanerischen Komplexität relativ einzigartig, aber als Rückgriff auf die historische Idylle eine Flucht in die „heile Welt“, in der die Spannungen der Gesellschaft durch Illusion verschleiert werden. Die Vorstellungen der Krupps knüpfen – neben der am preußischen Militär orientierten Effizienz der industriellen Planung – an die Gedankenwelt der Kleinfürsten des 18. Jhs. an. Das Emporkommen des Großbürgertums ist keine echte Emanzipation, die das hierarchische Gefüge des Lehnswesens aufhebt, sondern nur der Aufstieg in den Lebenszuschnitt und das Prestige des Adels. (Publikation des Vortrages im Band „Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung“, hrsg. von Martin Warnke im Bertelsmann-Verlag Gütersloh, erscheint im Herbst 1970.)

Einer der großen Architekten des 20. Jahrhunderts, Peter Behrens, war ein aufmerksamer Leser der Schriften von Alois Riegl. Behrens verwendet Riegls Begriff des Kunstwillens und des Stils sicher seit 1910 (siehe „Kunst und Technik“, in: *Der Industriebau* 1910, 178). Er bezeichnet Stil als „einheitlichen Formausdruck, den die gesamten Geistesäußerungen einer Epoche ergeben“ und er betrachtet die „Bedingungen des Kunstwillens“, das „durch die Technik zu großen Taten“ führen müsse, als „nur intuitiv erfassbar“. Er zitiert ferner Riegls Polemik gegen Semper, um seine Grundthese über das Verhältnis von Kunst und Technik zu begründen: die Technik stelle beim Prozeß der künstlerischen Form nicht einen schöpferischen Faktor, sondern nur gleichsam einen Reibungskoeffizienten dar (Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik, in: *Kongreß f. Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft*, 1913, Stuttgart 1914, 251 ff).

Vor allem aber beschreibt Behrens selbst die leitenden Ideen, die ihn bei seinem einflußreichsten Werk, der Turbinenhalle der AEG, bewegten, seit 1909 in einer Weise, die an die Architekturanalysen Riegls erinnert. Auch ein Einfluß Wölffflins wäre hier zu überprüfen, im Anschluß an dessen Vorlesungen Behrens „elementare Zeichenübungen“ abhielt (*Werkkunst* 1907/08, 268), offenbar im Einklang mit Wölffflins Anschauung, Zeichnen sei „das beste Mittel, um Ordnung in das Sehen zu bringen“ (*Neue Rundschau* 1909).

Das hervorragende, der Einfühlungstheorie verpflichtete Interesse von Behrens für die vielfältigen „Eindrücke“ und „Wirkungen“ der Baumaterialien auf das Auge, für den „Ausdruck“ der Bauglieder, für Farbe, Licht und Schatten, ließe die Turbinenhalle vielleicht als „impressionistische“ Architektur definieren, zeigt vor allem aber das Bemühen, mit den neuen Baumaterialien Eisen, Glas und Beton die traditionellen Wirkungen und Seherlebnisse der abendländischen „humanistischen“ Architektur zu erreichen. Behrens selbst und andere haben den dorischen Tempel vor der Turbinenhalle zitiert (z. B. *Mannheimer*, in: *Der Industriebau* 1910, 194 ff).

Dieses Bemühen zielt auf die Unterwerfung der Materialien der Technik unter das Ideal-Schöne“, an die Stelle der „Befriedigung durch äußerste technische Zweckmäßigkeit“ sollen „Werte“ treten, die „seelisch beglücken und erheben“ können. Die Technik soll als Mittel zur Kultur, zur Veredlung und „Durchgeistigung“ der Arbeit, des Arbeitsplatzes, des Produzenten und des Produkts, damit des Volkes und der Menschheit genutzt werden.

Es läßt sich zeigen, daß Walter Rathenau in seinen Vorstellungen über ein Unternehmertum der Zukunft ganz ähnliche Ansichten verfolgte. Er sah in der Organisation eines Industriebetriebs eine schöpferische Angelegenheit, die einen neuen Typ des Unternehmers als Künstler verlangte. Er war einer jener „großgearteten, stolzen Persönlichkeiten“ der AEG, die von der „Schönheit“ ihres Unternehmens überzeugt waren (*Jaumann*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1908/09, 344). Er entwickelte eine Philosophie der Produktion, wo das künstlerische und wirtschaftliche Produkt

einer und derselben Wertkategorie angehörten (R. Hamann, Kunst und Kultur der Gegenwart, Marburg 1922, 30 ff). Er bezeichnete es als seine Lebensaufgabe, das Materielle, ein Bereich, dem auch die Technik zugehört, „dieses Ungeistige mit Geist zu durchdringen“ (1917, Gesammelte Reden, Berlin 1924, 20). Behrens strebte wie Rathenau nach dem „Formausdruck“, der „Einheit von materiellen und geistigen, d. h. seelischen Werten (Kongreß f. Ästhetik und allem. Kunstwissenschaft 1913, 251).

Die Berufung von Behrens an die AEG bedeutete den „ersten Versuch, ästhetische und wirtschaftliche Bedürfnisse auf der Ebene der Großindustrie zu verschmelzen“ (Hellwag, in: Kunstgewerbeblatt 1911, 150). „Stil Behrens“ entsprach dem „Stil AEG“ (Jaumann, loc. cit., 352 f). Aus der Allianz zwischen „dem größten deutschen Formengeist und der größten deutschen Industrie“ sollte der „Urkraft“ des elektrischen Stromes „ein Tempel“, ein „Heiligtum der werktätigen Menschheit gebaut“ werden (Breuer, in: Werkkunst 1907/08, 145 ff).

Diese mystifizierte Sozialpädagogik einer neuen Industriekunst, wie sie Behrens „mit seiner fast religiösen Auffassung von der Mission des Künstlers als Kulturbringer“ vertrat (Jaumann, loc. cit., 354), war Rathenau, den man einen „Jesus im Frack“ genannt hat, zutiefst verwandt. Die neue „Industriekunst“ war aber zugleich ein „ökonomisches Machtmittel“, indem die „höhere Schönheit der Fabrik wie des Fabrikats die Leistungen der Produzenten . . . und die Kauflust der Konsumenten“ steigerte (Mannheimer, in: Der Industriebau 1911, 124, 138).

Ferner war der „technische Kunststil“ ungemein geeignet, „den internationalen Markt zu erobern“, die Deutschen konnten „zu Pfadfindern und Führern jener neuen (technischen) Kultur“ werden. In den „hocherhobenen Pfeilern“ der AEG-Bauten von Behrens drückte sich „der Stolz der technischen, die Erde umspannenden und überragenden Arbeit überhaupt“ aus (Mannheimer, loc. cit., 136, 138). In der gemeinsamen Tätigkeit von Behrens und Rathenau wurde „die Kunst . . . zum Hero der friedlichen Eroberung des Weltalls“ (Breuer, loc. cit.).

Der erste Weltkrieg hat solchen Bestrebungen ein Ende gesetzt. Heute sehen Horkheimer und Adorno (Zur Dialektik der Aufklärung, Frankfurt 1969, 5) den „hygienischen Fabrikbau durch Einschmelzen alles Kulturellen . . . erkaufte“.

Siegfried Salzmann (Duisburg):

Zur gemalten Industriedarstellung der wilhelminischen Zeit

In der Romantik herrschte die Auffassung vor, daß Fabriken, Maschinen und Arbeiter „Gegenstände der niederen Realität“, mithin künstlerisch nicht darstellungswürdig seien. Dennoch wagten einige wenige Maler, die fremden und neuartigen Motive darzustellen – allerdings nur im Rahmen der traditionellen Landschaftsmalerei. Ein spezieller Typus entstand: die Fabrik als Burg, d. h. Fabrik und Burg wurden gleichgesetzt. Der historische Prozeß, daß Burgen und Kirchen teilweise zu Fabriken umfunktioniert wurden, also überlieferte Formen religiöser und fürstlich dynastischer Autorität und Macht auf die Fabrik übergangen, findet hier eine Parallele. Der Bildtyp ist charakteristischerweise bis zum Ende des wilhelminischen Zeitalters

vorhanden. Ihm entspricht, daß auch die gleichzeitige Fabrikarchitektur weitgehend von einem burgartigen Gepräge bestimmt war.

Die rapide Industrialisierung und Urbanisierung in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts beantworteten viele Maler industrieller Themen mit einer Flucht in die Historie, in pathetische und theatralische Verherrlichungen. Anleihen aus Renaissance- und Barockkunst bestimmen die Bildwelt. Und mit Hilfe komplizierter Symbole und verschlüsselter Allegorien suchte man die technisch-industrielle Wirklichkeit zu befeuern, bestehende Widersprüche zu verdecken und zu verbrämen.

