

anwachsende Aufgabenbereich des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege auch seine personelle Erweiterung erfordert. Zuschriften, aus denen der Ausbildungsgang des Interessenten und sein Promotionserfolg ersichtlich ist, sind diesem Amt in München 22, Brieffach, willkommen, vor allem, wenn zugleich Gelegenheit gegeben wird, die Dissertation und die besonderen Fachinteressen kennenzulernen.

Tilmann Breuer

DREIZEHNTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

KONSTANZ, 11. APRIL BIS 14. APRIL 1972

Vom 11. - 14. April 1972 fand in Konstanz die Dreizehnte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. statt. Nachdem im Septemberheft dieses Jahrgangs die Veröffentlichung des Protokolls der am 15. April 1972 in Konstanz abgehaltenen Mitgliederversammlung erfolgte, enthält das vorliegende Heft die Résumés der in den einzelnen Sektionen vorgetragenen Referate. Auf die an anderer Stelle publizierten oder zur Publikation bestimmten Referate ist verwiesen.

VORTRÄGE AM 11. APRIL 1972

Sektion I: „Geschichte und Theorie der Kunstgeschichte“

Claus Zoege von Manteuffel (Berlin):

Was ist marxistische Kunstwissenschaft und was könnte sie sein?

Die marxistische Literatur zur Kunst besteht zum großen Teil aus philosophischer Ästhetik und aus Kunsttheorie. Das ist nicht mein Thema. Ich frage nach Kunstwissenschaft, d. h. nach Untersuchungen, die den Anspruch der Wissenschaftlichkeit erheben, zu dem Gegenstand Kunst, wie er auch von der nichtmarxistischen Kunstwissenschaft gefaßt wird. Ohne im Einzelnen die Frage zu prüfen, wie marxistisch sie seien, faßte ich solche Arbeiten ins Auge, die eine „materialistische Geschichtsauffassung“ erkennen lassen und wählte zur Darstellung Beispiele, die mir für verschiedenartige Arbeitsansätze charakteristisch erschienen. Der kritische Maßstab, den ich anzulegen versuche, ist der der wissenschaftlichen Objektivität, das heißt, ob die Fragestellung klar ist, ob die angewandten Methoden angemessen sind und ob das Prinzip, die Fragen in dem jeweiligen Rahmen richtig zu beantworten, eingehalten wird.

Frederick Antal (Florentine Painting and its social background, London 1947) sucht die Ursachen für aus sich selbst unerklärliche Stildifferenzen in den ökonomischen und sozialen Verhältnissen. Die Verbindungsstelle von Stil und materiellem Leben findet er in der „allgemeinen Weltanschauung“, der „Lebensauffassung“, womit

schließlich die Aussagen sehr vage werden. – Peter H. Feist (Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft, Leipzig 1966) bricht eine Lanze für die objektive Kunstwissenschaft, die erst im sozialistischen System, das keine Klasseninteressen mehr kennt, möglich sei. In seinem Beitrag zur Michelangelo-Konferenz 1964 (Sammelband: Michelangelo heute, Berlin 1965) erklärt er das „non finito“ des Meisters aus dem Gegensatz seines idealen Humanismus zu der reaktionären Klassengesellschaft der Renaissance, zu Zuständen, die in der DDR überunden würden. – Reinhard Bentmann und Michael Müller (Die Villa als Herrschaftsarchitektur, Suhrkamp 1970) leiten aus der zumindest teilweise zutreffenden Interpretation der venezianischen Renaissance-Villa als Zeichen einer Rückwendung zu feudalen Herrschaftsverhältnissen eine Ideologie ab, die alle land-zugewandte Siedlungspolitik bis heute als affirmativ verdammt. – Walter Benjamins Ansatz, die gesellschaftliche Wirkung des Kunstwerks in seiner „Aura“ und seinem „Ausstellungswert“ zu erfassen (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936) erscheint fruchtbar, doch in seinen Folgerungen wissenschaftlich kaum nachzuvollziehen. – Ebenso verspricht die sozialpsychologische Fragestellung von Wolfgang Fritz Haug (Waren-Ästhetik und Angst, in: Argument 1964) wertvolle Aufschlüsse über die gesellschaftliche Anpassungsfunktion des Stils auch heute noch, geht jedoch in antikapitalistischen Deklarationen unter.

