

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

21. Jahrgang

Dezember 1968

Heft 12

ELFTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

ULM, 8. BIS 11. OKTOBER 1968

Vom 8.-11. Oktober 1968 fand in Ulm die Elfte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker statt. Das vorliegende Heft enthält die Résumés der auf der Tagung gehaltenen Vorträge sowie den Bericht über ein Podiumsgespräch und die Mitglieder-versammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker. Zugrunde liegen die von den Vortragenden eingesandten Zusammenfassungen ihrer Referate bzw. das Protokoll der Versammlung.

VORTRÄGE AM 8. OKTOBER 1968

Eröffnungsansprache des Vorsitzenden Herbert von Einem (Bonn):

Im Namen des Vorstandes des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker habe ich die Ehre, den XI. Deutschen Kunsthistorikertag zu eröffnen. Ich begrüße den Schirmherrn unserer Tagung, Herrn Prof. Dr. Hahn, Kultusminister des Landes Baden-Württemberg, und danke ihm herzlich, daß er am heutigen Tage zu uns gekommen ist und zu uns sprechen wird. Wir sehen darin ein beglückendes Zeichen seines Interesses für unsere Arbeit in den vielfältigen Bereichen der Forschung und Lehre, des Museumslebens und der Denkmalpflege – Bereiche, die uns nicht gestatten, allein im Elfenbeinturm der Wissenschaft zu leben, sondern uns immer wieder in die Spannungen des öffentlichen Lebens hineinrufen und zu aktiver Stellungnahme zwingen.

Ferner begrüße ich den Oberbürgermeister der Stadt Ulm, Herrn Dr. h. c. Pfizer, der uns in seine Stadt eingeladen hat. Wir sind Ihnen, verehrter Herr Oberbürgermeister, für das große Interesse, das Sie schon immer unserer Arbeit entgegengebracht haben, und für alle Hilfe, die Sie uns bei der Vorbereitung dieser Tagung haben zu kommen lassen, zu tiefer Dankbarkeit verpflichtet.

Mein Gruß gilt den Gästen und Kollegen des Auslandes, insbesondere Frau Dr. Adelheid Heimann, London, der Vortragenden einer unserer Abendveranstaltungen.

Ich begrüße die Teilnehmer der 6. Arbeitstagung des Corpus Vitrearum Medii Aevi, die unter dem Vorsitz unserer Kollegen Rudolf Hahnloser, Bern, und Hans Wentzel, Stuttgart, unserem Kongreß vorausgegangen ist, und spreche die Hoffnung aus, daß

mit dieser Tagung der Arbeit an diesem wichtigen Unternehmen des Comité International d'Histoire de l'Art, insbesondere an den deutschen Bänden, neue Antriebe gegeben sein möchten.

Ferner begrüße ich die Mitglieder unseres Verbandes, vor allem die, die sich zu aktiver Mitarbeit an unserer Veranstaltung bereitgefunden haben. Zum ersten Mal haben in diesem Jahr – mit einer Ausnahme – Kollegen aus dem Osten unseres Vaterlandes unserer Einladung zu Vorträgen und zur Teilnahme nicht folgen können. Ich stelle dies mit dem Ausdruck tiefen Bedauerns fest. Wir haben von unserer Seite alles getan, um die bisher zwischen uns bestehende freundschaftliche und kameradschaftliche Verbindung aufrecht zu erhalten, das Gemeinsame zu pflegen, das Trennende mit gegenseitigem Verständnis aufzunehmen – möchte hier das letzte Wort noch nicht gesprochen sein!

Mein Gruß gilt den Studierenden, die wir, wie immer, zu unserer Tagung eingeladen haben. An dem Ethos und der Produktivität ihrer Arbeit, aber auch an ihrer Selbstkritik wird es liegen, ob in Zukunft der Vorwurf des „Weltfluchtfaches“, der in diesem Jahr von studentischer Seite immer wieder gegen das Fach der Kunstgeschichte erhoben worden ist, zu Recht bestehen wird. Die Unruhe unter den Studenten, die wir heute an allen Universitäten beobachten, hat gewiß viele Gründe, die wir auf das ernsteste bedenken sollten. Politisches und gesellschaftspolitisches Engagement, Kampf gegen Mißstände, Offenheit und Mut zur Zukunft sind gut, ja notwendig, besser jedenfalls als Gleichgültigkeit, reaktionäres Beharren oder Studium allein zum Zwecke des späteren beruflichen Fortkommens. Aber von den Studenten, die gegenüber der *nicht*-studierenden Jugend den Vorzug größerer Freiheit in Bildung und Ausbildung haben, muß auch ein hohes Maß an Einsicht und Verantwortlichkeit für das *Ganze* unseres gesellschaftlichen Daseins mit der Vielfalt seiner Funktionen und Aufgaben gefordert werden. Produktive Mitarbeit, nicht Umsturz um des Umsturzes willen, sollte die Parole sein. Vor allem sollten die Impulse studentischer Unruhe auch der wissenschaftlichen Arbeit (der Intensität des Fragens und dem Mut zu neuen wissenschaftlichen Fragestellungen) zugute kommen. In der wissenschaftlichen Arbeit aber gehören Lehrende und Lernende Seite an Seite. Hier von Herrschern und Beherrschten zu sprechen (wie es so oft jetzt zu hören ist) heißt die Universität zum Schauplatz veralteten Klassenkampfes zu machen. Wir Älteren sollten freilich nie vergessen, daß es *unsere* Jugend ist, die unruhig geworden ist, *unsere* Jugend, der unser Verständnis und unsere Sympathie gehört – an der Erhaltung bzw. Wiederherstellung eines Vertrauensverhältnisses ist für die Zukunft alles gelegen. Das Verhältnis der Generationen untereinander sollte ein fruchtbares Spannungsverhältnis sein – für den Kunsthistoriker ist dies eine tägliche Erfahrung seiner Wissenschaft.

Endlich gilt mein Gruß den Damen und Herren der Presse, an deren Verständnis für den wissenschaftlichen Charakter unserer Arbeit, d. h. für die Freiheit unserer Arbeit gegenüber dem unmittelbaren Tagesbedürfnis, ich appellieren möchte. – Daß auch die Kunstwissenschaft einem tieferen Bedürfnis des Tages verpflichtet ist und ihm dient, sollte freilich nicht immer wieder in Zweifel gezogen werden.

Seit unserer letzten Tagung in Münster haben wir folgende Kollegen durch den Tod verloren:

Johannes von Allesch	Hermann Konnerth
Rudolf Berliner	Werner Kruse
Armin Conradt	Friedrich von Lorentz
Eberhard von Cranach-Sichart	Wolfgang Medding
Friedrich Gerke	Erich Meyer
Hermann Ginter	Fritz Nemitz
Paul Girkon	Adelheid Reinsch
Erhard Göpel	Carla Gräfin Rothkirch
Will Grohmann	Horst Sauer
Friedrich Haesler	Carl Schellenberg
Heinz R. Hanke	Edgar Schindler
Hans Hauck	Hubert Schrader
Eberhard Hempel	Halldor Söhner
Robert Herrlinger	Alfred Stange
Herbert Herrmann	Ferdinand Stuttmann
Rudolf Hönigschmid	Bernhard von Tieschowitz
Hans Jantzen	Hans Weigert
Hugo Kehrer	W. K. Zülch
Johannes Kollwitz	

In Hans Jantzen betauern wir den Gründungsvorsitzenden unseres Verbandes aus den Jahren 1948 – 1952 und unseren Ehrenvorsitzenden. Auch Erwin Panofskys, der im Frühjahr in Princeton von uns gegangen ist, gedenken wir in Ehrfurcht und Dankbarkeit. Wir werden das Gedächtnis der Heimgegangenen, denen unser Fach Belebung, Anregung und fruchtbare Weiterentwicklung verdankt, in Ehren bewahren.

Wieder haben wir zu danken: Lassen Sie mich den Dank für alle Hilfe, die die deutsche Kunstwissenschaft in den Jahren 1966 – 1968 erfahren hat – trotz der gespannten Wirtschaftslage und trotz der Unruhe, die unser öffentliches Leben erschüttert – an den Anfang meiner Ausführungen stellen. Wir sehen in ihr ein tröstliches Zeichen öffentlicher Anerkennung unserer Arbeit in ihren verschiedenen Tätigkeitsbereichen.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat ihre Mittel für Sachbeihilfen, Forschungshilfen, Forschungsstipendien, Reisebeihilfen, Druckbeihilfen zwar nicht in der Höhe des Jahres 1966 halten können – was uns aber ihre kontinuierliche Hilfe weiterhin bedeutet, ist schwerlich hoch genug einzuschätzen. Ich beschränke mich heute darauf, die Nachwuchsstipendien für Habilitanden und Habilitierte herauszuheben, die für die Förderung unseres akademischen Nachwuchses völlig unentbehrlich sind – jedenfalls solange nicht Universitätsreformen diese Förderung in sehr viel stärkerer Weise als bisher, was freilich dringend zu wünschen, ja zu fordern wäre, den Kultusministerien der Länder zur Pflicht machen. Es ist unter den von Grund auf veränderten sozialen Verhältnissen der Gegenwart unverständlich, daß es noch immer den Status

des Privatdozenten gibt und daß Dozenten, die mit ihrer ganzen Arbeitskraft in den vergrößerten und notwendigerweise intensivierten Lehrbetrieb eingespannt sind und eingespannt sein müssen, auf Stipendien der Deutschen Forschungsgemeinschaft angewiesen sind und daß sie nicht einmal den Status des Beamten auf Widerruf (den Status also des wissenschaftlichen Assistenten) haben. – Daß die Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft an die selbstlose Arbeit der Gutachter und Berater unseres Faches gebunden ist, sollte unsererseits nicht vergessen werden.

Fritz Thyssen-Stiftung und Stiftung Volkswagenwerk haben ebenfalls wieder wertvolle Hilfe geleistet. Ich erinnere an die Unterstützung unserer Auslandsinstitute in Rom und Florenz, an den Ausbau des Bildarchivs zur deutschen Kunstgeschichte im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, an den kunsthistorischen Arbeitskreis zur Geistesgeschichte des 19. Jhs., an den Arbeitskreis der Kunstbibliotheken und nicht zuletzt an die Unterstützung der so dringend notwendigen wissenschaftlichen Katalogarbeit der Museen. – Der Deutsche Akademische Austauschdienst hat, wie in den vergangenen Jahren, wiederum auch jungen Kunsthistorikern Auslandsstipendien für kurzfristige Forschungsaufenthalte im Ausland gewährt.

Unser Dank gebührt dem Herrn Bundesminister für wissenschaftliche Forschung und dem Herrn Kultusminister des Landes Baden-Württemberg, daß sie durch Zuschüsse unsere Tagung ermöglicht haben.

Auf der Mitgliederversammlung des Jahres 1966 in Münster hat unser Verband mit großer Mehrheit eine Entschließung zu den Empfehlungen des Wissenschaftsrates zur Neuordnung des Studiums an den wissenschaftlichen Hochschulen gefaßt, die sich für das Fach der Kunstgeschichte gegen die Teilung des Studiums in Normal- und Aufbaustudium und gegen feste Studienpläne wandte, zugleich aber die Bereitschaft zeigte, auch für unser Fach nach Wegen zu suchen, die eine Straffung des Studiums und eine Verkürzung der Studiendauer ermöglichen. Zu den Empfehlungen des Wissenschaftsrates hat es inzwischen viele Diskussionen und Stellungnahmen gegeben (seitens der Westdeutschen Rektorenkonferenz, des Fakultätentages, der einzelnen Universitäten und Fakultäten, einzelner Gelehrter), ohne daß bisher grundsätzliche Entscheidungen durch die Kultusministerien der Länder getroffen wären. Immer mehr stellt sich heraus, daß die Neuordnung des Studiums an den wissenschaftlichen Hochschulen nur im Zusammenhang einer Neuordnung unseres gesamten Bildungswesens zu fruchtbaren Ergebnissen führen kann. Die Universitäten und wissenschaftlichen Hochschulen dürfen nicht zu Auffangstationen undifferenzierter Abiturientenmassen werden. Neben sie *müssen* – mit sozialer Gleichberechtigung – Fachhochschulen treten. Schon im *Schulwesen muß* versucht werden, durch Hochschulreife und Fachhochschulreife die beruflichen Wege zu differenzieren (ohne freilich Übergänge auszuschließen). Nur auf diese Weise kann auf die Dauer verhindert werden, daß an den wissenschaftlichen Hochschulen durch Teilung in Normal- und Aufbau-Studium Forschung und Lehre, die hier untrennbar zusammengehören, auseinandergerissen werden, und die Idee der höheren Bildung als Selbstzweck völlig verlorengeht. Straffung des Studiums und Verkürzung der Studiendauer bleiben freilich Probleme, die

auch unser Fach unmittelbar angehen. So hat der Vorstand des Verbandes (wie in unserer Entschließung angekündigt) eine Kommission mit dem Auftrag berufen, sich mit den unser Fach betreffenden Fragen (z. B. Zwischenprüfung, Magisterexamen usw.) zu beschäftigen und Anregungen entgegenzunehmen. Diese Kommission (der Otto Georg von Simson als Vorsitzender, ferner Günter Bandmann, Heinz Ladendorf und Willibald Sauerländer angehören und zu deren Beratungen als Vertreter der Museen und Denkmalpflege Stefan Waetzoldt und Hans Thümmeler zugezogen worden sind) hat inzwischen getagt und Empfehlungen vorbereitet. Die Beratungen sollen aber noch fortgesetzt werden – unter Zuziehung des sog. Mittelbaus der Nichtordinarien und Assistenten und der Vertreter der studentischen Fachschaften. Eine der Empfehlungen der Kommission ist inzwischen vom Verband schon verwirklicht worden: der Austausch der Verzeichnisse der kunstgeschichtlichen Lehrveranstaltungen an deutschen und zum Teil auch ausländischen Hochschulen – eine Maßnahme, die bei den Studenten allgemeinen Beifall gefunden zu haben scheint. Der Vorsitzende des Wissenschaftsrates hat die Einsetzung unserer Kommission begrüßt. „Genau das entspricht“ – so heißt es in einem Schreiben an mich – „dem Sinn unserer Empfehlungen, daß die Modifizierung des gegebenen Modells nach den besonderen Gegebenheiten der Fächer den Fakultäten überlassen bleiben muß.“

Es ist klar, daß das Problem einer Neuordnung oder Straffung des Studiums von uns auch im Hinblick auf die kunsthistorischen Berufe gesehen werden muß. Auch hier bedarf es noch weiterer Überlegungen – insbesondere seitens der Museen, die offenbar in dieser Frage nicht einer Meinung sind. Die Kunstmuseen brauchen für den großen Bereich ihrer öffentlichen Bildungsarbeit, ferner für viele Aufgaben ihrer Verwaltung voll ausgebildete Kunsthistoriker, aber keine Spezialforscher. Ist es nicht aber doch sinnvoll, wenn die Universität auch ihnen die Grundlage und das Rüstzeug selbständiger Forschung vermittelt? Insbesondere bedürfen die Anforderungen an den Magistergrad noch weiterer Klärung. Die Universitäten haben (soweit ich das beurteilen kann) mit der Einführung des Magisters gute Erfahrungen gemacht. Aber was nützt dieses Examen, mit dem unser Fach bereits eine Forderung der Studienreform erfüllt hat, wenn dieser neue akademische Grad in der Praxis (gerade von den Museen) nicht anerkannt wird?

Auf unserer Münsterschen Tagung hat uns die Notlage der deutschen Museen und der Abwehrkampf der staatlichen Denkmalpflege gegen verständnislose Preisgabe geschichtlich und kunstgeschichtlich wertvoller Monumente beschäftigt. Auch heute ist es notwendig, zu diesen beiden wichtigsten Öffentlichkeitsaufgaben unseres Faches ein Wort zu sagen.

Die Notlage der deutschen Museen hat bereits 1949 zu einer Entschließung unseres Verbandes geführt. Unserer zweiten Entschließung von 1966 haben sich das Deutsche Nationalkomitee der ICOM und der Deutsche Museumsbund angeschlossen. Auch in Rundfunk, Fernsehen, Presse hat sie weite Beachtung gefunden. Inzwischen hat sich vieles zum Besseren gewendet. Vor wenigen Wochen ist in Berlin die Neue Nationalgalerie in dem Bau von Mies van der Rohe feierlich eröffnet worden. Auch die Planung

der anderen Berliner Museen macht gute Fortschritte. Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg soll bis zum Frühjahr 1971 seine neue Gestalt gewinnen. In München befindet sich die Glyptothek im Wiederaufbau – leider kann von der Neuen Pinakothek und der Staatsgalerie ähnliches noch nicht gesagt werden. Das Landesmuseum in Karlsruhe ist in neuer, schönerer Form fertiggestellt worden. In Köln ist der erste Bauabschnitt des Römisch-Germanischen Museums begonnen, in Münster der zeitweilig stillgelegte Aufbau des Landesmuseums, wenn auch in reduzierter Form, wieder aufgenommen worden. Daß wir hier ein von der Stadt Ulm mit großem Verständnis und großer Liebe gepflegtes Museum haben, möchte ich besonders hervorheben. Noch aber muß der Appell zu weiterer Aufbauarbeit erneuert werden.

Eines für das Museumswesen in Deutschland und seine internationale Einschätzung wichtigen Ereignisses ist in diesem Zusammenhang zu gedenken: der 8. Generalkonferenz des Internationalen Museumsrates (der ICOM) im Sommer d. Js., die in Köln und München tagte und mit der ein Besuch der bedeutendsten deutschen Museen verbunden wurde. Die Vielfalt und jeweils eigene Physiognomie unserer Museen hat bei den Teilnehmern der Tagung tiefen Eindruck hinterlassen.

Die Verteilung der aus ehemaligem Reichsbesitz stammenden Bilder in Bundesbesitz, die auf Anregung unseres Verbandes der Herr Bundesschatzminister eingeleitet hat, ist noch nicht zum Abschluß gekommen. Ich möchte aber an dieser Stelle nicht versäumen, dem Herrn Bundesschatzminister noch einmal für die Bereitwilligkeit, mit der er auf unsere Anregung eingegangen ist, den Dank des Verbandes zum Ausdruck zu bringen. Auch der Kommission unserer Museumskollegen, die die Verteilung vornimmt, möchte ich für ihre vom Geist der Loyalität getragene Arbeit Dank sagen.

Die wissenschaftliche Katalogarbeit, auf deren Notwendigkeit von uns so oft hingewiesen worden ist, hat inzwischen (dank der Unterstützung vor allem der Fritz Thyssen Stiftung) erfreuliche Fortschritte gemacht. Sie sollte aber ergänzt bzw. noch erweitert werden durch den Ausbau des Archiv- und Dokumentationswesens, wie es etwa in New York, Paris, Den Haag, Brüssel, Barcelona geschieht. Über dieses Problem wird auf Anregung unseres Kollegen Gert von der Osten eine Denkschrift des Wallraf-Richartz-Museums in Köln vorbereitet. Auch das Deutsche Nationalkomitee der ICOM arbeitet Pläne für das Dokumentationswesen kunst- und kulturgeschichtlicher Museen aus. Bei uns gibt es verheißungsvolle Ansätze (die Fotothek des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte, das Bildarchiv der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin, das Rheinische Bildarchiv u. a.). Sie müßten aber auf regionaler Basis von den einzelnen Museen vervollständigt werden. Das ist ein Wunsch, der auch von seiten des Comité International d'Histoire de l'Art lautgeworden ist. Manches Museum weiß sehr wenig über die Provenienz, die literarischen Erwähnungen und Beurteilungen, die Restaurierungsgeschichte, auch über die Ikonographie seiner Bilder. Vielleicht ergibt sich gerade auf diesem Feld der Dokumentation, wie auch im Führungswesen (also in der öffentlichen Bildungsarbeit), eine fruchtbare Betätigung für die Magistri der Kunstgeschichte, die zur Festigung ihrer Position im öffentlichen Dienst (als mittlere gehobene Museumsaufbahn) beitragen könnte.

Immer wieder aber muß in der Öffentlichkeit auf die Bedeutung der Kunstmuseen im Ganzen unseres Bildungswesens (neben Theater, Musikpflege und anderen Bildungsmöglichkeiten) hingewiesen werden. Wie viel, nicht nur des deutschen, sondern des abendländischen Geistesgutes wird allein durch die Kunstmuseen vor dem Untergang bewahrt und in verwandelter Form für die Gegenwart fruchtbar gemacht! Welchem Mißverständnis, ja Unverständnis das Kunstmuseum heute ausgesetzt ist, zeigt nichts deutlicher als der Aufsatz des Architekten Bernhard Leitner „Der Fetisch Kulturzentrum“ in einem so hochstehenden Blatt wie der „Zeit“ vom Januar 1968. Er nennt die Kunstmuseen „ästhetische Inseln für den Kunstverkehr, jenseits jeder öffentlichen Verantwortlichkeit, Schaukäfige für einige Künstler, die notfalls gezüchtet werden, um dem Kunstbetrieb Material zu liefern“. In einer studentischen Flugschrift anlässlich der Einweihung der Neuen Nationalgalerie, Berlin, heißt es: „Die Integration der Kunst in die Gesellschaft ist ohne Umweg über das Museum möglich: Weg mit dem Museum!“

Im Mittelpunkt denkmalpflegerischer Sorgen steht nach wie vor die Erhaltung historisch und kunsthistorisch wertvoller Bauwerke aus der Vergangenheit bis in unser Jahrhundert hinein. Unser Verband hat sich seit seiner Gründung immer wieder dieser Sorge angenommen und dabei keinen Unterschied zwischen dem westlichen und dem östlichen Teil unseres Vaterlandes gemacht. Das Schicksal des Augsburger Zeughauses, dem schon ein Appell unseres Verbandes 1966 galt, ist immer noch nicht entschieden. Bei der Eröffnung der Ausstellung „Augsburger Barock“ am 15. Juni d. Js., der eine Exkursion unserer Tagung gewidmet ist, haben als Vertreter der ICOM Sir Trenchard Cox und unser Augsburger Kollege Bruno Bushart noch einmal einen eindringlichen Appell an die Stadt Augsburg gerichtet, das Zeughaus nicht „um kurzlebiger Vorteile willen als selbständiges Bauwerk aufzugeben“. Ich möchte diesen Appell aufgreifen und von dieser Stelle aus noch einmal auf das entschiedenste unterstreichen. Am 30. Mai d. Js. ist die Universitätskirche in Leipzig gesprengt worden, ein Akt, der schon lange drohte und den Proteste aus Deutschland und dem Ausland vergebens zu verhindern versucht haben. Unser Verband hat bereits 1962 seine Stimme erhoben. Nun bleibt uns keine andere Wahl als zu klagen und anzuklagen! Handelt es sich doch hier nicht um bloßes Unverständnis, sondern um politische Demonstration! – Eines rühmenswerten Beispiels der Erhaltung und Nutzung eines historischen Bauwerkes möchte ich bei dieser Gelegenheit gedenken: des 1946 vom Land Nordrhein-Westfalen erworbenen Schlosses Kalkum bei Kaiserswerth, das seit 1962 das Zweigarchiv des Hauptstaatsarchivs Düsseldorf beherbergt und über dessen Wiederherstellung und Umbau die eben erschienene große Publikation von Walter Bader berichtet.

Die Gefährdung einzelner Monumente gehört in den Zusammenhang des Problems der Altstadtsanierung im denkmalpflegerischen Sinn – ein Problem, das uns bereits in Münster beschäftigt hat. Die Herausnahme des Verkehrs aus den historischen Innenstädten ist eine wichtige Aufgabe moderner Stadtplanung. Es muß – das möchte ich noch einmal mit allem Nachdruck betonen – erreicht werden, daß die von den Ländern und vom Bund zur Verfügung gestellten Sanierungsmittel nicht nur zur „Beseiti-

gung überalterten Bestandes“ (wie es im Entwurf des Städtebauförderungsgesetzes hieß), sondern auch für die Konservierung der wertvollen Baudenkmäler unserer Altstädte eingesetzt werden können. § 10 des Gesetzes gibt uns nunmehr die Hoffnung, daß diese Forderung der Denkmalpflege berücksichtigt wird. Wie aber sollen die Städte der Aufgabe, ihre historische Substanz zu retten, gerecht werden, wenn gerade hier die Mittel gekürzt werden (im Bereich des Landschaftsverbandes Rheinland für weltliche Monumente in diesem Jahr um 375 000 DM, für kirchliche Monumente um 210 000 DM). Eine solche Kürzung wird zur Folge haben, daß die vom Verfall bedrohten Denkmäler entweder später vielleicht das Doppelte zur Restaurierung kosten oder aber abgerissen werden müssen, weil ihre weitere Erhaltung zu teuer ist. Umso dankbarer dürfen wir sein, daß das Land Nordrhein-Westfalen seine Mittel für die Denkmalpflege nicht gekürzt hat.

Zu dem Entwurf des Denkmalschutzgesetzes für Baden-Württemberg, das im § 11 eine weitgehende Abtrennung der Zuständigkeit für kirchliche Denkmäler von staatlichen Organen vorsieht, haben wir bereits zweimal öffentlich Stellung genommen. Inzwischen liegt eine umfangreiche Stellungnahme des Tübinger Juristen Martin Heckels „Staat, Kirche, Kunst“ (Tübingen 1968) vor, die schwere verfassungsrechtliche Bedenken gegen die Preisgabe der kirchlichen Kunstdenkmäler aus dem Staatlichen Denkmalschutz erhebt, ferner ein höchst gewichtiger Einspruch der Landesdenkmalpfleger Deutschlands. Ich habe die Bedenken unseres Verbandes noch einmal in einem Brief an den Herrn Ministerpräsidenten des Landes Baden-Württemberg vom 2. August d. J. zum Ausdruck gebracht und möchte sie auch an dieser Stelle auf das nachdrücklichste unterstreichen.

Das Comité International d'Histoire de l'Art hat auf dem im Juni 1967 in Venedig veranstalteten Colloquium eine (in der „Kunstchronik“ veröffentlichte) Entschliebung gefaßt, deren 5. Punkt die hier aufgeworfene Problematik betrifft. Das Comité erklärt (so heißt es) „daß es heute die Pflicht aller Kunsthistoriker ist, auf die schweren Irrtümer hinzuweisen, die vor allem bei den kirchlichen Bauten unseres Landes von jenen Stellen begangen werden, die sich berechtigt glauben, unter dem trügerischen Vorwand der Rückkehr zur Einheit des Stiles oder zur ursprünglichen Einfachheit der Architektur von mittelalterlichen Bauten Zutaten aus den nachfolgenden Epochen zu beseitigen. Derartige Restaurierungen, für die es jüngste Beispiele in Deutschland, Frankreich, Italien usw. gibt, sind im wahrsten Sinne anti-historisch; sie haben weder eine wissenschaftliche noch eine kulturelle Rechtfertigung.“

Beide Öffentlichkeitsaufgaben unseres Faches, Museum und Denkmalpflege, werden Gegenstand des für Freitag, den 11. Oktober, vorgesehenen Generalthemas mit den Referaten „Denkmalpflege als Herausforderung“ von Hartwig Beseler und „Museum und Öffentlichkeit“ von Gert von der Osten sein.

Noch einer Sorge unseres Verbandes muß ich gedenken, die einer Institution dieses Landes gilt. Sie berührt zwar nicht unmittelbar die Interessen unseres Faches, geht doch aber, insofern wir Kunsthistoriker uns mit verantwortlich fühlen für die Aufgaben künstlerischer Gestaltung der Gegenwart, auch uns an. Das Schicksal der auf der Ge-

schwister-Scholl-Stiftung basierenden „Hochschule für Gestaltung“ in Ulm ist immer noch unentschieden. Ich möchte dem lebhaften Wunsch des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker Ausdruck geben, daß für diese Hochschule, die in Zielsetzung und Lehrmethoden die Tradition des Bauhauses aus dem Geist unserer Gegenwart fortführt und deren Leistungen in ihren verschiedenen Abteilungen – Produktform, visuelle Kommunikation, industrialisiertes Bauen, Film – internationale Anerkennung gefunden haben, eine Lösung gefunden wird, die ihre Existenz und ihren Bestand sichert und ihr den Weg zu fruchtbarer Weiterarbeit frei macht. – Die Hochschule für Gestaltung ist (das muß auch an dieser Stelle mit aller Klarheit gesagt werden) – unbeschadet der inneren Krise, in der sie sich befindet – ein kultureller Faktor ersten Grades, nicht allein für die Stadt Ulm, die sie seit 1956 beherbergt, für das Land Baden-Württemberg, das finanziell die Hauptlast zu tragen hat, sondern auch für die Bundesrepublik im Ganzen. Es sollte und muß verhindert werden, daß sie gezwungen wird, aus Deutschland abzuwandern. Der neue Plan, sie der Technischen Universität Stuttgart anzugliedern, gibt uns Hoffnung, daß dieses schlimme Schicksal noch abgewendet werden kann.