Die Überwindung historisierender Stilmachung war zwei bedeutenden Malern, Adolf Menzel und Max Liebermann, zu verdanken: Menzel machte in seinem berühmten „Eisenwalzwerk“, 1875, nicht nur erstmalig das Innere einer großindustriellen Anlage realistisch sichtbar, sondern gleichzeitig mit der „Zyklopenwelt“ der modernen Technik erfaßte er auch den Arbeiter in seinen seelischen und zwischenmenschlichen Beziehungen. Liebermann entbarockisierte das Arbeiterbild und offenbarte eine sachlich nüchterne Identifizierung von Mensch und Maschine, der ihm den Vorwurf, undeutsch zu sein, einbrachte. Arbeiter und Arbeiterinnen wurden als kollektive und anonyme Wesen aufgefaßt, alles Individualistische zugunsten der Ausdrucksfähigkeit mechanisch motorischer Vorgänge zurückgedrängt. Ein soziales Engagement fehlt jedoch: „das Sujet ist gedanklich gleich Null“, schrieb Liebermann.

Viele Arbeiterbilder anderer Maler zielen allerdings über eine rein malerische Gegenwärtigung hinaus, Tribut an die zeitüblichen Überhöhungen des sogenannten „Reiches der Kraft“. Moralische Tendenzen, wie Ethos der Arbeit und religiöse Gefühle, wurden angesprochen. Heroisierungen waren die Folge: der Arbeiter wurde zum Helden oder Märtyrer erhoben.

Engagierte künstlerische Stellungnahmen zu sozialen Problemen blieben in der wilhelminischen Ära eine isolierte Erscheinung. Diese Thematik erschöpfte sich im Aufzeigen von Last und Mühsal der schweren körperlichen Arbeit. Der direkte lautstarke Protest, der im Gefolge der gesellschaftspolitischen Spannungen in der Luft lag, beschränkte sich bezeichnenderweise auf den Bereich der Grafik. Das Gemälde war zu sehr an repräsentative Funktionen und Ansprüche gebunden. Sozialkritische Themata finden erst in den zwanziger Jahren – in der realistischen und nachexpressionistischen Malerei – ihren Niederschlag.

2. Sektion: „Bildende Kunst in Köln, am Mittel- und Niederrhein vom 16. bis zum 19. Jahrhundert“

Heribert Meurer (Köln):

Henrik Douvermann und Arnt van Tricht

Der Holz- und Steinbildhauer Arnt van Tricht wird in der kunsthistorischen Forschung unterbewertet, Werke von ihm werden immer noch Henrik Douvermann zugeschrieben. Der Vergleich von Douvermanns Magdalenenstatue in Kalkar mit der Figur derselben Heiligen im Kalkarer Dreifaltigkeitsaltar ergibt, daß dieser Altar sich

von Douvermann stilistisch deutlich absetzt und von demselben Meister stammt wie der Kalkarer Johannesaltar. Auch dieser, an dem bekanntlich 1541 Arnt van Tricht arbeitete und für den er 1543 das Schreingehäuse anfertigte, wird zu Unrecht häufig Douvermann zugeschrieben. Daß in den Bruderschaftsrechnungen Arnts Name nicht in Verbindung mit den Skulpturen selbst auftaucht, erklärt sich dadurch, daß sie von anderer Seite, von dem Ratsherrn Jan Boegel bezahlt wurden.

Johannes- und Dreifaltigkeitsaltar in Kalkar sind Pendants in Aufbau und Stil; sie knüpfen nicht an Douvermanns Altäre an. Ihre Ornamentik geht auf die Aldegrever-Kupferstiche B.217, 223 und 228 (1528–32) zurück; sie sind solchen flämischen Renaissance-Importwerken wie dem Croy-Epitaph (nach 1518) und dem Lettner von St. Maria im Capitol (1523) in Köln verwandt. Arnt van Tricht wurde 1522 Freimeister der Antwerpener Lukasgilde.

Die künstlerischen Wurzeln Douvermanns beschränken sich auf den Niederrhein. Zwar haben Antwerpener Import-Retabel den Aufbau seiner Altäre in Kalkar und Xanten beeinflußt, doch hat er das Schema des verwandtesten Antwerpener Altars in Aldenhoven/Kr. Jülich nur äußerlich übernommen und ihm Gesprenge und Predella – in Flandern selten – hinzugefügt. Gegenüber den flachen Reliefbühnen Antwerpener Schnitzaltäre schafft Douvermann für seine Szenen echte Kastenräume von räumlicher Tiefe. Douvermann, der seit 1510 in Kleve genannt wird, muß bei dem Klever Bildschnitzer Dries Holthuys gelernt haben; Douvermanns Frühwerke galten früher durchaus als Werke des Holthuys. Damit steht Douvermann als letztes Glied in der Kette der Klevisch-Kalkarer Bildschnitzerschule, die mit Arnt Beeldesnider (um 1460 bis 1492) beginnt. In Arnt van Tricht dagegen beginnt in Kalkar die – importierte – Renaissance, die in seinen Werken von ähnlich hoher Qualität die künstlerische Blüte dieser Städte zu einem vorläufigen Ende führt.

Gisela Mühlens-Matthes (Bonn):

Der Lettner von St. Maria im Capitol

Dem Vortrag lagen Teile der Dissertation zugrunde: G. Matthes, *Der Lettner von St. Maria im Capitol zu Köln von 1523*. Bonn 1967, S. 55 – 105.

Ursula Weirauch (München):

Jeremias Geisselbrunn und seine Arbeiten für den Engelbertschrein im Kölner Domschatz

Zwischen 1630 und 1633 arbeitete der Kölner Goldschmied Conradt Duisbergh den aus Silber bestehenden, teilvergoldeten Reliquienschrein des hl. Engelbert. Auftraggeber waren der Kölner Erzbischof Ferdinand von Bayern und das Domkapitel. – Daß der aus Augsburg stammende Bildhauer Jeremias Geisselbrunn die Modelle für die im Hohlguß ausgeführten, im Durchschnitt 17 cm messenden Silberstatuetten des Schreines gefertigt hat, konnte im Vergleich mit den in den 30er Jahren entstandenen Holzbildwerken der Kölner Jesuitenkirche stilistisch nachgewiesen werden. Dies ließ sich nachträglich auch archivalisch sichern. Die hervorragenden Kleinplastiken des

Schreines – die einzigen von Geisselbrunn bekannten – überragen die meisten seiner großplastischen Arbeiten weit an Qualität. In den Silberstatuetten wird der Stil Geisselbrunns am unmittelbarsten faßbar. – Daß die Grundlagen für seinen Stil nicht ausschließlich in volkstümlichen Augsburgern Schnitzerkreisen zu suchen sind, so wie dies bisher in der Literatur vorgeschlagen wurde, sondern vielmehr im Kreise der Münchener Hofkünstler, zeigten Vergleiche der Silberstatuetten und der Arbeiten in der Kölner Jesuitenkirche mit den Terrakottafiguren Gerhards in St. Michael in München. – Die andere wesentliche Voraussetzung für Geisselbrunns Stil ist die Malerei des Rubens. In den ausdrucksstarken Köpfen einiger Schreinstatuetten wird sie deutlicher faßbar als in den Figuren der Jesuitenkirche. – Neu gegenüber dem übrigen Werk ist die Verarbeitung hochbarocker Einflüsse in der Salvator- und Madonnenstatuette des Schreines. Die frühe Kenntnis der barocken Plastik um Rubens – die Christusfigur des Schreines zeugt davon – legt die Vermutung nahe, daß sich Geisselbrunn zu Studienzwecken in den südlichen Niederlanden aufgehalten hat. Die flämisch-römische Kunstrichtung des Duquesnoy spiegelt sich in Geisselbrunns Silbermadonna wider.

Wilfried Hansmann (Bonn):

Die Deckenfresken Carlo Carlones in Schloß Brühl

Für Kurfürst Clemens August von Köln malte Carlo Carlone zwischen 1747 und 1750 in Schloß Brühl die Deckenfresken des Treppenhauses, des Gardensaals, des Speisesaals und der Nepomukkapelle. Zwei Gesichtspunkte zu den Fresken kamen im Referat zur Sprache: 1. Thema und Bedeutung der Bilder im Gesamtprogramm des Treppenhauses und der anschließenden Säle. 2. Entwurf und Ausführung. Treppenhaus, Gardensaal und Speisesaal – im Corps de logis des Schlosses gelegen – bilden zusammen eine Raumgruppe, deren Ausstattungsprogramm innerhalb der gesamten Hauptraumfolge in besonderer Weise Kommentar über den Fürsten ist. Das Referat sollte den spezifischen Stellenwert der Bildkompositionen Carlones in dieser ikonologischen Inszenierung deutlich machen.

Entwürfe von Carlones Hand wurden in jüngster Zeit zu den Fresken des Treppenhauses und des Gardensaals bekannt. Zusammen mit früheren Arbeiten des Malers an anderen Orten (Wien, Linz, Ludwigsburg, Ansbach) geben sie Einblick in den Werdeprozeß der Brühler Deckenbilder. Dieser Werdeprozeß berührt weniger den Inhalt der Fresken als die Form, die diesen Inhalt tragen und sinnfällig machen soll. (Vgl. die Dissertation des Referenten, „Das Treppenhaus und das Große Neue Appartement des Brühler Schlosses – Studien zur Gestaltung der Hauptraumfolge“, die demnächst im Druck erscheint.)