Die Fragestellungen sind sehr unterschiedlich. Die Methodik (beliebiger Wechsel zwischen Induktion und Deduktion, „Nachweis“ durch gezielte Auswahl der Belege) ist bedenklich, doch auch sonst in der Kunstwissenschaft zu finden. Vor allem den neueren Arbeiten ist als Resultat gemeinsam die Stellungnahme gegen den Kapitalismus und gegen irgendwie geordnete („hierarchische“) Herrschaftsverhältnisse, hingegen für Sozialismus und Kommunismus, also eine parteiische Ausrichtung, die eher einer politischen Propaganda als einer Wissenschaft gebührt.

Neben der politischen Ausrichtung ist insbesondere der Totalitätsanspruch als unwissenschaftlich abzulehnen. Totalität ist ausschließlich für die Verantwortung des Wissenschaftlers zu fordern. Wissenschaft hingegen ist Beantwortung von Fragen. Die Ergebnisse sind niemals wahr, sondern gültig, und zwar nur in dem durch die Frage gegebenen Rahmen. Wird dieses Prinzip geachtet, so ist permanente Kritik gewährleistet und eine besondere Ideologiekritik überflüssig. Selbstverständlich ist auf dieser Basis auch materialistische Wissenschaft möglich und sinnvoll.

Aufgrund der von Marx angeregten Gedankengänge scheinen mir mannigfaltige materialistische kunstwissenschaftliche Fragestellungen denkbar, für die nur zwei Beispiele angedeutet seien. Der von Karl Marx erwähnte „ewige Reiz“ der griechischen Kunst (Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie von 1857) erzwingt im Zusammenhang der Basis-Überbau-Theorie die Frage nach in der Natur des Menschen liegenden Form- und Ordnungsprinzipien. Zum zweiten veranlaßt das von Marx formulierte Phänomen der Entfremdung in der arbeitsteiligen Gesellschaft zu der Frage nach Funktion und Bedeutung der Qualitäten der formalen Gestaltung, die sich der Entfremdung entziehen.

Das parteiideologische Unisono in den Resultaten der von mir vorgefundenen jüngeren marxistischen Kunstwissenschaft veranlaßt mich zu der persönlichen Schlußsentsenz: Wenn im Jahre 1930 oder 1932 ein Kunsthistoriker auf einem Kongreß ein Referat gehalten hätte mit dem Thema „Was ist nationalsozialistische Kunstwissenschaft und was könnte sie sein?“, so hätte er damit die nationalsozialistische Machtergreifung nicht um einen Tag verzögert, sondern lediglich einige Unannehmlichkeiten in seinem beruflichen Fortkommen eingehandelt und sich womöglich nach 1945 noch vor der Spruchkammer wegen des zweiten Halbsatzes verantworten müssen. Dies zu sagen, scheint mir heute notwendig.

Rudolf Zeiler (Uppsala):

Über die Anwendbarkeit des Ideologiebegriffes in der Kunstwissenschaft

Der Begriff der Ideologie ist nicht eindeutig definiert. Die Definitionen decken sich zum Teil und widersprechen sich zum Teil. Aber soviel ist unbestritten: Ideologien sind Mitteilungen von Mensch(en) zu Mensch(en). Auch Kunstwerke sind Mitteilungen von Mensch(en) zu Mensch(en). Also lassen sich sowohl Ideologien wie Kunstwerke kommunikationstheoretisch untersuchen. Die Kommunikationstheorie sagt uns, daß es Mitteilungen verschiedener Art gibt: theoretischer, praktischer und ausdruckschaffer (zuweilen auch „ästhetisch“ genannter) Art.

Theoretische Mitteilungen sind Behauptungen über die Wirklichkeit oder Feststellungen logischer Art. Beispiele: „Der Mond bewegt sich um die Erde“, „Die meisten menschlichen Gesellschaften bestehen aus Klassen“, „Wenn $A = B$ und wenn $B = C$, dann $A = C$ “. Theoretische Behauptungen sind wahr oder falsch, werden verifiziert oder falsifiziert.

Praktische Mitteilungen – „Mach die Tür zu!“, „Um die Gesellschaft umzustürzen, muß man einen Generalstreik veranstalten“ – können nicht verifiziert oder falsifiziert werden. Sie sind weder wahr noch falsch, sondern sind Aufforderungen, Verbote, Verhaltensregeln. Was an ihnen ist, oder ob überhaupt etwas an ihnen ist, muß der Effekt ihrer Befolgung oder Nichtbefolgung erweisen.