Unsere diesjährige Tagung ist eine Jubiläumstagung. 1948 – vor nunmehr 20 Jahren – ist auf Schloß Brühl anläßlich des von den Kunsthistorischen Instituten in Bonn und Köln veranstalteten Ersten Deutschen Kunsthistorikertages der Verband Deutscher Kunsthistoriker unter dem Vorsitz von Hans Jantzen gegründet worden. Längst geplant, aber nie verwirklicht, hat ihm erst die Notzeit nach dem Zweiten Weltkrieg zum Dasein verholfen. Damals galt es, die zerrissenen Fäden innerhalb unseres Faches neu zu knüpfen. Es galt, sich Rechenschaft abzulegen über die Aufgaben, vor die unser Fach sich durch den völligen Zusammenbruch unseres nationalen Daseins gestellt sah (die Tagung fand noch vor der Gründung der Bundesrepublik Deutschland statt und wurde von Kunsthistorikern beider Teile unseres Vaterlandes besucht). „Weit über alle wissenschaftlichen Belange hinaus“ – so schrieb mir damals Wilhelm Vöge – „ist Ihr Kongreßunternehmen für alle Beteiligten zum Erlebnis geworden. Dazu beglückwünsche ich Sie von Herzen.“

Wir dürfen im Rückblick sagen, daß die Gründung des Verbandes nicht umsonst gewesen ist. Er hat sich zu einem lebendigen (und wie ich hoffe, auch in Zukunft lebensfähigen) Organ unseres Faches entwickelt. Ferner galt es damals, die Voraussetzungen für die Wiederanknüpfung der internationalen Beziehungen zu schaffen. Seit dem Brühler Kongreß ist Deutschland wieder im CIHA vertreten, das 1964 unter deutschem Vorsitz seinen XXI. Internationalen Kongreß in Bonn abgehalten hat. Der Vorstand des Verbandes bildet zusammen mit den deutschen Mitgliedern des CIHA das deutsche Nationalkomitee – so ist unser Verband fest in diesem internationalen Gremium verankert. Auch in der ICOM und im ICOMOS ist unser Fach durch je ein deutsches Nationalkomitee vertreten.

Unsere Tagungen haben von ihrem Beginn an dazu gedient, Einblick in das lebendige Vielerlei unserer Forschungen auf dem Feld der internationalen Kunstgeschichte zu geben. Darüber hinaus haben sie den Zweck der Besinnung auf allgemeine, uns alle

angehende Fragen. Lassen Sie mich daher zum Schluß dieser Eröffnungsansprache, mit der ich nach acht Jahren den Vorsitz des Verbandes niederlege, versuchen, ein allgemeines Wort über den Sinn unserer Arbeit zu sagen, nicht um etwa neue Parolen zu geben, wohl aber um – gleichsam zum Abschied – Probleme noch einmal sichtbar zu machen, die jede Generation der Kunsthistoriker neu bedenken muß, und um insbesondere die Jüngeren unter Ihnen zu solcher Besinnung aufzurufen.

Die Diskussionen unserer Münsterer Tagung von 1966 über das Generalthema „Kunstwissenschaft und Kunst der Gegenwart“ haben deutlich gemacht, wie schwer es heute geworden ist, in der Frage nach dem Wesen der Kunst und des Künstlerischen zu einer Übereinkunft zu kommen. Wir Kunsthistoriker müssen – das ist eine Grundforderung unserer Wissenschaft – diese Fragen nicht nur von den Erfahrungsgrundlagen und Gegebenheiten der Gegenwart aus (so unerläßlich sie sind), also vor dem Hintergrund der sozialen Umwälzungen des 20. Jahrhunderts, der zweiten industriellen Revolution, des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes (um mit Walter Benjamin zu sprechen), sondern aus unserer gesamten geschichtlichen Erfahrung, d. h. vor dem Hintergrund der Weltgeschichte der Kunst zu beantworten suchen. Es muß – so schwierig es sein mag – möglich sein, Kunst der Vergangenheit und Kunst der Gegenwart aus einem und demselben existentiellen Grunde zu deuten und Kunst von Nicht-Kunst oder Unkunst zu scheiden. Wir können und dürfen uns nicht mit Definitionen zufriedengeben wie der des heute vielbemühten Herbert Marcuse: „Kunst ist eine Illusion, ist Darstellung dessen, was nicht ist. Sie liefert Ersatzbefriedigung in einer miserablen Wirklichkeit.“ Wenn es in einem auf diesen Gedankengängen fußenden studentischen Flugblatt heißt, daß die Gestaltungen der Kunst die Wirklichkeit verstellen – „Guernica stellt nicht den Schrecken dar, sondern die Verschönerung dieses Schreckens, Kafka schildert nicht die maschinelle Tötung eines Menschen, sondern die Verschönerung dieses Vorgangs, er ästhetisiert ihn“ –, so liegt in diesem Angriff auf die Kunst als ästhetisches Phänomen nicht nur ein Mangel an künstlerischer Grunderfahrung, sondern auch ein erschreckendes Mißverständnis, und man muß an Goethes tiefes Wort denken: „Den Stoff sieht jedermann, den Gehalt nur der, der etwas dazu zu tun hat, die Form ist ein Geheimnis den meisten.“

Wie aber kann Kunst von der Erfahrungsbreite und -tiefe der Geschichte aus bestimmt werden? Ist sie nicht – um diese Frage so allgemein wie möglich zu stellen – das bildnerische Vermögen des Menschen, in dessen Verwirklichungen sich seine Existenz- und Welterfahrungen zu in sich schlüssigen Sinnbildern und Sinngebungen von allgemeiner Bedeutung verdichten? Ist Kunst – in solchem Sinne verstanden – nicht deutbar als schöpferische Gestaltung eines auf keine andere Weise Ausdrückbaren, in der Inneres und Äußeres, Idee und Stoff, Persönliches und Überpersönliches, Bewußtes und Unbewußtes unteilbar eins sind? Kunstwerke verschiedener Zeiten, Künstlerindividualitäten, Gattungen mögen nach Form und Bestimmung noch so gegensätzlich sein, ihr Ursprung und ihre Aufgabe als Sinnbild und Sinngebung sind immer die gleichen.

Was Kunst ist, nicht als Möglichkeit, sondern als Wirklichkeit, wird freilich nicht so sehr durch begriffliche Abstraktion, wie vor allem in der Begegnung mit dem einzelnen Kunstwerk erfahren: bildende Kunst – eine Einsicht, die heute vielen verlorengegangen ist – im Nachvollzug des ganzen Körpers. Architektur muß erschritten, umschritten und gemessen, Skulptur ertastet werden. Selbst Malerei (sofern sie es mit Raum, Körper, Licht und Farbe zu tun hat) darf keineswegs nur mit den Augen aufgenommen werden, sondern spricht die Empfänglichkeit aller Sinne an. Man muß – so hat Konrad Fiedler einmal gesagt – „die unberechtigte Scheidung zwischen geistigem und körperlichem Tun aufgeben und nirgends vielleicht ist die Notwendigkeit, dies zu tun, einleuchtender als bei der Betrachtung der künstlerischen Tätigkeit.“

Kunst ist ein Phänomen, das (mag man noch so viel von kunstähnlichem Verhalten der Tiere sprechen) als Möglichkeit schöpferischer Verwirklichung allein dem Menschen gehört. Der Mensch aber ist, in seiner Geborgenheit wie in seiner Geworfenheit, auch im Zeitalter völlig neuer Erlebnisweisen und Erkenntnisse über Raum und Zeit, Dinglichkeit und bewegter Energie, immer derselbe. „Unser Ausgangspunkt“ – so heißt es in Jacob Burckhardts „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ – „ist der vom einzig bleibenden und für uns möglichen Zentrum, vom duldenden, strebenden und handelnden Menschen wie er ist, immer war und sein wird.“

Der Kunsthistoriker muß also, wenn er seine Aufgabe richtig versteht, sein Augenmerk zunächst und vor allem auf das richten, was im Kunstwerk die Kunst oder das Künstlerische ausmacht, auf das Schöpferische im Prozeß des Werdens und auf das Gewordene der vollendeten Schöpfung, in der die Kräfte des Werdens auf wunderbare Weise erhalten bleiben.

Der Mensch ist freilich niemals für sich, sondern immer Glied eines größeren Ganzen, einer bestimmten geistigen und sozialen Umwelt, eines ihn übergreifenden geschichtlichen Zusammenhanges, einer ihn im Positiven wie Negativen prägenden Überlieferung. Zum Wesen des Menschen gehört seine Geschichtlichkeit. Von der Kunst gilt ein Gleiches. Geschichte ist nicht etwas, das zu ihr hinzukommt, sondern ihr wesenseigentümlich ist. Kunstgeschichte als Wissenschaft ist in strengem Sinne immer auch Geschichtswissenschaft.

Die geschichtlichen Wurzeln der Kunst liegen nun aber in einer tieferen und allgemeineren Schicht des menschlichen Ausdrucks als in dem, was wir, unvollkommen genug, künstlerisches Vermögen oder künstlerische Begabung nennen. Man könnte sogar umgekehrt sagen: Stärke und Ungebrochenheit der künstlerischen Begabung hängen mit Stärke und Ungebrochenheit der Urweisen menschlichen Ausdrucks (Laut und Gebärde, auf die Sprechen, Singen, Mimik und Tanz zurückgehen) zusammen.

So kann die Geschichte der bildenden Kunst des Abendlandes vom frühen Mittelalter bis zum Barock nur aus der umfassenderen Geschichte des abendländischen Bildendens heraus richtig gedeutet werden. Nur von der Bildwelt aus, die vor den Künstlern da war, kann die bildnerische Leistung (also gerade das Künstlerische) verstanden werden. In diese Bildwelt wurden die Künstler hineingeboren, sie war der Raum, in dem sie sich bewegten, sie gab ihnen die Kraft der Gestaltung und lenkte den Flügel-

schlag ihrer Phantasie. Hier liegt die Berechtigung, ja Notwendigkeit der ikonologischen Forschung als Teil der Stilkritik.

Diese Bildwelt war freilich nicht fest geschlossen, sondern offen und gleichsam durchlässig, abhängig von dem Stand des Bilddenkens und seinen Wachstumsgesetzen und daher wie das Bilddenken selbst dem geschichtlichen Wandel unterworfen. Zwischen Wandel der Bildwelt und Wandel der Kunst besteht ein – im einzelnen nicht leicht zu enträtselnder – Zusammenhang.

Mehr und mehr hat aber das neuzeitliche Begriffsdenken das alte Bilddenken an den Rand verwiesen. Die Krise des 18. Jahrhunderts ist, von der Geschichte der bildenden Kunst her gesehen, zunächst und vor allem eine Krise des Bilddenkens. Der Bildhunger, der uns heute überall umgibt (in dem Überangebot von Photographie, Film, Fernsehen, Illustrierten, ja in den Karikaturen der Tageszeitungen) ist – das hat schon Wilhelm Pinder in seinem kaum beachteten Spätwerk „Von der Kunst und den Künsten“ richtig gesehen – nicht mehr dem Bilddenken früherer Jahrhunderte vergleichbar, sondern oft nur „Denkmüdigkeit“ – eine Einsicht, die manches Rätsel unseres öffentlichen Lebens zu erklären vermag.

Zurückdrängung heißt aber nicht, daß sich das Bilddenken ganz verloren hätte. Es sind die Künstler, und insbesondere die bildenden Künstler, in denen es noch heute als unzerstörbare Weise ihres Denkens, freilich in einer ganz neuen Form, die den neuen Einsichten in die Natur entspricht, weiterlebt. Kunst und Bilddenken gehören nicht allein geschichtlich, sondern wesensmäßig zusammen. Das Weiterleben des Bilddenkens in der Kunst der Gegenwart ist (wie ich glauben möchte) von großer allgemeiner Bedeutung. Das Geheimnis der Kunst kann nicht deutlicher in Erscheinung treten, als gerade heute, wo ihr der Boden eines allgemeinen Bilddenkens fast entzogen zu sein scheint.

In welcher Weise nun aber jeder von uns dem Wesen der Kunst nachsinnen mag: möchte – mit diesem Wunsch lassen Sie mich schließen – nie das Gefühl der Dankbarkeit für den Glanz und die Tröstungen sich verlieren oder stumpf werden, die wir inmitten der Schrecknisse unseres Daseins von ihren Werken und der Kraft ihrer Verwandlung empfangen können. „Immer, immer“ – so heißt es in einem Brief von Hugo von Hofmannsthal an den Kunsthistoriker Eberhard von Bodenhausen – „ist so das Schöne entstanden, das beruhigt und tröstet; so ist, aus welcher Hölle jahrhundertelangen Mordens von Insel zu Insel und Brennens und Sengens und Fortschleppens in die Sklaverei, das Homerische Gedicht hervorgestiegen, glorreich und unbefleckt wie die Sonne – so ist, über welchen Leichenfeldern und Brandstätten, das Gedicht Dantes aufgegangen . . .“ Sollte nicht jeder von uns von Werken der bildenden Kunst ähnliches Zeugnis ablegen können?

Daß Kunst tröstlich sein kann, ist freilich erst von Jacob Burckhardt vor Werken der italienischen Kunst ausgesprochen worden. Heinrich Wölfflin hat darauf Bezug genommen. „Zum Trost?“ – so sagt er – „Der Ausdruck findet sich wohl auch sonst, bei Schopenhauer und bei Nietzsche – aber es gibt zu denken, daß er gerade da *nicht* vorkommt, wo jene großen Werke beheimatet sind, im Italien Raffaels und Tizians“

(wir dürfen hinzufügen: auch früher und später noch lange Zeit nicht). „Es muß sich doch um eine grundsätzlich neue Einstellung zur Kunst handeln. Die Menschen sind trostbedürftig geworden.“

Der Kultusminister des Landes Baden-Württemberg, Prof. D. Dr. Wilhelm Hahn, begrüßte die Teilnehmer der Tagung. Oberbürgermeister Dr. h. c. Theodor Pfizer hieß die Gäste im Namen der Stadt Ulm willkommen.

Herbert Pée (Ulm):

Johann Heinrich Schönfelds Verhältnis zur neapolitanischen Malerei

Schönfeld ging 1633 als Vierundzwanzigjähriger vermutlich über Frankreich nach Italien. Nach einer Tagebucheintragung des Ulmer Architekten Joseph Furtenbach von 1652 war er 18 Jahre in Italien, davon 12 Jahre in Neapel. 1651 ist er in Augsburg nachweisbar. Die erste Zeit im Süden verbrachte er in Rom und entwickelte seine Kunst unter dem Einfluß vor allem Poelenburghs, Swanevelts, Jan Boths, Poussins, Claude Lorrains und Giov. Ben. Castigliones rasch zu früher Meisterschaft (Tanzende, Hermannstadt; Sintflut, Kassel; Ungedeutete historische Szene, Coll. Sanminiatielli, Rom). Nach Neapel kam er vier bis fünf Jahre später als fertiger Maler und nicht, wie bisher angenommen, als Lernender. Die Gegenüberstellung mit den in ihrem Streben Schönfeld verwandten neapolitanischen Malern Domenico Gargiulo und Aniello Falcone erweist den Deutschen als den weitaus überlegenen Künstler. In den ersten neapolitanischen Jahren um 1640 schuf Schönfeld seine besten und freiesten Werke historischen, mythologischen und alttestamentarischen Inhalts (Raub der Sabinerinnen, Leningrad; Triumph der Venus, Berlin; Triumph Davids, Karlsruhe). Als bald jedoch geriet er unter den Einfluß der schwärmerischen Religiosität Neapels und ganz anders gearteter, in der Nachfolge Caravaggios stehender Maler wie Andrea Vaccaro und besonders Bernardo Cavallino, dessen gefühlvoll posierender Frauentypus ihn sehr beeindruckt zu haben scheint. Er gab vorübergehend seine spezifische Weise heller und vielfiguriger Kompositionen mit den leise theatralischen und nicht wenig poetisch figurierenden Personen auf zugunsten großfiguriger Bilder in dunklen Farben und Tönen. Ein Teil seiner Identität scheint dabei verloren zu gehen (Tod der Hl. Rosalie, Augsburg; Tod der Hl. Maria Magdalena, Slg. Schäfer, Schweinfurt). Binnen kurzem jedoch ist das Wesen Schönfelds, nun im Rahmen christlicher Thematik und mit bis dahin ungekannter Spiritualität, in vertiefter Weise wieder ganz gegenwärtig (Ecce homo, München). Nach der Rückkehr Schönfelds nach Deutschland wirkte anfänglich Salvator Rosa nach, dem er auf der Heimfahrt in Rom begegnet zu sein scheint (Demokrit, Slg. Schäfer, Schweinfurt; Soldat, Kh. Museum, Kremsier). Danach verlieren sich die Beziehungen zu Neapel für etwa zwanzig Jahre. Gegen Ende seines Lebens greift Schönfeld mehrfach auf Kompositionen Riberas zurück, denen er vierzig Jahre früher in Neapel begegnet war, ohne daß sie damals von ihm verwendet wurden (Martyrium des Hl. Bartholomäus, Stuttgart; Hl. Hieronymus, Ordinariat Augsburg). Der im Vortrag ge-

gebene Ausschnitt aus dem Werk macht die Offenheit Schönfelds selbst heterogenen Anregungen gegenüber deutlich, zugleich aber auch seine stets schnell wiedergewonnene Eigentümlichkeit und Selbstständigkeit, die erst im Alter nachläßt.

Werner Fleischhauer (Stuttgart):

Elemente der schwäbischen Barockarchitektur

Die geographischen Voraussetzungen haben eine einheitliche geschichtliche Entwicklung innerhalb des Gesamtbereiches des schwäbischen Stammesraumes verhindert. Der unwegsame Schwarzwald wurde zur scharfen Trennungslinie zwischen Neckarland und Oberrhein. So kam es, daß das Volkstum, die wirtschaftliche, soziologische und politische Struktur diesseits und jenseits des Schwarzwaldes verschiedene Ausprägungen fanden, wobei dem schwäbischen Bodenseegebiet dann immer wieder vermittelnde Funktion zufiel. Diese Gegebenheiten sind auch bei einem Überblick über die schwäbische Barockarchitektur zu berücksichtigen.

Im Gebiet südlich der Donau, in Oberschwaben und in Bayrischschwaben, sind alle bedeutenden Kirchenbauten der Zeit zwischen 1680 und 1720 Werke der berühmten Vorarlberger Baumeisterfamilien der Beer, Thumb und Moosbrugger. Zeitlich am Anfang steht die Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg bei Ellwangen, seit 1682 von Michael Thumb errichtet. Die wenige Jahre später begonnene Klosterkirche von Obermarchtal von Michael Thumb zeigt bereits den Vorarlberger Kirchentypus in voller Ausprägung: Wandpfeilerkirche mit Emporenungang, Freipfeilern im Chor und Tonnengewölbe, auf streng geometrischem Grundriß. Das Nachklingen der schwäbischen Wandpfeilerkirche der späten Renaissance ist deutlich. Die großartigste Schöpfung der Barockarchitektur in Schwaben, die Benediktinerkirche Weingarten, bezeichnet in der Ausgewogenheit der Grundrißbildung und in der Vereinheitlichung des Raumganzen, das durch die mächtige Tambourkuppel ein dominierendes Zentrum erhält, einen Höhepunkt und zugleich den Endpunkt der Vorarlberger Baukunst. In der Fassadengestaltung von Weingarten zeigen sich deutlich die Einflüsse der Wiener Barockarchitektur, die offenbar durch Salzburg vermittelt wurden.

In der gleichen Zeit, in der Weingarten errichtet wird, beginnt dann die Tätigkeit des aus dem altbayerischen Wessobrunn stammenden Dominikus Zimmermann der schwäbischen Baukunst südlich der Donau neue Impulse zu geben (Maria-Mödingen, Siessen, Steinhausen, Schussenried, Günzburg und Gutenzell). Die fließende Form der Grundrisse, die Entwertung der umfassenden Wände lassen die starke Wesensverschiedenheit zur Raumdisposition der Vorarlberger erkennen. Demgegenüber zeigt die Klosterkirche Zwiefalten, die seit etwa 1740 nach Entwürfen des Münchner Johann Michael Fischer errichtet wird, in der Grundrißbildung noch deutliche Nachklänge des Vorarlberger Schemas. In den Dimensionen noch gesteigert und auch ideenreicher in der Raumbildung und in den Architekturmotiven ist Fischers Klosterkirche in Otto-beuren. Neben den Werken der Vorarlberger und neben den Bauten Zimmermanns und Fischers entstehen zahlreiche, meist in konventionellen Formen entworfene Kirchen

der Deutschordensbaumeister Johann Caspar und Franz Bagnalo. Wichtiger ist die Tätigkeit Balthasar Neumanns im schwäbischen Raum. Kardinal Damian Hugo von Schönborn, Bischof von Konstanz und Fürstbischof von Speyer, überträgt Neumann den Ausbau des Meersburger Schlosses, und auch für Neubirnau hat der Künstler Pläne angefertigt.

Wenige Jahre nach der Vollendung von Zwiefalten und Ottobeuren erfolgt durch die Tätigkeit des Südfranzosen Michel d'Ixnard ein jäher Bruch in der Entwicklung. Seine streng klassizistische Baugesinnung hat sich nicht nur in verschiedenen Schlössern, sondern auch in wichtigen Kirchenbauten (St. Blasien, Buchau, Hechingen und Wurzach) manifestiert. Während in diesen, vom Geist des aufklärerischen Rationalismus geprägten Tempeln nichts mehr zu spüren ist von jener die Realitätsgrenzen auflösenden Wunderwelt barocker Kirchenräume, bleibt die gleichzeitig mit St. Blasien entstehende Klosterkirche in Wiblingen (im Grundkonzept von Dominikus Zimmermann) trotz klassizistischer Elemente noch ganz ein Werk der Barockbaukunst.

Während im südlichen Schwaben die Profanarchitektur des Barock ganz hinter den zahlreichen Kirchenbauten zurücktritt – auch in einer Stadt wie Augsburg entstehen seltsamerweise im Barock keine bedeutenden Profanbauten – steht im nördlichen Schwaben der Schloßbau mit weitem Abstand im Vordergrund, was vor allem in der Baufreudigkeit der Herzöge von Württemberg begründet ist. Schloß Ludwigsburg, im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts von dem an böhmisch-österreichischem Barock orientierten Architekten Nette begonnen und später von Frisoni zunächst nach dem ersten Schönbrunn-Plan des Johann Bernhard Fischer von Erlach umprojektiert, erhält 1725 bereits ein neues Corps de Logis nach einem ganz neuen Entwurf, der deutlich die Abkehr vom „Wiener Gusto“ und die Hinwendung zur französischen Schloßbaukunst verrät. Dieser Orientierungswechsel zeigt sich dann auch bei dem Bau des neuen Schlosses in Stuttgart. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts stehen eine Reihe von Projekten dafür zur Debatte. Der Bauherr entscheidet sich gegen Balthasar Neumanns großartigen, doch noch ganz dem hohen Barock verpflichteten Entwurf und gegen die Projekte der an italienisierender Wiener Barockbaukunst geschulten Architekten Pedetti und Galli-Bibiena und bestimmt den weniger ideenreichen, kühlen Entwurf des Ansbacher Baudirektors Leopoldo Retti zur Ausführung, weil er dem „modernen goût“ französischer Prägung und der neuen Forderung nach „comodité“ mehr entsprach. Die Entscheidung für Retti's Pläne erfolgt in der gleichen Zeit, da man mit dem Bau der Wies beginnt und Zwiefalten seine Fassade erhält. – Der Bauherr Karl Eugen von Württemberg hatte die Besonderheiten der französischen Schloßbaukunst nicht nur aus Kupferstichpublikationen, sondern auch an der Ansbacher Residenzanlage und nicht zuletzt an dem 1736 von de Cotte und Hauberat erbauten Frankfurter Palais seines Großvaters Anselm von Thurn und Taxis kennengelernt. – Retti's Nachfolger wird der Franzose Philippe de la Guipièrre, der dem Stuttgarter Schloß noch stärker den Stempel des französischen Klassizismus aufzuprägen und alle Rokokoformen nach Möglichkeit auszumerzen versucht – in einer Zeit, da in München das Cuvillies-theater entsteht. In dem um 1760 errichteten Lustschloß Monrepos hat Guipièrre dann

das deutlichste und auch erfreulichste Zeugnis seiner besonderen Baugesinnung abgelegt.

Die Sakralarchitektur bringt im nördlichen Schwaben nur wenige bemerkenswerte Schöpfungen hervor, die ihren Auftrag meist adeligen Bauherren verdanken; als bedeutendstes Werk ist die von Balthasar Neumann entworfene Kirche in Neresheim zu nennen.

Der Überblick über die während des Barocks entstandenen Bauschöpfungen im Gebiet nördlich und südlich der Donau läßt erkennen, daß der schwäbische Stamm der Barockarchitektur mit auffälliger Zurückhaltung begegnet ist und daß die barocken Kirchenbauten im südlichen Bereich ebenso wie die Schloßbauten im Norden nicht von einheimischen Künstlern stammen, sondern Werke zugereister, „vom Ausland“ berufener Architekten sind. Die Schwaben sind dem Geist und den künstlerischen Äußerungen der Barockzeit wesentlich kühler gegenübergestanden als die benachbarten Franken und Bayern. Es ist ein Charakteristikum der schwäbischen Kunst überhaupt, daß sie – wie Otto Schmidt betont hat – immer von einer inneren geheimen Klassik bestimmt bleibt. So wie die schwäbische Spätgotik die Phase des spätgotischen Barock kaum erlebt hat und ohne Bruch zur Renaissance hin sich weiterentwickelte, so ist das kraftvolle stürmische Erleben und das leidenschaftserfüllte Gestalten des Barock der schwäbischen Kunst in ihrem Wesen fremd geblieben.

Sektion „Europäische Kunst, allgemein“

Ludwig Schreiner (Hannover):

Die iberische Rezeption des Style Plantagenet

In ihrem Grundcharakter ist die iberische Romanik und Frühgotik eklektizistisch. Von den unterschiedlichsten Schulen Frankreichs werden Anregungen aufgenommen und verarbeitet. Im 12. Jahrhundert spielt Santiago de Compostela dabei eine gewichtige Rolle als Vermittler. Schon gegen Ende des Jahrhunderts beginnt die direkte Rezeption bestimmter Bauformen der verschiedenen gotischen Bauschulen Frankreichs. In starkem Maße wird auch der Style Plantagenet Westfrankreichs in die iberische Rezeption einbezogen. Durch die beiden 1963 erschienenen ersten Gesamtdarstellungen der Architektur von André Mussat und der Plastik vom Referenten, gewinnt diese im allgemeinen schon länger bekannte Tatsache erneut an Aktualität. Die Einzugsgebiete sind wesentlich auf Alt-Kastilien mit dem Zentrum Burgos und dem salmantinischen Raum sowie auf Teile von Navarra, Léon und Mittelportugal beschränkt. Die Rezeption kann durch folgende historische Fakten begünstigt und z. T. getragen worden sein: 1. Zunehmende Gründungstätigkeit der Zisterzienser seit der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. 2. Pilgerschaften nach Santiago de Compostela und zum Grabe des hl. Martin in Tours. 3. Ehe zwischen König Alfons VIII. von Kastilien und Eleonore von Anjou, Tochter Heinrich II. Plantagenet, durch sie Gründung des Zisterzienserinnen-Klosters Las Huelgas bei Burgos (1175). 4. Teilnahme westfranzösischer Ritter an den Kriegen

gegen die Mauren, unter ihnen der Hofmarschall von König Heinrich II. Plantagenet, Martin Muñoz und dessen Sohn.

Gegenstand der Rezeption sind Gestaltungsprinzipien des Innenraumes. Die Außenarchitektur bleibt infolge ihrer Vernachlässigung in Westfrankreich im wesentlichen unberücksichtigt. Die iberischen Baumeister greifen aus dem Katalog der westfranzösischen Architektur nur Schwerpunkte heraus. Es wird also nicht ganzheitlich rezipiert. Das Interesse richtet sich auf die eigenständigen Neuerungen des Style Plantagenet. In erster Linie ist es die obere Raumbegrenzung, die Wölbung, und damit ihre spezifische Konstruktion als Kuppeldomikal, dessen Rippengliederung und figurlich plastische Figuration. In zweiter Linie ist es der Raum, der flache Chorschluß und die dreischiffige Halle. Die Rezeption vollzieht sich in zwei Stufen. Die frühe Stufe (1180 bis 1220) hat Bauformen zum Vorbild, die zwischen 1150 und 1175 entstanden. Die zweite Stufe setzt um 1220 im Querhaus und in den Chorkapellen von Las Huelgas bei Burgos an und zeigt den unmittelbaren Anschluß an die Entwicklung des Style Plantagenet.

Die Entwicklung des Style Plantagenet (s.: Akten d. 21. Int. Kongr. f. Kg. Bonn 1964, Bd. 1, Berlin 1967, S. 155 – 162) zeigt die dominierende Bedeutung der Wölbung in dieser Bauschule. So verwundert es nicht, daß gerade sie es ist, an der auch die iberische Rezeption am augenfälligsten wird. Das achteilig gegliederte, konzentrisch gemauerte Kuppeldomikal der Vierung von Sandoval (León) (um 1180) setzt konstruktiv die Wölbungen des Tour St. Aubin in Angers (um 1154) und der Vierung in Brion (M.-et-L.) (um 1160) voraus. Ihre direkten Vorbilder sind die Vierungsgewölbe der beiden Kirchen in Saumur (M.-et-L.), N. D.-de-Nantilly und St. Pierre. Im Gegensatz zu Westfrankreich hält sich das konzentrisch gemauerte Domikal mit achteiliger Rippengliederung in Alt-Kastilien bis weit ins 13. Jahrhundert: Südquerhaus der Alten Kathedrale in Salamanca (um 1180); Seitenschiffe und die Portalvorhalle der Kollegiatskirche Toro bei Zamora (1225 – 1240); Kathedrale Ciudad Rodrigo (um 1130).

