

grundsätzlichen Beitrag von Djurdje Boskovic, zu dem nur ein sehr knappes Résumé (p. 237) vorliegt — beschäftigten sich mit rein historischen Themen.

In Plenarvorträgen sprachen außer Helmut Schlunck Xavier de Salas über das Generalthema des Kongresses, Hans R. Hahnloser über „L'image mentale de l'art chrétien dans l'Espagne médiévale“ und Paul Guinard über „Ténébrisme espagnol et ténébrisme européen: du Caravage à Zurbaran“.

Es ist kein Geheimnis, daß persönliche Begegnungen den größten Anreiz des Kongresses boten. Es sollte in der Zukunft gelingen, derartige Kongresse entweder besser durch das *Comité International* vorzubereiten und straffer zu organisieren, oder man sollte sich überhaupt auf thematisch eng begrenzte internationale Tagungen beschränken. Als der Kongreßgedanke entstand, war das Fach in seiner Gesamtheit noch überschaubar; das ist heute nicht mehr der Fall. Es erscheint fraglich, ob eine internationale Demonstration einer *impasse* wünschbar ist.

Anläßlich des Kongresses wurde in Sevilla am 10. September eine Ausstellung über den Caravaggismus in Spanien eröffnet. Ferner erschien das angekündigte Probeheft von RILA (*Répertoire International de la Littérature de l'Art*).

Hanno-Walter Krufft

BAUTEN ROMS AUF MÜNZEN UND MEDAILLEN

Ausstellung der Staatlichen Münzsammlung München vom 16. Okt. bis 2. Dez. 1973
in den Ausstellungsräumen des Bayerischen Hauptstaatsarchivs
(Mit 2 Abbildungen)

Das Thema der Darstellung berühmter Bauten und Monumente Roms auf Münzen und Medaillen von der Antike bis in die jüngste Zeit spannte sich als ein weiter Bogen über dieser erstmals einer besonderen Auswahl von Objekten gewidmeten Ausstellung des Münchner Münzkabinetts. Trotz räumlicher Beschränkung auf zwei Säle war es den Veranstaltern hier überzeugend gelungen, mittels eines breiten Angebotes vorgestellter Pretiosen den kulturgeschichtlichen Ablauf von Antike, Mittelalter und Neuzeit unter einem speziellen Aspekt gleichsam in nuce vor Augen zu führen. Dabei kam der engagierte Numismatiker ebenso zu seinem Recht wie der topographisch oder architekturgeschichtlich interessierte Historiker, ohne daß sich darüber die Schar vielseitig orientierter Sammler oder gar das schaulustige Publikum unberücksichtigt vorkommen mußte. Vor allem auf das letztere war durch prachtvolle Großfotos sogar nachdrücklich Rücksicht genommen, zumal die wegen ihrer Kleinheit und oftmals dichten Reihung schwer auffaßbaren Objekte selbst in den durchweg ausreichend beleuchteten Vitrinen dem Betrachter Mühe bereiteten — womit übrigens die vielleicht gravierendste Schwierigkeit angedeutet ist, die der Ausstellung von numismatischem Material überhaupt entgegensteht. Darüberhinaus war man diesem Problem mit Hilfe von geeignetem Illustrationsmaterial in Gestalt großformatiger Veduten oder mit in die Vitrinen eingelegten zeichnerischen Wiedergaben von Grundrissen und Bauzuständen sowie Details aus römischen Stadtplänen erfolgreich zu Leibe gegangen. Gelegentlich vermittelten auch photographische Ge-

samtansichten einen Begriff von dem oftmals bedeutenden Umfang einer baulichen Situation — sei es ein Theater oder ein Kaiserforum —, um ihre zumeist stark abgekürzte numismatische Fassung näher zu erläutern.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die antiken Münzdarstellungen römischer Bauwerke, deren Anfänge bis in die 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr., also in die Zeit der Republik zurückreichen. Besonders auffällig dabei ist das hier durchgehend anzutreffende Vorherrschen einer historischen und objektbezogenen Anschauung gerade auch im Vergleich mit griechischen Münzen, die sich dagegen ausnahmslos auf die Wiedergabe von allgemeinverbindlichen Götterbildern oder Staatssymbolen beschränken. So ist beispielsweise auf dem unter Tiberius um 22 n. Chr. geprägten Messingsesterzen (Nr. 11) nicht Vesta selbst, die Hausgottheit der römischen Kaiser, sondern ihr Tempel abgebildet. Als Rundbau mit korinthischen Säulen wiedergegeben, dürfte dieser mit jenem von Augustus im Jahre 12 v. Chr. auf dem Palatin geweihten Heiligtum identisch sein, das dann Tiberius wohl zur Erinnerung an den vergöttlichten Augustus auf dem genannten Sesterzen wiedergeben ließ. Dieses durchaus repräsentative Beispiel charakterisiert die unvergleichliche Bedeutung des antiken Rom als einer zentralen Reichsmünzstätte für die Überlieferung historischer Tatsachen. Ihr Bestehen bis in die späte Kaiserzeit ist nicht nur für die baugeschichtliche Dokumentation der römischen Monumente von großer Wichtigkeit, sie ermöglicht zugleich eine genaue Beobachtung der fortgesetzten kaiserlichen Bautätigkeit, die in zunehmendem Maße auf die propagandistische Wirkung öffentlicher Munifizien (Nr. 54, 70) oder persönlichen Herrschaftsanspruches (z. B. anlässlich der Errichtung von Kaiserforen und Triumphbogen; Nr. 47, *Abb. 1a*, u. Nr. 48; 17–21; 106 usw.) bedacht ist und dabei nicht selten in den Bereich politischer Agitation gerät (Nr. 87).