Baron Ludwig Döry (Frankfurt):

Kurtrierische Bildhauerschulen des Barock

Formale Typenreihen der Plastik, wie sie im 18. Jh. für Mainz charakteristisch sind, können auch anderswo, wie z. B. in Kurtrier nachgewiesen werden (s. Kunstchronik 21,

1968, S. 398–99). Solche Reihen sagen viel über die wirtschaftlichen, verwaltungsmäßigen und künstlerischen Bedingungen der Plastik eines Gebietes aus. Normalerweise versorgen die Werkstätten der größeren Städte den Bedarf des Landes; jedoch nicht überall sichert eine Auftragfülle ihre Existenz, andererseits aber bilden sich auch Zentren, die weit über ihr eigenes Hinterland hinaus ausstrahlen.

Für Kurtrier liegen keinerlei Voruntersuchungen vor, weshalb diese erste Übersicht in Anbetracht des riesigen Stoffes skizzenhaft bleibt. Zumindest drei Werkstattbereiche lassen sich unterscheiden.

Eine homogene Denkmalgruppe bedeckt – nicht ausschließlich – das Gebiet zwischen Mosel, Rhein und Ahr mit der Westgrenze etwa am Uessbach. Im Winkel zwischen Rhein und Mosel kommen Beispiele bis zur Grenze der Pfalz vor. Deutliches Verdichtungsgebiet dieser Denkmäler sind die Landkreise Koblenz und Mayen, seit 1969 läßt sich auch der tonangebende Meister, Johann Peter Pfeiffhofen in Koblenz († 1733), benennen, sein Hauptwerk dürfte wohl die schmerzhaft Maria von 1728–30 auf dem Karmelenberg über Bassenheim sein.

Weniger deutlich zu umreißen ist eine zweite Schule oder bloß Werkstatt um 1700 in Trier. Um die Figuren des Vorhallenportals von St. Matthias kann man Statuen in der Stadt und in der Umgebung gruppieren. Sehr umfangreich kann die Produktion später nicht mehr gewesen sein, sonst hätte man sich bei der Ausschmückung des Domes und des Hofgartens nicht an Meister der „Hadamarer Schule“ (s. u.) und des Würzburger Kunstkreises gewandt.

Als „Begründer“ der „Hadamarer Schule“ in Nassau-Hadamar dürfte Johann Neudecker d. Ä. (1663–1718) gelten. Seine und seiner Nachfolger Werke konzentrieren sich in der Umgebung von Hadamar, Limburg und Montabaur, d. h. vorwiegend auf Kurtrierischem Gebiet. An allen Seiten von protestantischen Landstrichen umgeben, überspringen die Meister der „Hadamarer Schule“ diesen Gürtel, um bis in die Fürstabtei Fulda, in die Mainzer Enklaven der Wetterau, der Schwalm und jener von Fritzlar vorzustoßen. Johann Nikolaus Düringer aus Hadamar läßt sich um 1730 sogar bei Olpe im Kurkölnischen nieder. Nach seinem Tode 1756 vollendet sein Bruder Johann Theodor aus Hadamar († 1761) die Ausstattung der Pfarrkirche zu Wenden bei Olpe. Die bewegten Bildwerke der „Hadamarer Schule“ stehen im Kontrast zu den vorwiegend voluminösen Skulpturen Pfeiffhofens und seiner Nachfolger, aber auch zu den jeder Ekstase abholden Mainzer Statuen.

Christian Theuerkauff (Berlin):

Bemerkungen zum Werk des Gabriel Grupello – Vorbild, Eigenhändigkeit, Serie

Die Ausführungen werden in veränderter und erweiterter Form in der Einleitung und in den Katalogtexten des Kataloges der internationalen Ausstellung: Grupello und seine Zeit, Bildwerke der Zeit 1650/60–1720/30, erscheinen, die vom 4. April–20. Juni 1971 im Kunstmuseum Düsseldorf stattfindet.

Dietrich Kötzsche (Aachen):

Fälschung, Kopie und Imitation. Wiederholungen romanischer Goldschmiedearbeiten im 19. Jahrhundert

Der Vortrag wird an anderer Stelle publiziert.

VORTRAGE AM 8. APRIL 1970

1. Sektion: „Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung“

Mit Ausnahme der von Karl Arndt und Leopold Etlinger gehaltenen Referate, deren Résumés wir im folgenden abdrucken, sind die Beiträge der Sektion publiziert in: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Hrsg. von Martin Warnke. Gütersloh, Bertelsmann Kunstverlag, 1970. Der Band enthält außerdem das am 7. April 1970 nachmittags in der 1. Sektion gehaltene Referat von Roland Günter (Bonn): *Krupp und Essen*. Zu dem Referat von Martin Warnke (Münster): *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur* sind Erklärungen des Vorstandes des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker und des Referenten selbst eingegangen, die wir am Ende des Kongreßberichtes (S. 310 f.) wiedergeben.

Karl Arndt (Göttingen):

Neoklassizismus als Problem

Ausgangspunkt des Referates war die Tatsache, daß im 20. Jahrhundert in den verschiedensten Ländern Europas und darüber hinaus (vor allem in den USA) „neoklassizistisch“ gebaut worden ist. Der Versuch, diesem Phänomen beizukommen, setzt nach Ansicht des Referenten am besten innerhalb eines begrenzten, in den Denkmälern und Quellen überschaubaren Arbeitsfeldes ein. Dementsprechend wurde das neoklassizistische Bauen in Deutschland zum Thema gewählt. Im Zentrum stand die Staats- und Parteiarchitektur des Nationalsozialismus, deren Funktionen zunächst kurz behandelt wurden (Selbstdarstellung des Staates, seiner totalen Autorität, seines Anspruchs auf Dauer und unbedingte Unterwerfung des Einzelnen; „Ausrichtung“ der in Kolonnen – dies die immer wieder beschworene neue „Lebenseinheit“ – zusammengefaßten Menschen durch die Architektur von Aufmarschplätzen und Hallen).

Warum innerhalb dieser Architektur die vorherrschende Anlehnung gerade an antike Bauformen und Bautypen bzw. an das klassizistische Erbe? Die durchaus belegbare Vermutung, man habe überlieferte Formen (wenn auch immer wieder vereinfacht) verwendet, um sich von der Avantgarde abzusetzen und die eigene Herrschaft durch Tradition zu stützen, gibt auf diese Frage noch keine Antwort. Auch der notwendige Hinweis darauf, daß Hitler die grundlegenden Entscheidungen zugunsten des neoklassizistischen Stils fällte, klärt nicht die geschichtliche Situation. Hitler traf zwar (am deutlichsten mit der Berufung Troosts) eine Wahl gegen die Avantgarde

und gegen diejenigen, die damals eine Erneuerung der Baukunst aus der Gotik erhofften – er stand jedoch mit seiner Entscheidung durchaus nicht allein. Es gibt, vor allem in der Zeitschriftenliteratur, seit dem Neoklassizismus vor dem Ersten Weltkrieg (Peter Behrens als ein Protagonist!) so etwas wie eine zwar nicht ausgefeilte und detaillierte, doch aber in den Grundsätzen unmißverständliche „Theorie“ des Neoklassizismus. Entsprechende Belege wurden in Auswahl zitiert. Aus ihnen ergibt sich, daß man Antike und Klassizismus deshalb als vorbildlich ansah, weil sich darin „sachliche“ Strenge fand, wie man sie für das eigene Jahrhundert suchte – und weil sich zugleich durch die Pfeiler oder Säulen, durch den traditionsbedingten Formenapparat insgesamt, das „Pathos“, die „Würde“ oder „Feierlichkeit“ erreichen ließen, die man an den als „seelenlos“ verrufenen Bauten der „Neuen Sachlichkeit“ vermißte.

Neoklassizismus in Deutschland, im 20. Jahrhundert, ist also *zunächst* einmal als eine mit dem genannten Argument sich begründende konservative Gegenposition zum avantgardistischen Bauen zu definieren. Entwickeln konnten sich daraus verschieden radikale, verschieden totalitäre, ja überhaupt verschieden (politisch, kulturell) gerichtete Denkweisen mit ihrem Interpretations-Vokabular. Der Neoklassizismus des Nationalsozialismus (besser: Hitlers) wird damit in seiner spezifischen Hybris und in seinen spezifischen Formen nicht gelehnet, vielmehr – in einer *allgemeinen* Parallele zu den weltanschaulichen Motiven Hitlers und der NSDAP – in eine geschichtliche Entwicklung eingeordnet.

Leopold Ettlinger (London):

Kunstgeschichte als Geschichte

Der Kunsthistoriker befaßt sich mit der Funktion des Kunstwerks innerhalb der geschichtlichen Gegebenheiten, unter denen es entstanden ist. Diese Untersuchung gilt der Form als Symbol ihres Sinnes und dem Zusammenhang, in dem das Einzelwerk steht.