Aus einer gegenüber dem Figurenportal ablehnenden Haltung heraus verbringt der Style Plantagenet die Monumentalplastik in den Innenraum. Er stellt sie dabei an den exponierten Ort, an die Anfänge der Rippen der Chöre, wie in N. D.-de-la-Couture in Le Mans (1180), St. Martin in Angers, Crouzilles (L.-et-L.), Levroux (Indre), Romorantin (L.-et-Ch.) und Chigné (M.-et-L.) und bildet Chorfigurenzyklen. Gleichzeitig erscheinen auch an gleicher Stelle in Vierungen, Langhäusern und Vorhallen Figuren wie in Pirmil (Sarthe), Angles-en-Vendée, Vendôme (L.-et-Ch.) und St. Aignan-sur-Cher (L.-et-Ch.). Sind einmal die Figuren an die Wölbung herangebracht, so vollzieht sich mit erstaunlicher Konsequenz und Logik von diesem Ansatzpunkt aus in den folgenden Jahren bis 1240 die gänzliche Figuration der Gewölbe an Rippenkonsolen und Schlußsteinen bis hin zu den vielfigurigen Gewölbezyklen des Style Plantagenet (St. Serge in Angers). Diesem Vorbild folgt um 1200 die Alte Kathedrale in Salamanca, indem monumentale Figuren an die Anfänge der Rippen über den Kapitellen und Kämpfern aufgestellt werden. Sie gehören zur Wölbung und machen die wölbende Bewegung der Rippen mit. In voller Konsequenz durchgeführt findet sich diese Figurenaufstellung (um

1230) in Ciudad Rodrigo. Die zusätzliche Ausstattung aller Schlußsteine, Schildbogen- und Rippenkonsolen mit figurlichen Motiven läßt hier eine programmatisch symbolische Ausdeutung des oberen Raumabschlusses im Sinne des Style Plantagenet erkennen, dessen zyklisches Bildprogramm das Jüngste Gericht beinhaltet. Im Gegensatz zur westfranzösischen Bauschule geht jedoch mit dieser Innenraumfiguration die Ausstattung des Außenbaues mit Monumentalplastik parallel; Toro und Ciudad Rodrigo besitzen ansehnliche Figurenportale. So wie die Rippenfiguren von Aigue-Vive (L.-et-Ch.) (um 1177) und der Vorhalle von Loches (L.-et-L.) (1168) Vorstufen für die monumentale Rippenfigur des Style Plantagenet sind, so können die Figuren in den Vierungen von Armentia bei Vitoria (um 1181), Irache bei Estella (Navarra) (um 1190) und im Südjoch des Südquerhauses der Alten Kathedrale in Salamanca als unmittelbare Vorstufen für die iberische Anordnung angesehen werden.

In Ciudad Rodrigo wird die Rezeption am deutlichsten. Vergleiche mit Cunault (M.-et-L.) und der Kathedrale von Poitiers lassen das gleiche Raumgefühl erkennen. Gegenüber den einschiffigen Saal- und dreischiffigen Hallenkirchen des Style Plantagenet zeigen Salamanca, Toro und Ciudad Rodrigo jedoch einen basilikalen Aufriß. Neben dem Fortleben autochthoner Traditionen spielt sicherlich das Vorhandensein basilikaler Räume im Anjou (St. Martin in Tours, St. Denis in Amboise) bei der Rezeption eine Rolle. In gleicher Weise ergibt folgende Beobachtung einen Rückschluß auf die Rezeption und die Zeitstellung der Rezeptionsvorbilder: In Salamanca, Toro und Ciudad Rodrigo sind Obergaden- und Erdgeschoßarkadenzone durch ein Gesims in Höhe der Kapitelle optisch getrennt. In den Hallen und Sälen Westfrankreichs erfolgt diese Trennung weit unterhalb der Kapitellzone. Eine Ausnahme bilden frühe, zwischen 1155 und 1175 entstandene Räume des Style Plantagenet, bei denen wie in Spanien die Geschoßteilung in der Kapitellzone erfolgt. Diese Bauten sind auch in Bezug auf ihre Gewölbe für Spanien maßgeblich: St. Martin in Angers, westliches Chorjoch (1155 – 1160); St. Pierre in Saumur, Chor (um 1170); St. Martin in Tours (um 1175) und dann auch Trôo (L.-et-Ch.) (um 1190) sowie St. Denis in Amboise (Anf. 13. Jahrh.).

Dieser frühen Rezeptionsstufe steht in der Abteikirche Las Huelgas bei Burgos eine späte gegenüber, die die klassische Periode des Style Plantagenet (1215 – 1230) zum Vorbild hat (St. Serge in Angers, Asnières (M.-et-L.) und Le Puy-Notre-Dame (M.-et-L.)). Die vier rechteckigen Chorkapellen von Las Huelgas (1223 – 1226) übernehmen das angevinische Chorschema in unmittelbarer Vollständigkeit. Vergleiche mit Crosnières (Sarthe) und Châteaueux (L.-et-Ch.) zeigen das insbesondere in Bezug auf die Rippentrompen in den östlichen Raumecken und ihren figurlichen Dekor. Weiter zeigt sich der westfranzösische Einfluß in den Kreuzgängen, im Grabmal der Ritter des Militärordens sowie im Vierblatt-Ornament der Eckabfassungen und im Vierungsgewölbe. Die aus Westfrankreich kommende charakteristische Kalligraphie der vierteiligen Rippengliederung findet sich in einer Seitenkapelle der Kathedrale in Zamora (um 1240).

Von besonderer Bedeutung für die Aufnahme von Architekturformen des Style Plantagenet ist eine Gruppe von Zentralräumen, deren früheste die Capilla de Talavera

(um 1200) am Kreuzgang der Alten Kathedrale in Salamanca ist. Bei der Überführung der polygonalen Kuppelwölbung in das Quadrat des Raumes vermitteln stichkappenartige Hängezwicke mit unterlegten Diagonalrippen, deren rechtwinklige Kreuzungspunkte mit Evangelistensymbolen geschmückt sind. Für solche Lösungen vorbildhaft sind Konstruktionen, wie sie wenig später um 1210 im Kapitelsaal von Ste. Radegonde in Poitiers erscheinen. Die am gleichen Kreuzgang gelegene Capilla Santa Bárbara (1344) und die Kapitelsäle der Kathedralen in Plasencia (um 1250) und Avila (Ende 13. Jahrh.) lassen mit ihren entsprechenden Konstruktionen die Herkunft vom Style Plantagenet evident werden. Die Vergleichsbeispiele sind: die Vierungen von Fontaines-en-Sologne (L.-et-Ch.) und Soubise (Char), die Turmwölbung in Clussais (D.-S.) und die Vorhalle von St. Florent bei Saumur.

In Portugal ist man freier in der Nachbildung des westfranzösischen Vorbildes. Die dreischiffige Halle der Zisterzienserabtei-Kirche von Alcobaça (vor 1200 – 1222) nimmt Raumformen auf, wie man sie von der Kathedrale in Poitiers und ihren Filialkirchen, z. B. Le Puy-Notre-Dame, her kennt. Der Kapitelsaal dieses Klosters (um 1310) setzt die Hospitalbauten in Angers und Le Mans (1180 – 1190) voraus. Um die Mitte des 13. Jahrh. entstanden auch in Alt-Kastilien Hallenkirchen, die ohne St. Serge in Angers nicht zu denken sind: Sta. Cruz in Medina del Pomar, Sto. Toribio in Liébana (1256) und Alcocer (1260).

Beträchtlich ist die Anzahl derjenigen Kirchen Alt-Kastiliens und Portugals, in denen sich während der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts und während des 14. der Einfluß Westfrankreichs hält. Gegenstand der Rezeption ist das durchweg achteilige kuppelige Rippengewölbe, das sich zuweilen auch mit Konstruktionselementen der übrigen französischen Bauschulen vermengt. Typische Beispiele sind: Santillana del Mare (Santander), Kathedrale in Santo Domingo de la Calzada, Villalcazar de Sirga bei Palencia und Sta. Maria in Aranda de Duero, in Portugal die Abteikirche von Bathalha und San Francisco in Evora. Hier lebt im 15. Jahrh. der einschiffige angevinische Saal und das typische späte vielteilige Rippensystem mit Spitztonne und Stichkappen weiter, wie wir es in Airvault und St. Jouinde Marnes (D.-S.) um 1230 finden.

Der Einfluß, den der Style Plantagenet auf die Architektur der iberischen Halbinsel bis ins 15. Jahrhundert hinein ausübt, beweist, wie selbst eine peripher gelegene Kunstlandschaft zuweilen beachtliche kosmopolitische Tendenzen zu zeigen vermag.

Manfred Wundram (Florenz):

Stileinheit und künstlerische Entwicklung in der Bronzetür Andrea Pisanos

Das Werk Andrea Pisanos bildet die wichtigste Etappe der italienischen Skulptur zwischen Giovanni Pisano und den großen Florentiner Bildhauern der Frührenaissance. Der Radius seiner Ausstrahlung auf die folgenden Generationen, bisher noch kaum in den Umrissen erkannt, kann kaum überschätzt werden. Im umgekehrten proportionalen Verhältnis zu dieser Bedeutung Andreas steht unsere Kenntnis seines Oeuvres: noch immer bildet die 1330 – 36 für das Baptisterium in Florenz aus-

geführte Bronzetür das einzige gesicherte Werk. Jeder Versuch weiterer Zuschreibungen hat von dieser Tür und den in ihr beschlossenen stilistischen Möglichkeiten auszugehen.

Die Forschung hat immer wieder die durch die Kürze der Entstehungszeit bedingte stilistische Einheitlichkeit der 28 Relieffelder hervorgehoben. Tatsächlich ist die Klarheit des räumlichen Aufbaus aller Darstellungen ebenso gemeinsam wie die strenge Ausgewogenheit der Komposition. Der Reliefgrund bleibt bei Andrea stets eine die Szenen nach rückwärts begrenzende, in keinem Falle in die Darstellung miteinbezogene Folie, gegen die sich Figuren, Architekturen und Landschaften klar absetzen. Umgekehrt begrenzt Andrea auch nach vorne hin seine Reliefs durch eine ideale Fläche, die niemals durch Stellungen oder Gebärden einzelner Figuren durchbrochen wird. Innerhalb dieser genau definierten räumlichen Situation beschränkt sich Andrea auf das Hintereinander weniger Schichten oder begnügt sich mit einer einzigen Figurenzone. Die Einzelfigur bleibt, bei aller gelegentlichen Betonung des Volumens, dem Reliefgrund stets eingebunden. – Klare Überschaubarkeit bestimmt auch die Kompositionen: Andrea reduziert die Figurenzahl auf ein Minimum und verleiht seinen Szenen eine fast rechteckige Geschlossenheit der Umrisse, die reizvoll zu den dekorativen Vierpaßrahmen kontrastiert. – Schließlich ist die Harmonie beruhigter Gebärden und die wohl lautende, aber ausdrucksstarke Liniensprache der Gewänder allen Darstellungen der Tür gemeinsam.

Dieser für das Ganze verbindliche Stil ist jedoch im Laufe der Arbeit gewissen Wandlungen unterworfen gewesen: und zwar bestehen bemerkenswerte Unterschiede zwischen den beiden Türflügeln. Sie aufzuzeigen, kann nicht nur der besseren Kenntnis der Tür selber dienen, sondern für die Möglichkeiten weiterer Zuschreibungen an Andrea Pisano von Bedeutung sein. Im rechten Flügel bekundet sich eine ausgesprochene Freude an räumlichen Wirkungen in der Wiedergabe von Architekturen, in der Schichtung der Figurengruppen, in der Ausbildung der Einzelgestalt. Die Figuren sind z. T. fast vollrund modelliert, der körperliche Aufbau bestimmt Anordnung und Fall der Gewänder, die Falten dienen der Artikulation der Glieder. Die Gefängnis- und Gastmahlsszenen sowie die Überreichung des Hauptes an Herodias sind besonders eindringliche Beispiele. – Im linken Flügel dagegen werden die räumlichen Akzente sparsamer gesetzt, die Architekturen bleiben dem Grunde enger verbunden, die Figuren werden entsprechend weniger gegen den Grund abgesetzt, als vielmehr in der Fläche ausgebreitet. Die Sichtbarmachung des organisch aufgebauten Körpers unter dem Gewande interessiert hier den Künstler offenbar nicht in gleichem Maße wie auf dem rechten Flügel: der melodische Fluß lang ausschwingender Faltenbahnen, die sich häufig vor oder neben der Hüfte stauen und von dort in prachtvollen Kaskaden herabfallen, folgt einem eigenen Rhythmus. Insgesamt sind die Reliefs dieses Flügels durch eine erhöhte Dekorativität des Liniensstils gekennzeichnet – in Entsprechung zu der reicheren ornamentalen Ausgestaltung der architektonischen Details und der Gewandsäume. Verkündigung, Heimsuchung, Namensgebung, Taufe des Volkes und Ecce Agnus Dei mögen hier als Beispiele genannt sein.

Wie lassen sich die Unterschiede zwischen den beiden Türflügeln deuten? Für eine bestimmende Mitarbeit von Gehilfen bieten sich weder stilistische noch urkundliche Anhaltspunkte. Dagegen lassen die in der Abschrift des Carlo Strozzi überlieferten Dokumente zur Entstehungsgeschichte der Tür darauf schließen, daß die beiden Flügel in zwei Arbeitsgängen ausgeführt wurden. Zur Beantwortung der Frage, welcher der Flügel der ältere sei, kann zunächst ein Blick auf die allgemeine Stilentwicklung in der 1. Hälfte des Trecento beitragen: unter dieser Perspektive dürfte der rechte Flügel mit der plastischen Schwere der Figuren, dem Interesse am anatomischen Detail, mit der Freude an Raumwiedergabe als erster entstanden sein. Der linke Flügel dagegen zeigt in dem Verzicht auf dreidimensionale Gestaltung von Figur und Raum, in der Schönlinigkeit und Eleganz des Faltenstils, in der Pflege des dekorativen Details jenes Zurücktreten aus der im Laufe des 13. Jh. erwachten Betonung der Realität, wie es uns in unmittelbarer Nachbarschaft Andrea Pisanos etwa in der Abfolge der Fassadenskulpturen am Dom zu Orvieto, in der künstlerischen Entwicklung Tino di Camainos oder im Verhältnis Andreas zu seinem Sohn Nino begegnet. – Wichtiger ist ein Detail der Tür selber: das Geburtsrelief, das bereits von der älteren Forschung gegen alle übrigen Darstellungen abgesetzt und als Zeugnis einer etwas früheren Entwicklungsstufe gedeutet worden ist. Gegen die Zuordnung zu den Szenen des linken Flügels, zu denen es nach Thema und Anbringung gehört, sprechen das Volumen der Figuren, das Streben nach räumlicher Anordnung, die schweren Gewänder, deren Falten weniger Freude an elegantem Fluß verraten, als vielmehr die Glieder der Figuren umspannen. Dagegen rücken gerade diese Kennzeichen das Geburtsrelief in die Nähe des rechten Flügels mit den Passionsszenen des Täufers. Vielleicht hat Andrea Pisano diese Darstellung seinen Auftraggebern als eine Art Exemplum vorgeführt, vielleicht auch wurde ihm die Arbeit als Probestück abverlangt, in jedem Falle erklärt sich so am zwanglosesten die Sonderstellung des Reliefs – sein altertümlicher Charakter ebenso wie gewisse Unbeholfenheiten der Figuren- und Raumdarstellung. Dann aber bleibt nur die Möglichkeit, daß Andrea zunächst die stilistisch verwandten, aber souveräner beherrschten Passionsszenen des rechten Flügels modellierte und erst anschließend die Darstellungen aus Jugend und Wirken des Täufers schuf.

Eine genaue Analyse der Entwicklungstendenz in Andreas Baptisteriumstür kann den Bemühungen, seinen Anteil am Reliefzyklus vom Sockelgeschoß des Campanile zu bestimmen, einen neuen Impuls geben. Vor allem aber dürfte es von Nutzen sein, den Komplex der zwischen Andrea und Nino Pisano strittigen Skulpturen einmal unter dem hier angedeuteten Blickwinkel zu untersuchen, um auf dem Wege zu der dringend erwünschten monographischen Behandlung Andrea Pisanos ein Stück voranzukommen. (Ausführliche Veröffentlichung im Rahmen einer Arbeit über Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des Trecento geplant.)

Matthias Winner (Berlin):

Zum Apoll vom Belvedere

Das Berliner Kupferstichkabinett erwarb eine bisher unbekannte bolognesische Pinselzeichnung um 1510 nach dem Apoll vom Belvedere. Mit aller Vorsicht wird

eine Attribution an Francesco Francia vorgeschlagen. Unter dem Namen Neroni ver barg sich ebenfalls im Berliner Kabinett eine Nachzeichnung des Apoll-Kopfes vom Ende des 15. Jahrhunderts. Weiter wird eine zwar bekannte, aber in ihrem dokumentarischen Wert bislang unterschätzte Nachzeichnung des Apoll im British Museum abgebildet. Dieses Blatt muß aufgrund des skizzierten Statuensockels vor 1503 angesetzt werden. Da das neuerworbene Berliner Blatt und die Zeichnung des British Museum sowie Bandinellis Nachzeichnung der Ambrosiana übereinstimmend den antiken Steg der Statue zwischen rechtem Unterarm und der Hüfte zeigen, ist endlich gesichert, daß die Restaurierung unter Montorsoli 1532 den damals noch vorliegenden, ursprünglichen Unterarm entfernt und durch ein neues Stück ersetzt hat. Die Frage der ergänzten Attribute der Statue wird neu gestellt an Hand einer Apoll-Nachzeichnung um 1500 des Museums von Bayonne. Da der Apoll auf diesem Blatt eine Fackel trägt, ist vielleicht Dürers Sonnenscheibe auf einigen Zeichnungen seiner Apoll-Serie von einer verwandten Vorlage her zu erklären. (Erscheint im „Jahrbuch der Berliner Museen“, 1968.)

Manfred Fischer (Rom):

Piranesi Projekte für den Neubau des Chores von S. Giovanni in Laterano

Die Planungsabfolge wurde an Hand der Piranesi-Zeichnungen in der Pierpont Morgan Library, New York, erläutert. Die 1763 entstandenen Projekte lassen eine überraschende Berücksichtigung des von Borromini umgestalteten Langhauses erkennen. Von den Lateranplänen gehen entscheidende Impulse auf die 1764-66 ausgeführte Umgestaltung der Malteserkirche auf dem Aventin aus. (Eigene Publikation erfolgt.)

Sektion „Ikonographie“

Konrad Hoffmann (Heidelberg):

Beobachtungen zum Herrscherbild des „Evangeliiars Ottos III. (Clm 4453)“.

Die zeitliche Einordnung des Thronbildes Kaiser Ottos II. im Münchener Evangeliiar vor dem Doppelblatt der Bamberger Josephus-Handschrift ergibt sich aus dem Vergleich mehrerer Motive. Die Abweichungen der Münchener Darstellung von der Miniatur Ottos II. in Chantilly lassen sich teilweise aus der Einwirkung des Trierer Gregor-Blattes erklären. Weitere bildliche Anregungen und das Problem einer literarischen Quelle der neuen Komposition in Clm 4453 wurden erörtert. (Wird veröffentlicht.)

Renate Kroos (Berlin):

Zur Ikonographie der Johannesschüssel

Die bestbezeugte Hauptreliquie Johannes des Täufers wurde seit 391 in Byzanz verwahrt, dort mehrfach erwähnt, vor Ende des 12. Jhs. geteilt. Kurz nach der Eroberung Konstantinopels (1204) fand ein französischer Geistlicher dort die „facies s. Johannis“, in einer Deckelschüssel; er schenkte sie der Kathedrale von Amiens. Diese Reliquie

wurde hochverehrtes Ziel vieler Wallfahrer, die Pilgerzeichen von Amiens finden sich – als Glockenschmuck – bis nach Merseburg. 1419 ist als Fassung eine silberne, vielleicht die ursprüngliche Schale bezeugt, später stiftete ein Mitglied des französischen Königshauses (Isabeau oder Karl VII.) einen goldenen Teller. Dieses Reliquiar ging in der Französischen Revolution verloren und läßt sich nur nach Stichen beurteilen. Danach gehört zum byzantinischen Bestand ein Emailmedaillon mit dem Bild des Täufers und griechischer Schrift an der Schädelhülle, vielleicht auch der deckende Bergkristall und seine Fassung. Nach 1205 ist also weit über Amiens hinaus bekannt eine Kopfreliquie des Täufers in einer Schüssel, als eine Art Gnadenbild, in plastischer Form.

Seit etwa 1200 sind byzantinische Bilder der Johannesschüssel nachweisbar, in zwei Typen (Johannes mit der neben ihm stehenden Schüssel bzw. sie tragend), seit dem 14. Jh. sehr häufig.

Auf dieser Grundlage läßt sich die nach Urkunden wie technischem Befund ursprüngliche Aufstellung des Cappenberger Kopfes in der Taufschale Barbarossas erklären. Denn das zugehörige byzantinische Reliquienkreuz enthielt außer Haaren des Johannes ev. auch drei Tüchlein mit Blut des Johannes bapt.. Die Verbindung von Haupt und Schüssel bekommt so ihren Sinn: neben dem vorrangigen Bezug auf den Evangelisten durch die *Inschrift* steht derjenige auf den Täufer durch die *Form* des Reliquiars.

Der Fischbecker Bronzekopf (Hannover) läßt sich wegen einer in Stiftskalendarien durch zwei adventus-Feste ausgezeichneten Zahnreliquie des Täufers als Johannes benennen; durch die ungewöhnlich weit nach oben verschobenen, wie gebrochenen Augen ist das Martyrium angedeutet. Seine formale Ähnlichkeit mit dem Cappenberger Kaiserporträt hat auch eine historische Parallele: nach 1147 schützte der Bischof von Minden das von Konrad III. verschenkte Stift durch kurzfristige Besetzung aus Cappenberg. Um 1150, nach Rückkehr der Kanonissen, wird das Reliquiar entstanden sein; ob es wie das Cappenberger in einer Schale stand, ist unbekannt.

1519 erwarb Albrecht v. Brandenburg vom Kloster Berge/Magdeburg eine Reliquienbüste des Johannes (mit zugehöriger Schale) und ließ sie im Halleschen Heiltumscodex abbilden. Kloster Berge war 966 gegründet und dem Täufer geweiht, die Krone des Reliquiars von Otto II. gestiftet. Der Zeichner des 16. Jhs. verfremdete zwar die Gesichtszüge, gab jedoch alle nichtfigürlichen Teile genau wieder. Da das Filigran mit demjenigen eines Quedlinburger Kästchens aus dem 1. V. des 13. Jhs. übereinstimmt, läßt sich die Johannesbüste in etwa dieselbe Zeit datieren.

Der zweite Teil des Referats behandelte Johannesschüsseln auf Siegeln: 1. Konrad von Heimbach, Johannitermeister für Deutschland, 1232. Der Kopf steht frontal vor einer kaum vertieften Scheibe. Bei Gebietigern des Johanniterordens (Hauptsitz Jerusalem, dann Accon) ist Kenntnis der byzantinischen Ikonen mit dem Schüssel-Attribut vorzusetzen. – 2. die österreichisch-steyrische Johanniterprovinz, um 1270. Das Haupt schwebt über einem Kelch, diese Verbindung wird nach einer mittelalterlichen Siegelbeschreibung als Johannesschüssel empfunden und benannt. Einzelformen von Gesicht, Haar und Schale verraten byzantinischen Einfluß. – 3. Kloster Escherde, 3. V. 13. Jh. Zu seiten der thronenden Madonna erscheinen die beiden Johannes, der Evange-

list im Ölkessel, der Täufer als Johannesschüssel; das Haupt hier hochgeklappt, auf der Wange liegend. – 4. Gerhard v. Weferlingen, Kanonikus in Braunschweig, 1294. Der Siegelführer erhebt eine Johannesschüssel (fußloser Napf, Haupt im Profil nach oben gekehrt). Dieser Darstellungstyp beweist das Vorhandensein von rundplastischen Exemplaren. – 5. Engelbert v. Meding, Kanonikus in Braunschweig, 1310. Zwei Bischöfe, nach Analogie des Konventssiegels Blasius und Thomas martyr, tragen gemeinsam die Johannesschüssel (der Täufer war der dritte Patron des Blasiusstiftes). – 6. Bernhard v. Ravensberg, Propst von Schildesche, 1320. Die Johannesschüssel steht frontal, hochgestützt zu denken, auf einem Altar, ein Beweis für die Aufstellung rundplastischer Johannesschüsseln zum Fest decollatio.

Die drölerieähnliche Litaneillustration eines französischen Psalters (E. 13. Jh.) mit einem bartlosen Johanneskopf in der Schale wurde einer Vision der Gertrud v. Helfta gegenübergestellt: der Täufer erscheint ihr jugendlich schön, obwohl er doch überall alt und häßlich gemalt wird.

Aus den bis jetzt bekannten Denkmälern (das Reliquiar von Amiens, byzantinische Ikonen, deutsche Siegel) läßt sich erschließen, daß das Bildthema der Johannesschüssel mindestens der Spätromantik bekannt war. (Publikation erfolgt in „Aachener Kunstblätter“ 1969)

Tilman Buddensieg (Berlin):

Zum „Figurenprogramm“ des Kapitols in Rom

Bei den bisherigen Erörterungen des Renaissance-Kapitols steht meist und zu Recht das Werk und die Leistung Michelangelos im Vordergrund. Die Pläne Pauls III., als des eigentlichen Bauherrn neben den Konservatoren, sind noch nicht ausreichend untersucht. Insbesondere die Absichten, die der Papst mit der Aufstellung bestimmter antiker Statuen verfolgte, sind trotz der Studien Siebenhüners und Ackermans noch weitgehend ungeklärt. Warum hat Paul III. das Reiterstandbild Marc Aurels gegen den Widerstand des Lateran-Kapitols und Michelangelos auf das Kapitol gebracht, warum die künstlerisch minderwertigen, von Vasari verurteilten Konstantinsstatuen, warum wollte er, wieder gegen den Willen Michelangelos, die Rossebändiger vom Quirinal auf das Kapitol schaffen, warum hat er schließlich andere berühmte Antiken des Kapitols aus der Platzanlage verdrängt?

Bei dem Versuch, diese Fragen einer Beantwortung näher zu führen, sollten die *zeitgenössischen* Namen der Statuen ernster als bisher bedacht werden, ihre Funktion als Darstellung von Machtinteressen, Repräsentations- und Identifikationswünschen der Auftraggeber und Planer des Kapitols, nicht bloß ihre „Ikonographie“ oder ihre vermeintliche Rolle in einer vagen „Roma“- und Kapitolssymbolik.

Die Aufstellung des Marc Aurel ist, wie die Inschriften auf dem Sockel besagen, die bewußte Rekonstruktion jener Ehrung, die der Senat und das Volk von Rom dem Kaiser „noch zu seinen Lebzeiten“ erwiesen hatten. Die Aufstellung auf dem Kapitol hatte in der Antike und 1538 den gleichen Zweck, dem ehrenden Gedächtnis eines

großen Herrschers als „*exemplum virtutis*“ zu dienen. Die Ambivalenz älterer Benennungen sollte ausgelöscht, das von mittelalterlichen Legenden verunklärte Bild des Philosophenkaisers sollte gereinigt als Vorbild wiedererrichtet werden. In zahlreichen Schriften der Zeit werden die Tugenden Pauls III. denen des Kaisers verglichen, Vorbild und Nachfolger werden direkt aufeinander bezogen.

Die Ehrenstatue, die der Senat Paul III. errichten ließ, läßt sich der nur wenig älteren Aufstellung des Marc Aurel vergleichen. Latino Giovenale komponierte die Stiftungsinschrift nach der einer Ehrenstatue Vespasians. Paul III. und Vespasian werden an der gleichen Stelle für die gleichen Verdienste in der gleichen Weise geehrt (Lanciani). Der Bildhauer gab der Statue die Züge „antiker Sitzstatuen“ (Hager). Somit identifizierte Paul III. sein eigenes Herrscheramt mit „*optimi principes*“ der Antike wie Marc Aurel und Vespasian. Denselben Sinn dürfte die Errichtung der Konstantinsstatuen gehabt haben.