Eine dritte Art von Mitteilungen ist weder praktisch noch theoretisch. Es handelt sich hier um Aussagen wie: „Wie schön sind diese Blumen!“, „Was für ein Unglück!“, „Ich hab dich so lieb!“. Es kann hier nie bewiesen werden, daß der Sprechende im Augenblick des Sprechens wirklich das empfindet, was er ausdrückt. Die ausdruckschaffenden Aussagen enthalten auch keine Anforderungen an den Mitmenschen, etwas zu tun oder etwas zu unterlassen. Sie erfolgen spontan, auch wenn man sich ihrer gelegentlich bedient, um ein Gefühl zu erwecken, eine Stimmung zu verbreiten – aber dieser Erfolg ist viel zu ungewiß, als daß man die ausdruckschaffenden Mitteilungen als einen Sonderfall zu den praktischen Mitteilungen rechnen dürfte.

Die Beispiele für die drei Arten von Mitteilungen, die hier gegeben wurden, sind alle sprachliche Mitteilungen. Aber nur die theoretische und die praktische Mitteilung sind notwendig an die Sprache gebunden. Die ausdruckschaffende Mitteilung kann durch

Tonfall, Gestus, Mimik unterstützt werden, ja sie kann ganz ohne Worte auskommen (körperliche Bewegung, Mimik, Blick können genügen).

Versuchen wir nun, diese drei Arten von Mitteilungen auf Ideologien und auf Kunstwerke zu beziehen.

Ideologien enthalten zu einem Teil theoretische Aussagen über die Wirklichkeit, sie sei auf eine gewisse Weise beschaffen. Sie enthalten zu einem weiteren Teil den Hinweis auf einen Zustand, der besser sein soll als der vorhandene. Sie fordern schließlich dazu auf, den vorhandenen Zustand durch einen besseren zu ersetzen. (Ich hoffe, daß diese Beschreibung wenigstens für eine große Zahl von Ideologien zutrifft.) Auf jeden Fall müssen Ideologien, da sie theoretische Behauptungen und praktische Aufforderungen enthalten, verbal formuliert sein. Nebenbei können Ideologien auch einen Gefühlsausdruck tragen, etwa Abscheu vor dem bestehenden Zustand, Freude in der Hoffnung auf einen besseren.

Die Ideologiekritik untersucht, ob die theoretischen Bestandteile der Ideologie richtig sind, ob der angestrebte Zustand wirklich besser erscheint als der vorhandene und getadelte, ob die Anweisungen zum Handeln zweckmäßig und ausführbar sind. Diese Kritik kann ebenso gut an heutigen Ideologien wie an solchen vergangener Zeiten geübt werden. Sie braucht selbstverständlich nicht alle Teile einer Ideologie zu umfassen und mag sich mit der Kritik der theoretischen oder der praktischen Bestandteile einer Ideologie begnügen.

Und nun die Kunstwerke. Viele von ihnen – Architektur, Bildkunst, Musik – sind nicht-verbaler Art. Dadurch sind sie von vornherein ungeeignet zu theoretischen und praktischen Mitteilungen. Der Einwand, daß wir uns im modernen Verkehr einer Menge von Zeichen bedienen, die eine Aufforderung enthalten (Stop, Start, usw.), gilt nicht, denn alle diese Zeichen erscheinen statt Aufforderungsworte und werden von den Verkehrsteilnehmern in solche zurückübersetzt. Die Kunstwerke, die weder Behauptungen noch Aufforderungen sind, ähneln am ehesten den Ausdrucksmitteilungen. Damit ist nicht gesagt, daß sie direkte Gefühlsausdrücke seien.

Die Ideologiekritik kann keinen Anspruch darauf erheben, sei es direkte Gefühlsausdrücke oder das Ausdruckshafte an der Kunst zu analysieren. Sie ist folglich kein geeignetes Mittel, um Kunstwerke wissenschaftlich zu behandeln.

Es ist zwar richtig, daß Kunstwerke Behauptungen über die Wirklichkeit und Aufforderungen, sich auf eine bestimmte Weise zu verhalten, nebenbei enthalten können. Wenn wir eine Karikatur sehen, verstehen wir, daß was hier gezeigt wird, nicht so ist, wie es sein sollte. Das ist eine ideologische Aussage. Aber: in allen solchen Fällen war die betreffende Ideologie schon vor dem Bilde da, und zwar in verbaler Formulierung. Die Ideologiekritik macht einen unnötigen Umweg, wenn sie eine bestimmte Ideologie mühsam aus einem Kunstwerk herausliest, statt direkt auf die verbale Originalfassung dieser Ideologie loszugehen.