Die fortschreitend abstrahierende Schematisierung des spätantiken Münzbildes leitet schließlich über zu den Münzen und Siegeln des Mittelalters, deren römische Baudarstellungen ein Zurücktreten persönlichen Geltungsbedürfnisses zugunsten des nunmehr symbolhaft aufgefaßten Reichsgedankens erkennen lassen, wie er für das christliche Abendland verbindlich geworden war. Indessen macht sich auf der Goldbulle Kaiser Ludwig des Bayern von 1328 (Nr. 183; *Abb. 1b*) bereits wieder jener Sinn für die realistische Abbildung der exemplarischen Bauwerke Roms bemerkbar, der dann unmittelbar in die vielfältige Vorstellungswelt der päpstlichen Prägungen seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts einmündet.

Der mit dem Begriff „Caput mundi“ verbundene Anspruch richtet sich jetzt allerdings mehr auf die Verherrlichung der päpstlichen Residenz, obwohl man daneben immer wieder auf die auch weiterhin beanspruchte Vorrangstellung in der Ökumene anzuspielen sucht. Indessen sind es jetzt vornehmlich Kirchenbauten und die Maßnahmen einer großzügigen, der antiken Topographie nacheifernden Stadtplanung sowie die Förderung sozialer Einrichtungen, welche den Rang des päpstlichen Amtes und die besonderen Verdienste des jeweils regierenden Papstes der Mit- und Nachwelt vor Augen führen sollten.

Darüberhinaus vermittelte die Ausstellung eine sehr klare Vorstellung von der hervorragenden Bedeutung, welche die Medaille in dieser Epoche als baugeschichtliche Quelle erlangt. Für die zahlreiche Planungsphasen durchlaufenden Neu- oder Umbauten von St. Peter (S. 211 f.) und S. Maria Maggiore (S. 204 f.) etwa, die sich über Jahrhunderte hinziehen, liefern uns die Darstellungen auf Medaillen oft höchst aufschlußreiche, manchmal sogar die einzig erhaltenen Wiedergaben nicht ausgeführter Projekte.

Angesichts des vedutenhaften Charakters zahlreicher Ansichten auf Medaillen des 17. und 18. Jahrhunderts bleibt schließlich zu fragen, in wieweit hier Anregungen von Seiten der damals in Rom zu voller Blüte gelangten Vedutenmalerei anzunehmen sind. Auf eine jenen Vorbildern durchaus vergleichbare Weise gelingt es den Medailleuren jedenfalls, die großen Zentren des damaligen öffentlichen Lebens und deren vielfältige Funktionen im Gefüge des städtischen Organismus — etwa im Vatikan, beim Quirinal oder auf der Piazza del Popolo — darzustellen und damit den Charakter des spätbarocken Rom in seiner ganzen Vitalität zu erfassen.

Eine durchgreifende Wandlung bahnt sich endlich im 19. Jahrhundert an, als die Medaille in bedenkliche Konkurrenz tritt zu den deskriptiv erschöpfenden Wiedergaben zeitgenössischer Architekturstiche. Die überscharfe Erschließung exakt perspektivisch konstruierter Innenräume und Platzansichten führt dabei zu einer weitgehenden Auszehrung der Medaille als Bildträger. Zwei Beispiele mit Innenansichten aus St. Peter (Nr. 360) von 1869 und S. Maria Maggiore (Nr. 339) von 1874 zeigen zur Genüge, wie hier das Fassungsvermögen der zu Gebote stehenden bildnerischen Substanz bis an die äußersten Grenzen strapaziert wird. Von der daraus resultierenden Paralyse scheint sich die Medaillenproduktion wenigstens in Rom bislang nicht erholt zu haben. Mehrere Versuche aus jüngster Zeit (Nr. 231, 252, 253 und 255) liefern dafür jedenfalls nicht den geringsten Anhaltspunkt. Auf der wie gelähmt verharrenden Bildfläche führen hier die plastischen Gebilde ein formloses Eigenleben, ohne jede Kraft, sich zu einem künstlerischen Organismus zusammenzuschließen.