Eine Schlüsselstellung in den figürlichen Planungen Pauls III. haben wahrscheinlich die nicht aufgestellten Rossebändiger vom Quirinal gehabt. Es kann zweifelsfrei nachgewiesen werden, daß sie erst seit 1638 durch Donati als Dioskuren benannt wurden. Damit entfällt die Möglichkeit, die Dioskurenikonographie als Grundlage einer Interpretation zu benutzen (Ackerman, Siebenhüner). Im Gelehrtenkreis der Farnese (Panvinio, Ligorio) taucht stattdessen die Benennung der Rossebändiger als Doppelporträt *Alexanders des Großen* mit Bucephal seit etwa 1550 auf. Vielleicht ist hier ein Reflex der Diskussion im Kreise Pauls III. faßbar. Als Alexanderporträts hatten die Kolosse für den Papst doppelten Wert: sie ließen sich auf ihn selbst, *Alessandro* Farnese, beziehen und sie verkörperten das Idealbild des hellenistischen Weltherrschers, so wie Marc Aurel das Idealbild des römischen Herrschers und Konstantin den ersten christlichen Kaiser verkörperte. In diese Reihe vorbildlicher Herrscher der Antike wird Pauls III. eigene Statue im Bilde einer antiken Herrscherstatue und mit der Kopie einer Vespasianinschrift als Wohltäter der Stadt Rom gestellt.

Damit wird gemäß der Beschreibung von Marliano (1534 ff.) im Figürlichen eine Art Kaiserforum rekonstruiert, das mit den Standbildern verdienter Herrschergestalten der Antike die Herrscherpersönlichkeit Pauls III. identifiziert und glorifiziert. Erklärt sich von daher der Widerstand des „Republikaners“ Michelangelo gegen das Figurenprogramm des Papstes, das vielfache Zögern der Konservatoren und die Verbannung der Löwe-Pferd-Gruppe als Symbol der städtischen Gerichtsbarkeit, des mittelalterlichen, *städtischen Kapitols*?

Jedenfalls empfand Ligorio in einem von Pietrangeli nicht vollständig publizierten Bericht über die Auffindung der beiden jetzt an der Kapitolsrampe stehenden Dioskuren sofort, daß sie auf das Kapitol gehörten, aber aus ganz anderen, Pauls III. Vorstellungen widersprechenden Überlegungen. Für Ligorio stand nicht ihre Bedeutung als Dioskuren im Vordergrund, sondern er sah in ihnen zwei Bildnisse des *Pompeius*, wegen der Ähnlichkeit mit Münzen und da beim Pompeiustheater gefunden. Pompeius, „weder Tyrann noch Kaiser“, sei der letzte Verteidiger der römischen Republik gegenüber dem Diktator Caesar gewesen, er habe das römische Volk geliebt, gegen See-

räuber verteidigt usw. Diese Interpretation Ligorios bedeutet die Rückführung des Kapitolsprogramms Pauls III. in den Bedeutungsbereich der *Stadt* Rom und die Ablösung des Kapitols aus dem ganz der Hochrenaissance angehörenden universalen Machtanspruch Pauls III. In diesen Zusammenhang passen auch die sog. Trophäen des Marius, des plebeischen Freundes des römischen Volkes, des Hassers der Patrizier. Weder in dem geplanten Figurenprogramm Pauls III. noch in dem des späteren Cinquecento war Platz für die beiden fragmentierten Kolosse Konstantins. Ihre Benennung schwankte im 16. Jahrhundert zwischen Nero, Domitian und Commodus. Sie lagen damit als die zerbrochenen Gegenbilder der tugendreichen Herrschergestalten des Platzes im Hof des Konservatorenpalastes. Vor allem der sog. Commodus-Koloß wurde immer als der „pessimo figlio“ auf seinen „ottimo padre“ Marc Aurel in der Platzmitte bezogen, der „disgraziato in moglie e figlio“ (Aldovrandi) gewesen sei. Der große Gelehrte des Farnese-Hofes Antonio Augustin empfand um 1560 vor den Kolossen zugleich Genuß und moralische Abscheu, „wie beim Anblick von Bestien in einem Käfig“. Er dankt dem Allmächtigen, daß solche degenerierten Herrscher unter der segensreichen Regierung der Päpste nicht mehr zu befürchten seien.

Hans Holländer (Tübingen):

Parmigianinos 'Madonna del collo lungo', Ikonographie und Perspektive.

Parmigianinos *Madonna del collo lungo* (Florenz, Uffizien) ist bei aller Eleganz ihrer Erscheinung eigentümlich proportioniert (fast wie in einem Zerrspiegel, schreibt Ernst Gombrich). Ungewöhnlich ist auch die räumliche Ordnung des Bildes. Der Sockel des Vordergrundes bricht recht unvermittelt ab. Dahinter erweitert sich, was zunächst als Podest erscheint, zum Platz. Der Prophet befindet sich bereits in sehr weiter Entfernung, ohne daß eine perspektivische Konstruktion möglich wäre, die vom Vordergrund zum Hintergrund vermitteln könnte.

Proportion und Raumordnung folgen aus den Voraussetzungen im Werk Parmigianinos. Die diskontinuierliche Raum- und Bildordnung dient der adäquaten Darstellung eines bestimmten Gedankens. Zu den Voraussetzungen gehört Parmigianinos Selbstbildnis im Konvexspiegel (Wien, Kunsthistorisches Museum). Das Bild ist als Imitation eines Konvexspiegels mitsamt der darin sichtbaren Spiegelung ein „Trompe l'oeil“, als Darstellung der Verzerrungen von Gestalt und Raum im Konvexspiegel eine Anamorphose. Der Spiegel verändert die Raumprojektion: Alle Fluchtlinien sind gekrümmt, die Maße verkürzen sich rascher, daher erscheinen die Tiefendistanzen überdehnt. Entsprechend verändern sich die Proportionen der Gestalt. Sie werden abhängig von der Struktur des Bildraumes.

Das Bild ist zweifellos ein „perspektivisches“, aber keines, das den Sinn hätte, „die räumliche Ordnung der Dinge auf das betrachtende Subjekt bezogen genau wiederzugeben.“ Hier wird Perspektive zu einem Mittel der Veränderung des Erscheinungsbildes der Realität.

Albertis Satz: „Ein perspektivisches Bild ist ein ebener Schnitt durch die Sehpyramide senkrecht zu ihrer Achse“ gilt in diesem Falle nicht, denn es handelt sich um einen

sphärischen Schnitt. Bei den sonst üblichen „trivialen“ Anamorphosen handelt es sich meistens um schräge Schnitte. Eine allgemeine Bestimmung, die (analog der Definition Albertis) sämtliche verwandten Phänomene umgreifen würde, müßte lauten: „Ein perspektivisches Bild ist ein beliebig gekrümmter Schnitt durch die Sehpyramide in einem beliebigen Winkel zu ihrer Achse.“ Die theoretische Ausbildung derartiger Systeme beginnt erst am Ende des 16. Jahrhunderts. In der Praxis wurden die bildnerisch brauchbaren Fälle schon vorher erkundet.

Das Wiener Selbstbildnis wäre nur ein ungewöhnlicher Grenzfall, wenn es nicht stilbildend gewirkt hätte, zunächst in dem Werk Parmigianinos selber, dann in der weitreichenden Parmigianino-Nachfolge. Alle *nach* dem Selbstbildnis entstandenen Werke zeigen mindestens Spuren dieser Erfahrung. Alle früheren Werke zeigen nur, daß Parmigianino den Ansatz Mantegnas über Correggio hinaus weiterzutreiben versuchte, wobei er ausschließlich den in der Zentralperspektive angelegten Möglichkeiten folgte. (Offensichtlich bietet das Wiener Selbstbildnis Probleme, die dem Kuppelfresco analog sind. Die Umkehrung der Aufgabe führt hier zu neuen Möglichkeiten eines verallgemeinerten Begriffs der Perspektive. In den gleichen Bereich gehören im übrigen die kartographischen Probleme der Projektion der Kugeloberfläche in die Ebene, die im 16. Jahrhundert von besonderem Interesse sind, von dort aus erweist sich auch die verallgemeinerte Definition des perspektivischen Bildes als Sonderfall der projektiven Geometrie, was der im 16. Jahrhundert beginnenden neuzeitlichen Entwicklung entspricht.)

Ähnliche Veränderungen des Bildraums wie im Konvexspiegel zeigt bei Parmigianino etwa die „Madonna mit dem Hl. Zacharias“ (Florenz, Uffizien). Genauer noch entspricht dem Modell der „Sturz Pauli“ (Wien, Kunsthistorisches Museum), der Niccolo dell'Abbate zugeschrieben wird. Es handelt sich hier wie in allen anderen Fällen um freie Verformungen der Raumprojektion, die sich der genauen Konstruktion entziehen. Wichtiger als die Konstruktion war die Wirkung des Konvexspiegels. Einige Eigenschaften bleiben erhalten, zumal die Veränderung der Proportionen: Gestaltproportion wird zur „abhängigen Variablen“, die sich mit der Struktur des Bildraumes verändert.

Diese Erfahrung ist in der Madonna del collo lungo, einer Kunstgestalt von geistreicher Schönheit, kenntlich. Daher ist es berechtigt zu behaupten, die Madonna repräsentiere eine andere räumliche Struktur als die Tempelfassade mit dem Propheten. Eine der möglichen Folgerungen aus der Erkenntnis, daß es viele mögliche und schlüssige Perspektiven gibt, wäre die Kombination mehrerer einander ausschließender Raumstrukturen in einem Bilde.

Das ist in der Madonna del collo lungo der Fall, aber in keinem anderen Bilde Parmigianinos. Die Einheit des Raumes wird hier aufgegeben, weil der Bildinhalt selbst diese Einheit sprengt und zu seiner angemessenen Darstellung ungewöhnliche, aber aus den Erfahrungen Parmigianinos folgende Mittel erfordert.

Das Bild stellt zwar eine Madonna dar, aber nicht dies allein. Der Prophet im Hintergrund kann nur Jesaias sein, dessen Vision (7, 14) immer auf die Geburt Christi bezogen wurde. (Andere Möglichkeiten, Micha z. B., auch Vergil, lassen sich aus-

schließen.) Auf den Tod des Messias beziehen sich mehrere Stellen im 53. Kapitel. Das Bild stellt die Vision des Jesaia dar. Die unvermittelte Ferne des Propheten in der Tiefe des Raumes verweist auf ferne Vergangenheit; dem Propheten erscheint die Madonna als zukünftige Vision. Die Disparatheit der Bildräume meint die zeitliche Struktur des Bildes. Mit der Geburt des Messias ist zugleich sein Tod dargestellt. Das Kind ist nicht auf der Madonna thronend mit den Attributen seiner Macht dargestellt, sondern schlafend, wie leblos, der Madonna fast entgleitend. Die Analogie von Schlaf und Tod ist geläufig, gehört humanistischer Tradition an, deren Kenntnis hier voraussetzen ist. Die Pieta-Tradition enthält Anspielungen auf den Zusammenhang von Geburt und Tod Christi. In Madonnenbildern kann der Schlaf des Kindes auf zukünftigen Tod verweisen. Diesem mehrfachen Kontext gehört die Madonna del collo lungo an.

Das bestätigt eine Bemerkung Vasaris, der einen versteckten Hinweis Parmigianinos erkannt und beschrieben hat. In der blanken Oberfläche der Amphora, die der Engel zur Linken hält, spiegelt sich statt des Kindes oder der Madonna ein Kreuz: Ein versteckter Hinweis auf den Tod Christi, der heute nach vielen Restaurierungen des Bildes nur noch undeutlich erkennbar ist.

Das Kreuz verweist auf die zweite Vision des Jesaia. Der Gedanke, eine wichtige Anspielung im Bilde zu verstecken, ist im 16. Jahrhundert geläufig. So gehört etwa der anamorphotische Schädel in Holbeins Londoner Gesandtenbildnis in den gleichen Bereich. Auch in diesem Falle handelt es sich um eine Anamorphose: Die spiegelnde Oberfläche des Gefäßes entspricht einem Konvexspiegel. Parmigianino hat „sein“ Verfahren hier unter veränderten Bedingungen noch einmal angewandt. Dabei kann die magische Funktion des Spiegels, die Spiegelung als Mittel der Weissagung, hier eine Rolle gespielt haben, denn um die Darstellung einer Weissagung handelt es sich. Auch sonst war diese Funktion von Spiegeln geläufig.

Die artistischen Mittel sind dem Gegenstande des Bildes adäquat. Vom Kreuz aus werden Madonna und Prophet zu zweifacher Vergangenheit. Von der Madonna aus sind Schlaf des Kindes und Kreuz Hinweise auf zukünftigen Tod und erscheint der Prophet in der Ferne der Vergangenheit. Von ihm aus gesehen erscheint das Ganze, dem Text gemäß, als zweifache zukünftige Vision.

Vergleichbare künstlerische Mittel zur Darstellung vexierender Bildthemen (Überspielung der Einheit des Raumes, Montage aus Raumprojektionen, versteckte Hinweise als Schlüssel zum Verständnis des Bildes, Raum als Darstellungsform von Zeit) sind im 16. Jahrhundert nicht selten.

Der Entstehungsprozeß des Bildes und sein fragmentarischer Zustand enthalten weitere Probleme, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Eines aber ist in diesem Zusammenhang beachtenswert: Parmigianino hat in den Skizzen und auch im Gemälde mit zwei Gestalten im Hintergrund gerechnet. Im Gemälde sieht man von der zweiten nur die Anlage der Füße. Die Frage, wer „der Zweite“ war, läßt sich wahrscheinlich eindeutig nicht lösen. Der Mönch mit dem Kreuz in der Zeichnung des Ashmolean-Museums ist von geringerem Interesse, weil Parmigianino ja an einer Stelle des Bildes ein Kreuz brauchte, und der Einfall, das Kreuz in der Spiegelung

unterzubringen, vielleicht erst später kam. Sonst scheint der „Zweite“ eher ein Zwillingsbruder des Propheten gewesen zu sein, ein zweiter Prophet also. Möglich, daß Deuteroseaia gemeint war. Die Unterscheidung von zwei Autoren des Buches Jesaja entspricht jüdischer Tradition, die später als richtig bestätigt wurde. Sie war im italienischen Humanismus (in der Nachfolge des Pico della Mirandola vor allem im Kreise des Egidio da Viterbo) bekannt.

(In der Diskussion nach dem Vortrag zeigte es sich, daß Frau Davitt-Asmus in ihrer – noch in Arbeit befindlichen – Dissertation über die sinnbildliche Verwendung der Vase im 16. Jahrhundert unabhängig zu einer Deutung des Bildes gelangt, die in mehreren Punkten die hier vorgenommene ergänzt.)

Sektion „Kunst des Orients“

Hermann Goetz (Heidelberg):

Die Genesis der Indischen Stile.

Heute ist unsere Kenntnis der indischen Kunst so weit, daß wir zum mindesten die wesentlichen Entwicklungen übersehen können. Dabei kommen wir zur Feststellung, daß auch sie – innerhalb der Grenzen, welche einer solchen Definition gesetzt sind – derselben Gesetzmäßigkeit unterlag wie fast alle Kunst der Menschheit, von dem Ringen mit Erlebnis, Idee und Form zur Meisterschaft, vom Einfachen zum Komplizierten, Gehäuften, Verschachtelten, vom hart Erarbeiteten zur eleganten Routine, zur Verspieltheit, zur toten Massenproduktion, vom erwachenden zum reifen und zum dekadenten Menschen und oft genug auch zum Rebellen gegen eine schon abgestorbene und erstickende Tradition. Und entsprechend drückt sich das auch oft in einer Wandlung der Themen aus, vom Militärischen zum Sportlichen und Weitinteressierten, zum Zeremoniellen, zur Übersensibilität, sei sie pessimistisch, erotisch oder mystisch, und schließlich zur weichlichen Sentimentalität.

Es hat daher periodisch – etwa vier bis sechs Mal – einer Neugeburt bedurft, sei es ein (fast) völlig neuer Anlauf, sei es Übernahme, Neumischung und Neudeutung von schon Bestehendem, eigenem, fremden. In leichteren Fällen ergab sich diese schon aus der politischen Umschichtung, wodurch Reichszentren und Grenzen sich verlagerten, wodurch die Auswahl der verfügbaren Handwerker und Künstler sich änderte, sei es daß diese, infolge des Verfalls bisheriger Machtzentren arbeitslos geworden, freiwillig sich für die Bautätigkeit in den neuen Hauptstädten anwerben ließen, sei es daß sie dorthin deportiert wurden. Das führte zu einer Vermischung und bald auch Verschmelzung ihres Formen- und Typenschatzes. Dieser Prozeß war wiederholbar.

Eine ähnliche Stilwandlung, im Guten wie im Schlechten, konnte auch dann eintreten, wenn bei einem zu schnellen und exzessiven Ausweiten der Kunstprojekte zusätzlich Handwerker aus der Provinz herangezogen (Südindien im 11. und 16. Jahrhundert, Rajasthan um 1800), oder noch ungenügend ausgebildete Lehrlinge und Gesellen mit den weniger wichtigen Aufgaben betraut werden mußten (Chamba und

Gujarat im 7. Jh., Aihde im 6., Kashmir und Orissa im 8. Jh.). Andererseits ist auch ein ebensolcher Abstrom von zweitrangigen Künstlern in die Provinz festzustellen, vor allem beim Aufkommen neuer Geschmacksrichtungen oder bei der Übernahme ausländischer Moden.

Diese Provinzkunst (vor allem aber, nicht allein, in der Malerei an den Rajputenhöfen) stellt ein sehr schwieriges Problem dar, weil bei ihr Eigenentwicklung weitgehend fehlt, der Handwerker mit einem festen Formenschatz arbeitet, welchen er wieder und wieder anzupassen sucht und nur im Notfalle auf ihm zugängliche oder zur Verfügung gestellte Vorlagen zurückgreift. Es entstehen so absonderliche Mischungen zwischen oft sehr archaischer Grundkonzeption mit vielleicht ebenfalls konservativen, aber dennoch moderneren Einzelheiten, z. B. Moden am Hofe des Oberherrn (auch Rajasthan um 500). Diese Wiederholung schafft eine beträchtliche Stilreinheit; aber neues Leben entwickelt sich erst, wenn die provinziellen Auftraggeber neue, aus den Hauptkunstzentren abwandernde Künstler übernehmen. Kunstgeschichtlich stellt uns dieser Prozeß vor sehr schwierige Probleme, weil verwandte Charakteristika sich nicht notwendigerweise auf dieselbe Lokalität und Zeit beziehen.

Dazu kommen noch andere Faktoren, insofern die wechselnde Abhängigkeit der Vasallenfürsten zu diesem oder jenen Staat sich auch in der Kunst spiegelte (z. B. im Nalamba-Stil), ja sogar die reine Sympathie oder Antipathie gegen die respektive Obermacht. Und diese Haltungen konnten mit dem Wandel der Machtverhältnisse sich schnell wandeln. Derselbe Stil z. B., heute als Symbol der Abhängigkeit abgelehnt, konnte morgen als Ausdruck gleichen Status bewußt übernommen werden (z. B. in Mewar nach 1700).

Bei künstlerischen Entlehnungen zwischen verschiedenen Religionsgruppen sind drei Tendenzen festzustellen. Wo diese Religionen im Grundtypus verwandt, nur in der Interpretation verschieden waren (etwa Hinduismus, Spätbuddhismus und mittelalterlicher Jainismus), bestand eine Konkurrenz. Wo an irgendeinem altgeheiligten Platz die verschiedenen Formen des Hinduismus, Buddhismus oder Jainismus sich die Gunst der Gläubigen gegenseitig abzujagen suchten, da glichen sich nicht nur deren Architektur (typisches Beispiel Ellora), sondern oft auch Kulturbilder und Symbole (z. B. Buddha, Lakulisa und Yoganarayana; Buddha, Parsvanatha und Narayana) an. Soweit dabei Kultbauten oder Kultfiguren oder Embleme der anderen Gruppen nicht völlig absorbiert werden konnten, inkorporierte man sie in untergeordneter Position, in Nebenheiligtümern oder sonstwie als verwandte oder dienende Gottheiten, ja oft wie Engel. Waren aber die Gläubigen des anderen Kultus zu zahlreich, wenn auch politisch und sozial die Schwächeren, so überließ man ihnen den Alltagskult und die Masse des Pantheon, identifizierte aber die höchsten Gottheiten mit denen der Oberschicht und reservierte die feierlichsten Zeremonien und deren künstlerischen Ausdruck (Vedi Mandapa und Kalyana Mandapa) der letzteren Tradition. Wo der Gegensatz unüberbrückbar war, wie zwischen den Hindu-Religionen und dem Islam, wurden doch gegenseitige Anleihen vorgenommen, aber dann aus der weltlichen Kunst. Oder wo dies nicht möglich war, griff man auch völlig fremde Vorbilder auf, vor allem aus dem

Hellenismus (Gandhara-Kunst und Gupta-Ikonographie), wobei man das brauchbare Rohmaterial ehrfurchtlos adaptierte und indisierte, ja oft seinen fremden Ursprung ableugnete. Wo dies mit dem Überwechseln zu neuen Techniken, etwa vom Holz- und Lehm- zum Steinbau, von Lehm- zur Holz-, bzw. Elfenbein-Schnitzerei zur Steinskulptur und zum Bronzeguß Hand in Hand gehen konnte, waren solche Übergänge besonders erfolgreich.

Denn jeder neue Stil entwickelte sich bald über solche Entlehnungen und Mischungen hinaus, meist in der zweiten oder dritten Generation. Diese Stilmischungen mußten ja auch einer Politik dienen, welche, wenn auch nicht völlig, auf die Sympathien und Antipathien der Untertanen im Interesse einer baldigen Machtstabilisierung Rücksicht nehmen wollte. Aber letzten Endes wurde jede neue Machtkristallisation von einer neuen Oberschicht getragen, deren Lebensstil von einer bestimmten Volksart und neuen Ideologie, meist in religiöser Verkleidung, bestimmt war. Mochte der Staat alle oder bestimmte Religionen oder Konfessionen wohlwollend pflegen oder tolerieren, meist war er einer bestimmten Richtung verschrieben, mit ihrem Gottesbild, Sozialsystem und Menschenideal. Und dies setzt dann die Aktente des jeweiligen Kurses.

Jedoch konnten äußere wie interne Krisen (auch Thronwechsel) jede solche Entwicklung unterbrechen oder in neue Bahnen lenken.

Andererseits haben auch geographische Faktoren eine Rolle gespielt. Der exponierte Nordwesten und in gewissem Maße die Westküste sind den stärksten Veränderungen unterworfen gewesen. Osten und Süden waren konservativer, was jedoch nicht bedeutete, daß sie rückständiger gewesen wären. Oft genug finden wir raffinierte Spätkulturen auf archaischen Grundlagen neben barbarischen Jungkulturen auf technisch weiter fortgeschrittenen Fundamenten. Auch wirkten uralte ethnische Substrate nach. Der erotische Enthusiasmus, so charakteristisch für entscheidende Phasen der indischen Kunst, ist nur für das Gebiet alter Naturfruchtbarkeitskulte (Muttergöttinnen) charakteristisch, im Osten schlägt eher eine düstere Blut- und Sexorgiastik durch, im Westen fühlt man den Übergang zur Romantik der iranischen Welt.

All das aber hat einen überwältigenden Reichtum des künstlerischen Schaffens hervorgebracht.

Heinrich Gerhard Franz (Graz):

Grundformen der islamischen Kunst in Indien.

In Palästina und Syrien hat der Islam seine erste Kunst in enger Anlehnung an die spätantike und frühbyzantinische Kunst ausgebildet. Der „premier art islamique“ der Omayyadenzeit entstand aus der Reduktion, aber gleichzeitig auch aus der Bereicherung und Fortbildung der in den eroberten Gebieten vorgefundenen Formenwelt. In Indien, wo der Islam erst ein halbes Jahrtausend später endgültig Eingang fand, ohne daß es ihm aber gelang, das Land vollkommen seiner Lehre zu gewinnen, ist das Verhältnis zu der hohen Kunst, die er vorfand, ein ganz anderes gewesen. Er trat hier mit einem fest gefügten künstlerischen Programm auf, mit einer Kunst, deren Formensprache sich in mehrhundertjähriger Entwicklung zu imponierenden Leistungen ent-

faltet hatte. Mit diesem Rückhalt gelang es dem Islam in Indien, sich immer wieder gegen den übermächtigen Eindruck der hinduistischen Kunst durchzusetzen. In einer periodischen Folge wechseln Phasen der Anlehnung oder der Bereitschaft zur Aufnahme indischer Motive mit solchen, in denen die islamische Kunst orthodox ihre eigensten Vorstellungen durchzusetzen mußte. Der Austausch von Formen wird immer wieder abrupt unterbrochen.

In der rhythmischen Wiederkehr von Perioden der Besinnung kann man allgemein eine Eigenheit der Kunst des Islam in allen Bereichen seiner Herrschaft erblicken. In den islamischen Ländern erlebte nach einem gleichsam weltgeschichtlichen Gesetz die islamische Kunst immer wieder eine Regeneration, was ebenso für das gesamte Religions- und Geistesleben gilt. Da wo neue ethnische Elemente die Führung des Islam oder auch die Herrschaft in Teilgebieten an sich reißen, ist dies meist mit einer Purifizierung der Kunst, mit einer Rückkehr zu den reinen Uranliegen des Islam verbunden. Mit dieser Einstellung wußten sich die neuen Herren meist mit Erfolg das Wohlwollen ihrer Untertanen zu erringen.

In Indien läßt sich bereits in den ersten Moschee-Bauten, die der Islam nach der erfolgreichen Eroberung Nordindiens zu Ende des 12. Jahrhunderts in Delhi und Ajmer auführte, der Konflikt mit der indischen Kunst beobachten. Mit dem Vorlegen großer aus iranischen Vorbildern abgeleiteten Bogenfassaden vor die aus Spolien indischer Tempel gebauten Gebetshallen wurden diese durch eine betont islamische Schaufront verkleidet, die erst nachträglich, aber schon wenige Jahrzehnte nach dem Bau der Gebetshallen hinzugefügt wurde.

Die monumentale Hoffassade der Qutbmoschee zu Delhi knüpft an iranische Vorbilder an. Doch stellt sie im Ganzen keine getreue Nachbildung iranischer Bauten dar. Die Bögen sind als flache Blenden vorgelegt, ohne in entsprechend hohe Hallen zu leiten, sie sind eher einem Triumphbogen zu vergleichen. In den iranischen Liwanmoscheen sind dagegen die Bogenfronten Nischen. Der hochaufragenden Bogenwand fügt sich eine Halbkuppel an. In den Moscheen zu Delhi und in Ajmer fehlt diese. Die Bogenwände erheben sich als reine Wandkulissen, wobei in den seitlichen niederen Bögen noch kleinere Bogenöffnungen nach Art eines Obergadens aufragten. Die Mehrbogenfassade vor der Gebetshalle behielt die indische Moschee auch weiterhin bei. An ihr läßt sich die Entwicklung der islamischen Architektur in Indien ganz wesentlich ablesen.

Mit dem Auftreten hoch aufrichteter Blendfassaden vor der Gebetshalle erhält die ursprüngliche Hofmoschee eine neue Dimension, räumlich wie geistig. Man muß sich die Urgestalt der von den islamischen Arabern geprägten Hofmoschee vor Augen halten, um die Bedeutung zu ermessen, die die Einführung eines hochaufragenden Baugliedes für diesen als einfachen eingeschossigen Versammlungsraum konzipierten Bautypus besitzt. Es hat zwar nicht an Versuchen gefehlt, bereits in den ersten Jahrhunderten des Islam die Gebetshalle gegenüber dem Moscheehof durch fassadenartige Gliederung auszuzeichnen, doch kam es erst im Iran zu jener Höhenentwicklung der Front der Gebetshalle, die die lagernde einschichtige Hofmoschee mit vertikal aufsteigenden

aufwärtsgerichteten Architekturelementen in Verbindung brachten. Trat damit eine neue räumliche Dimension, die Steigerung nach oben hinzu, erfolgte damit auch in geistiger Hinsicht eine Ausweitung des ursprünglich als zweckhafter Versammlungsraum gedachten Anlage in die Sphäre des Bedeutungshaften. In diesem Sinne entspricht das Auftreten der Nischenfassade dem Kirchturm, der sich dem christlichen Kultbau verbindet. Und es erscheint nicht ohne tieferem Sinn, wenn in Indien der Islam der Höhenentwicklung eine besondere Bedeutung zugemessen hat, in einem Land, in dessen Tempel der Turmbau zu großer und mächtiger Erscheinung entwickelt worden war.

Die Qutbmoschee zu Delhi fand unter dem nächsten Herrscher der Dynastie, die sich in Indien etablierte, unter dem Namen der Mamluken- bzw. Sklavendynastie bekannt, unter Iltutmish (1211 – 1236), eine erste Erweiterung, wobei die Hofhallen des neuen Baues das Riesenminarett des Qutb einschlossen. Auch hier sind hohe Blindfassaden den Gebetshallen vorgelegt, wobei die Öffnungen achsial auf die Kuppelhallen bezogen sind, was in der Fassade der ersten Moschee nicht der Fall war. Die Ornamentleisten, die wie hier ebenfalls die Bogenöffnungen umziehen, sind schmaler und an Zahl vermehrt. Sie sind in einem gestochen feinen Flachschnitt gefüllt und geben damit dem Mauerwerk eine spezifisch islamische Feinstruktur.

Der indische Sakralbau des Mittelalters, so wie er den eindringenden Mohammedanern vor Augen trat, war durch die riesenhaft weiten Räumlichkeiten, aber auch durch die turmartige Steigerung der Bauten, ihre Entwicklung in die Höhe gekennzeichnet.