Ideologien müssen, um zu funktionieren, eindeutig sein. Kunstwerke müssen es nicht. Vermutlich haben sich die kleinen Leute in Babylon, wenn sie durch das Ischtartor gingen, sehr klein gefühlt. Vermutlich haben die Erbauer des Tores diesen Ein-

druck bei den kleinen Leuten beabsichtigt. Aber die Erbauer selber, der König als Gottessohn, seine hohen Beamten und Priester, haben sich vermutlich angenehm erhoben gefühlt, wenn sie durch das Tor passierten. Und auch dieser Eindruck war beabsichtigt. Die Teilung der Gesellschaft in Klassen und die Zuerteilung verschiedener sozialer Rollen an die Mitglieder dieser Klassen, also auch die entsprechende Ideologie – das muß alles schon dagewesen sein, ehe das Tor gebaut wurde. Auch in diesem Fall geht die Ideologiekritik einen Umweg, wenn sie das Bauwerk kritisiert und nicht die Ideologie selber.

Aus dem gesagten folgt, daß Ideologiekritik nicht das geeignete Werkzeug ist, um Kunstwerke in ihrer Eigenschaft als Kunstschöpfungen wissenschaftlich zu erfassen. Mit dieser negativen Aussage ist selbstverständlich nicht gemeint, daß Kunstwerke außergeschichtliche Erscheinungen seien. Sie entstehen in Geschichte und Gesellschaft und sind von menschlichen Individuen geschaffen; dementsprechend sind sie Objekte der Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften.

Schließlich noch eine Bemerkung: die Kunstwissenschaft äußert sich wie jede andere Wissenschaft durch Worte, sie stellt Behauptungen über die Wirklichkeit (einschließlich vergangener Wirklichkeiten) auf, die verifiziert werden müssen. Sie enthält zuweilen auch Aufforderungen zum Handeln (ein Baudenkmal soll erhalten werden; ein Gemälde wird als so wertvoll erklärt, daß der Staat es kaufen und im Museum ausstellen soll, usw.). Wie alle menschlichen Aussagen, sind auch die kunstwissenschaftlichen Aussagen abhängig vom Standort des Sprechenden; es ist zu untersuchen, ob und in welchem Maß diese Abhängigkeit die Wissenschaftlichkeit der Aussagen des Kunsthistorikers schädigt. Hier hat die Ideologiekritik ihr legitimes Feld.

Werner Hofmann (Hamburg):

Marxistische Kunsttheorie am Beispiel Trotzki's

Das Referat untersucht Trotzki's Aufsatzsammlung „Literatur und Revolution“ (1924). Die Arbeiten zur zeitgenössischen Literatur umfassen die erste Hälfte des Bandes. Der zweite Teil, im Umfang etwa gleich stark, geht zeitlich dem ersten voraus, er vereinigt die Aufsätze aus den Jahren 1908 bis 1914. Trotzki setzt sich darin mit der vorrevolutionären Kunst und Literatur in Rußland und im Westen auseinander. Der letzte Text des Bandes stammt aus Trotzki's letztem Exil, es ist der gemeinsam mit Breton in Mexiko verfaßte Aufruf „Für eine unabhängige revolutionäre Kunst“ vom 25. Juli 1938. Am 20. 8. 1940 wurde Trotzki von einem Agenten Stalins ermordet.

Diese drei Textkomplexe sind auf die politische Laufbahn ihres Autors zu beziehen. Im Abschnitt „Am Vorabend“ schlägt sich die Enttäuschung über die gescheiterte Revolution von 1905 nieder. Trotzki analysiert die Zusammenhänge zwischen den politischen Reaktionen und den intellektuellen, die sich auf die Fluchtwelten des Jugendstil-Asthetizismus – Mystik, Symbolismus, Eros- und Todeskult – zurückziehen. Trotzki lehnt das selbstzweckhafte Staffeleibild ab, die Museen sind für ihn Beispiele der „kapitalistischen Kasernenhof-Barbarei“. Die Malerei soll ihren „Absolu-

tismus“ ablegen und wieder die „organische Verbindung“ mit Architektur und Plastik herstellen. Diese Denkmotive haben westliche Quellen (Ruskin, Morris und das Gesamtwerk des Jugendstils), sie stehen aber auch in einer russischen Tradition (Belinski, Pissarew, Tolstoj).