Das Problem, auf immer wechselnde Weise, ist so alt wie die Kunstgeschichtsschreibung. Vasari schuf ein biologisch begründetes System – Geburt, Reife und Verfall eines Stils – aber er war nicht Determinist und schrieb als Künstler für Künstler um Verfall zu verhüten, eingedenk der Ciceronianischen Mahnung, daß die Geschichte Lehrmeisterin des Lebens sei. Winkelmann übernahm zwar Vasaris Grundgedanken, machte aber die Kunstgeschichte weniger geschichtlich, indem er Kunst, subjektiv und physiognomisch interpretiert, zum Ausdruck von Volk und Zeit machte. Unter dem Einfluß Hegels wurde diese Tendenz verstärkt. Riegls ‚Kunstwollen‘ und Wölfflins ‚Sehformen‘ verabsolutierten Kunst und lösten sie aus jedem konkreten historischen Zusammenhang. Die Ikonologie nahm dann die umfassenden kulturellen und sozialen Gegebenheiten in Betracht und schlug Brücken zu anderen Branchen der Geschichtswissenschaft, ohne aber dabei das rein Künstlerische zu vernachlässigen. In jüngster Zeit haben Wahrnehmungspsychologie und Kommunikationstheorie, auf die Kunst angewandt, zu neuen Einsichten über Form- und Stilbildung geführt.

Die Aufgabe des Kunsthistorikers erscheint daher als eine vielschichtige. Er hat jetzt neue Methoden, um Inhalt und Form des Kunstwerks in ihrer Wechselwirkung zu untersuchen und damit die gesellschaftlichen Bedingtheiten aller Kunst als Mitteilung zu verstehen. Es ist diese Vielfalt der Methoden, die die Vielfalt der Verwurzelungen der Kunst aufzeigt und den Historiker vor dem Fetischismus der Erklärung aller geschichtlichen Erscheinungen aus nur einer Ursache bewahrt. Erst so wird die Kunstgeschichte wirklich Teil der Geschichte des Menschen und der Gesellschaft, statt nur Form- oder Inhaltserklärung zu sein. Damit wird die Kunstgeschichte aus ihrer Isolierung gelöst und in engerer Zusammenarbeit in den weiteren Zusammenhang der Universalgeschichte gestellt.

(Das Referat wird im vollen Wortlaut im Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen erscheinen.)

2. Sektion: „Renaissance und Barock“

Fedja Anzelewsky (Berlin):

Anmerkungen zu Dürers Rosenkranzfest

Das Referat basierte auf dem Text der entsprechenden Katalognummer innerhalb des von der Referentin fertiggestellten Buches „Albrecht Dürers Gemälde“, das 1971 im Verlag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft erscheinen wird.

Jörg Traeger (Rom):

Zum theologischen Programm der Stanza d'Eliodoro

Raffaels Wandfresken der Stanza d'Eliodoro lassen sich in ihren politischen Anspielungen und in ihrem typologischen Bezug zu den Deckenfresken einem theologischen Konzept einordnen. Auszugehen ist von den Deckenfresken, welche Zeltplanen fingieren. Ihre Symbolik ist ekklesiologisch mit Ps. 26, 5 – 6 und Apok. 2 I, 2 ff zu deuten. Der für diese Vorstellung vom Zeltdach konstituierende theologische Sinn der Wandbilder ergibt sich, wenn man von deren Ereignisinhalt auf ihren übergreifenden Bedeutungshorizont abstrahiert. Jeweils zwei gegenüberliegende Fresken bilden ein dualistisches Verhältnis. In der „Vertreibung Heliodors“ wird der Papst als Nachfolger des alttestamentarischen Hohepriesters definiert, in der „Begegnung Leos d. Gr. mit Attila“ auf Grund der processio imperialis als politischer Rechtsnachfolger der römischen Kaiser. Es sind konfrontiert der Salomonische Tempel und das antike Rom, wobei die Lokalisierung der Ereignisse deren theologische Polarität sichtbar macht. In der „Messe von Bolsena“ wird das in der Hostie gegenwärtige Leiden Christi dem Leiden des obersten Repräsentanten der Kirche in der „Befreiung Patri“ gegenübergestellt, welches nach einem augustinischen Gedanken hier im Bilde des zunehmenden Mondes veranschaulicht wird und damit wieder zurückweist auf die „Messe von Bolsena“. Denn die Eucharistie vertritt Christus als die „Sonne der Gerechtigkeit“, die der im Bilde des Mondes leidenden und in der eschatologischen

Doppeldeutigkeit der „Befreiung Patri“ sterbenden Kirche das Licht verleiht. Der Autor des Programms ist in dem Augustinergeneral und Berater Julius' II., Aegidius von Viterbo, zu erblicken. Seine Auslegung der Schrift nach dreifacher Sinnschichtung, seine Auffassung der Typologie als Präfiguration der Kirchengeschichte durch alttestamentarische Ereignisse sowie seine theologischen Denkinhalte stimmen mit dem Konzept der Stanza d'Eliodoro überein, das im solar-lunaren Bildpaar von Bolsena- und Petrusfresko das mystische Sein der Kirche im Sinne Augustins definiert, das in der Konfrontation von Jerusalem- und Romidee (Heliodor-Attilafresko) als christliche Weltgeschichte begriffen wird.

Detlef Heikamp (Berlin):

Schwarzafrika, Alt-Amerika und die europäische Renaissance

Untersucht wurde die Begegnung europäischer Hochkultur mit den Kulturen einer niedrigeren Entwicklungsstufe. Was die afrikanische und amerikanische Kunst gegenüber der europäischen als gemeinsamen Nenner hatte, war die völlige Verschiedenheit ihrer bildnerischen Absichten. Dem Verständnis und der Schätzung der Formenwelt überseeischer Kulturen stand die naturalistische Kunstauffassung des Abendlandes entgegen. Nur in der wissenschaftlichen Buchillustration spielten ethnologische Kunstwerke seit der Spätrenaissance eine eingeschränkte Rolle.

Panofsky hat die Gemälde Pieros di Cosimo, die das Leben des prähistorischen Menschen darstellen, mit Vitruv-Texten und -Illustrationen in Verbindung gebracht und so ihren Inhalt gedeutet (Studies in Iconology, 1939). Die Bilder entstanden gegen Ende des Quattrocento oder im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts (F. Zeri 1959, M. Bacci 1966).

Unserer Vermutung nach läßt sich das Interesse Pieros und der Vitruv-Illustratoren für primitive Lebensformen durch die Entdeckungsfahrten erklären. Daß primitives menschliches Leben in anderen Erdteilen noch existierte, rückte ins Bewußtsein Europas. Durch den Buchdruck fand diese Tatsache schnelle und weite Verbreitung. Auch für Piero sind primitive Lebensform und Fremdartigkeit der Fauna (Giraffe) schon zusammengehörige Begriffe. Den Vitruv-Holzschnitten gehen zeitlich ethnologische Illustrationen voraus. Zu den frühesten gehören Darstellungen des Lebens in Schwarzafrika, das von den Portugiesen seit Mitte des 15. Jahrhunderts erforscht wurde. Hans Burckmair d. A. illustrierte 1508 Balthasar Springers Reisebericht, für den Triumphzug Kaiser Maximilians zeichnete er die „Kalikütisch Leüt“. Die Holzschnitte zeigen das gleiche Einfühlungsvermögen in die primitive Lebensführung wie Pieros Gemälde.

In den folgenden Jahren wurde das Interesse an Schwarzafrika durch die Berichte aus Amerika verdrängt. Die Lebensform der Eingeborenen fand in der europäischen Malerei, in Theater und Ballett zur Anschaulichmachung gesellschaftlicher Evolutionstheorien und Utopien ihren Niederschlag.

(Teilergebnisse des Vortrages werden mit Beiträgen von Ferdinand Anders (Wien) veröffentlicht: Mexikanische Altertümer aus süddeutschen Kunstammern, „Pan-

theon“, Mai/Juni 1970. Mexico Mirrored in the Medici Collections, Quaderni d'Arte, Casa Editrice Edam, Florenz 1970.)