Blicken wir noch einmal auf die Ausstellung insgesamt zurück, so verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß die Wahl der Veranstalter auf einen Gegenstand gefallen ist, bei dem die nahezu erreichte Vollständigkeit des vorgeführten Materials gerade das Maß dessen erfüllt, was der Besucher tatsächlich aufzunehmen in der Lage ist. Das bestätigt auch der erfreulich handliche Umfang des bereitgestellten Kataloges, der gleichwohl allen sachlichen Anforderungen in der Ausstellung selbst ebenso genügt, wie er für künftige Unternehmungen auf dem gleichen Felde als ein zuverlässiges Handbuch unentbehrlich sein dürfte. Die antiken Stücke bearbeiteten Harald Küthmann und Bernhard Overbeck, die mittelalterlichen Dirk Steinhilber und die neuzeitlichen Ingrid Weber. — Anzumerken bleibt noch, daß die bereits erwähnte Vollständigkeit des nach topographischen Gesichtspunkten angeordneten Materials, soweit es die Antike anlangt, nur etwa zur Hälfte mit Hilfe der Münchner Bestände erreicht werden konnte, so daß man für den Rest auf die großzügig ge-

währten Leihgaben aus London, Paris, Wien und Ostberlin sowie von italienischen und Münchner Sammlern angewiesen war. Für die Neuzeit sprangen die Münzkabinette in Karlsruhe und Stuttgart mit ein und was dann noch fehlte, ist im Katalog — wenigstens soweit bekannt — listenmäßig erfaßt worden (S. 94).

Rolf Kultzen

KÜNSTLERFREUNDE UM ARTHUR UND HEDY HAHNLOSER-BÜHLER

Jubiläums-Ausstellung des Kunstmuseums Winterthur zum 100. Geburtstag der Sammlerin und zum 125jährigen Bestehen des Winterthurer Kunstvereins (vom 23. September bis 11. November 1973)

Die künstlerische Weltgeltung Winterthurs beruht auf den Sammlungen Oskar Reinharts, heute in Gestalt zweier Stiftungen öffentlich zugänglich, und der Sammlung des Ehepaars Hedy und Arthur Hahnloser, die sich heute, auf Sohn und Tochter verteilt, noch in Familienbesitz befindet. Zwei gegensätzlichere Sammlungs-Typen lassen sich nicht denken: das vollkommene Beieinander schweizerischer, deutscher und internationaler zumal französischer Malerei bei Reinhart, eine so engagiert wie distanziert ausgewählte Kette von allerersten Meisterwerken durch die Jahrhunderte von der späten Gotik bis zum beginnenden 20. Jahrhundert mit dem Schwerpunkt im 19. Jahrhundert und die aus dem persönlichsten Kontakt mit den Künstlern und den Werken ihrer Gegenwart erwachsene Sammlung einer ungewöhnlichen, von der Kunst wahrhaft besessenen Frau, die zudem selbst malte, Kunstgewerbe schuf und eine Kunstschriftstellerin von Rang war. Ihr Buch über „Félix Vallotton et ses amis“ (Paris 1936) ist bis heute die grundlegende Publikation über diesen West-Schweizer Maler, dessen Werk durch Hedy Hahnloser recht eigentlich entdeckt wurde.

Es war ein wunderschöner Gedanke, den hundertsten Geburtstag der Sammlerin und das 125jährige Jubiläum des Winterthurer Kunstvereins zum Anlaß zu nehmen, die Sammlung Hahnloser vorübergehend wieder zu einer öffentlichen Ausstellung im Kunstmuseum zusammenzuführen — und zwar in ihrem Kernbestand, der die aus persönlichem Umgang mit den schweizerischen und französischen Künstlern ihrer Zeit entstandenen Bestände umfaßt. Die „historischen“ Teile der Sammlung, so vor allem die französischen Impressionisten bis zu Cézanne, blieben ausgeschlossen. So ergibt sich das schlechthin bezwingende Bild eben von der Kunst der eigentlichen Künstlerfreunde des Ehepaares. Nun ist so manche Sammlung aus entsprechender persönlicher Freundschaft mit Künstlern erwachsen, kaum eine Sammlung aber, bei der die Sammelnden in ihrem Urteil so nachhaltig durch die Geschichte bestätigt wurden. Angeregt durch den Winterthurer Maler Carl Montag waren die Hahnlosers mit Félix Vallotton bekannt geworden, der sie seinerseits mit seinem Freundeskreis der „Nabis“ zusammenbrachte. Das Ergebnis dieser Begegnung ist das unvergleichliche Ensemble, das mit den Jahren im Winterthurer Haus zur ›Flora‹ heranwuchs: neben den wichtigsten Schweizern der Zeit wie Hodler, Amiet, Giovanni Giacometti,