Die 1921 und 1922 geschriebenen Texte setzen sich kritisch mit der revolutionären Kunstpraxis auseinander. Was Trotzki von der Kunst im Einklang mit der politischen Selbsterziehung der künftigen Gesellschaft fordert, ist ein neuer Mensch. Die totale Stimmigkeit dieser Gestaltvision säkularisiert den augustinischen Tugendbegriff (= *ars recte vivendi*) und bezieht das alte *Concinnitas*-Motiv auf den Einklang von Kunst und Leben: „Der Mensch wird endlich darangehen, sich selbst zu harmonisieren“. Das mexikanische Manifest ist zugleich Postskript der verfehlten, bürokratisch entmündigten Revolution und Entwurf einer neuen Aktionsbasis. Die Akzentverlagerung zugunsten der Autonomie des Überbaues – nunmehr ist der Kunst alles erlaubt – geht wahrscheinlich auf Breton zurück.

Da Trotzki keine kategorischen Trennlinien zwischen den Kunstgattungen zieht, ist das, was er an bestimmten Werken der Literatur, Malerei, Plastik und Architektur lobt oder tadelt, immer auf das Ingesamt der Kunst und deren gesellschaftlichen Stellenwert bezogen. Doch dieser umfassende Kunstbegriff ist selbst wieder Glied eines übergeordneten, ganzheitlichen Kulturbegriffes.

(Das Referat wird demnächst in der Zeitschrift MERKUR, München, erscheinen.)

O. K. Werckmeister (Los Angeles):

Marxismus und Abstraktion

In der *Deutschen Ideologie* (1845 – 46) skizzieren Marx und Engels einen Idealbegriff von Kunst, der ein unentfremdetes Naturverhältnis voraussetzt. Er ist erst in einer klassenlosen Gesellschaft zu verwirklichen. Dagegen ist die Kunst, die unter den bisherigen historischen Bedingungen produziert wurde, ihm entfremdet. Der Schein ihrer geistigen Autonomie läßt sich auf die gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingungen ihrer materiellen Produktion zurückführen und damit zugleich als Ideologie kritisieren. Das ist die Aufgabe der einzigen Wissenschaft, die Marx und Engels als solche gelten lassen: der empirischen Geschichte.

Dagegen kritisieren sie philosophisch-theoretische Erklärungen geistiger Phänomene als Abstraktion.

Marx und Engels konzentrierten ihre wissenschaftliche Forschung auf die materiellen Grundlagen von Produktion und Gesellschaft und schrieben daher keine wissenschaftlichen Arbeiten über Kunst. Erst nach dem ersten Weltkrieg versuchten in Westeuropa und den USA vereinzelt Gelehrte die Kunstgeschichte, die in einer langen bürgerlich-liberalen Wissenschaftstradition erarbeitet worden war, auf die marxistischen Grundbegriffe von Produktion und Gesellschaft hin zu interpretieren. Damit kritisierten sie vor allem die Überreste idealistisch-ästhetischer Spekulation, die sich als ‚Kunstwissenschaft‘ innerhalb dieser Tradition erhalten hatten. Aber sie beschränk-

ten sich fast stets auf vorwiegend begriffliche Korrelationen des von der bürgerlichen Kunstgeschichte bereitgestellten Wissensstandes mit marxistischer Theorie. Weder arbeiteten sie eine dieser Theorie angemessene neuartige Grundlagenforschung aus, noch reflektierten sie auf die gesellschaftliche Begründung des Gegensatzes zwischen der Kunstgeschichte, die sie vorfanden, und der marxistischen Gesellschafts- und Geschichtstheorie. Kunstgeschichte wurde hier nur marxistisch interpretiert, nicht marxistisch verändert.