Rudolf Preimesberger (Rom):

Formwandel im römischen Relief des siebzehnten Jahrhunderts

Es ist wenig beachtet, daß der erstaunlichste und vielleicht folgenreichste Beitrag zur Geschichte des römischen Reliefs im siebzehnten Jahrhundert nicht von einem Reliefschöpfer großen Stils, sondern von Gian Lorenzo Bernini stammt. In dem Relief „Pasce oves meas“ in der Vorhalle von St. Peter und in dem Franziskusrelief der Cappella Raimondi in S. Pietro in Montorio zeigt sich Berninis neue Reliefauffassung, die durch gesteigerte Antithetik von Figur und Grund und durch eine von Lanfranco beeinflusste illusionistische Lösung des Problems der Raumdarstellung charakterisiert ist. Die traditionelle Gattung Relief ist hier überstiegen; eine neue Gattung, die der Altargruppen der Cappella Allaleona und Cornaro, scheint grundgelegt. Daß Berninis Umwelt sich der Wirkung seiner wenigen, aber suggestiven Reliefs nicht entzogen hat, zeigt die formgeschichtliche Episode seines Einflusses auf Alessandro Algardi. Dieser ist im Sarkophagrelief vom Grabmal Leos XI. in St. Peter, verstärkt in dem Bronzetondo vom Hochaltar von S. Paolo in Bologna festzustellen. Vor allem aber sind wesentliche Züge in Algardis repräsentativster Reliefschöpfung, dem „Treffen Leos des Großen mit Attila“ in St. Peter, durch den Einfluß Berninis zu erklären. Hier wie in der Erneuerung des antiken Monumentalbezirks der Piazza Navona und bei anderen Unternehmungen Innozenz' X. äußert sich ein starkes Gefühl für konkrete historische Kontinuität und die Absicht des verbesserten Wiederherstellens antiker Zustände. Die antikisierende Reliefausstattung der Kirche S. Agnese wurde noch von Algardi mit einem (später nicht ausgeführten) Modell des Hochaltarreliefs begonnen. Seine Fortsetzer Ercole Ferrata, Melchiorre Caffa, Francesco de Rossi und Giuseppe Peroni (später ersetzt durch Ercole Antonio Raggi) bieten trotz der Gebundenheit an einen Gesamtentwurf in ihren Reliefs der Seitenaltäre individuell sehr verschiedene Lösungen des Reliefproblems, die teils an Algardi, teils an Bernini, teils an Alterem orientiert sind.

Rüdiger Klessmann (Berlin):

Johann Liss. Zum Werk der vorvenezianischen Zeit.

Der von Sandrart bezeugte römische Aufenthalt von Johann Liss ist bisher nur als Episode verstanden worden, die allenfalls einige Monate gedauert habe. Steinbart nahm dafür das Jahr 1622 in Anspruch und folgerte, daß nahezu das gesamte bekannte Oeuvre in Venedig entstanden sein müsse. Einer so einseitig unter venezianischen Vorzeichen gesehenen Entwicklung des Malers widersprechen nicht nur die Werke, sondern auch die wenigen Nachrichten über ihn. Schon die Tatsache, daß Liss der niederländischen Schildersbent in Rom angehört hat, die de facto erst seit 1623 be-

stand, läßt sich mit einem kurzfristigen Aufenthalt schwer in Einklang bringen. In den Zunftlisten Venedigs ist er außerdem nicht vor 1629, also erst kurz vor seinem Tode, nachweisbar. Es war das Ziel des Referates zu zeigen, daß die vorvenezianische Zeit des Künstlers eine größere Rolle spielt als bisher angenommen, und daß eine unter verschiedenen Aspekten zusammenhängende Gruppe von Werken als spezifisch römische Stilphase definiert werden kann, die sich deutlich von der letzten Schaffensperiode des Malers in Venedig unterscheidet. Ausgehend von dem Stammbuchblatt in Cleveland, dem einzigen inschriftlich gesicherten Werk, das Liss in Rom geschaffen hat, und der stilistisch zugehörigen „Cephalus und Procris“-Radierung, wurden die gemeinsamen Elemente der einem römischen Typus folgenden „Verkündigung“ (durch Stich überliefert) und der auf flämischen Vorbildern fußenden Halbfigurenbilder aufgezeigt (Magdalena, Dresden; Kleopatra, München; Invention der Judith). Entsprechend einer Bemerkung Sandrarts, daß Liss sowohl die antike als auch die moderne Manier beherrscht habe, finden wir neben diesen Beispielen eines flämisch-caravaggesk gefärbten Realismus eine Bildergruppe mit nackten Figuren in der Landschaft (Sturz Phaetons, Badende Nymphen, Privatbesitz; Venus und Adonis, Karlsruhe), die anderen römischen Vorbildern verpflichtet ist (Caracci, Albani, Bril, Poelenburgh). Den Werken der römischen Periode, die einen mehrjährigen Aufenthalt voraussetzen, stehen jene Gemälde gegenüber, die traditionell unsere Vorstellung von der Art des Künstlers geprägt haben (z. B. Morraspieler, Kassel). Hier tritt der Einfluß Fettis und der malerischen Tradition Venedigs stark in Erscheinung, so daß fast von einem Stilbruch gesprochen werden darf, solange man die römische Phase vor Augen hat. Von hier aus wird Sandrarts Bemerkung verständlich, Liss habe in Italien „eine ganz andere Art“ angenommen, da der römische Stil bereits in der flämischen Schulung des Malers vorbereitet war.

Donat de Chapeaurouge (Tübingen):

Rembrandts Satire auf die Kunstkritik

Rembrandts New Yorker Zeichnung Benesch A 35 a, neuerdings in ihrer Eigenhändigkeit nicht mehr bezweifelt, wird mit Recht 1644 datiert, obwohl die Unterschrift als „den tyt 1694“ zu lesen ist. Auch 50 Jahre nach dem Entstehungsdatum wird der Kritiker mit den Eselsohren seine falschen Urteile abgeben, ist der Sinn der Darstellung. Das auf dem Boden liegende Gemälde könnte ein Porträt Rembrandts aus den vierziger Jahren sein, das noch ungerahmt ist, weil es dem Geschmack des Kritikers nicht entspricht. Der Rahmen des stehenden Bildes dürfte wesentlich älter sein, man findet Vergleichbares bei der Frankfurter Madonna des Hugo van der Goes. Nur ein so altes Werk hat Gnade vor der Jury gefunden. Der Kacker, von Emmens auf die „Bekacktheit“ des Kritikers bezogen, gibt seiner Verachtung des ganzen Vorgangs Ausdruck. Rembrandt hat diese Gestalt in der Haltung der kauernenden Aphrodite des Doidalses gezeichnet, die seit dem frühen 16. Jahrhundert mehrfach kopiert worden ist. Der Rembrandtschen Figur am nächsten kommt Rubens' Wieder-

gabe der Venus auf dem Antwerpener Gemälde und der Susanna auf dem Münchner Bild. Daß Rembrandt diese Werke gekannt hat, läßt sich leider wegen des Fehlens von Stichreproduktionen nicht beweisen. Unwahrscheinlich bleibt die Annahme, Rembrandt habe durch die Umformung in einen Kacker sein Vorbild lächerlich machen wollen. Weder ein Angriff auf die Antike noch auf Rubens ist gemeint, sondern ein Vorwurf gegen die Kunstkritik, weil sie alte Werke den zeitgenössischen vorziehe.

3. Sektion: „Außereuropäische Kunst“

Barbara Finster (Erlangen):

Die Deutung der Mosaiken in der Omayyadenmoschee von Damaskus

Beim Antritt seines Kalifats im Jahre 705 ließ Walid ibn 'Abd al-Malik an verschiedenen, bedeutenden Orten seines Reichs Moscheen aufführen, die er alle mit Mosaiken ausstattete. Allein in der Moschee von Damaskus haben sich Reste dieser Mosaiken erhalten, die in ihrem Programm die Darstellung von Ranken, Kandelabern aus Akanthus und Gefäßen, sowie Architekturen umfaßten. Ihr antikes Herkommen ist deutlich. Sie schließen sich dem Paradiesesprogramm der christlichen Kirchen an, ohne jedoch Lebewesen abzubilden.

Nach R. Eittinghausen (Arabische Malerei) war die Interpretation einer Paradieseschau aus drei Gründen ausgeschlossen:

1. Mußte eine Paradieseschau zur Annahme des Islam aufrufen. Damit wäre die höhere Steuer entfallen. – Dieser theoretischen Forderung wurde jedoch in der Praxis nicht entsprochen.
2. Weist kein Text aus jener Zeit auf eine solche Sinnggebung hin. – Arabische Quellen überliefern jedoch einige Inschriften der Moschee: den Thronvers (2/256), das Glaubensbekenntnis der Einheit Gottes und der Prophetenschaft Mohammeds, die Fatina, die Suren 79 – 81 und den Vers 2 der Sure 102. Die Suren zeichnen sich durch ihren eschatologischen Charakter aus, nur der Islam konnte die Rettung garantieren. Nach dem Koran lag die Schönheit des Paradieses in seinen üppigen Gärten mit Fruchtbäumen und fließenden Wassern, Häuser und Schlösser erwarteten die Gläubigen (z. B. 56/28; 25/10, 66/11). Der Hadit gestaltete die im Koran angelegten Züge weiter aus. Das Bild schloß sich den überkommenen Begriffen an. Deshalb konnte Walid auch die traditionellen Formen übernehmen. Im Zusammenhang mit den Suren, die zudem die „Rede“ Gottes sind, erhalten die Darstellungen der Mosaiken jenseitigen Charakter. – Auch die überlieferten Mosaiken der Prophetenmoschee in Medina stellten das Paradies dar, dort gehörte sogar ein Teil der Moschee dem Paradies selbst an. Gleiches läßt sich von der Qubbat as-Sahra sagen, dem Ort, von dem Mohammed seine Himmelfahrt angetreten hatte.
3. Ließ sich nach Eittinghausen das Paradiesesprogramm nicht mit dem politischen Programm der weltlichen Omayyaden vereinbaren. – Dazu muß festgestellt werden, daß die Omayyaden den Staat auf den Prinzipien des Islam aufbauten, die die Herrscher zu verwirklichen suchten. Auch war die Moschee nie, wie gesagt

wird, ein profanes Haus gewesen, sondern stets Stätte des Gebets. Mit den Bauformen unterstrich Walid nicht nur die Heiligkeit dieser Gebetsstätten, sondern ebenso seine Rolle als Vorsteher und Imam der Gemeinde Gottes.