Deutlich kommt das Bedürfnis zur Geltung, durch Steigerung der islamischen Grundtypen mit Indiens Kunstschöpfungen in einen Wettstreit einzutreten. Das wird vor allem in der Höhensteigerung der architektonischen Monumente deutlich, der Moscheefassade wie des Minarett. Die Steigerung im Räumlichen suchte mit den riesenhaft weiträumigen Tempelhallen der Hindu zu konkurrieren und ein riesenhaftes Minarett sollte alles übertreffen, was die indischen Tempelbauten an turmartigen Bauwerken aufzuweisen hatten.

Klaus Fischer (Bonn):

Form und Bedeutung indischer und islamischer „Doppelkuppeln“.

Um eine Kultstätte in harmonischen Proportionen zu überwölben und zugleich äußerlich zu betonen, setzte man in Ost und West Kuppeln aus dauerhaftem Baustoff übereinander. Zuerst scheinen Handwerkerschulen der Turfan-Oase nach der Mitte des 1. nachchristlichen Jahrtausends lehmziegelne, würfelförmige und halbkugelig geschlossene Stupas durch isolierte oder räumlich verbundene Gewölbe überhöht zu haben. Mit solchen Nachahmungen massiver und vor allem in Höhlen erhaltener oder hölzerner, aus Reliefs bekannter heiliger Stätten des Buddhismus schufen sie Sonderformen indischer Kunst in einer west-östlichen Mischkultur. Nach Soper wurden hier auch ausnahmsweise buddhistische eingeschossige Gewölbebauten unter spät-antikem Einfluß als Himmel verstanden; möglicherweise übertrug man Gedanken hölzerner, durch Baldwin Smith beschriebener Himmel-Doppel-Kuppeln von frühchristlichen

und islamischen Kultstätten des Vorderen Orients nach Zentralasien. Islamische Bauschulen des 11.-14. Jh. errichteten in Turan und Iran zweischalige Backstein-Kuppeln von kielbogen- oder melonenförmigem Querschnitt. Unbekannte Baumeister der Timuridenzeit setzten über abgeschlossene Moschee- und Grabgewölbe als turmartigen Blickfang eine Kuppel; aus struktiven Gründen kann dieser obere Bauteil durch eine weitere, häufig mit einer Öffnung in der Kalotte entlastete Schale unterteilt sein. Die handwerkliche Überlieferung dieser Doppelgewölbe im islamischen Orient leitet Monneret de Villard wohl richtig im Gegensatz zu Creswells verdienstvoller Materialsammlung von den übereinandergesetzten Stupas her. Sie blieb auch die Grundlage für Bereicherungen dieser Raum- und Körperform vom 15.-18. Jh. durch iranische, osmanische oder indische, nur selten namentlich bekannte Baumeister. Aus einheimischen Quellen und dem Zustrom ausländischer Gedanken entstanden besonders kunstvolle Haustein-Bauten in den islamischen Residenzen Indiens: erstens räumlich voneinander getrennte, zweitens durch eine Öffnung miteinander verbundene und drittens turmartig erhöhte übereinandergesetzte Kuppeln. Weder Inschrift noch Handschriften unterrichten uns, ob die islamischen Bauherren von Bijapur, Golkonda, Agra oder Delhi mit solchen Bauformen ein Bild des Himmels hervorrufen wollten, wie es aus der Ausstattung eingeschossiger mohammedanischer Kuppelbauten bekannt ist, oder ob indische Bauleute noch eine Vorstellung von einheimischen Kuppelbauten, besonders des Buddhismus, mit Himmelsbedeutung hatten. Anders ist die Überlieferung im Abendland. Als Erbauer der doppelten Schalen über dem Florentiner Dom und St. Peter in Rom sind Brunelleschi und Michelangelo mit seinen Nachfolgern bekannt. Später fanden Gherardi in Rom, Guarini in Turin, Wren in London, Bähr in Dresden, Aichel in Saar, Hardouin-Mansart und Soufflot mit anderen in Paris verschiedene künstlerische Lösungen, einen ebenerdigen Raum teilweise zu überwölben und aus ihm den Blick in eine weit geöffnete oder über einem engen Schacht sitzende Kuppel zu führen. Einige der genannten Bauten sind im Querschnitt mit indo-islamischen vergleichbar; jedoch wurden die übergeordneten, teils durch Tambour-Fenster erleuchteten, teils ins Halbdunkel zurücktretenden barocken Kuppeln meist als Himmelszonen ausgemalt.

Unabhängig voneinander waren also im 17. und 18. Jh. indo-islamische Bauschulen und führende europäische Architekten zu ähnlich komplizierten Mehr-Gewölbe-Bauten gelangt. Nach Rawlinson, Grousset, Goetz oder Jairazbhoy fand Gedankenaustausch zunächst zwischen antiker und indischer und später zwischen indischer und islamischer Kultur statt. Erdmanns und Eliades Beobachtungen berechtigen uns, trotz Lücken im Denkmälerbestand an Bauten und ihrem Schmuck lang dauernde geistige Überlieferungen abzulesen. Daher sei abschließend die Frage gestellt, ob indo-islamische Bauten mit übereinandergesetzten Kuppeln ein Ergebnis vielfältiger, wenn auch oft unterbrochener Wechselbeziehungen sein können. Zugrunde lägen gleichzeitig die Form des felsgehauenen oder massiven buddhistischen Stupas und die alt-mittelmeerländische Himmelssymbolik vorderorientalischer hölzerner Doppelkuppeln. Diese Baugestalten wären an zentralasiatischen Stupas in räumliche Bauten aus Lehmziegel umgesetzt wor-

den. Nahöstliche und indische Vorbilder hätten in Backsteinbauten der Mongolen eine Monumentalisierung erfahren, die über Iran einerseits bis in den Irak und vielleicht noch weiter nach Westen und andererseits auf das Indien der Moguls gewirkt hätte. Hier aber schufen Baumeister aus den Mittelpunkten der islamischen Kunstübung und einheimische Steinmetzgilden mit ihrem überlieferten Formenschatz die prachtvollsten Beispiele übereinandergesetzter Gewölbe.

VORTRÄGE AM 9. OKTOBER 1968

Sektion „Europäische Kunst, allgemein“

Thomas Gaehrtgens (Bonn):

Der „Triumph der Venus“ von François Boucher im National-Museum zu Stockholm

Die kunsthistorische Forschung hat sich bisher kaum mit der Kunst François Bouchers beschäftigt. Eine genaue Untersuchung der Bildwerdung von Fr. Bouchers sogenanntem „Triumph der Venus“ in Stockholm und seiner formalen Vorstufen bietet einen Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers. Dabei ergibt sich, daß auch der Maler des Rokoko in einer festgefühten Tradition steht, die ihm durchaus bewußt ist. Er entnimmt den Vorbildern Motive, prägt sie aber in seine Formensprache um.

In dem Stockholmer „Venus-Bild“ verwandte Boucher mehrere Motive, die letzten Endes auf Raphaels Galathea-Fresko in der Farnesina zurückgehen. Boucher ist zumindest der Nachstich nach dem Fresko von M.-A. Raimondi bekannt gewesen, denn es dürfte kein Zufall sein, daß der Käufer des Venus-Bildes, der Comte Carl-Gustaf de Tessin, von Aved mit eben diesem Stich in der Hand porträtiert wurde. Beide Bilder waren im Salon von 1740 ausgestellt.

Neben Raphaels Galathea sind für Boucher aber noch andere Bilder wichtig geworden, so N. Poussins „Triumph des Neptun“, F. Perriers und A. Coypels „Galathea“. Ferner läßt sich eine unmittelbare Beziehung aufweisen zwischen Bouchers Komposition und Watteaus leider nur im Nachstich erhaltenem „Triumph der Venus“, der seinerseits Poussins Erfindung widerspiegelt.

So wichtig diese formalen Vorstufen für Boucher sind, sie bedeuten ihm nicht mehr als Anregungen. Er begnügt sich nicht damit, ein Motiv aus der Bildtradition zu übernehmen. Vielmehr macht er es sich mit Hilfe eines genauen Studiums nach dem Modell ganz zu eigen und setzt es in seine Sprache um.

Lorenz Dittmann (Aachen):

Courbets epischer Stil

„Realismus“ bedeutete für Courbet: „Darstellung der Gegenwart“ und „Darstellung der wirklichen Gegenstände“. Damit ist über die künstlerische Qualifikation einer Malerei nicht ausgesagt. Es bleibt die Aufgabe, ein Darstellungsprinzip der Kunst Courbets zu finden. Dies Darstellungsprinzip kann als epischer Stil angesprochen werden.

Die Anwendung der Kategorien des Epischen, Lyrischen, Dramatischen auch auf die bildende Kunst wurde von Kurt Badt gefordert (Zeitschrift für bildende Kunst, 56, 1921, S. 52, 53). Als Grundlage für die Kennzeichnung des Epischen dienen Emil Staigers „Grundbegriffe der Poetik“, Zürich 1946. (In der Nachfolge Hans Sedlmayr, der in Münchner Vorlesungen dessen Analysen des Lyrischen und Dramatischen übernahm.)

Nach übereinstimmendem Urteil der Freunde und Gegner Courbets ist ein Hauptmerkmal seiner Kunst der Mangel an „Komposition“. Komposition wird dabei verstanden als Gestaltung eines in sich geschlossenen, „organischen“ Gebildes, in dem alle Teile auf das Ganze bezogen sind. Ein solch organisches Ganzes ist jedoch ein wesentlich episches Werk gerade nicht. Um der Selbständigkeit der Teile willen wird auf eine ganzheitliche Komposition verzichtet. Das epische Kompositionsprinzip ist die einfache Addition. Dies ist an der parataktischen Ordnung von Courbets „Begräbnis in Ornan“ aufzeigbar.

So wenig ein wesentlich episches Werk informaler Hinsicht ein geschlossenes Ganzes ist, so wenig ist für seinen *Inhalt* ein konsequenter Gesamtzusammenhang das Entscheidende. Courbets gedankliches Konzept für sein „Atelier des Malers“ gelangte nur unzulänglich zur Verwirklichung im Bild. Ebenso versagt das Werk vor der Tradition der „gemalten Kunsttheorie“ (vgl. M. Winner, Jahrbuch der Berliner Museen, 4, 1962). Wesentlich ist die Einzelexistenz der Dargestellten.

Epische Weltfülle bestimmt Courbets Projekt, Bahnhofshallen mit einer Vielzahl von Szenen zu schmücken d:ie ganze gegenwärtige Welt Frankreichs und ihre geschichtliche Herkunft sollte im Bilde vergegenwärtigt werden.

Meyer Schapiro analysierte den naiven Charakter der Kunst Courbets (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 4, 1941). Naivität ist ein Wesenszug epischen Stils. Ein anderes Wort dafür ist „naturhaft“, das sich zur Kennzeichnung der Malerei Courbets anbietet. Das Naturhafte des epischen Sittenbildes brachte Friedrich Theodor Vischer zum Bewußtsein (Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 3. Teil, 2. Abschnitt, 1854, S. 661, 664, 670/71).

Courbets Gestaltungsweise ist nicht aus seiner politisch-gesellschaftlichen Einstellung zu erklären, wie ein Vergleich seiner „Steinklopfer“ mit Delacroix' Bild „Die Freiheit führt das Volk“ zeigt. Hier stehen sich vielmehr zwei Darstellungsprinzipien, das Epische und das Dramatische, gegenüber.

Die epischen Landschaften Courbets, charakterisiert durch Horizontal-Vertikal-Struktur und damit durch Koordination der Bildgegenstände, wurden verglichen mit Corots lyrischem Stil und dem dramatischen Jacob van Ruisdaels. Eigenarten des Lyrischen sind: Unvollständigkeit der Teile, Auflösung des Gegenständlichen in ein übergeordnetes Ganzes, die „Stimmung“, die der Scheidung in Subjekt und Objekt vorausliegt. Das Dramatische ist bestimmt durch Bewegung, Spannung, Funktionalität der Teile, Kontrast, Steigerung, Hintreiben auf ein Ziel.

„Plastik“, ein wichtiges Charakteristikum der Malerei Courbets, ist unerläßliche Bedingung epischen Stils (vgl. Novalis, Schriften, Ed. Kluckhohn, II, S. 352; Nietzsche, Die Geburt der Tragödie; Vischer, Aesthetik, S. 465).

Courbet ist Epiker im ausschließlichen Sinne, mit den Einschränkungen des rein epischen Prinzips. Bei Cézanne transzendiert der epische Stil sich selbst. Seine Kunst zeigt die Dinge nicht mehr in ihrer Vereinzelung, sondern im Zusammenbestehen zu einer Welt.

Die Kategorien des Lyrischen, Epischen, Dramatischen sind nach dem Schema der Gattungstheorie bei Hegel, Schelling, August Wilhelm Schlegel und Friedrich Theodor Vischer begründet im Subjekt-Objekt-Verhältnis: Lyrik ist Gestaltung aus der Tiefe des Subjekts, Epik Darstellung des Objektiven, Dramatik Synthesis beider.

Günther P. Fehring (Stuttgart):

Die Stellung des frühmittelalterlichen Holzkirchenbaues in der Architekturgeschichte

Die bisher publizierten Holzkirchengrundrisse lassen sich nach der Gestaltung des für die Liturgie besonders wichtigen Altarraumes in drei Typen gliedern: 1. Ungliederter Rechtecksaal, 2. Rechtecksaal mit abgegrenztem Altarraum und 3. Rechtecksaal mit angefügtem, eingezogenem Chor.

Typus 1 vertreten die am Rande merowingerzeitlicher Reihengräberfriedhöfe zu München-Aubing, Marktoberdorf/Schwaben und Köln-Junkersdorf angetroffenen kleinen Holzbauten, die H. Dannheimer als christliche Totengedächtnisstätten bzw. Friedhofskapellen ansprach. Sie unterscheiden sich allenfalls auf Grund der fehlenden Firstsäulen von ebenso kleinen einschiffigen ebenerdigen Bauten und Grubenhäusern in gleichzeitigen Siedlungen wie z. B. Warendorf/Westfalen. Diesem Typus 1 zuzurechnen sind auch die drei aufeinander folgenden großen, langgestreckten, einschiffigen frühmittelalterlichen Holzkirchen von Diever/Prov. Drente, die ihre Grundrißentsprechung in gleichzeitigen Profanbauten finden, wie sie Zippelius in der Publikation des Husterknupp zusammengestellt hat.

Die Sakralbauten dieses 1. Typus geben sich somit vom Grundriß her nicht als solche zu erkennen; nur indirekt – durch zugehörige Gräber oder Nachfolgebauten – sind sie als Kirchen ansprechbar. Im Chorbereich unvollständig ergrabene Anlagen wie Afferden/Limburg, Buggenum/Limburg, Ellecom/Gelderland und Breberen/Kr. Geilenkirchen-Heinsberg, dürfen diesem Typus nicht ohne weiteres zugezählt werden.

Typus 2 kann als Variante von Typus 1 gelten, zumal sich schon in Diever durch Stufe und Pfosteneinbau eine Zäsur zwischen Schiff und Altarraum andeutete. Bei dem einschiffigen Bau wohl des 9./10. Jahrhunderts von St. Georg auf dem Georgenberg bei Micheldorf/Oberösterreich geschieht die Abgrenzung durch eine Reihe untergeordneter Pfosten – wohl einer Altarschranke. Die gleiche Disposition liegt bei dem 680/90 datierten mehrschiffigen Bau von Brenz/Kr. Heidenheim vor, wie der nachfolgende einschiffige Steinbau mit Altarschranke nahelegt. Dieser erweist auch, daß der dreischiffige (konstruktiv jedoch vierschiffige) Holzbau nur auf Grund der großen Spannweite, nicht aus baukünstlerischer Absicht, mehrschiffig war. – Dem von Brenz vertretenen, konstruktiv vierschiffigen Typ dürfte auch Breberen aus der 1. Hälfte des 9. Jahrhunderts zugehört haben, da Tholen bei seiner Rekonstruktion den im Westen angetroffenen Mittelpfosten außer Acht ließ.

Rechtecksäle dieses 2. Typus – vor allem in der einschiffigen Ausführung – geben sich direkt ebensowenig als Sakralbauten zu erkennen, wie Typus 1: Der Grundriß von St. Georg z. B. unterscheidet sich in nichts vom germanischen Vorhallenhaus in gleichzeitigen Siedlungen, wie z. B. Burgheim bei Neuburg a. d. Donau.

Typus 3 findet sich in einschiffiger Ausführung in der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts in der Waltherichskirche zu Murrhardt/Kr. Backnang – durch zugehörige Bestattungen und einen steinernen Nachfolgebau der ersten Jahrzehnte des 9. Jahrhunderts vom gleichen Typ als Kirche ausgewiesen. – Hinzutritt als neuester einschiffiger Grabungsbefund wohl des 8./9. Jhs. St. Veit aus einer Wüstung (wohl Zimmern) auf Gemarkung Stebbach/Kr. Sinsheim. Ein nachträglicher Umbau des zunächst ungegliedert-rechteckigen steinernen Nachfolgebauwerks brachte den eingezogenen Rechteckchor und damit wieder den Grundrißtyp der Holzkirche. – Zweischiffig sind die beiden Holzbauten etwa des 8. bis 10. Jahrhunderts von St. Lambert zu Gemonde/Nordbrabant. – Als dreischiffiger Hallenbau präsentiert sich die nach dem späten 7. Jahrhundert errichtete Holzkirche von St. Martin zu Pier/Kr. Düren. Der einschiffige steinerne Nachfolger des gleichen Typs schließt für den Holzbau auch hier die Annahme einer basilikalischen Aufrißgliederung aus.

Im Gegensatz zu Typus 1 und 2 gibt es für Typus 3 im profanen Holzbau keine Parallelen: er ist unverwechselbar Sakralbau! Den liturgischen Bedürfnissen diente der Typ offenbar so gut, daß er als Steinbau vom frühen Mittelalter bis weit in die Neuzeit große Verbreitung fand. Die angeführten Grabungsbefunde bestätigen damit die von Glazema aufgestellte These, daß der Steinbau dieses Typs auf den Holzbau zurückgehe.

Ist damit das Verhältnis des frühmittelalterlichen Holzkirchenbaues zum vorangehenden profanen Holzbau und zum nachfolgenden sakralen Steinbau untersucht, so bleibt die Frage nach dem Verhältnis zum vorangehenden sakralen Steinbau: Im spätantiken Christentum nördlich der Alpen sind für einfache, kleine Kirchen vor allem 3 Typen in Verwendung: 1. der ungegliederte Rechtecksaal (Alzey/Rheinessen, frühes 5. Jh.; Mainz, St. Alban, noch 4. Jh., Cazis/Graubünden, 7./8. Jh.), 2. der Rechtecksaal mit abgegrenztem Altarraum (Bonn/Münster II, um 400; Parallelen im südlichen Noricum und Henchir el Atech/Algerien). Beide Typen ließen sich in den Missionsgebieten ohne Schwierigkeiten in Holz ausführen, da die heimische Holzbautradition über gleichartige Typen verfügte. Anders bei Typus 3, dem Rechtecksaal mit eingezogener Apsis (Ardon/Wallis, 5./Anfang 6. Jh.; Commugny/Waadt, 6./7. Jh.; Genf, Temple de l'Auditoire, vor 500; Genf, La Madeleine, 7. Jahrh.; Köln, St. Severin, Ende 4. Jh.). Diesem Typ steht im Holzkirchenbau jener mit eingezogenem Rechteckchor gegenüber, für dessen Grundriß der profane Holzbau keine Voraussetzungen bot. Was liegt näher, als in ihm die materialbedingte Umformung aus der Steinapsis zu sehen, zumal sich nach Böckelmann die Verbreitung der Steinbauten dieses Typs auf die Länder nördlich der Alpen beschränkt?

So hätten die im spätantiken Christentum vorgebildeten drei einfachen Grundrißtypen steinerner Kirchen im Holzkirchenbau des frühen Mittelalters vermöge der im

heimischen profanen Holzbau vorhandenen Traditionen und Konstruktionsweisen ihre Übersetzung und Umformung erfahren. Dabei entstand infolge der Materialübersetzung der Rechtecksaal mit eingezogenem Rechteckchor als folgenreiche fruchtbare Neuerung.

Die im frühmittelalterlichen Holzkirchenbau auftretende Mehrschiffigkeit erweist sich als rein konstruktiv bedingt – mit einem basilikalen Aufrißsystem hat sie nichts zu tun.

Ganz anders allerdings liegen die Verhältnisse im hochmittelalterlichen Stabkirchenbau Skandinaviens. Auf wesentlich späterer zeitlicher Ebene ist dort offenbar der romanische Steinkirchenbau Mitteleuropas wirksam geworden.

Heinrich Wurm (Göttingen):

Vorgefertigte Holzhäuser des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

In einem Überblick von etwa 1800 bis 1930 werden vorgefertigte Holzhäuser als Beispiele für eine allgemeine Geschichte der Industrialisierung des Bauwesens unter zwei Gesichtspunkten betrachtet.

Zunächst zeigt sich an den Fertiggbauten die Entwicklung des bautechnischen Fortschrittes, andererseits eröffnet sich von dieser Entwicklung aus im Ablauf der Jahrzehnte ein problematisches Verhältnis – zur Architektur-Lehre des 19. Jahrhunderts, während im Bereich der tatsächlichen Bautätigkeit dem hölzernen Fertiggbau schon im 19. Jahrhundert Bedeutung zukommt (Schweizer Haus, Krankenhaus- und Schulbau).

Gemessen an der Entwicklung des Holzhausbaues konvergieren die Möglichkeiten der Präfabrikation, Architektur-Lehre und Baupraxis erstmals um 1930.

Karl Arndt (Göttingen):

Die „Ehrentempel“ und das Forum der NSDAP am Königsplatz in München und ihre Position in der jüngeren Geschichte des architektonischen Denkmalgedankens

Ziel des Referates war, die Staatsarchitektur des Nationalsozialismus an einem Beispiel – dem Forum am Königsplatz – als Propaganda-Instrument eines zynisch mit allen Mitteln der Massenbeeinflussung arbeitenden totalitären Regimes zu zeigen. Die Frage nach der Herkunft des für diese Staatsarchitektur typischen, harten und massiven Neoklassizismus und dessen Wertung im Vergleich mit anderen neoklassizistischen Strömungen im 20. Jahrhundert (USA, Frankreich, Skandinavien, Rußland) mußte ausklammert bleiben.

In München begann sofort nach der „Machtergreifung“ wie an keinem anderen Ort eine lebhafte Bautätigkeit. Am 15. Oktober 1933 fand die Grundsteinlegung zum „Haus der deutschen Kunst“ statt. Im Mai 1933 erging der Auftrag, durch Abbruch mehrerer Häuser an der Arcisstraße das dort für das Forum benötigte Gelände verfügbar zu machen. Die Erklärung: Als „Hauptstadt der Bewegung“ und als „Hauptstadt der deutschen Kunst“ war München neben Berlin und Nürnberg, der „Stadt der Reichsparteitage“, eine der Metropolen des NS-Staates. Als der Gründungsort der Partei und als Schauplatz des leichtfertigen, nachträglich mit allen Mitteln heroisierten Putschver-

suchs vom 8./9. November 1923 wurde es zu einer erklärten Kultstätte des Dritten Reiches. Auch nach der Regierungsübernahme blieb es Sitz der Reichsleitung der NSDAP.

Das Forum bestand in der Hauptsache aus fünf Gebäuden: 1. Aus dem um 1830 errichteten Palais Barlow, das die Partei 1930 erworben und als „Braunes Haus“ in Benutzung genommen hatte. 2. Aus dem Verwaltungsbau südlich und dem äußerlich genau gleich gestalteten „Führerbau“ nördlich der Brienner Straße. 3. Aus den beiden ebenfalls genau gleichen „Ehrentempeln“ – offenen Pfeilerhallen über einem quadratischen Grundriß von ca. 21 m Seitenlänge. Wie Wachhäuser flankierten diese Anlagen die Brienner Straße an der Einmündung in den Königsplatz. Sie bargen in 16 Sarkophagen die an der Feldherrnhalle am 9. November 1923 getöteten „Blutzeugen“. 4. Weitere Gebäude an der Arcisstraße waren geplant bzw. wurden ausgeführt. Die „Ehrentempel“ sind verschwunden, die beiden großen Gebäude bestehen bis heute.

Im Zusammenhang mit den Bauarbeiten vollzog man eine Umgestaltung des Königsplatzes, den man für Aufmärsche benötigte. Man legte den Platz, der vorher in Grünflächen gegliedert gewesen war, mit Granitplatten aus und beeinträchtigte dadurch – wie heute noch zu sehen – die klassizistischen Bauten in verhängnisvoller Weise.

Am 9. 11. 1935 überführte man die 16 Toten in die „Ehrentempel“. Die Umwandlung des Königsplatzes war damals abgeschlossen, die angrenzenden Großbauten (Richtfest: 3. 11. 1935) standen im Rohbau fertig, d. h. die architektonische Kulisse war vollständig. Der Verwaltungsbau wurde im Februar 1937, der „Führerbau“ im September des gleichen Jahres bezogen.

Die Planungsgeschichte ist noch nicht völlig deutlich. Der Entwurf für das Forum geht auf P. L. Troost zurück, der bereits 1930/31 das „Braune Haus“ im Inneren verändert und neu ausgestattet hatte. Entwürfe Troosts für den „Führerbau“ vom Januar/Februar 1932 bestätigen die damals oft wiederholte Behauptung, die Pläne für das Forum seien bereits vor der „Machtergreifung“ gefaßt worden. Es fragt sich, ob bereits hinter dem Erwerb des Palais Barlow der Gedanke an eine mögliche spätere Benutzung des Königsplatzes gestanden hat. Die in der zeitgenössischen Literatur häufig zu findende Nachricht, Hitler habe Troost gegenüber als spiritus rector fungiert, ließ sich bisher nicht einwandfrei belegen, ist aber durchaus wahrscheinlich. Belege für Hitlers von größter Selbstüberheblichkeit getragenes Interesse an der Baukunst wurden in diesem Zusammenhang zitiert (u. a. Entwürfe von seiner Hand, etwa für ein in München zu errichtendes Siegesdenkmal der Partei).

Das Münchner Forum war seinerseits ein Denkmal und als solches gebaute Propaganda. Die 16 Toten wurden in bewußter Anknüpfung an überlieferte kirchliche Sprachgewohnheiten zu Staatsmartyrern erklärt (zahlreiche Belege bei Hitler, Schirach u. a.). Von 1935 bis 1938 feierte man alljährlich am 9. November vor den „Ehrentempeln“ in Nachahmung faschistischer Veranstaltungen den „Letzten Apell“, der die „Blutzeugen“ als „Ewige Wache“ berief. Die Anordnung der „Ehrentempel“ vor den Parteigebäuden wurde entsprechend verstanden (Anklang an die einander gegenüberliegenden Wachhäuser des 18. und frühen 19. Jahrhunderts).

Mit ihren kannelierten Pfeilern sollten die „Ehrentempel“ an griechische Tempelruinen erinnern und zugleich den klassizistischen Bauten am Königsplatz entsprechen. Der Typus der offenen, freistehenden Pfeiler- (oder Säulen-) Halle ist jedoch weit jüngeren Ursprungs. Er begegnete in der Grabmalsarchitektur des 19. Jahrhunderts in bescheidenen Dimensionen und lebte im 20. Jahrhundert weiter (Beispiele: Grabstätte Gropius, 1863, Berlin, Dreifaltigkeitsfriedhof vor dem Halleschen Tor; Familiengrabstätte W. in Wien, vor 1895, entworfen von Otto Wagner; Familiengrabstätte in Berlin, 1921 von Max Taut geplant; Abwandlung des Typus im Sinne des gotisierenden Expressionismus jener Jahre). Während des 1. Weltkrieges erscheint der Typus, weiterhin in relativ bescheidener Dimensionierung, außerhalb des privaten Bereichs im Aufgabenkreis des Kriegerehrenmals, woraus sich eine spezifische, in den 20er und 30er Jahren deutlich zu fassende Tradition entwickelte. Beispiele: Offenbach a. M., Alter Friedhof, 1917; Salzwedel/Altmark, Burggarten, ca. 1925; Tönsberg b. Oerlinghausen, 1930. In monumentaler Auffassung begegnen wir der Pfeilerhalle bei Wilhelm Kreis (Wettbewerb, 1932, um das geplante Reichsehrenmal bei Bad Berka). Als ein Sonderfall ist der atriumartige Entwurf anzusehen, den Erich Blunck 1930 im Wettbewerb um die Ausgestaltung von Schinkels Berliner Wache zum Gefallenental einreichte, waren hier die Grundbedingungen andere, so bleibt doch dieses Projekt als Beleg für die Gültigkeit der genannten Ehrenmal-Tradition wichtig. Troost griff also auf einen Typus zurück, der seit mehr als einem Jahrzehnt für Gefallenentaler geläufig war.

Das Münchner Forum ist als der denkmalhafte Mittelpunkt der Partei zu verstehen (vgl. Hitlers Äußerungen in „Mein Kampf“ I, 12).