Bei den Versuchen einer marxistischen Revision der Kunstgeschichte in Deutschland seit etwa 1970 wurde nun die bürgerlich-liberale Wissenschaftstradition von ihren gesellschaftlichen Voraussetzungen her in Frage gestellt. Auf Grund des wirtschaftlichen Aufschwunges in Westeuropa und den USA nach dem zweiten Weltkrieg waren das Personal und die technischen Arbeitsmöglichkeiten der öffentlich finanzierten Kunstgeschichte vervielfacht worden. Sie erreichte eine deskriptive und dokumentarische Exaktheit, mit der der idealistische Begriffsschematismus der ‚Kunstwissenschaft‘ überwunden zu sein schien. Marxistische Autoren begegneten ihr jedoch mit einer Ideologiekritik, die in den scheinbar objektiven Resultaten verdeckte gesellschaftliche und politische Interessen identifizieren und wissenssoziologisch begründen sollte. Dieser negativ-kritische Prozeß wissenschaftstheoretischer Reflexion droht in Abstraktion zurückzufallen, solange er nicht in die positive Alternative einer der materialistischen Geschichtskonzeption adäquaten empirisch-historischen Forschung übergeht. Eine solche Alternative ist nicht durch bloße theoretische Neuorientierung einzelner Forscher zu leisten. Sie ist auf die finanzielle und technische Basis von Institutionen angewiesen, die nahezu ausschließlich von Vertretern der traditionellen bürgerlichen Kunstgeschichte kontrolliert werden. Daher ist die marxistische Ideologiekritik zugleich als aggressive Polemik in einem gesellschaftlichen Konflikt zu verstehen, der um die materiellen Arbeitsvoraussetzungen für die kunstgeschichtliche Forschung geführt wird. Ihre philosophische Abstraktion, die mit den Denkvoraussetzungen der traditionellen Kunstgeschichte inkompatibel bleibt, steht ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit im Wege, denn sie kann von ihren Gegnern als standortgebunden relativiert und so im Pluralismus gleichberechtigter Meinungen de facto zurückgewiesen werden. Nach der emphatisch optimistischen Wissenschaftstheorie von Marx und Engels hätte sie vielmehr die Gegenposition durch ihren Sachgehalt zu widerlegen. Sie kann das nicht durch neuformulierte Theorie, sondern nur durch radikalisierte historische Forschung.

Es läßt sich gegenwärtig beobachten, daß die Kunstgeschichte in ein kritisches Stadium gelangt, in dem sie nicht mehr als autonome Wissenschaft aufrechterhalten werden kann, sondern zur Teilwissenschaft der Geschichte wird. Anzeichen dafür sind die unmittelbar einsichtige fortschreitende Entwertung der bisher gebräuchlichen spezifischen kunstwissenschaftlichen Begriffe, insbesondere soweit sie sich auf die historische Interpretation von Stilphänomenen beziehen, und die Unmöglichkeit kunst-historischer Synthesen auf dem Differenzierungsniveau der Einzelforschung. Damit nähert sich die Kunstgeschichte auf Grund ihrer eigenen Dynamik Marx' und Engels'

integraler Konzeption der Geschichtswissenschaft an. Sobald das wissenschaftstheoretisch reflektiert wird, läßt sich ihre ideologiekritische Funktion aus ihrem eigenen Begriff begründen.

Sektion II:

„Gab es eine Reichenauer Malerschule?“

Peter Bloch (Berlin):

Zum Stand der Forschung

Bericht über die Konstituierung der Reichenauer Malerschule durch Oechelhäuser, Vöge, Haseloff, Boeckler u. a. Infragestellung der Schule durch Bauerreiss, Dodwell-Turner u. a. Résumé eines umfangreicheren Literaturberichtes, der als Teil des Kommentars zur Faksimile-Ausgabe des sog. Reichenauer Evangelistars im Berliner Kupferstichkabinett (78 A 2) erscheinen wird (Graz 1972).

Ehrenfried Kluckert (Tübingen):

Der Erzählstil der Fresken in Reichenau-Oberzell

Die Literatur und Malerei der Reichenau, aufs engste miteinander verknüpft, zeichnen sich – im Unterschied zu anderen Kunstlandschaften dieser Zeit – dadurch besonders aus, daß sie biblische Heilswahrheiten *erzählerisch* gestalten. Drei der Oberzeller Wunderfresken (Sturm auf dem Meer, Blindenheilung und Heilung des blutflüssigen Weibes/Auferweckung der Tochter des Jairus) artikulieren diesen Erzählwillen am deutlichsten. Sie sollen Simultanbilder genannt werden, da hier eine zeitlich abfolgende Handlung in einem als einheitlich konzipierten Bildraum dargestellt wird. Das Raum-Handlungsgefüge zeigt deutliche Unterschiede zu den von der Forschung immer wieder zitierten byzantinischen Vorbildern: Hier (Reichenau) die erzählerische Integration von Personen- und Raumgefüge, dort (Byzanz) das einfache additive Prinzip der Geschehensabfolge. Da nichts Vergleichbares in der Tradition der Fresken- und Buchmalerei auftaucht, kann man vermuten, daß literarische Bestrebungen – wenn auch auf einer anderen Ebene – einen Impuls gegeben haben könnten: Auch hier fanden Umwälzungen in der Erzählstruktur statt. Der ein additives Erzählprinzip spiegelnde Stabreim (eine in Einheiten aufgegliederte Langzeile) wird vom Reimvers (Erzählformationen werden von Strophe zu Strophe weitergetragen) verdrängt. Letzterer läßt sich dem Simultanbild zuordnen, da ein Erzähl- und Raum-(Vers-)Struktur integrierendes Erzählprinzip vorgestellt wird.