Klaus Brisch (Berlin):

Ergebnisse der Ausgrabung in Djebel Sais

Bisher ist über die mit Mitteln der Forschungsgemeinschaft vom Deutschen Archäologischen Institut Kairo in Djebel Sais (Syrien) von 1962 – 64 veranstaltete Grabung in MDIK 19 (1963) und 20 (1964) sowie in al-Abhat (Bairut 1964) berichtet worden. Die endgültige Publikation steht bevor.

Die ergrabenen Bauten gehören zu drei Phasen:

1. eine gassanidische mit einem zeitlichen Anhaltspunkt durch die Felsinschrift, die Harit ibn Gabala und das Jahr 528 nennt. Sie besteht aus einem Militärlager, einer kleinen Kirche und einer temporären Mönchssiedlung, einigen Profanbauten und einem Wasserbecken.
2. eine omayyadische, datiert durch Quellen und Felsinschriften in der Zeit von al-Walid I. (705 – 15). Durch eine der Felsinschriften ist auch der in den Quellen genannte Name Usais belegt. In diese Zeit gehören das Schloß, ein Lagerhaus, mehrere Villen, ein Wasserbecken sowie Tiefbrunnen.
3. eine postomayyadische; sie folgt auf die Zerstörung des Schlosses, die an das Ende der Omayyadenzeit (750) anzusetzen ist und benutzt Materialien des Schlosses. In diese Zeit, die etwa bis 800 einzugrenzen ist, gehören die beiden Moscheen und einige Villen. Die Rekonstruktion des Aufgehenden im Schloß ist abgeschlossen, der halbrunde Eingangsturm hatte im Obergeschoß 5 Fenster und darüber noch ein Zwillingfenster. Die Hoffassade ließ sich als zweigeschossig rekonstruieren, mit Stuckbalustraden zwischen den Säulen der oberen Ordnung und Zinnen. Auch das System der Fragmente von ornamentaler Wandmalerei war rekonstruierbar. Die Kleinfunde, die sich bis in die Zeit um 800 erstrecken, geben Aufschluß über 15 Typen von Gebrauchskeramik und eine Fülle von Glasgefäßen. Die Funktion des Schlosses und seiner Siedlung läßt sich verstehen als eine temporäre Pfalz auf den historischen Pisten von Damaskus nach Südarabien und in den Iraq, als Jagdlager und als Residenz in den Gebieten der Beduinen, die in der omayyadischen Politik eine Rolle spielten, dadurch, daß Usais einer der bedeutendsten Wasserplätze der syrischen Wüste ist.

Michael Meinecke (Kairo):

Byzantinische Elemente in der mamlukischen Architektur

Das früheste Beispiel des für die Architektur Ägyptens vom 14. – 16. Jahrhundert charakteristischen Typus der Innenraumdekorationen, bei dem in den unteren Wandpartien Marmorinkrustationen mit flachen Steinreliefs und Marmorintarsien durchsetzt sind, findet sich in Syrien, außerhalb des mamlukischen Kernlandes. Es ist das

1281 vollendete Mausoleum des Sultan Baibars in Damaskus, das zusätzlich noch eine umfangreiche Ausstattung mit Glasmosaiken enthält. In den Einzelformen rezipieren diese Mosaiken wie auch die gesamte Dekoration die prachtvollen Bauten der islamischen Frühzeit, den Felsendom in Jerusalem (691) und hauptsächlich die Omayyaden Moschee in Damaskus (705 – 715), die wenig früher durchgreifend restauriert worden waren. Die deutliche formale Rückbeziehung auf die älteren Vorbilder alleine kann diese Dekoration jedoch nicht erklären, da im islamischen Bereich eine durchgehende Tradition für keine der hier auftretenden Dekortechiken belegt ist. Technische Analogien lassen sich aber mit byzantinischen Wandverkleidungen aufzeigen, und besonders die Verwendung von Glasmosaiken erweist einen neuen Kontakt mit der byzantinischen Kunsttradition. Ansatzpunkt dieser künstlerischen Verbindung war vermutlich der 1261 – 62 zwischen Michael VIII. Paleologos und dem Mamluken-Herrscher Baibars geregelte Wiederaufbau der Moschee des Fahnenträgers des Propheten in Konstantinopel.

In Ägypten tritt dieser Dekortypus erstmals an dem 1284 auf 1285 errichteten Mausoleum des Sultan Qala-3-un in Kairo auf. Entsprechend der formal bereicherten Ausstattung kann auch die Architektur dieses Grabbaus abgeleitet werden. Die oktagonale Innengliederung bezieht sich deutlich auf den frühislamischen Felsendom in Jerusalem, die architektonische Form mit quadratischem Außenmantel und Schwibbögenpaaren als Verbindung beider Raumschalen zitiert jedoch justinianische Zentralbauten, was wiederum auf einen direkten Kontakt mit Byzanz weist. Im Gegensatz zur Architektur dieses Mausoleums, die ohne Nachfolge blieb, wurde die Dekoration – ein mit byzantinischer Hilfe ermöglichter Rückgriff auf frühislamische Vorbilder – für die folgenden mamlukischen Innenraum-Ausstattungen Ägyptens vorbildlich.

Hans Reuther (Berlin):

Der islamische Gewölbebau in der Türkei – Versuch einer Typologie

Es wurde der Versuch unternommen, aufgrund des bisher kunsttopographisch erarbeiteten Materials eine Typologie des islamischen Gewölbebaus in der Türkei unter besonderer Berücksichtigung der Werke osmanischer Glanzzeit aufzustellen. Dafür hat der Vortragende in erster Linie technisch-konstruktive Grundlagen und weniger optische Erscheinungsformen als Ausgangspunkt gewählt, zumal für erstere schon wichtige Einzelstudien (u. a. J. Rosintal, Franz-Pascha, H. Glück, H. Sedlmayr, A. Macku, M. Rimpler, U. Vogt-Göknil und F. Hart) vorliegen.

Eine wesentliche Rolle in der Türkei spielen seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert die Gewölbe mit gesonderten oder punktförmigen Auflagern, die vielfältige, in ihrer geometrischen Grundform oft durch Dekorationen (Stalaktiten- und Falwerk) verschleierte Überleitungskonstruktionen (Trompe, Pendentif, „türkisches Dreieck“) von der Kreiskuppel zu den einzelnen Auflagern aufweisen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts setzten Entstofflichungstendenzen ein, die unter Sinan (um 1491 – 1587), einem Zeitgenossen Michelangelo Buonarottis (1475 – 1564), ihre letztmögliche

Steigerung erlebten. Der blockhafte, fast kubische mit Fensteröffnungen versehene, zentral komponierte Mauermassenbau wandelte sich zum Stützenbau mit raumbegrenzenden, statisch nicht mehr beanspruchten dünnen Schildwänden im Kuppelbereich. Das aus dem Wölbsystem entstehende statische Kräftespiel wurde durch ein zuweilen auch außen wahrnehmbares Strebeselement als Widerlager abgeleitet, eine Konstruktionsform, die bereits beim Bau der Hagia Sophia (532 – 537) vorhanden war und nach der Eroberung Konstantinopels 1453 zunächst noch zwiespältig in der Erscheinungsform bei der von Hayreddin 1501 – 1506 dort erbauten Bayazit-Moschee eingeleitet wurde und dann durch Sinan 1544 – 1548 in der Schehzade-Moschee klar ausgeprägt ist. Im Oeuvre Sinans läßt sich diese Entwicklung in mehreren Grundrißvarianten, vor allem bei sechs- und achteckiger Anordnung der Pfeiler für die als Pendentikkuppel ausgeprägte Hauptkuppel, verfolgen. Seine 1569 – 1575 errichtete Selimiye-Moschee zu Edirne mit einer Spannweite von 31,50 m bei der von Pendentifs getragenen und mit Fensterkranz versehenen Hauptkuppel und den mit Rundbogenöffnungen versehenen Widerlagern von nur 10,14 m Länge erreicht eine bis dahin im islamischen Gewölbebau unbekannte Kühnheit, zumal seine 1550 – 1556 erbaute Suleymaniye-Moschee in Istanbul noch Widerlager mit etwa 20 m Längenausdehnung aufweist, welche die über einem Grundrißquadrat errichtete Pendentikkuppel mit Fensterkranz von 27,20 m Durchmesser tragen. Dagegen wirkt die Sultan-Ahmet-Moschee des Mehmet Aga aus dem Jahre 1609 – 1616 trotz ihres 33 m betragenden Kuppeldurchmessers wieder weitaus gedrungener.