Zur Auswirkung: Troosts Münchner Bauten wurden als die entscheidenden Vorbilder für die Staatsarchitektur des NS gefeiert. Tatsächlich erreichte der in ihnen verwirklichte Neoklassizismus im Grundsätzlichen Verbindlichkeit (dies über Hitler, auf den immer wieder Rücksicht zu nehmen war, sowie über Speer, der an Troost anknüpfte und seinerseits als Architekt mit ungeheuren Machtmitteln ausgestattet wurde). Ähnliches gilt für die Forums-Idee und die propagandistisch wirksame Verknüpfung von Grab- und Mahnmalen mit Verwaltungs- und Repräsentationsgebäuden. Gauforen wurden gebaut (Weimar) oder geplant (Augsburg, Dresden). Für die Ortsgruppen waren „Ehrenhöfe“ neben den „Gemeinschaftshäusern“ vorgesehen (Richtlinien des Jahres 1941). An der projektierten Nord-Süd-Achse in Berlin wollte man neben einem neuen Verwaltungskomplex für das Oberkommando des Heeres eine „Soldatenhalle“ errichten, die in einer Krypta die Gebeine berühmter deutscher Feldherrn und Soldaten bergen sollte (Entwurf W. Kreis; vgl. dazu Hitlers Tischgespräche, 12. 5. 1942 mittags). Schließlich gab es isoliert aufwendig gestaltete Grabmale für die „Gefallenen der Bewegung“ (Beispiele: Ehrenmal des Gaues Essen auf dem Essener Südwestfriedhof; Grabanlage für den Hitlerjungen Mallon auf Rügen). Man sieht, wie – ganz im Sinne der auf Einsetzung eines politischen Glaubens als Religionsersatz gerichteten Bestrebungen des Regimes – das Münchner Forum machte oder hätte machen sollen (wichtig in diesem Zusammenhang: H. Buchheim, Glaubenskrise im Dritten Reich, Stuttgart 1953).

Das Referat wird in erheblich erweiterter Form 1969 in einem Sammelband im Druck erscheinen („Zeitgeschichte in Film- und Fernsehdokument“, hrsg. von G. Moltmann, Hamburg, und K. F. Reimers, Göttingen).

Sektion „Ikonographie“

Ludwig von Döry (Frankfurt):

Ikonographische Fragen der Mainzer Barockplastik

Ikonographie, Ikonologie, Quellenkunde, Stilkritik, Kunstgeographie, Soziologie und der prüfende Blick auf die Historie sind unser tägliches Handwerkszeug. Anlässlich der Bearbeitung des Corpus „Mainzer Barockplastik“ bot sich Gelegenheit, in Hinblick auf Ikonographie im weitesten Sinne Beobachtungen anzustellen, die ein Überprüfen unseres methodischen Vorgehens mindestens im Bereich der Mainzer Barockplastik angebracht erscheinen lassen. Wiederholt begegnet man nämlich hier statuarisch gleichen Gestalten unterschiedlicher Güte und zwar oft über längere Zeiträume hinweg. Die Möglichkeit, dieses Phänomen mit dem Hinweis auf werkstattbedingte Repliken zu erklären, besteht nicht. Die Pflege und Tradierung bestimmter formaler Lösungen ist im Mainzer Bereich essentiell, wir sprechen von einer formalen Typologie, wobei das Wort Typus etwa im Sinne von Landschaftstypus, Haustypus, Möbeltypus, Gefäßtypus Verwendung findet. Freilich mündet angesichts solcher Typenreihen die Forschung zumeist in die Frage nach dem Urheber eines neuen Typus, wodurch die Kategorie der Qualität erneut Gewicht gewinnt.

Zwischen der formalen Typologie und den eingangs genannten Forschungszweigen unseres Faches besteht eine Interdependenz. Wenn wir nachfolgend die Quellenkunde doch außer Acht lassen, so nicht aus grundsätzlichen Erwägungen, sondern weil eine Querverbindung dieser Art mit den greifbaren Quellen im Mainzer Bereich zu keinen Ergebnissen führt.

Die fünf näher zu charakterisierenden wesensbedingten Beziehungen sind folgende:

1. Zur Ikonographie: im Sinne des Geniebegriffes erwarten wir heute lebenden Forscher bei jeder künstlerischen Realisierung im Grunde eine jeweils neue Lösung, d. h. daß jede, selbst inhaltlich gleiche Darstellung eines Künstlers eine von den anderen Formulierungen – eigenen wie fremden – abweichende Form haben muß. Diesem Postulat widerspricht jedoch die Wirklichkeit, denn die meisten Künstler gehen mit ihren Formerfindungen ökonomisch um. Insbesondere im Mainzischen (aber auch in Kurtrier und in der Kurpfalz) kann ein bewährter statuarischer Typus die jeweils neue ikonographische Darstellung ersetzen, indem Figuren gleichen Typus andere Attribute, ja andere Köpfe erhalten (vertikale Reihen). Hierbei sind die Typenpaare alter Mann – junger Mann, alte Frau – junge Frau zumeist zu unterscheiden, obwohl es vorkommt, daß der gleiche Typus einmal als alter Mann, dann aber als junge Frau verwendet wird. Dem beliebigen Übertragen setzen ferner Grenzen Unterscheidungsmerkmale von Stand, Rang, Ordenszuge-

- hörigkeit, Spezialtracht usw. Nicht seltene Sonderfälle stellen Nachbildungen bzw. Neuformungen von zum Teil älteren Gnadenbildern dar.
2. Zur Ikonologie: unmittelbar werden Fragen des inhaltlichen Zusammenhanges akut, sobald wir nach dem Verbleib einst vorhandener Altarfiguren fahnden, oder umgekehrt, wenn wir nach dem ursprünglichen Standort offensichtlich verschleppter Altarplastiken suchen. Naturgemäß erschweren Glieder einer Typenreihe beim Fehlen individueller Attribute die Sucharbeit. Auch mittelbar helfen uns ikonologisch bedingte Ensembles wie z. B. Altäre mit Statuenschmuck weiter, indem nämlich die authentische Kombination von Stücken verschiedener Typenreihen (horizontale Reihen) zur Erhärtung von auf anderen Wegen gewonnenen Erkenntnisse beitragen können.
 3. Zur Stilkritik: da die meisten Skulpturen im Mainzischen vorerst anonym sind, ergeben die Typenreihen dank einzelner datierter oder datierbarer Bildwerke chronologische Reihen, die ihrerseits mittelbar zur Bestimmung der Meister beitragen können. Gewiß erschwert die werkstattbedingte Unschärfe der Handschrift die Ermittlungen.
 4. Zur Kunstgeographie: die kartographische Auswertung der Typenreihen erbringt erstaunlich weitgehende Aufschlüsse, selbst aus anonymen Reihen ergibt sich wenigstens das Zentrum der Herstellung. Da es sich zu 95% um religiöse Plastik handelt, erscheinen protestantische Landstriche auf den Karten als leere Flächen. Einmal im Besitz einer Karte kann man fernerhin mit dem Ausschließungsverfahren arbeiten (bei der Menge des Stoffes spielen durch verschleppte Stücke entstandene Ungenauigkeiten nur eine geringe Rolle).
 5. Zur Soziologie: zuletzt ergeben sich auch Hinweise auf die verschiedenen Bestellerkreise (Episkopat, hoher Adel, reiche Klöster, arme Klöster, Landgemeinden); der Regulator mag, abgesehen von der Reputation der einzelnen Künstler, der geforderte Preis gewesen sein.

Donat de Chapeaurouge (Tübingen):

Aktporträts des 16. Jahrhunderts.

H. W. Janson hat in seinem Vortrag auf dem Bonner Kongreß 1964 die Aktporträts des Klassizismus behandelt, wobei er als frühestes Beispiel Pigalles Voltaire nennt, der 1770 begonnen wurde. Janson verweist als Vorstufe auf die von Plinius beschriebenen „achilleischen“ Porträts der Römer, die einen Zeitgenossen in idealischer Nacktheit vorstellten und die gegen Ende des 1. vorchristlichen Jahrhunderts aus Griechenland übernommen wurden. Quatremère de Quincy hat seit 1791 die Darstellung von historischen Persönlichkeiten als Aktfiguren propagiert, um damit die Herauslösung aus den Fesseln von Zeit und Milieu zu manifestieren. Abgesehen davon, daß sich Jansons Beispiele durch die Einbeziehung der deutschen Kunst noch wesentlich vermehren ließen, gibt es aber schon ein älteres Werk in Italien, nämlich den Stich Polanzanis mit der Aktbüste des Piranesi von 1750. Darüber hinaus ist Jansons Behauptung,

aus der Zeit von Renaissance und Barock seinen keine Aktbildnisse von Zeitgenossen überliefert, nicht aufrecht zu erhalten. Vielmehr gibt es schon im 16. Jahrhundert, auch wenn man die sogenannten mythologischen Porträts beiseite läßt, eine ganze Reihe solcher Werke.

Unmittelbar antiken Einfluß verraten die italienischen Medaillen des 15. und 16. Jahrhunderts, die Herrscher und Künstler in der Form von Aktbüsten wiedergegeben. Andererseits liefert aber die Darstellung des Bischofs Palmieri durch ihre Umschrift eine christliche Interpretation, zitiert sie doch die Hiobsstelle: „Ich bin nackt von meiner Mutter Leibe gekommen, nackt werde ich wieder dahin fahren.“ Dementsprechend läßt sich auch Signorellis Porträt seines toten Sohnes in christlichem Sinne deuten. Und Dürers Selbstbildnis als Aktfigur auf einer Zeichnung von 1522 gibt sich schon durch die Attribute von Geißel und Rute gleichzeitig als Darstellung des Schmerzensmanns zu erkennen. Die völlige Nacktheit war kurz vorher von den Auftraggebern auch für Michelangelos Christus in S. Maria sopra Minerva gefordert worden, wozu als Prototypen der Kruzifix desselben Künstlers in S. Spirito und Brunelleschis Kruzifix in S. Maria Novella zu nennen wären, wenn nicht in beiden Fällen Perizonia aus Tuch zur Verhüllung der Scham anzunehmen sind. Theologisch läßt sich die Nacktheit Christi wohl als typologischer Hinweis auf den Zustand im Paradies erklären, den der Gottessohn als „novissimus Adam“, wie Paulus ihn 1. Kor. 15,45 nennt, wiederhergestellt hat.

Andere Aktporträts des 16. Jahrhunderts verdanken ihre Existenz dem Bedürfnis, nicht nur das Gesicht, sondern auch den Körper ohne Beschönigung zu zeigen. Dies hängt damit zusammen, daß im Quattrocento die Horazische *nuda veritas* erstmals im Bild wiedergegeben wurde (vor Botticelli schon von Filarete) und man nun die „nackte Wahrheit“ auch im Porträt sehen wollte. Allerdings tragen die entsprechenden Bildnisse vornehmlich privaten Charakter (Dürers Zeichnungen seines Körpers, die von Matthäus Schwarz in Auftrag gegebenen Bilder aus seiner Kostümbiographie und die Darstellungen des Johann von Holte und seiner Geliebten von Aldegrever). Noch Montaigne versichert, er hätte sich in seinen Essais am liebsten „peint tout entier, et tout nud“, um seine „*façon simple, naturelle et ordinaire*“ sehen zu lassen. Daß er hier den Ausdruck „malen“ verwendet, läßt auf Kenntnis von Aktporträts schließen.

Für die Öffentlichkeit bestimmt waren nur die Bildnisse von Zwergen, deren monströse Körper besonders in Florenz zur Nachbildung reizten. Giambologna und Valerio Cioli haben die Hofzwerge Morgante und Barbino in Bronze verewigt. Aber schon Margarethe von Osterreich besaß als Geschenk des Königs von Dänemark ein Gemälde mit einem nackten Zwergenpaar. Sicherlich spielt hier die Freude am Ungewöhnlichen eine Rolle, die auch bei der Erfindung von Leonis Statue Karls V. Pate gestanden haben muß, unter der sich nach Abnahme der Rüstung die entblößte Gestalt des Kaisers offenbart.

Schließlich verdankt Bronzinos doppelseitig bemaltes Bild, das den schon erwähnten Morgante von vorn und von hinten darstellt, den Erörterungen über den Paragone seine Existenz. Der Künstler wollte damit beweisen, daß auch der Maler in der Lage wäre,

einen Menschen von allen Seiten zu zeigen. Wenn man Vasari Glauben schenken darf, hatte schon Giorgione einen nackten Mann dargestellt, der sogar von vier Seiten zu betrachten war, indem eine Quelle, ein Harnisch und ein Spiegel die in der Vorderansicht fehlenden Partien sichtbar machten.

Somit ergibt sich, daß sehr verschiedenartige Triebkräfte zur Ausbildung der neuzeitlichen Aktporträts geführt haben. Antike Münzen lieferten das formale Vorbild, die Horazische Formel oder die Hiobsstelle dienten als theoretische Legitimation, und schließlich rückten die Erörterungen über den Paragone und das Interesse am Kuriosen in den Vordergrund.

Jörg Gauer (Heidelberg):

Das Goethedenkmal der Bettine von Arnim

Unter den Dichtermonumenten des 19. Jahrhunderts beansprucht das Goethedenkmal der Bettine von Arnim besonderes Interesse. Bedeutet es doch die Apotheose des Genius des Jahrhunderts, geschaffen von einer ungewöhnlichen Frau, eine Verherrlichung, die nach den Vorstellungen der Zeit nur in einem Monument Gestalt finden konnte. Fast vierzig Jahre setzte Bettine daran, um ihrem Daimon und Heros, dem sie ihr Leben unterstellt hatte, ein Mal zu setzen, das ein verklärtes Zeugnis ihrer begeisterten Liebe und seines ewigen Ruhms bilden sollte.

Zeichnerische und plastische Entwürfe sowie eine Vielzahl von gedruckten und ungedruckten Quellen lassen ihre künstlerischen Absichten deutlich werden.

Anläßlich der Feier von Goethes 70. Geburtstag in Frankfurt a. M. wurde auf Anregung von Sulpiz Boisserée der Plan gefaßt, dem Dichter in seiner Vaterstadt ein Denkmal zu setzen. Projektiert war eine Tholos nach dem Vorbild des sog. Vestatempels in Rom. Für einen Fries mit Darstellungen aus „Hermann und Dorothea“ sollte Thorvaldsen herangezogen werden, mit der Anfertigung einer Kolossalbüste Goethes wurde Dannecker beauftragt. Da Dannecker die ihm zuge dachte Aufgabe nicht übernehmen konnte, schlug Goethe Rauch vor, der 1820 die „a tempo“ Büste geschaffen hatte. Das erste Modell einer Sitzfigur nach dem Vorbild antiker Dichter- und Philosophenporträts fertigte Rauch 1823, ein zweites brachte er im folgenden Jahr bei einem Besuche Goethes nach Weimar mit, wo er noch ein drittes schuf. Bettine war von dem ersten Modell enttäuscht, Rauch hatte nur ein Porträt in antikischer Gewandung geliefert. Sie machte einen zeichnerischen Entwurf: Goethe nicht als Individualität sondern in jupiterähnlicher Haltung auf feierlichem Thron, vor ihm die kindliche Gestalt der Psyche, die „das Geheimnis seiner Seele durch die Leier ausspricht.“ Der Adler am Postament spielt zugleich auf das Stadtwappen Frankfurts an, unter dem Sitz sollte Amor Schwäne fütternd dargestellt werden. 1824 fertigte Bettine mit Hilfe des Shadow-Schülers Ludwig Wichmann selbst einen Bozzetto der Goethe-Psyche Gruppe. Ihr Entwurf fand in Frankfurt großen Widerhall, das Urteil der Künstler war zurückhaltender. Nach der Ansicht Rauchs, die sich Goethe zu eigen machte, soll die idyllische und genremäßige Auffassung dem Relief und der Kleinplastik vorbehalten bleiben, Figuren in großem Format dürfen ihre Wirkung allein in der Körpergebärde und in

dem charakteristisch erfaßten Porträt suchen. Die Ausführung von Bettines Entwurf scheiterte, als Moritz von Bethmann 1825 auf eigene Kosten eine überlebensgroße Sitzfigur Goethes bei Rauch bestellte, um die Widerstände zu überwinden, die sich in Frankfurt gegen das Projekt erhoben hatten.

Bei der Weiterverfolgung ihrer Ideen sah sich Bettine zunächst auf sich selbst gestellt. Die Erträge ihres 1835 erschienenen Buches „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“, das ihren Ruhm als Schriftstellerin begründete, gedachte sie dem Denkmal zuzuwenden. „Seinem Denkmal“ lautet der Untertitel des Werkes.

Seit 1846 mehren sich die Hinweise auf eine neue fieberhafte Beschäftigung mit dem Projekt. Die Gruppe Goethes mit der Psyche erhält ein höheres reliefgeschmücktes Postament und wird mit einer Brunnenanlage verbunden. Der Lustgarten vor dem Alten Museum in Berlin oder der Platz vor dem Krollschen Etablissement im Tiergarten wird als Aufstellungsort in Erwägung gezogen. Die Rückseite der Thronlehne soll das Relief eines Sonnenweibes schmücken, das in den Händen den Tierkreis hält und mit ihrem Mantel die Sängere der Erde schützt. Darunter am Sitz ist eine Personifikation der Nacht vorgesehen. Zwei Aloestauden wachsen an den Kanten der Lehne empor. Der Adler Jupiters verschwindet von der Vorderseite des Postaments, ein Bacchanal nimmt seine Stelle ein. Im Bild des Bacchus, der Psyche aus dem dionysischen Taumel rettet, um sie zum Olymp zu entrücken, verstand Bettine den jungen Goethe. Auf die begründete Hoffnung hin, König Friedrich Wilhelm IV. werde das Denkmal ankaufen, übernahm es 1846 der in Rom lebende Bildhauer Karl Steinhäuser, die Gruppe Goethes und der Psyche auf eigenes Risiko auszuführen.

1849 wird das Projekt um ein Podium erweitert, sieben Stufen führen zu dem Denkmal empor. Das Podium trägt auf den Längsseiten und der Rückwand reichen Reliefschmuck, ein Huldigungszug zieht zu einem Dichterkönig aus mythischer Vorzeit heran. 1851 weilte Steinhäuser in Berlin und fertigte unter den Augen Bettines ein Modell des ganzen Monuments, wodurch die Gesamtform endgültig festgelegt wurde. Zugleich wollte der Bildhauer klären, was mit der Goethestatue werden sollte, deren Marmorausführung sich der Vollendung näherte. Um Friedrich Wilhelm IV. zu interessieren, wird das Modell 1852 im Schloß Bellevue aufgestellt. Der König zeigt sich beeindruckt, doch halten ihn die negativen Urteile seiner künstlerischen und politischen Ratgeber davon ab, sich näher auf das Projekt einzulassen. Auf Grund der kritischen Stimmen macht sich Bettine an die Verbesserung ihres Entwurfs. Der Thron Goethes wird monumentalisiert, das Podium vergrößert, die Reliefs des Triumphzugs erhalten unter Mitwirkung des Malers Eduard Ratti und der Bildhauerin Elise Hüsener ihre letztgültige Form. Unter den gliedernden Lisenen des Podiums werden Elefantenköpfe angebracht, die mit den Rüsseln im Wasser des Kanals spielen, der das Monument umgibt. Da vom König keine Entscheidung kam, wollte Bettine die Vollendung des Werks als Nationaldenkmal durch eine allgemeine Subskription sicherstellen. Der Wiesengrund vor Goethes Gartenhaus in Weimar erschien nun als geeigneter Platz für das Denkmal. Inzwischen hatte der Bildhauer, der sich nicht länger hinhalten lassen konnte, die Marmorgruppe an den Erbgroßherzog Karl Alexander

von Sachsen-Weimar verkauft, der sie 1853 im Tempelherrenhaus aufstellen ließ, bis 1865 das neue Museumsgebäude fertig war. Von einer Ausführung des gesamten Entwurfs war bei den Verhandlungen mit Weimar allerdings nicht die Rede.

Trotz diesem Rückschlag entsagte Bettine keineswegs dem Projekt, das zu ihrem Lebensinhalt geworden war. Bei gleichbleibender Gesamtform nahm sie an dem Modell weitere Veränderungen vor. Ihre Teilnahme am Zeitgeschehen und ihre Einsichten in die sozialen Probleme führten zu einer Aktualisierung des Darstellungsprogramms. Die Personifikation der Nacht wurde 1856/57 durch die Gruppe des jungen Hirten mit der Königstochter ersetzt, eine Verherrlichung der alle Standesunterschiede aufhebenden Macht der Dichtung. Albert Wolff modellierte das Relief nach Zeichnungen Bettines. Eine politische Forderung des Tages findet bildliche Gestalt in dem Genius der Pressefreiheit, von dessen Aussehen und Ort am Denkmal sich freilich noch keine Vorstellung gewinnen läßt. 1858 dachte Bettine noch an eine Umgestaltung der Goethefigur. Der in reiferen Jahren dargestellte Kopf des Dichters sollte durch einen jugendlichen Porträttyp nach dem Vorbild von Trippel-Klauer ersetzt werden. Als Bettine 1860 starb, wurde sie unter dem Denkmal aufgebahrt, des Dichters Statue hielt die Totenwache.

Die Bedeutung von Bettines Goethemonument in der Reihe der Künstlerdenkmäler des 19. Jahrhunderts ist kaum zu überschätzen. Greift Bettine in der Verwendung von Emblemen auf die Bildersprache des 16. und 17. Jahrhunderts zurück und hält sich ihr Figurenstil in den Grenzen klassizistischer Formgebung, so weisen viele Züge ihres Projekts entschieden in die zweite Hälfte des 19. und in den Anfang des 20. Jahrhunderts. Das Lauschen des göttergleich thronenden Dichters auf den Genius lassen Bettines Goethe als Vorläufer von Rodins Victor Hugo (1892) erscheinen. Der gedankentiefe Reliefschmuck und der Prunk kostbaren Materials bedeuten eine Vorwegnahme von Klingers Beethoven (1886 – 1902). Die Lockerung der Friesfiguren vom tragenden Reliefgrund, die Verschleifung der klaren Umrißlinien des Aufbaus durch Pflanzenwerk, die Verbindung des Denkmals mit einer Brunnenanlage sind künstlerische Ideen, die erst um 1900 voll zum Tragen kommen. Der breite Fächer stilistischer Möglichkeiten, wie ihn das 19. Jahrhundert entwickeln sollte, stand Bettine als Dilettantin höchsten Ranges deshalb zu Gebote, weil sie von Schultraditionen und ästhetischen Doktrinen unbelastet war.

Hans-Ernst Mittig (München):

*Das Wiener Beethoven-Denkmal von Zumbusch und die Wende der
Beethovendarstellung*

Die Darstellungen Ludwig van Beethovens blieben nicht an die Grenzen des Porträts, des Künstlerdenkmals oder des Musikbildes gebunden, denn wie kein anderer Tonkünstler wurde Beethoven heroisiert, ja vergöttlicht. Der Vergleich zwischen Ernst Julius Hähnels 1845 enthülltem Beethoven-Denkmal in Bonn und Max Klingers „Beethoven“ (1886 – 1902) in Leipzig zeigt einen grundsätzlichen Wandel. Haltung, Tracht und Attribute kennzeichnen bei Hähnel einen Künstler der Vergangenheit, bei Klinger

eine vergöttlichte Heldengestalt ohne jedes Zeitmoment (dazu zuletzt J. A. Schmoll gen. Eisenwerth in: Fs. Joseph Müller-Blattau, 1966, S. 255). Die begleitenden Reliefs lassen sich bei Hähnel mit Hilfe der traditionellen Ikonografie der Musik entschlüsseln, bei Klinger greift ihre Thematik in weitere untereinander gegensätzliche Bereiche aus. An der Wende zu einem solchen Beethovenbild steht Kaspar Clemens von Zumbuschs Wiener Beethoven-Denkmal (1873 - 1880).

Die Sitzfigur unterscheidet sich durch ihre innere Spannung und ihren Ernst von allen früheren Beethoven-Porträts.

Die Wende zu einer neuen Auffassung von Beethoven läßt sich auch an der Sockelplastik ablesen. Die Sinnbilder, die man den Darstellungen Beethovens beigab, sind kunstgeschichtlich mindestens ebenso interessant wie die eigentliche Beethoven-Ikonografie. Die bildlichen Gleichnisse Beethovenscher Musik stehen mit Allegorien früherer Jahrhunderte (vermittelt u. a. durch Peter Cornelius' Pinakotheksloggien in München) und untereinander in vielfältigen Motivzusammenhängen. Mehrfach berühren sie sich mit Deutungen anderer Musiker und Künstler überhaupt (Michelangelo). Die Entwicklung läßt folgende Phasen erkennen: 1. Allgemein gehaltene Musikallegorie (Willibrord Mähler, Porträt, 1804 oder 1805; Friedrich Drake, Denkmal-Entwurf für Bonn, 1840). 2. Musikallegorie mit spezifischem Ausdruck (Hähnel, Beethoven-Denkmal in Bonn, 1842 - 1845; Gustav Bläser, Wettbewerbsentwurf dazu; Alfred Rethel, Eroica, um 1852). 3. Ausweitung des Themenbereichs auf Liebe und Natur (Moritz von Schwind, Symphonie, 1849/52; ders., Lachner-Rolle, 1862; ders., Lünette in der Wiener Oper, 1865). 4. Rückgriffe auf Ludwig Schwanthalers 1842 enthülltes Salzburger Mozart-Denkmal, Hähnels Beethoven-Denkmal und Carl Kundmanns 1873 enthülltes Wiener Schubert-Denkmal (Konkurrenzentwürfe für das Wiener Beethoven-Denkmal von Johannes Benk und Anton Paul Wagner, 1873 - 1874).

Mit der Gegenüberstellung der größeren Sockelfiguren „Prometheus“ und „Victoria“ symbolisierte Zumbusch „den Seelenkampf des Genius und den Triumph seiner Kunst“; Gegensatz und Spannung entsprechen anschaulich einem damals oft betonten Grundprinzip Beethovenscher Musik. In der Literatur war Beethoven schon vorher mit Prometheus verglichen worden; ihm selbst scheint Prometheus ein Leitbild gewesen zu sein.

Die kleineren Sockelfiguren knüpfen zwar an ältere Beethoven-Sinnbilder an, bringen aber ebenfalls Neues. Weder als Darstellung der neun Sinfonien oder der „Hauptschöpfungen Beethovens“ noch der „verschiedenen Gattungen der von dem Meister gepflegten Musik“ lassen sie sich erschöpfend erklären. Die Paare an den vier Ecken schildern die Ausdrucksbereiche der Beethovenschen Musik und greifen anscheinend zugleich das Prometheus-Thema auf, indem sie durch Haltung und Attribute Szenen des heroisch-allegorischen Balletts „Die Geschöpfe des Prometheus“ frei paraphrasieren. Dessen Handlung war kurz vorher wieder bekannt gemacht worden. Der gefesselte Prometheus und die Siegesgöttin wurden abweichend von der Handlung des Balletts, aber an sinnreicher Stelle in den Reigen der kleineren Figuren einbezogen. Als Gegenstück zu Prometheus bot sich auch deshalb Victoria, weil

der Kranz im Prometheuskult getragen wurde und weil auch sie an ein hochgeschätztes Musikstück Beethovens erinnerte. Ein gefesselter Knabe mit einer Leier an der Vorderseite des Denkmals und ein Schwan an der Rückseite spielen auf das Zeichen der Gesellschaft der Musikfreunde an. Nach Vergleichen und zeitgenössischen Texten ist der Knabe als Amor aufzufassen, der den Bogen mit der Leier vertauscht hat, der Schwan als „des Musikers Sterbevogel“. Zusammen umschreiben sie ein Leben, das ganz der Musik gewidmet war. Als Apollo-Attribute fügen sich Leier, Köcher und Schwan zugleich in den Themenkreis der Prometheus-Musik und ergänzen die Attribute der kleinen Eckfiguren zu einem Kranz von Götterzeichen. Beethovens Leben und Sterben erscheint also in mythischen Gleichnissen, Attribute der Götter deuten auf seinen göttlichen Rang hin.

Diese Auffassung von Beethoven hat Zumbusch im Bereich der bildenden Kunst zum ersten Mal entschieden ausgesprochen. Sein Beethoven-Denkmal blieb dadurch ein halbes Jahrhundert lang wegweisend.

Volker Plagemann (Aachen):

Zur Kunsthistorienmalerei

Aus der Künstlerbiographik der Fachleute entwickelte sich seit dem 18. Jahrhundert eine Künstlerbiographik der Laien und Dichter. Daraus entstand die Kunstgeschichtsdichtung: Kunstgeschichtsprosa und Kunstgeschichtssyrik malten Schicksale oder einzelne Erlebnisse historischer und zeitgenössischer Künstler aus, Kunstgeschichtsschauspiele stellten sie sichtbar auf die Bühne, Kunstgeschichtssopern versuchten, ihr Erlebnis musikalisch zu steigern.

Prosa und Lyrik verbreiteten das Interesse für den Gegenstand und weckten das Bedürfnis nach bildlicher Darstellung. Schauspiel und Oper gaben in der Aufführung unmittelbar Anlaß zu optischer Darstellung, die durch Zuschauerdistanz und Bühnenrahmung bildnerischer Darstellung ähnelte, jedoch natürlich nicht zweidimensional war und nicht Augenblicke, sondern ganze Abläufe wiedergab. Eine bildnerische Darstellung, die Kunsthistorienmalerei, mußte dadurch angeregt werden.