Da die Illuminationen der Reichenauer Malerschule nur wenige Simultanbilder (byzantinischen Gepräges) aufweisen, müßte man die Oberzeller Wunderfresken unter dieser speziellen, aber für jene Zeit verbindlichen Betrachtungsweise von jener Malerschule abrücken.

Adolf Weis (Freiburg):

Zur Bestimmung der Reichenauer Hauptvorlage

Der Vergleich der Wunderszenen Jesu im Echternacher Evangeliar in Nürnberg (Markus-Abschnitt) mit der Illustration des Egbertcodex und des Bremer Evangelistars ergibt, daß nach Auswahl und Abfolge allen drei Zyklen derselbe Archetypus als Vorlage diente, der nur für ein liturgisches Lektionar entstanden sein kann, aber reichhaltiger war als Egb. oder Brem.

Im Egbert-Evangelistar ist die Textredaktion zwar überwiegend der inzwischen geltenden Lesungsordnung angepaßt (Modell: Grundbestand des „Comes von Murbach“, um 750), enthält aber daneben auch auffällige Archaismen. Ungewöhnliche Perikopenbilder oder Unstimmigkeiten im Textbezug führen ebenso rückwärts auf einen Zustand der römischen bzw. italienischen Liturgie im frühen 6. Jahrhundert als Grundlage für fast den gesamten Illustrationszyklus (Zur Ubereinstimmung des Bildstiles mit diesem Ansatz vgl. A. Weis, in: Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, 1967, S. 9 – 16).

Eine Schlüsselrolle, nicht zuletzt für die Lokalisierung der Werkvorgänge, kommt dem Evangelistar Vat. Barb. lat. 711 zu, das einige Bilder des Originals am reinsten spiegelt, die dann im „Reichenauer“ Kreis, kopiert oder exzerpiert, in wechselnder Verteilung wiederkehren (Könige-Taufe-Kana an Epiphanie noch beisammen; zweiteilige Osterkomposition ursprünglich nur zu Matth. 27, 1, der Vigilperikope). Das seltene Initium (Matth. 1, 1 – 25) des Barberinus hat Vorgänger nur in St. Gallen, von wo der Codex mit Ornamentik und Bildzyklus zur Reichenau überzuleiten scheint.

(Der Vortrag erscheint in überarbeiteter Form im Jahrbuch der Kunstsammlungen von Baden-Württemberg 1972.)

Anton von Euw (Köln):

Das Sakramentar von St. Paul in Kärnten

Teilergebnisse der Habil. Schrift „Die Buchmalerei im Kloster Einsiedeln vom 10. bis 12. Jahrhundert“. Düsseldorf 1972 (im Druck).

Tilmann Buddensieg (Berlin):

Das Egbertbild im Trierer Egbertkodex und das Problem des Schulzusammenhanges der Reichenauer Malerschule

Die durchweg ungenauen Beschreibungen des thronenden Egbert in seinem Trierer Kodex verkennen nicht nur den kompositen Charakter des Formenmaterials, aus dem die Figur gebaut ist, sondern auch die erstaunliche Unlogik der liturgischen Gewandung. Ein Blick auf gleichzeitige Darstellungen thronender Bischöfe und Erzbischöfe (Trier, Reg. Gregorii; St. Gallen, Hartger-Ev.; Mainz, Stadtbibl., II, 18; München, lat. 4456, Rückdeckel; Paris, lat. 8851, Markus) lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bildung der