Klaus Fischer (Bonn):

Neuentdeckte Beispiele sasanidischer, frühislamischer und spät-mogulzeitlicher Bauweise und Wandzier in Afghanistan-Seistan.

Die Forschungsstelle für Orientalische Kunstgeschichte der Universität Bonn begann im Herbst 1969 eine archäologische Landesaufnahme im Hilmend-Delta. Auf Grund von Luftbildstudien fanden Geländebegehungen statt. Man entdeckte mehr als 100 Ruinenstätten verschiedenen Umfanges, die sich nach dem Format der Lehmziegel und Backsteine, den Bauformen, den Schmuckweisen und den Funden an Keramik und Münzen bei der Gegenüberstellung mit ostiranischen, mittel- und südrussischen und nordwestindischen Denkmälern in die Zeit der Parther, Sasaniden, frühislamischen Eroberer, timurischen Herrscher und schließlich mogulzeitlichen Dynastien einordnen lassen. Man kann einzelne Gewölbebauten mit altorientalischen Bautypen z. B. des benachbarten iranischen Seistan, Wandgliederungen oder die Verbindung von Bau- und Schmuckformen mit Dekorationssystemen der Gandhara-Kunst und schließlich gewisse islamische Stadtanlagen und Backsteinminarette mit verwandten neueren orientalischen Architekturschöpfungen vergleichen. Aus vorislamischer und islamischer Zeit stammen Festungen mit einem weitverbreiteten Schema: quadratischer Grundriß mit Dreiviertelkreis-Bastionen an den Ecken und Halbkreis-Bastionen in der Mitte der Langseiten. Weiterhin wurden Denkmälergruppen erstmals beobachtet: ein-

oder mehrgeschossige rechteckige Hallen mit Tonnengewölben elliptischen oder kielbogenförmigen Querschnitts in der Art altiranischer, parthischer oder islamischer Iwane; auf Sichtweite in Reihen zwischen Festungen oder an Bewässerungskanälen verteilte mehrgeschossige Wohn- und Wachtürme mit abgeböschten Mauern, pfeilspitzenartigen Fensteröffnungen und sasanidischen Trompen-Kuppeln: hohle, nur im Unterteil durch eine backsteinerne Wendeltreppe betretbare Lehmziegeltürme bei gegenwärtig besuchten mohammedanischen Pilgerstätten. Verschiedene Ruinen sind nach arabischen und persischen Geographen und Historikern des 9. bis 15. Jahrhunderts zu identifizieren, welche die Karawanenwege von Iran nach Indien beschrieben. In anderen Ruinen dürften bei weiterer Forschung und Grabung die Siedlungen der Sakas wiederzufinden sein, die von hier aus in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten nach Indien zogen. Schließlich können verschiedene Ruinenhügel Siedlungen bezeichnen, die das Heer Alexanders des Großen auf dem Weg von Areira über Drangiane nach Arachosien berührte.

Karten, Photographien und Schrifttumsnachweise erscheinen in: Bulletin of the Asia Institute of Pahlavi University (Shiraz) 2, 1970; Zentralasiatische Studien des Seminars für Sprach- und Kulturwissenschaft Zentralasiens an der Universität Bonn 4, 1970.

Friedrich Spuhler (Berlin):

Die sog. Polenteppiche und die Zukunft der Teppichforschung

Es handelt sich hier um eine Gruppe safawidischer Teppiche, die zuerst fälschlich nach Polen lokalisiert wurden. Sie unterscheiden sich von den gleichzeitigen persischen Teppichen durch die ausschließliche Verwendung von Seide als Flormaterial, durch die Broschierung größerer Flächen mit Gold- und Silberfäden und die überwiegend kleinen Formate. Die heute pastellartigen Farben sind ausgebleicht. Gearbeitet wurden diese Teppiche in der mittleren bis späten Safawidenepoche, in einer Zeitspanne, die etwa mit dem Regierungsantritt von Sah Abbas I. im Jahre 1587 beginnt und 1722 mit der Zerstörung des safawidischen Reiches durch die Afghanen endet. Wegen ihrer Pracht werden sie in europäischen Reiseberichten aus dem 17. Jh. häufig erwähnt. Die bis jetzt früheste Nachricht stammt von einem anonymen Begleiter Sir Anthony Sherleys und bezeugt, daß dieser 1599 „achtzehn absonderlich mit Gold durchwirkte Teppiche“ von Sah Abbas zum Geschenk erhielt. Zur Lokalisierung ergibt sich ebenfalls aus den Reisebeschreibungen, daß wir mit der Herstellung von Seidenteppeichen mit Flächenbroschierung gegen Ende des 16. Jhs. in Kasan rechnen können und daß ab 1600 Isfahan mit dem Ausbau zur Residenzstadt Hofmanufakturen im Meidan-Bezirk erhielt. Auffallend ist das Fehlen figürlicher Darstellungen.

Unter den ungefähr 200 erhaltenen Beispielen gibt es neben Stücken, die in der Zeichnung des Innenfeldes übereinstimmen, 52 genaue Paare. Die Muster gehen in der Mehrzahl auf 13 Grundsysteme zurück. Die vielfältigen Variationen entstanden durch Ausschnitte, Austausch von Medaillons und unterschiedliche Farbgebung.

Die „Polenteppiche“ waren nicht ausschließlich für den Export nach Europa bestimmt, wohin sie verschiedentlich als Gesandtschaftsgeschenke gelangten, sondern dienten zur Ausstattung der safawidischen Paläste.

Die bei den „Polenteppichen“ nützlichen Untersuchungsmethoden sind für die weitere Erforschung der übrigen Gruppen orientalischer Teppiche – ich wähle hier stellvertretend die safawidischen – nur begrenzt anwendbar. Die mir bekannten Quellen begnügen sich in bezug auf die Wollteppiche mit summarischen Hinweisen, aus denen sich als Knüpfgebiete Isfahan, Yazd, Tabriz, die Provinz Kirman und die Provinz Khurasan mit Herat ermitteln lassen. Diesen Zentren stehen einigermaßen klar umrissene Gruppen von Safawidenteppeichen gegenüber. In uneinheitlicher Benennung richten sich ihre Namen teils nach Mustereigenarten, teils nach den bisher für sie angenommenen Erzeugungsgebieten. Die Provenienzangaben, die sich eingebürgert haben, sind jedoch in höchstem Grade hypothetisch. Die wenigen Teppiche mit Inschriften sind meist untypisch und bieten praktisch keine Anhaltspunkte. Europäische Gemälde, die bei der Datierung der anatolischen Teppiche behilflich waren, sind für die Eingliederung der persischen Teppiche keine Stütze. Die Bilder, auf denen persische Teppiche wiedergegeben sind, z. B. holländische Gemälde des 17. Jhs., sind verhältnismäßig spät und zeigen lediglich „Herat“-Teppiche.

Zu neuen Ergebnissen könnte man mit der Erfassung aller Gruppen in Monographien gelangen. Das Ziel wäre, das Gesamtmaterial möglichst vollständig zusammenzustellen, um von da aus über den Vergleich der einzelnen Arten untereinander genauere Abgrenzungen, Parallelen und chronologische Abfolgen zu finden. Ein Survey der Ornamente, angefangen bei den Baudekorationen, wenn sie datierbar und lokalisierbar bzw. in situ sind, bis zu den Buchilluminationen und Einbandentwürfen, würde gute Grundlagen schaffen.

VORTRÄGE AM 10. APRIL 1970

1. Sektion: „Kunst und Kunstgeschichte“

Hans Heinz Holz (Zürich):

Wissenschaftstheoretische Bemerkungen zum Verhältnis von Kunstgeschichte, Ästhetik und Kunstkritik

1. Kunstgeschichte, Ästhetik und Kunstkritik überschneiden sich in einem Problem-bereich, der ihnen gemeinsam ist: in dem der Werturteilsbildung. Ein Werturteil über Werke der bildenden Kunst setzt voraus, daß geklärt ist, welche Objekte dem Gegenstandsbereich Kunst zugerechnet werden dürfen. Die Werturteilsfrage impliziert also eine ontologische Feststellung.
2. Für diese ontologische Feststellung ist die Kunstgeschichte methodologisch nur unzulänglich gerüstet, weil ihr ihre Gegenstände historisch vorgegeben sind. Von daher resultiert eine Unsicherheit der Kunstgeschichte gegenüber der Gegen-wartskunst.