Auf den Künstlerfesten vor allem der Künstlerzirkel in Rom mit Rezitationen, Verkleidungen in historischen Kostümen, Kulissen- und Transparentmalereien begegneten sich Kunstgeschichtsdichtung, Kunstgeschichtsschauspiel und Kunstgeschichtsmalerei.

In Italien hatten die Künstler vieler Nationen Gelegenheit, vereinzelte Beispiele von Kunsthistorienmalereien früherer Jahrhunderte zu sehen. – In Italien beschäftigten sich die Künstler mit der reichhaltigen italienischen Künstlerbiographik. Hier entstanden daher frühe Zeichnungen und Malereien nach den darin enthaltenen Künstlergeschichten. Die wichtigsten sind Arbeiten des jungen Jean Auguste Dominique Ingres.

Durch die intensive Beschäftigung mit der italienischen Kunstgeschichte und die Konfrontation mit anderen Künstlernationen wurden die Künstler gleichzeitig zum Nachdenken über die eigene Nation und die nationale Kunstentwicklung angeregt. Vor allem die deutschen Künstler empfanden und stilisierten die Gegenüberstellung von italienischer und deutscher Kunst.

Früh waren es Raffael und Dürer, die als Vertreter der beiden Nationen herausgestellt wurden.

In den deutschen Dürerfeiern des Jahres 1828 wurden die Feste der Künstler in Rom monumentalisiert. Dichtung, Schauspiel und Malerei beeinflussten diesmal nicht nur einen kleinen Kreis, sondern alle deutschen Künstler, die an den Feiern teilnehmen oder sie von fern verfolgten.

Schon vor der Veranstaltung der Dürerfeste begann die Konzeption der Kunstgeschichtsfresken in den Loggien der Alten Pinakothek zu entstehen. „Dürfte ich es wagen, Eurer Kgl. Majestät meinen unmaßgeblichen Gedanken in Bezug auf die in den Bogen der Pinakothek auszuführenden Gegenstände vorzulegen“, schrieb Cornelius am 22. Mai 1827 an Ludwig I. von Bayern, „so würde ich vorschlagen, in den kleinen nach Art der rafaelischen Logen anzuordnenden Bildern das Leben der Maler und deren Beschützer etc., von Cimabue bis auf die neuere Zeit nach Vasari, Carl von Mander, Sandrart u. a. darzustellen und in den sie umgebenden Arabesken Beziehungen auf ihre Werke, ihre eigentümlichen Sinnesarten, Neigungen und Verdienste anzubringen...“. Bis 1836 lieferte er die Entwürfe. Dieser Zyklus war der erste und umfassendste Versuch einer monumentalen Darstellung der Kunstgeschichte.

Nach der Zeit der Dürerfeste und der Entwürfe für den Münchener Zyklus wurden Kunstgeschichtsdarstellungen zahlreich. Sie traten auf als Illustrationen zur Kunstgeschichtsdichtung, als genrehafte Blätter und Bilder und als monumentale Malerei an Bauwerken. Vor allem wurden Kunstgeschichtsdarstellungen ein Bestandteil der Kunstgeschichtssikonographie oder -ikonologie, die das 19. Jahrhundert aus mythologischen, historischen und kunsthistorischen Darstellungen, Stifterbildern, repräsentativen Reihen von Künstlern, symbolischen Personen und verschiedenartigen Allegorien zusammensetzte. Diese Programme fanden ihren Platz in Buchillustrationen, auf Denkmälern, besonders aber am Äußeren und im Inneren von Museen.

Thema der Kunsthistorienmalerei waren historisch belegte, dichterisch verklärte oder bewußt erfundene Situationen im Leben historischer Künstler. Man wählte Künstler, während der Arbeit an bedeutenden Werken, Künstler in entscheidenden, ihr Schaffen bestimmenden Augenblicken, oft bei Begegnungen mit Herrschern, daneben aber auch Künstler in beliebigen Lebensmomenten, etwa zusammen mit der Geliebten. Leicht nachzuempfindende, dramatisch zugespitzte oder rührende Szenen wurden bevorzugt. Eine besondere Rolle spielten die Darstellungen ganzer Zeitalter oder Kunstperioden, in denen mehrere, etwa gleichzeitig wirkende Künstler miteinander auftraten.

Neben den historischen wurden zeitgenössische Künstler Gegenstand der Kunsthistorienmalerei und erschienen gleichberechtigt in den Programmen. Solche Darstellungen waren oft in besonderem Maß überhöht, karikierend überspitzt oder allegorisch ausgeschmückt.

Eine weitere, letzte Dimension der Kunstgeschichtskunst waren Schilderungen von Kunsthistorikern und Kunstkritikern bei kunstwissenschaftlicher Betätigung.

Sektion „Suebica“

Reinhard Wortmann (Ulm):

Zur Baugeschichte des Ulmer Münsterchores

Der Aufriß des Chores, mit dem der Bau 1377 begonnen wurde, stimmt weitgehend mit demjenigen des Langhauses der Heiligkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd überein: Gliederung und Proportionierung der Strebe Pfeiler, deren Rücksprung in Höhe des Gewölbeansatzes, Dreiecktabernakel, Fensterhöhe, gleiche Höhe der Strebe Pfeiler bis zum Rücksprung. Der erste Meister, Heinrich II. Parler, kam wohl aus Gmünd. Er ist aber nicht identisch mit Heinrich I.: Dieser müßte damals schon etwa 80jährig gewesen sein; völlig unterschiedliche Maßwerkcompositionen; in Ulm fehlen die Gmünder gekehnten Dienst- und Stabwerksockel. Der Vergleich mit Gmünd bezeugt die Einheitlichkeit des Ulmer Chorplanes bis hinauf zum ersten Kranzgesims (Chorerhöhung, nach A. Conradt, erst unter Ulrich von Ensingen). Auch das Chorinnere ist (bis auf das Gewölbe von 1449) einheitlich. Hier vor allem wird die stilistische Haltung Heinrichs II. faßbar: Die Bauglieder (Arkatur und Dienste, Konsolen, Kapitelle und Schildbogenrippen) heben sich in praller Leiblichkeit von der Wand ab. Dieser handfesten Diesseitigkeit entspricht die freie und weite, auf den Menschen bezogene Räumlichkeit (5/10-Schluß, Horizontalmomente des Aufrisses, beruhigte Gesamtproportionen 1 : 1,6). Beim Meisterwechsel 1383, oder wenig später, dürfte der Chor weitgehend gestanden haben (ohne Gewölbe, doch mit Dach in Höhe des unteren Kranzgesimses); dafür spricht auch die 1383 erteilte Weiheerlaubnis (ob und wann wahrgenommen, ist nicht bekannt, einziges überliefertes Weihedatum 1404, doch wohl kaum die erste Weihe, da bereits 1377 die alte Pfarrkirche außerhalb der Stadt abgetragen wurde).

Der zweite Meister, Michael I./II. Parler, zeigt eine andere, in Prag geschulte, elegante und moderne stilistische Haltung. Gegenüber den beiden Fenstern zu Seiten der Chorostwand (wohl noch von Heinrich II., mit hierarchischem Aufbau, althergebrachten Details, und wuchtigen Lilien spitzen) zeichnen sich die Compositionen von O- und SSO-Fenster durch gegenläufige Bewegung und Mehrdeutigkeit aus, und weisen im einzelnen nach Prag. Von Michael stammen auch die Prophetenfiguren der Strebe Pfeiler, deren Stil ebenfalls von Prag hergeleitet wird (F. Schultz); die Tabernakel jedoch gehen auf Heinrich II. zurück und vielleicht auch die blockhafte Prophetenfigur des ersten Nordstrebe Pfeilers. – Deutlicher noch wird Michaels Handschrift am Sakristeierweiterungsbau am Südturm: An den Strebe Pfeilern kantiges, sich der Fläche verbindendes Stabwerk, wodurch eine Faltung der Oberfläche möglich wird. Also auch hier wieder Bewegung (auch im Aufriß) und Mehrdeutigkeit (Geschoßverschleifungen, Hülsenfiale); und wieder Voraussetzungen am Veitsdom zu Prag (Chorstrebe Pfeiler, Hülsenfiale an Querschiffostwänden). An der Sakristeiwand werden die Architekturglieder (Traufgesims und oberes Fenster) durch Bogenfriese an die Fläche gebunden. Am oberen Fenster auch „zweckentfremdete“ Krabben wie im Maßwerk des Chorostfensters. – Die Anbringung der reichsstädtischen Wappen oben an der Sakri-

steifront ist wahrscheinlich mit der Erwerbung des Patronats über die Pfarrkirche durch die Stadt im Jahre 1384 in Zusammenhang zu bringen.

Vier weitere Chorfenster bilden eine gesonderte Gruppe (zwei N-Fenster, NNO- und westliches S-Fenster): Die untergeordneten Bahnen werden vernachlässigt, die seitlichen haben keinen eigenen, völligtigen Abschluß, das Hauptmotiv wächst direkt aus den Hauptstäben heraus. Vergleichbar in Ulm am Westturm das Strebepfeilerblindmaßwerk in Höhe des Glockenbodens sowie die Fenster der Neithartkapelle, beides von Matthäus Ensinger. Von ihm also wahrscheinlich auch jene vier Chorfenster, im Zusammenhang mit der Chorwölbung 1449. Im NNO-Fenster allerdings Glasfenster von vor 1400 (Johannesfenster). Doch H. Wentzel vermutet, daß die Maßwerkscheiben der Chorfenster erst von 1449 stammen (Zahlungen für Gläser im Chor an die Meister Hans Acker und Deckinger). Offen bleibt, wie man sich Bauvorgang und Verglasung vorzustellen hat. Überprüft werden muß auch Kletzl's Datierung des Stuttgarter Planfragmentes 3r, das eine entsprechende Maßwerkkomposition zeigt.

Wilhelm Lehmbruck (Ulm):

Meister Hans von Ulm

Nachdem Franz Stadler 1907 in seiner Multscher-Abhandlung die Fenster der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters Hans Multscher zugeschrieben hatte, vertrat zuerst Ludwig Fischer 1914 im Handbuch der Glasmalerei die Auffassung, die Scheiben stammten von jenem „Meister Hans von Ulm“, der 1441 das Berner Passionsfenster ausführte. Während Fischer später diese These wieder fallen ließ, schrieb 1938 Paul Frankl die Besserer-Scheiben und das Berner Fenster dem Ulmer Glasmaler und Maler Hans Acker zu, dessen Werk er zugleich die Georgsscheibe der Neithart-Kapelle und das Freiburger Fenster zuordnete. Beobachtungen Fischers aufgreifend, der in den Besserer-Scheiben Stilelemente der Kunst des Lukas Moser zu erkennen glaubte, unternahm Waldburg-Wolfegg 1939 die Zuschreibung der Ulmer Fenster an Lukas Moser. Diese Zuschreibung ist von vielen Forschern bis in die jüngste Zeit übernommen worden; sie bildete auch – woran der Referent nicht unschuldig ist – die Grundlage für die vor 10 Jahren gezeigte Ausstellung „Lukas Moser – Die Glasmalereien der Besserer-Kapelle“. Paul Frankl, der damals eigens zu der Ausstellung von Amerika anreiste, konnte mich davon überzeugen, daß die Besserer-Scheiben nicht Lukas Moser sondern dem „Meister Hans von Ulm“ zuzuweisen seien. Aber erst die neuere Beschäftigung mit den Problemen während der Vorbereitung für die diesjährige Ulmer Ausstellung, die den Anstoß gaben zu einem detaillierten Vergleich der Besserer-Scheiben mit dem Berner Fenster, ließen mich erkennen, daß Frankl auch mit der Identifizierung dieses Meister Hans von Ulm mit Hans Acker recht hatte.

Charakteristisch für den Meister der Besserer-Scheiben ist eine ganz unpräntöse realistische Art der Schilderung, zugleich eine spontane, stark zeichnerische Malweise von souveräner Sicherheit. Darin gibt sich der Künstler als Vertreter jener „modernen“ Richtung zu erkennen, die den weichen Stil überwindet und zum spätgotischen Realismus hindrängt. Der frischen motivreichen erzählerischen „Buntheit“ entspricht die

Buntheit der Farbgestaltung, die weder durch farbkompositionelle Ordnungsprinzipien noch durch eine individuell geprägte Farbskala gekennzeichnet ist. Das Figürliche bleibt in allen Darstellungen bildbeherrschend, wenn man auch in der Abfolge der fünf Fenster des Kapellenchores eine Entwicklung von großfigurigen, schlicht und klar auf gebauten Kompositionen zu komplizierteren und kleinteiliger differenzierten Gestaltungen ablesen kann. Zweifellos hat die Auseinandersetzung mit den vom Thema her figurenreichen Szenen der Passionsgeschichte diesen Wandel mitherbeigeführt. Dies zeigt sich auch in der Behandlung der Architektur, die bei den früheren Scheiben vorwiegend rahmende Funktion hat, während sie später, in den Passionsszenen, vielteiliger variiert und immer stärker in den Bildaufbau miteinbezogen wird.

Sowohl die farbige Buntheit als auch die formal-erzählerische Buntheit, vor allem aber die besondere Technik, d. h. die Vollbemalung jeder Scherbe, die keine Partie des Glases leer läßt, deuten darauf hin, daß der Künstler der Tafelmalerei stärker verpflichtet war als der traditionellen Glasmalerei. Alle die hier nur angedeuteten Kennzeichen finden sich nun aber in den Berner Scheiben wieder. Damit bestätigt sich Franks These; daraus ergibt sich zugleich aber die Folgerung, daß der Meister der Besserer-Scheiben nicht Lukas Moser sein kann. – Den von mir vorgeschlagenen weiteren Zuschreibungen an Hans Acker als den Meister der Besserer-Scheiben begegnet man heute, gerade im Kreis der deutschen Corpus-Bearbeiter, leider noch mit deutlicher Skepsis. Dies gilt vor allem auch für jene Partie in dem von Jakob Acker d. Ä. gelieferten sog. „Fenster über der Kutteltür“, in der ich eine um 1430 entstandene Gesellenarbeit des Sohnes Hans Acker zu erkennen glaube. Durch diese Zuschreibung habe ich zugleich zu erweisen versucht, daß Hans Acker auf keinen Fall Schüler von Lukas Moser gewesen ist. Die Entscheidung dieser Frage bestimmt dann aber den Ausgangspunkt und die Richtung für unsere Suche nach weiteren Werken des Hans Acker, die – wie der Stil der Besserer-Scheiben vermuten läßt, gerade im Bereich der Tafelmalerei zu finden sein werden.

Bernhard Rupprecht (München):

Licht, Dunkel und Farbe bei Hans Holbein dem Älteren

Die stilkritische Arbeit am Werke Hans Holbeins des Älteren hat Licht, Dunkel und Farbe kaum berücksichtigt, weil der zugrundgelegte Formbegriff diese Momente bestenfalls akzidentiell herangezogen hat. Es genügt aber eine Betrachtung vor allem der reifen, um 1500 entstandenen Werke, um festzustellen, daß die Kunst Holbeins sich in besonderem Maße des Lichtes, des Dunkels und der Farbe bedient und daß Holbein im Einsatz dieser Mittel eine besondere, für ihn charakteristische Bildform aufbaut.

Der Weingartner Altar von 1493 zeigt eine große Vielfalt von Konstellationen: bunte und unbunte Farben, die sowohl vom Licht, wie auch vom Dunkel „angegriffen“ und ihres Farbwertes enthoben werden können. Ferner erscheint die gesättigte Buntfarbe in großen Flächen; die spezifischen Helligkeits- und Buntwerte dieser Farben kommen in Auseinandersetzung mit dem Dunkel. Und schließlich gibt es auch noch Partien rein farbig-differenzierter Erscheinung, in denen nicht mehr Licht und Dunkel

„personal“ auftreten, sondern nur eine atmosphärisch intendierte Skala heller und dunkler Farben.

Ohne Zweifel versucht Holbein durch Hintereinanderschalten dieser verschiedenen Licht-Dunkel-Farbkonstellationen die Erschließung eines kohärenten, kontrollierbaren Bildorganismus, der vorne mit nahsichtigen Gegenständen in hellem Licht beginnt und sich nach hinten schließlich in atmosphärischer, in der damaligen deutschen Malerei äußerst seltener Fernsichtigkeit öffnet. Diese Intention wird entschieden durch die großflächige, gesättigte Buntfarbe gestört, die sich der räumlichen Funktion entzieht und in eine ideale Ebene durchschlägt. Schon bei diesem relativ frühen Werk zeigt sich, daß Holbein die Licht-Dunkel-Führung der niederländischen Malerei nicht einfach übernimmt. Partiiell hält er an der Lokalfarbigkeit altdeutscher Tradition fest; ferner versucht er die Tiefenwirkung durch verschiedene Darstellungsmodi zu erreichen. Licht, Dunkel und Farbe können im selben Werk in verschiedenen Konstellationen auftreten.

Diese Vielfalt wird in den Werken um 1500 reduziert, dafür wird aber innerhalb der nun durchgehaltenen Licht-Dunkel- und Farbverhältnisse eine reiche Differenzierung erreicht. Die beiden Basilikatafeln S. Maria Maggiore (1499) und S. Paolo fuori le mura (1504) haben das Licht als frei verfügbares Element ausgeschieden. Die verlaufende Auseinandersetzung findet nur noch zwischen der spezifischen Helligkeit der bunten und unbunten Farben einerseits und dem Dunkel andererseits statt, das als „absoluter“ Dunkelgrund eingeführt wird. Die unbunten Werte nehmen eine Mittlerstellung ein, was eine der altdeutschen Malerei bislang in diesem Grade unbekannte Aktivierung und Beteiligung an der Bildaussage des unbunten Bereichs zur Folge hat. Das Gold des Rahmenornaments wird vom Farb-Dunkel-Kontext als mittelhelle Buntfarbe interpretiert, weshalb der Rahmen sich partiell als Bildgegenstand etablieren kann. Hinzu kommt, daß die Farb-Dunkel-Begegnung so gut wie keine Tiefendimension hat, weswegen das Bildfeld nicht räumlich, sondern als eine Farben, Dunkel und Gegenstände reliefartig, „ornamental“ ineinanderwebende Organisation erscheint. Auch die perspektivisch konstruierten Szenen der Paulusbasilika werden in ihren raumschaffenden Ansätzen von der inkommensurablen Farb-Dunkel-Konstellation überwältigt; bezeichnenderweise begünstigt diese Tendenz das Simultanbild.

Der Kaisheimer Hochaltar von 1501/02 zeigt Holbeins Einsatz von Licht, Dunkel und Farbe in größter künstlerischer Dichte. Bestimmend sind die Farben, sowohl die bunten wie auch die unbunten. Es wird jedoch keine Sättigung angestrebt und die Lokalfarbigkeit entfällt, weil Licht und Dunkel sich nur noch in der Farbe begegnen (und somit nicht mehr „frei“ auftreten). Obwohl es nicht zu bunt-lokalen Effekten kommt, gewinnt doch das Bunte wegen des sich in ihm manifestierenden Lichtes eine erhebliche Leuchtkraft.

Wenn Licht und Dunkel die Farbe nicht zur Sättigung gelangen lassen, so ist auch ihre körperhafte Geschlossenheit nicht mehr möglich. Entsprechend ist auch eine die Stoffwelt analysierende Nahsichtigkeit nicht möglich. Ferner geht Holbein bei den Bildgegenständen oft nicht auf die Nah- und Fernwirkung der Farben ein, weswegen

sich (im Verein mit dem Gegenständlichen) mehr ein farbiges Bildmuster als eine farbig-räumliche Ordnung des Bildfeldes ergibt. War im Weingartner Altar noch eine gewisse Aufgliederung des Bildes von vorn nach hinten im Licht-Dunkel-Verlauf versucht worden, so setzt Holbein im Kaisheimer Altar das Licht vor allem in auszeichnendem Sinn ein: Licht bezeichnet jetzt nicht mehr „vorne“ oder sonst eine Positionsangabe, es läßt vielmehr die vornehmsten Gegenstände erscheinen und zeichnet sie eben durch Licht vor anderen aus. D. h., die Licht-Dunkel-Farb-Gestaltung strebt nicht nach einer optischen Erschließung der Bildwelt, sie ist vielmehr nach thematischen Kriterien ausgerichtet. Holbein nimmt die niederländische, die Farbe gegen Licht und Dunkel vertreibende Malweise zwar auf, differenziert sie dann aber und kehrt ihre Bildfunktion schließlich gegen 1500 entschieden um. In der gleichzeitig erreichten Distanz von der altdeutschen Lokalfarbigkeit hat er sich damit in Licht, Dunkel und Farbe ganz persönliche künstlerische Möglichkeiten geschaffen.

Den in einigen Partien des Weingartner Altares unternommenen Versuch toniger Fernsichtigkeit hat Holbein nicht wiederholt. Hier sind Hans Burgkmair und vor allem Bernhard Strigel weitergeschritten. Holbeins Sebastiansaltar von 1516 versucht die „absoluten“ Bezugspunkte von Licht und Schatten auszuschließen. Er erreicht damit aber nicht einen allgemeinen farbigen Bezug, sondern die nun schon altertümliche Verwirklichung der Farben an sich in spezifischer Helligkeit und körperhafter Dichte, weswegen die materialinteressierte Nahsicht wieder auftreten kann. Von der Farbigkeit her ist der Sebastiansaltar kein „modernes“ Werk; der Höhepunkt der Holbeinschen Kunst liegt um 1500.

Tilman Falk (Rom):

Hans Burgkmair und einige Aspekte „deutscher Renaissance“

Von der Regierung Maximilians I. erhoffte man sich in Deutschland eine neue politische und kulturelle Blüte des Reiches: „renascentis imperii gloria“, wie Konrad Celtis diese Hoffnungen formuliert. Während Maximilian in seinen eigenen Ideen offenbar darauf ausging, römische wie deutsche Vergangenheit als gemeinsamen Kulturboden eines Imperiums wirksam werden zu lassen, in dem er die Machtfülle eines mittelalterlichen Herrschers besaß, bemühten sich die um ihn gescharten Humanisten zum ersten Mal um ein geschlossenes, von Italien unabhängiges deutsches Geschichtsbild. Ihre literarischen Funde und Neuausgaben erweckten eine Art Nationalstolz, das Gefühl, dem Wiederaufleben der antik-römischen Kultur in Italien etwas Eigenständiges entgegenzusetzen zu können. Allmählich rückten auch Bildzeugnisse der deutschen Vergangenheit wieder in das Blickfeld der Gelehrten – und der Künstler.

Bei einer Neuausgabe von Hrabanus Maurus' „De laudibus Sanctae Crucis“ (Pforzheim 1503) werden die Miniaturen eines Codex des 9. Jhs. sorgfältig und unter stilistischer Angleichung kopiert. Sind hier die Illustrationen zum Verständnis des Textes notwendig, so bringt z. B. die Wandalengeschichte von Albert Krantz (Köln 1519) einen Titelholzschnitt in reiner Flechtband-Ornamentik, nur um zum Inhalt des Buches, einem Abschnitt deutscher Vergangenheit, einen konformen Schmuck zu bieten. In zwei

Zeichnungen Burgkmairs mit Kreuzzugsszenen (Stockholm) scheinen die Gestalt des Kaisers (Friedrich I. oder Friedrich II.) sowie Einzelheiten von Tracht und Rüstung, Fahnen und Spitzschilde, Vorlagen aus dem Beginn des 13. Jhs. entlehnt.

Wo italienische Motive eindringen, wie in Augsburg, tritt ihnen eine wachsende Anerkennung einheimischer Stilformen der Vergangenheit entgegen. Der Augsburger Goldschmied Jörg Seld setzt in einigen Werken (Aufträgen humanistisch gesonnener Kanoniker!) romanische neben Quattrocento-Formen, ohne einen Zwiespalt zu fühlen. In der Vischer-Werkstatt in Nürnberg wird zeitweise der Bildhauerstil des deutschen 13. Jhs. lebendig; Hermann Vischer zeichnete Aufnahmen und Ideen zu einer Umgestaltung des Bamberger Peterschors. Bei der Ausbildung der Schriftformen tritt der weiten Verbreitung der Antiqua die in der kaiserlichen Kanzlei entwickelte „gotische“ Fraktur, im Theuerdank und Gebetbuch Maximilians verwendet, gegenüber.

Auch das in Augsburg geplante Reiterdenkmal Maximilians, von Burgkmair entworfen, verbindet sich formal wie in der gedanklichen Konzeption eher deutschen als italienischen Vorbildern: es war ein steinernes Denkmal wie der Bamberger und der Magdeburger Reiter; es zeigte das Motiv des mit geschlossenen Beinen stehenden Pferdes – in Italien völlig ungebräuchlich, aber ebenfalls in Magdeburg zu finden; es stand jedem Triumphalgedanken fern, der in Italien diese Denkmälergattung völlig beherrschte. Mit der Grabeskirche des Hl. Ulrich, seines Vorfahren, im Hintergrund, verstand sich Maximilian hier als Schutzherr, als „defensor imperii et custos fidei christianae“.

In Burgkmairs Werk hinterläßt die Bekanntschaft mit Celtis, als Wortführer der „patriotischen“ Humanisten, und Peutinger zahlreiche Spuren. An der Zeitgeschichte (biographische Holzschnittserien für Maximilian) schult er sich für einen historischen Stil, bemüht sich in späterer Zeit um „Authentizität“ der Darstellung und historische Treue. Vielfach hat man den Eindruck, daß die Humanisten in ihrem patriotischen Eifer eher hemmend als fördernd auf die eben beginnende Rezeption italienischer Kunst in Deutschland wirkten. Ansätze zu einer künstlerischen „Renaissance“ deutscher Vergangenheit sind unter ihrem Einfluß zweifellos vorhanden, konnten sich aber niemals zu einer breiten Bewegung auswachsen oder zu einem Programm verdichten.

Bruno Bushart (Augsburg):

Augsburger Barock 1620 bis 1720. Zur Kulturpolitik eines Stadtstaates

Im Gegensatz zum politischen und wirtschaftlichen Niedergang gewinnt Augsburg auf dem Gebiete der Kunst – nicht nur des Kunstgewerbes – im Barock zunehmend an Bedeutung. Die Gründe liegen zunächst in der besonderen Struktur der Augsburger Barockkunst, die als hochqualifizierte Verbundkunst den Künstlern regelmäßige, vielseitige und gutbezahlte Arbeit sichert. Die durch steten Zuzug sich erneuernden Zünfte mit ihren strengen Qualitätsvorschriften und Arbeitsreglements, das Verlegersystem der Kunstagenten, Silberhändler, Graphikhändler, Buchdrucker und gelegentlich Maler sowie der mit beiden Organisationen eng verbundene Rat fördern und leiten den ausgedehnten Kunstbetrieb. Ein Schwerpunkt wird die von Sandrart als private Insti-

tution ins Leben gerufene, um 1675 von einzelnen Ratsmitgliedern unterstützte, 1684 vom evangelischen Rat übernommene und 1710 paritätisch ausgebaut Kunstakademie. Im Schutze der Exportkunst, in der die weltweite Handelstradition der Reichsstadt fortlebt, können sich die künstlerischen Bestrebungen der großen Meister voll entfalten. Die Kunst wird zur Chance des Überdauerns der Reichsstadt und damit zum Gegenstand der Stadtpolitik.

Viktor Kotrba (Prag):

Schwäbische Schnitzer und Kunstschreiner des Manierismus und Frühbarocks in Böhmen – Zur Herkunft und Geschichte der böhmischen Bildhauerfamilie Bendel

Neben Georg Petel (1601 – 1634) gehört Ehrgott Bernhard Bendl (1660 – 1738) zu den großen Bildhauern des Augsburger Barocks. Die Ausstellung „Augsburger Barock“ läßt die Frage wach werden, ob oder inwieweit Ehrgott Bernhard Bendl etwa mit der in Böhmen wirkenden Künstlersippe gleichen Namens verwandt war und ob vielleicht der bedeutende Wiener Bildhauer und Graphiker Innozenz Ignaz Bendl, den der Augsburger E. B. Bendl 1712 als seinen „Vetter“ bezeichnet, nicht etwa ein Sohn des Prager Hofbildhauers Johann Georg Bendel gewesen ist. So jedenfalls nimmt Karl Feuchtmayr noch 1957 in seinem Aufsatz in der Zeitschrift „Das Münster“ an. Um den „Fall Bendl“ wenigstens in Hinblick auf die in Böhmen schaffenden Namens-träger grundsätzlich zu klären, stellt der Verfasser auf Grund des im Prager Stadtarchiv erhaltenen Weglaßbriefes der Georg Bendel vom 6. Mai 1588 fest, daß der Schreiner „Jerg Bendel“, der Sohn des Schreiners Clemens Bendel, in *Olkofen bei Hohentengen* in der freiherrlich Truchseß von Waldburgschen Herrschaft (Ldkr. Saugau) geboren ist. Dieser Georg Bendel wanderte dann über München, wo er, wie schon K. Feuchtmayr berichtete, unter Sustris an der Ausstattung der Michaelskirche arbeitete, nach Südböhmen. Hier ist er im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Böhmisches Krummäu (Č. Krumlov) und Neuhaus (Jindř. Hradec) nachweisbar. Um 1600 verliert sich seine Spur; erst etwa 1630 erscheint er mit seiner Familie in Prag, wo er dann in den vierziger Jahren in der Altstadt unbehaust und uneingebürgert verstorben ist. Sein um 1624 geborener Sohn, *Johann Georg Bendel*, wurde in der zweiten Jahrhunderthälfte der Begründer der böhmischen Barockplastik. Er starb als begüterter Hausbesitzer und Bürger der Neustadt Prag am 27. Mai 1680 ohne Leibeserben zu hinterlassen.