3. Die Kunstkritik hat bisher keine Methodenreflexion getrieben und verhält sich einer Eingrenzung des Werturteilsproblems gegenüber abstinent. Von daher resultiert ein unbefriedigender Intuitivismus in der kunstkritischen Praxis, der das berechnete Mißtrauen der Kunstwissenschaftler weckt.
4. Jedem Werturteil hat das Sachurteil voranzugehen; in dieses gehen allerdings hermeneutische Ansätze mit ein, sobald es sich um historische Gegenstände, wie in der Kunst, handelt.
5. Zum Sachurteil gehören: Analyse der Bildeinstellung, historische Situierung eines Werks im Kontext eines Gesamtœuvres, einer Schule, einer Landschaft, einer Epoche, eines Generationenstils usw., Zuordnung zu kunstautonomen Entwicklungsgesetzen (Wölfflin); Strukturanalyse (Kaschnitz-Weinberg); Erkennen der „Bildrationalität“ (Gehlen). Aus der Auswertung dieser Sachaussagen ergeben sich in aufsteigender Linie geschichtsbezogene qualitative Kriterien.
6. In Anwendung und Ausarbeitung solcher Methoden zeichnet sich die Einheit von Ästhetik, Kunstgeschichte und Kunstkritik ab. Der Gegenstandsbereich Kunst läßt sich gegen den Umkreis aller anderen Artefakte abgrenzen und damit auch eine gesellschaftsbezogene Kunstwissenschaft denken, die nicht einfach sich in allgemeine Soziologie auflöst.

Uwe M. Schneede (Stuttgart):

Wozu Ausstellungen?

Die Tatsache, daß das Bild von der gegenwärtigen Kunst wesentlich durch deren Vermittler bestimmt ist (u. a. Ausstellungsinstitute), verlangt vom Kunsthistoriker die kritische Beschäftigung mit dem Vermittlungswesen, an der es bisher fehlte.

Kunst wird als gesellschaftlicher Faktor erst deutlich, wenn es gelingt, die Ausstellung in ihrer bisherigen einfachen Form, wie sie insbesondere seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts existierte, zu erweitern. Es gilt anschaulich zu machen:

1. die historischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Konditionen, aus denen das Werk erwachsen ist, und damit die spezielle Art der Aneignung von Wirklichkeit als Zeugnis für die Zeit und als Zeugnis eines in dieser Zeit konkurrierenden Produzenten.
2. die subjektive Legitimation, die der Künstler selbst sieht, und die der subjektiven Basis des Betrachters deutlich konfrontiert werden muß.
3. die Intention des Vermittlers in Hinsicht auf die Gründe, die ihn bewegen, diesen oder jenen Ausschnitt aus der gesamten Kunstproduktion auszuwählen.
4. kritische Materialien nichtkünstlerischer Natur, die in einem dialektischen Verhältnis zu den Kunstgegenständen stehen und dem Publikum daher eine reflektorische Einstellung nahelegen.

Unter der Voraussetzung, daß „Ausstellung“ künftig sowohl Präsentation von Kunstgegenständen wie Dokumentation von Materialien bedeutet, die ihnen zugehören, können die Antworten auf die Frage „Wozu Ausstellungen?“ lauten:

1. Information.
2. Aufklärung über Grundlagen, Umraum und Wirkung des Kunstgegenstandes, über die gesellschaftliche Bedingtheit von Kunst und Kunstproduzent und das systembedingte Verhältnis zwischen Marktwert und Kunstwert d. h. über Kunst als Konsumgut und Ware.
3. Störung von Erwartungsvorstellungen in Hinsicht auf „Kunst“.
4. Anreiz zur kritischen Rezeption von Kunst, wo bislang nur auf Akklamation abgezielt wurde.
5. Dehnung der Toleranz gegenüber Mehrdeutigkeiten und Grenzerweiterungen, wie sie die Kunst bietet (Toleranz als gesellschaftspolitischer Faktor).

Diese Leistungen sind nur von Arbeitsgruppen zu erbringen. Das Ziel muß die kritische, an Materialien reiche Ausstellung sein, die die Reflexion des Publikums erfordert und eine ausschließlich anpassende, genießende Haltung unterbindet.

2. Sektion: „Kunst zwischen 1780 und 1890“

Helmut Börsch-Supan (Berlin):

Die Landschaften mit dem Regenbogen von Caspar David Friedrich

Die verschollene Weimarer und die Essener Landschaft mit dem Regenbogen können mit Briefquellen Goethes, Heinrich Meyers und des Herzogs August von Sachsen-Gotha-Altenburg in Verbindung gebracht und dadurch auf 1810 datiert werden. Die ehemals Weimarer Landschaft ist eine Illustration des Goetheschen Gedichtes „Schäfers Klagelied“ von 1802. Ein entsprechender Hinweis im „Deutschen Bildersaal“ von Gustav Parthey (1863) ist von der späteren Forschung kaum mehr beachtet worden. Die für Friedrich ungewöhnliche Komposition erklärt sich aus seinem Bemühen, Goethes Natursicht zu spiegeln. Er weicht jedoch insofern von Goethe ab, als er die Vergänglichkeit, symbolisiert durch einen Baumstumpf und einen dürren Ast im Vordergrund, statt der Liebesehnsucht zum Motiv für die Melancholie des Schäfers macht. Die ebenfalls aus Weimarschem Besitz stammende Essener Landschaft ist dagegen ein typisches Werk Friedrichs und als sehr persönliches Bekenntnis seiner Naturauffassung und Religiosität zu betrachten. Die Gestalt im Vordergrund, ein Selbstbildnis, ist durch ein Tal, das den Tod bedeutet, von dem Gottessymbol des Berges getrennt. Obschon kein Gegenstück im eigentlichen Sinn, dürfte sich das Essener Bild auf die ehemals Weimarer Landschaft wie eine Antwort Friedrichs an Goethe beziehen. Ein echtes Gegenstück der Essener Landschaft ist möglicherweise die „Landschaft mit See“ in Weimar. Die morgentliche Stimmung und der vedutenhafte Charakter unterstreichen die diesseitsbezogene Auffassung der Landschaft, die sich auch in der Raumgestaltung äußert. Die religiös bestimmte Weltsicht des Essener Bildes kann als Antithese dazu verstanden werden. Eine Parallele zu diesem Bilderpaar würden der „Sommer“ in München und das 1931 verbrannte Gegenstück „Winter“ sein. Hier zeigt sich, daß Friedrich bei Gegenstücken zugunsten einer Prä-

zision der Gegensätze auf eine dekorative Gleichartigkeit verzichtet. Seine Bildgestaltung ist durch die gedankliche Aussage bestimmt.

Carl-Wolfgang Schümann (Hamburg):

In Erwartung des jüngsten Gerichts. Zu einer Nischenausmalung des Berliner Doms von Stüler.

Das Referat basierte auf Teilergebnissen der inzwischen fertiggestellten Dissertation des Referenten, die im Zusammenhang gedruckt erscheinen wird.

Christian Beutler (Frankfurt):

Materialien zu Rodins ‚Bürger von Calais‘

1. 1884 erhält Rodin den Auftrag für das Denkmal, das den Anführer der freiwilligen Opfer, Eustache de Saint-Pierre, als Einzelstatue auf hohem Sockel in der Art des traditionellen Denkmaltypus darstellen soll. Dem Wechsel in der Ausführung von der Einzelfigur zur Gruppendarstellung, vom Standbild zur Szene liegt als Bildquelle das von Ary Scheffer 1817 für den Salon geschaffene Gemälde *Le devouement de six Bourgeois de Calais* zugrunde, das Rodin in der *Assemblée Nationale* gesehen haben muß. Es zeigt nach Froissart im lebensgroßen Format die 6 Bürger im härenen Gewand, barfüßig und barhäuptig, den Strick um den Hals, umgeben von abschiednehmenden Frauen und Kindern, im Aufbruch vor der Stadtmauer, wobei Komposition und Gesten der christlichen Ikonographie entlehnt sind. Rodin hat die Idee wie einzelne Gebärden dem Gemälde Scheffers entnommen.
2. Rilke hat für den Stil der Figuren auf die geistige Verwandtschaft zum Werke Sluters hingewiesen. Dieser Hinweis ist konkret zu verstehen. 1882 wurde in Paris das *Musée de la Sculpture comparée* eröffnet, zu dessen ersten Gipsabgüssen die Sockelfiguren des Mosesbrunnen zählten, deren Jeremias und David gleichzeitig in der *Gazette des Beaux-Arts* abgebildet wurden. Beide Figuren haben entscheidend auf die Endfassung des Eustache des Saint-Pierre als eines alten, gebeugten Greises eingewirkt.
3. Für den ungewöhnlichen Verzicht auf den Sockel – Rodins kühnste Leistung – hat Janson auf A. Stevens Bild *‚Idylle‘* von 1875 als möglicher Anregung hingewiesen. Anstelle romantischer Entrückung ist bei Rodin jedoch die Aktualisierung des Geschehens beabsichtigt. Die Gestalten „hätten sich so, unsere Brüder, in das tägliche Leben der Stadt aufgenommen gesehen. Passanten, die sie berührten, hätten Empfindungen gehabt, wie das Geschehnis wiederauflebte in ihrer Mitte“ (Rodin). Diese Gestaltungsabsicht kommt bereits in dem 1882 eröffneten *Musée Grévin* zum Ausdruck, das lebensgroße Gruppen der Tagespolitik auf gleichem Niveau mit dem Betrachter zeigte, um das Gefühl des Miterlebens zu suggerieren. Die museale Aufstellung spätmittelalterlicher Gruppen von Rittern im *Musée de l'Armée* mögen gleichfalls anregend gewirkt haben.