Mit diesem Johann Georg Bendel verschwindet also in der zweiten Generation der Name dieser aus Donauschwaben stammenden Sippe aus der Kunstgeschichte Böhmens; andere Träger dieses Namens in Böhmen lassen sich mit Georg und Johann Georg Bendel nicht in Verbindung bringen. Die Herkunft aus einer Truchseß von Waldburgschen Herrschaft läßt vermuten, daß die Olkofner Bendel vielleicht mit der in Waldsee beheimateten schwäbisch-bayerischen Familie Bendl gleichen Ursprungs sein kann.

Über das Schaffen Georg Bendels während der beinahe vier Dezenien des beginnenden 17. Jahrhunderts ist so gut wie nichts bekannt. Der Verfasser möchte, wie

andere Forscher, ihm u. a. die mit Reliefstandfiguren der böhmischen Landespatrone geschmückten Schnitztore der ehemaligen Westwand des Prager Veitsdomes zu schreiben.

Meist werden auch die großen Relieftafeln mit der Darstellung der Flucht des Winterkönigs aus Prag und der Zerstörung der Innenausstattung des Prager Veitsdomes im Hochchor der Kathedrale als das Werk Georg Bendels bezeichnet. Dazu verleitet auch die Leseweise des an der ersten Tafel angebrachten Monogrammes als „GB“, welches der Verfasser als „CB“ liest. Die Autorschaft eines imagiären Cajetan Bendl ist jedoch ebenfalls abzulehnen. Nach erhaltenen Nachrichten entstanden übrigens diese Tafeln schon um etwa 1622, also zu einer Zeit, da Georg Bendel noch nicht in Prag weilte.

Auf der Suche nach dem Schöpfer dieser künstlerisch weniger bedeutenden Relieftafeln stößt der Verfasser auf den bisher beinahe unbekanntem kaiserlichen „Hof- und Cammertischler“ *Caspar Bechteler*, der seit etwa 1605 auf der Prager Burg arbeitete und der 1630 für die in die Domkirche gelieferten Stühle und „Tafeln“ die ansehnliche Summe von 1420 Schock Groschen zu fordern hatte. Dieser Caspar Bechteler stammte aus *Ober-Sonthofen* im Hochstiftlich-Augsburgischen Gebiet des Allgäus und wurde 1616 Bürger auf dem Hradschin. Die schwäbische Herkunft und „Augsburger Schulung“ dieses Meisters erweist auch sein Hauptwerk, die Kanzel zu St. Veit, die bisher irrthümlicherweise um 1630 angesetzt wurde, jedoch ersichtlich schon im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstanden ist. Wie das Relief mit der Darstellung der Zerstörung der Innenausstattung des Domes zeigt, überlebte auch der für die Calvinisten wichtige Predigtstuhl den Bildersturm von 1619 mit dem lediglichen Verlust seiner Plastiken. Die Kanzel besteht aus dem siebenseitigen Corpus mit Treppenaufgang und Portal und dem reichgegliederten Schalldeckel. Der überreiche Schmuck mit Architekturformen und Beschlagwerk zeigt die manierierte Formenwelt der ausgehenden Augsburger Spätrenaissance. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die gerade freigelegte ursprüngliche Fassung mit bunten Silberlasuren und z. B. Sandelung einzelner Teile.

So umreißen sich uns in groben Zügen zwei Gestalten des Frühbarocks in Böhmen, die, beide aus der hochstehenden Tradition des schwäbischen Kunstschreinerhandwerks hervorgegangen, in Böhmen vor dankbare Aufgaben gestellt wurden und, wie Bechteler 1638 schreibt, „dänckwürdige Arbeith gemacht und ... lieb und werth gehalten worden und gutes Lob erhalten.“

Podiumsgespräch

Ausbildungs- und Berufsfragen der deutschen Kunsthistoriker

Teilnehmer: Prof. Dr. Günter Bandmann, Universität Tübingen, Prof. Dr. Hartwig Beseler, Denkmalamt Kiel, Dr. Günter Busch, Kunsthalle Bremen, Prof. Dr. Herbert von Einem, Universität Bonn, Dr. Hans Gerlach, Universität Tübingen, Dr. Gisela Hanke, Universität Bonn, Dr. Hans Holländer, Universität Tübingen, cand. phil. Ulrich Keller, Universität München, Dr. Hans-Ernst Mittig, Zentralinstitut München, Prof. Dr.

Gert von der Osten, Museen Köln, Dr. Jürgen Paul, Universität Tübingen, Dr. Heinz Peters, Berlin, Dr. Volker Plagemann, Technische Hochschule Aachen, Prof. Dr. Heinz R. Rosemann, Universität Göttingen, Prof. Dr. Otto von Simson, Freie Universität Berlin, Prof. Dr. Hans Thümmler, Denkmalamt Münster, Prof. Dr. Rudolf Wesenberg, Denkmalamt Bonn; weitere Sprecher aus dem Zuhörerkreis. Die vorgesehene Teilnahme von 5 weiteren studentischen Vertretern wurde zurückgezogen.

Diskussionsleiter: Prof. Dr. Gert von der Osten.

Herr von der Osten gab die drei Themen für das Podiumsgespräch an: 1. die Frage der Repräsentation der einzelnen Fachgruppen, 2. Ausbildungsfragen, 3. Fragen zu Berufsaussichten u. dgl.

Vor dem Beginn des Gespräches gab der studentische Vertreter, Herr Keller, eine Erklärung ab, in der er im Namen der kunsthistorischen Fachschaftenkonferenz, d. h. der Dachorganisation der bis jetzt bestehenden Fachschaften Berlin, Bonn, Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Kiel, München, den Entschluß mitteilte, an dem Podiumsgespräch nicht teilzunehmen. Die genannte Gruppe verträte die Ansicht, daß eine sinnvolle Diskussion der Studienreform erst möglich sei, wenn folgende Fragen geklärt seien: 1. Stellung der Kunstgeschichte und des Kunsthistorikers in der Gesellschaft, 2. Wissenschaftsbegriff und Methode in der Kunstgeschichte. Sie schlage daher vor, daß der nächste Deutsche Kunsthistorikerkongreß diese Fragen zu seinem Generalthema mache. Anschließend gab Herr Plagemann die Gründung eines Vereins bekannt, der sich in Ulm mit dem Namen „Ulmer Verein“ konstituiert habe und dessen Aufgabe es sein solle, die Interessen der Assistenten, Volontäre, Stipendiaten und ähnlicher Berufsgruppen zu vertreten (s. u. S. 431). Vertreter des Vereins seien anwesend.

Zum Beginn des Gespräches wies Herr von Einem darauf hin, daß die Möglichkeiten des Verbandes in den hier zu behandelnden Fragen äußerst begrenzt seien, daß der Verband zwar Empfehlungen entgegennehmen und aussprechen, auch seine Gegenstimme geltend machen könne, daß er aber keinerlei tatsächliche Befugnisse habe. Er könne weder ministerielle Entscheidungen anfechten noch die Autonomie der Universitätsfakultäten berühren. Die Möglichkeiten des Verbandes lägen einmal in der Aktivierung des Beirates. Zu seinen Beratungen könnten auch Vertreter des sog. Mittelbaues und der Studentenschaft herangezogen werden. Eine zweite Möglichkeit sei innerhalb von Verbandskommissionen gegeben, wie etwa in der im Anschluß an den Kongreß in Münster gebildeten Kommission für Fragen der Studienreform, in die ebenfalls Vertreter der einzelnen Gruppen aufgenommen werden könnten. Im Anschluß daran warf Herr Keller die Frage auf, ob den studentischen Vertretern in diesen Fachgruppen und Kommissionen auch Entscheidungsbefugnis und Stimmrecht zubilligt werden solle. Die Frage wurde in der Versammlung eingehend erörtert, wobei Herr von Simson ausführte, daß der gleichberechtigten Mitarbeit von Nichtmitgliedern in einer vom Verband eingesetzten Kommission s. E. kein Hindernis entgegenstehe.

Anschließend berichtete Herr von Simson eingehend über die Arbeit der 1966 gebildeten Kommission für Fragen der Hochschulreform. Die Mitglieder waren Herr

von Simson als Vorsitzender, sowie die Herren Bandmann, Ladendorf und Sauerländer, ferner wurden Herr Thümmeler als Vertreter der Denkmalpflege und Herr Waetzoldt als Vertreter der Museen beratend hinzugezogen. Die Kommission hatte die Aufgabe, Stellungnahmen und Vorschläge zur Studienreform, zur Studienplanung und Studienordnung als Entgegnung auf die Empfehlungen des Wissenschaftsrates auszuarbeiten. Man habe sich mit allem Nachdruck dafür ausgesprochen, daß die Zwischenprüfung so flexibel wie irgend möglich gehandhabt werden möge, es solle im Ermessen des jeweiligen Ordinarius oder Dozenten stehen, welche Leistungen des Studenten zu werten seien. Es wurde empfohlen, daß in Fällen eines Wechsels von einer Universität, die noch keine Zwischenprüfung eingeführt hat, an eine solche, wo sie bereits Bedingung ist, ein Empfehlungsschreiben des bisherigen Ordinarius genügen solle. Man habe die Auffassung vertreten, daß die Zwischenprüfung keinesfalls den Zweck haben solle, den Studenten „herauszuprüfen“; sie solle vielmehr – der Verantwortung der Lehrer entsprechend – dem Studenten eine Selbstkontrolle ermöglichen.

Den zweiten Hauptpunkt, eine mögliche Verbesserung der Studienordnung im Sinne der Empfehlungen des Wissenschaftsrates betreffend, habe der Hinweis auf besondere Lehrveranstaltungen für Anfänger und die Bedeutung der Proseminare gebildet, für die bestimmte Stoffgebiete als zu empfehlende Übungsthemen zusammengestellt worden seien. Die Kommission habe sich weiterhin auch zu der Frage der Behandlung größerer Sachgebiete in Vorlesungen und Hauptseminaren geäußert; sie sei zu der Auffassung gelangt, daß man nicht unbedingt eine Anpassung an das amerikanische Lehrsystem mit seinen großen „Überblick“-Vorlesungen anstreben solle, sondern bei der Abgrenzung oder Ausweitung des Lehrstoffes elastisch bleiben müsse.

Die wichtige Entscheidung über die Einführung des Magisterexamens sei besonders schwierig gewesen. In den Empfehlungen des Wissenschaftsrates war zwischen dem sogenannten Normalstudium und dem sogenannten Aufbaustudium geschieden worden; dagegen sei in dem Münsteraner Beschluß des Verbandes nachdrücklich erklärt worden, daß für die Kunstgeschichte eine solche Trennung nicht möglich sei. Man habe außerdem darauf hingewiesen, daß heute noch die beruflichen Aussichten für einen Magister zweifellos schlechter seien als für einen Promovierten.

Schließlich habe sich die Kommission allgemein mit der Frage der Berufsmöglichkeiten für Kunsthistoriker befaßt und empfohlen, eine zahlenmäßige Erhebung darüber anzustellen, welche Möglichkeiten sich im einzelnen bieten. Die Kommission habe letztlich empfohlen – was bereits in die Tat umgesetzt worden sei – alle Lehrveranstaltungen an den verschiedenen Universitäten wechselseitig zu veröffentlichen.

Ergänzend führte Herr Bandmann zur Frage der Zwischenprüfung noch aus, daß man auf keinen Fall generell festlegen könne, was Gegenstand einer Zwischenprüfung sein solle. Man solle sich als Prüfer vor allem einen Eindruck davon verschaffen, wie der Student auf bestimmte Fragen, die mit dem behandelten Stoffgebiet zusammenhängen, reagiere und wie weit er Zugang zu den verschiedenen Problemstellungen gefunden habe.

Fragen aus dem Teilnehmerkreis nach der Entstehung und Tätigkeitsdauer der

Kommission beantwortete Herr von der Osten mit der Erklärung, daß die Kommission im Anschluß an die Mitgliederversammlung in Münster 1966 vom Vorstand eingesetzt worden sei, der hierzu von der Mitgliederversammlung ermächtigt worden war; er fügte hinzu, daß jedoch der Vorstand auch unabhängig davon zur Einrichtung einer Kommission legitimiert sei. Herr Mittig vertrat die Meinung, daß eine Kommission, die zu Fragen der Studienreform, also zu Grundsatzfragen, Gutachten ausarbeite, von der Mitgliederversammlung gewählt werden sollte. Im Hinblick auf die Tätigkeitsdauer der Kommission führte Herr von Einem aus, daß die Kommission ihre Tätigkeit auch nach der Wahl des neuen Vorstandes fortsetzen könne, gegebenenfalls unter Hinzuziehung von Vertretern des Mittelbaues und der Studentenschaft. Herr Chapeaurouge griff eine schon früher von Herrn Paul gestellte Frage wieder auf, ob sich die Kommission auch mit der Struktur des Lehrkörpers auseinandergesetzt habe. Dies wurde von Herrn von der Osten im Hinblick darauf verneint, daß gerade in diesem Fragenkomplex die Möglichkeit einer Einflußnahme des Verbandes äußerst begrenzt sei. Herr Paul führte aus, daß die jetzige Struktur des Lehrkörpers an den deutschen Universitäten, die sich auf einen Lehrstuhlinhaber gründet, den stark angewachsenen Dimensionen des Studienbetriebes nicht mehr gerecht werden könne und daß hier das amerikanische System, bei dem verschiedene Lehrkräfte an einem Institut zusammenarbeiten, besser funktionieren würde. Herr Ladendorf gab zu bedenken, daß ein breiterer Ausbau der Studienmöglichkeiten für Kunstgeschichte zunächst an den Finanzierungsschwierigkeiten scheitere, die eine Erweiterung nicht zuließen. Herr Buddensieg ging auf das Mißverhältnis zwischen der Zahl der Studenten und den verfügbaren Lehrstühlen ein, das in der Kunstgeschichte besonders groß sei. Auch er sprach sich für eine Änderung des Ordinariensystems zugunsten der Gleichstellung aller habilitierten Hochschullehrer mit einem Wechsel im Direktorat aus. Weiterhin gab er zu bedenken, ob die Einführung von zahlreichen Lehraufträgen an Fachgelehrte außerhalb der Universität nicht die Gefahr in sich berge, die Habilitationsaussichten der Assistenten zu verschlechtern. Schließlich forderte Herr Petsch, daß die Studenten Sitz im Berufungsausschuß haben sollten und daß ihnen weiterhin die Möglichkeit geboten werden sollte, im Anschluß an die während eines Berufungsverfahrens gehaltenen Vorträge Fragen zu stellen. Er vertrat die Ansicht, daß Lehrstühle ausgeschrieben werden sollten.

Zum dritten Punkt des Programms, Ausbildungsfragen betreffend, meldete sich Herr Fischer zu Wort mit einer Darlegung des schwierigen und teilweise ungeklärten Status der Volontäre sowie der Inhaber von Werkverträgen und Stipendien. Herr Busch erläuterte daraufhin die Stellung der Volontäre in Bremen, wo sie für zwei Jahre gegen eine Vergütung von DM 500. – monatlich und eine Wohnung im Museum eingestellt werden. Dagegen legte Herr Thümmler dar, daß im Denkmalamt Münster keine Volontärstellen vorhanden seien, daß aber in der Denkmalpflege ausreichender Nachwuchs zur Verfügung stehe. Herr von der Osten erläuterte die Lage der Volontäre an den Museen in Köln, wo es 9 Volontärstellen gäbe und er führte weiter aus, daß der Museumsberuf s. E. nicht überbesetzt sei, wie es Herr Thümmler für die Denkmal-

pflge geschildert habe. Von verschiedenen Seiten wurde vorgeschlagen, die Volontärzeit vor das Examen oder in die Ferien zu legen, unter Hinweis darauf, daß eine Volontärtätigkeit viele Aufgaben einschließe, die durchaus von einem Studenten geleistet werden könnten. Herr von der Osten legte dar, daß in Köln Studenten jederzeit die Möglichkeit geboten sei, während der Semesterferien zu volontieren, daß aber doch für die Volontärzeit im bisherigen Sinne eine andere Ausgangssituation bestehe, da hierbei ein abgeschlossenes Studium mitgebracht werde. Schließlich machte Herr Plagemann den Vorschlag, die Volontärzeit etwa in Anpassung an den Ausbildungsgang bei Juristen zwischen Magister und Doktor zu legen, so daß die Möglichkeit gegeben sei, sich in den verschiedensten Berufszweigen umzusehen. Er forderte, daß die Untersuchung dieser Frage eine Aufgabe der Kommission sein möge, die sich mit Ausbildungsfragen beschäftigte und die daher auch mit Hochschullehrern, Denkmalpflegern und Museumsleuten zu besetzen sei. Herr Halbey wies darauf hin, daß man dann auch die Studenten auffordern solle, in dieser Kommission mitzuarbeiten, worauf Herr Keller wiederum nach der Stimmberechtigung der Studenten in einem derartigen Gremium fragt. Auf den Hinweis Herrn von der Ostens, daß eine solche Kommission wohl keinerlei Verfassung in diesem Sinne habe, erklärte Herr Mittig, daß sie sich doch eine Geschäftsordnung geben solle, um etwa Unstimmigkeiten bei der Festsetzung der Beratungsergebnisse zu vermeiden. Dazu erklärte Herr Bandmann, daß in der bisherigen Kommission so abweichende Meinungen im Protokoll niedergelegt und die Empfehlungen entsprechend formuliert worden seien.

Der Anregung, Fragen allgemeineren Charakters zu diskutieren, konnte aus Zeitgründen nicht entsprochen werden. Herr Pée machte abschließend den Vorschlag, die in diesem Gespräch angeschnittenen Fragen zum Thema eines außerordentlichen Kongresses im Jahre 1969 zu machen.

Öffentlicher Vortrag

Günter Busch (Bremen):

„Entartete Kunst“ – Geschichte und Moral.

Nach einer Erinnerung an den einzigen öffentlichen Protest des Auslands gegen die Hitler'sche Kunstverfolgung in Deutschland, eine Ausstellung deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts, die im Juli 1938 in London veranstaltet wurde und an die bei dieser Gelegenheit von Max Beckmann selbst verlesene „Theorie“ seiner Malerei wurde die Frage gestellt: wie weit ist heute die Geschichte der Aktion „Entartete Kunst“ bekannt? Wen interessiert das damals Geschehene noch, wen „trifft“ es noch? Die Bundesrepublik als Rechtsnachfolger des Hitler-Staates hat es abgelehnt, die durch jene Aktion bei den deutschen Museen entstandenen Verluste „wieder gut zu machen“ mit der Begründung, es handele sich nur um „Gewalt gegen Sachen“, nicht aber um politische Verfolgung. Tatsächlich aber wurde damals das ganze Volk „legal bestohlen“, ob der Einzelne es empfunden hat oder nicht, und zwar mit eindeutig politischer Begründung.

Noch heute wäre eine angemessene „Wiedergutmachung“ durch eine generelle Anhebung der mehr oder weniger beim Stand von 1900 verbliebenen Ankaufsets der Museen möglich und sinnvoll.

Einige Veröffentlichungen (Rave, Roh, Wulf, Lehmann-Haupt) und die Erinnerungsausstellung von 1962 haben zwar die Tatsache der Kunstverfolgung mit einigen Einzelheiten wieder ins Bewußtsein einiger Interessierter gebracht, die Öffentlichkeit ist an diesen Bemühungen fast ungerührt vorübergegangen. Hitler hat in seiner Eröffnungsrede des „Hauses der deutschen Kunst“ am 18. Juli 1937 das Programm der Kunstverfolgung formuliert und die dem damaligen Staat genehme Kunst gegenüber der „entarteten“ charakterisiert, wie dies zum Teil schon vorher durch ihn und andere seiner Mitstreiter geschehen war. (Vergleiche Wolfgang Willrich „Säuberung des Kunsttempels“, München 1937). Eine genauere Betrachtung des Wortlauts seiner Äußerungen läßt die Aktion eindeutig als politisch konzipiert und durchgeführt erkennen. Wie weit stieß Hitler dabei auf eine latente Bereitwilligkeit zum Bildersturm im „deutschen Volk“? Zwei Millionen Besucher haben die „entarteten Ausstellungen“ in verschiedenen Städten besucht. Nur wenige unfreiwillig, nur wenige, die damit von ihren Lieben Abschied nahmen. Wodurch war der Boden bereitet? Zum Teil durch eine gewisse ideologisch-philosophische Vorform der Verfemung (Nietzsche, Wagner, Morris – vergl. Bernard Shaw –, Max Nordau, Langbehn etc.). Eine öffentliche Aktion, die schon in künftiger Zielrichtung angelegt war, war der 1911 durch den Ankauf des „Mohnfeldes“ von Vincent van Gogh für die Kunsthalle Bremen entzündete „Protest deutscher Künstler“. Die Argumentation gegen eine „Überfremdung“ Deutschlands durch französische Kunstimporte war damals nicht sonderlich fundiert, ist heutiger Widerlegung nicht würdig. Aufschlußreich aber ist eine Terminologie, die offenbar bewußt auf gewisse in Deutschland vorhandene Sentiments und Ressentiments gegenüber der Kunst spekulierte, auf die sich das dritte Reich dann planmäßig wieder berufen konnte. Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler, München 1911, macht deutlich, daß einsichtige Beobachter eine solche dahinter drohende Gefahr schon damals erkannt haben. Von der „Überschätzung fremden Wesens, das unserer eigenen, ursprünglichen Veranlagung nicht adäquat“ sei bis zum „Artfremden“ und „Entarteten“ der Hitler’schen Terminologie sind nur Schritte. Die Spekulation auf einen bei uns verbreiteten Haß gegen „Ästheten“ und „Snobs“, „Skribenten“ und „Intellektuelle“ wurde planmäßig benutzt mit den bekannten Ergebnissen. Angesichts künstlerischer Aktionen gegen die Triennale, die Biennale und die 4. Documenta, angesichts der Reaktion auf diese Ausstellungen in der Öffentlichkeit und in der Presse und angesichts dieser Ausstellungen selbst, läßt sich die Frage, ob Entsprechendes heute undenkbar wäre, nicht grundsätzlich verneinen. Doch darf die Frage nach der Schuld damals wie heute auch vor den Betroffenen nicht halt machen. Wir Kunsthistoriker haben zu fragen, ob wir etwas anders machen könnten und sollten. Wachsamkeit im Detail ist wichtiger als globale Programme, die die ganze Welt verändern wollen. Wir sollten besseres Deutsch schreiben und nicht in einen Wettbewerb mit der elenden Sprache gewisser Philosophen und Soziologen eintreten. Wir haben Qualitäten zu unterscheiden und danach unsere

Terminologie zu überprüfen, um nicht unglaubwürdig vor der Öffentlichkeit zu werden als Berufsstand, aber auch um die Sache, die wir vertreten, nicht unglaubwürdig erscheinen zu lassen. Nicht alle „entartete Kunst“ war gut. Und heute: es gibt auch „mie-sen Schock“. Wir sollten die Gefahr einer Perversion der Freiheit durch Fahrlässigkeit, Leichtfertigkeit und Arroganz nicht übersehen aus bloßer Angst, mit einem persönlichen Urteil als Reaktionär verschrien zu werden. Wir sollten das, was uns an der Gegenwartskunst als fragwürdig oder schlecht erscheint, so benennen auf die Gefahr hin, uns zu irren. Ich bekenne mich damit zur „subjektiven Sicherheit“ Werner Schmalenbachs. Es herrscht heute weithin ein Mißverhältnis zwischen Quantität und Qualität. Gerade hier könnte die Kunstgeschichte sachliche Aufklärung geben. Brutalität und sexuelle Exhibitionen sollten da verurteilt werden, wo sie nur oder vorwiegend auf das ordinäre Geschäft oder das Ordinäre schlechthin spekulieren. Grenzen zum Schlimmen aufzuzeigen, heißt noch lange nicht, Intoleranz zu üben. Wir sollten davor warnen, daß die Kunst wieder in politischen Dienst genommen werden soll, ob die jeweiligen „Weltbildner“ den Ewig-Gestrigen oder den Ewig-Morgigen angehören mögen. Wir müssen von den faktischen Bedrohungen sprechen, die hinter der faktischen Trivialität unserer Gegenwart lauern. Wir sollten endlich aus dem Kapitel Geschichte lernen, das uns durch die Aktion der „entarteten Kunst“ zur Lehre gegeben ist.

ÖFFENTLICHER VORTRAG AM 10. OKTOBER 1968

Adelheid Heimann (London):

Zur Deutung des Königsportals von Chartres

Der Vortrag beschäftigte sich mit dem Kapitellfries und den anschließenden Tür- und Mittelpfosten. Die detaillierte Untersuchung des Kapitellfrieses zeigte eine deutliche Abhängigkeit von byzantinischen Quellen für die Jugend der Maria, einschließlich der im Westen äußerst seltenen Szene von der Errettung Johannes des Täuflers mit seiner Mutter Elisabeth vor den Verfolgern des Herodes; andere bisher nicht erkannte Szenen: Johannes meditierend in der Wüste, die Griechen, die nach dem Herren fragen und die Verleugnung des Petrus. Der zum ersten Mal unternommene Deutungsversuch der Reliefs an den Tür- und Mittelpfosten hat eine durchgehende typologisch-anagogische Beziehung zu dem Fries darüber zu Tage gefördert. Den neutestamentarischen Szenen auf dem Fries entsprechen jeweils alttestamentarische Gestalten darunter, die auf diese Ereignisse vorauswiesen; z. B. Jeremias unter dem leeren Grab Christi, weil er aus der Grube lebendig herausgezogen wurde, Jesajas unter der Jugend Mariens, weil er die jungfräuliche Geburt vorausverkündet hatte etc. Im nächsten *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* werden diese Ergebnisse mit allen Belegen veröffentlicht werden.

Generalthema „Kunstwerk und Öffentlichkeit“

Hartwig Beseler (Kiel):

Denkmalpflege als Herausforderung

Die Pflege von Denkmalen ist eine menschliche Ur-Verhaltensweise, wie ihre Errichtung, ihr Sturz, ihr Raub. Der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts geläufige Begriff „Denkmalpflege“ kennzeichnet lediglich die endgültige Institutionalisierung. Für das Ohr des heutigen Zeitgenossen ist er nicht unproblematisch, hängt ihm doch das Odium restaurativen Denkens an. Ebenso hat der Begriff „Denkmal“ (dem Kreise der Fachleute so selbstverständlich) im späten 19. Jahrhundert eine derartige Verflachung und zugleich Gewichtsverlagerung erfahren, daß der illustrative, didaktische Charakter die Verwurzelung in tiefste menschliche Vorstellungsbereiche vergessen ließ – jedenfalls für die breite Öffentlichkeit.

Die Veränderung der Welt durch Kriegs- und Nachkriegszeit zwingt auch die Denkmalpflege zu Konsequenzen. Es wurde wieder ins Bewußtsein gerückt, daß Denkmale Ideen verkörpern – und diese auch im Unterbewußten spontan verstanden werden – und sie damit, bisweilen überdeutlich, stellvertretend Schicksal und Denkungsart der sie tragenden Völker spiegeln, mit denen sie Glanz und Elend teilen.

Die „Öffentlichkeit“, ein schillernder Begriff, ist gleichfalls seit der Jahrhundertwende – der klassischen Zeit der Denkmalpflege – schweren Erschütterungen unterworfen worden. Die damals tragenden Schichten des Denkmalpflege-Gedankens haben ihre staatstragende und damit meinungsbildende Stellung in der Öffentlichkeit verloren. Die Denkmale als Bildungsgut haben damit an Resonanz verloren und die naturgegebene Tradition ihrer Pflege ist abgebrochen. Andererseits ist damit aber auch der Weg freigegeben zur Besinnung auf den ursprünglichen Monumenten-Charakter (monere = erinnern, aber auch: mahnen, warnen). Es wird deutlich, daß zunehmend der öffentliche, politische (politisch im Sinne dessen, was der polis, dem Gemeinwesen vonnöten ist) Anspruch zur Geltung kommt. Er fordert Entscheidungen, auch von den Desinteressierten, und wird damit zum unbestechlichen Gradmesser für die Einstellung unserer Öffentlichkeit zu Geschichte und Kunst.

Das Verantwortungsbewußtsein der Öffentlichkeit zu schärfen, die stumme Forderung der ihr auf Schritt und Tritt als Stein des Anstoßes im Wege stehenden und vielfach als bequeme Kulisse verschlissenen Denkmale zu artikulieren, verpflichtet die Denkmalpflege zu dauernder Herausforderung eben dieser Öffentlichkeit.

Gert von der Osten (Köln):

Museum und Öffentlichkeit

Der Vortrag behandelte die Aufgaben, Probleme und Verantwortlichkeiten, die der Museumsarbeit in der heutigen Zeit gestellt werden. Er wird im Rahmen einer Sammel-schrift veröffentlicht werden.