Kasel Egberts, die, ihrer Form völlig widersprechend, faltenreich wie ein Mantel über das linke Knie gelegt ist. Dafür gibt es außerhalb der Bodensee-Kunst keine Parallele, wohl aber in der Reichenauer, St. Galler und Einsiedler Buchmalerei: Im Egbertbild in Cividale findet sich der gleiche Faltenbausch über dem linken Bein. Dazu erweist sich der parabel- und kreisförmige Bau des Oberkörpers Egberts in Trier abhängig von der Erzbischof-Reihe in Cividale, vor allem dem hl. Valerius (Haseloff, Taf. 9). Das merkwürdige Kaselmotiv findet sich auch in der mit der Reichenau eng verbundenen Malerschule von Einsiedeln: Sowohl der Bischof Braulio in Einsiedeln, Ms. 167, wie der Gregor, ebd., Ms. 156 (DeWald, in: Art Bull. 1925, Abb. 31, 33), zeigen das gleiche eigenartige Mißverständnis der Kasel. Das hier verfolgte, sowohl der Ruodbrecht- und Liuthar-Gruppe, wie Einsiedler Handschriften eigentümliche Motiv hat nicht nur alpenländische karolingische Vorbilder, sondern dürfte dort auch seine Erklärung finden: Die Darstellung Leos im Veroneser Egino-Kodex in Berlin zeigt wieder die mantelartige Umbildung der Kasel. Hier ist offenbar der Versuch gemacht, ein spätantikes Autorenporträt, wie es etwa der Salzburger Hieronymus in Wien, Cod. 1332, oder der Gregor in Trient (Goldschmidt I, 21) überliefert, in die liturgische Gewandung eines Bischofs zu übersetzen, wobei die Kasel Elemente des antiken Mantels behielt. Dieser Umformungsprozeß ist im Trierer Egbertbild noch nicht abgeschlossen. Er ist ein der Bodensee-Malerei eigentümliches Formproblem, das engste Werkstattzusammenhänge voraussetzt und unverständlich wäre, wenn man, Dodwell und Turner folgend, für die Egbertbilder in Cividale und Trier einen Trierer Ursprung voraussetzte und dann nicht nur einen Trierer Import des Kaselmotivs in Einsiedeln, sondern auch eine alpenländische karolingische Grundlage für die vermeintlich Trierer Egbertbilder annehmen müßte.

Gegen Trierer Entstehung der Ruodbrecht-Gruppe sprechen auch direkte Zusammenhänge mit der Reichenauer Wandmalerei, die in der Regel mit der Liuthar-Gruppe verglichen wird, wofür offenbar die Betonung des linearen Gerüsts durch die Restaurierung vor der letzten Reinigung verantwortlich ist. Guterhaltene Malereiteile, wie die Bahenträger im Bild des Jünglings von Naim, die ersten Apostel links und rechts in Goldbach, Petrus im Seesturm, Details in den Bildern des Wassersüchtigen und der Blutflüssigen in Oberzell zeigen in der Oberflächenstruktur der Gewänder und Körperpartien bogen- und strahlenförmige, feder- und tropfenartige Lichthöhlungen, die den Malereien der Ruodbrechtgruppe, aber auch noch der frühottonischen Malerei am Bodensee, wie in der Handschrift Perizoni 17 in Leiden, vollkommen entsprechen.

Joachim M. Plotzek (Köln):

Die Frühstufe der Trierer Buchmalerei und ihre Beziehung zur Reichenau

Die ottonische Buchmalerei in Trier erlebte eine Blüte von nur einem Vierteljahrhundert Dauer. Ihr Beginn ist historisch fixiert mit dem Regierungsantritt Erzbischof Egberts im Jahre 977, der – so darf man annehmen – jenen Künstler, den die For-

schung mit dem Notnamen „Meister des Registrum Gregorii“ benannte, in die Moselmetropole berief. Es ist erstaunlich, daß bereits aus der Zeit des beginnenden 11. Jahrhunderts keine Bilderhandschrift noch ornamental geschmückte Manuskripte aus den Trierer Skriptorien überliefert sind – eine Tatsache, die nicht allein mit dem Verlust von ehemals Vorhandenem erklärt werden kann. Hingegen ist in über ein halbes Jahrhundert anhaltender Entwicklung eine reiche Produktion von Prachthandschriften – häufig auf kaiserliche Bestellung hin – aus dem Echternacher Skriptorium zu verfolgen, die sich scheinbar nahtlos an die Kunst des Gregor-Meisters anfügt. Das Einzelblatt mit der Miniatur des hl. Willibrord im Ms. 10510 der Pariser Nationalbibliothek macht diese Verbindung besonders offenbar, so daß man mit der Besetzung der Willibrordabtei mit Mönchen aus dem Trierer Maximinkloster auch eine Verlegung des Skriptoriums nach Echternach annehmen möchte.

Bekannt sind die Beziehungen zwischen Trier und den Buchmalereien, die auf der Reichenau entstanden oder dem dortigen Inselkloster zugeschrieben worden sind. Das Herrscherbild aus einem Registrum Gregorii im Musée Condé zu Chantilly spiegelt gegen 980 dieselbe stilistische Entwicklungsstufe des thematisch ähnlichen Doppelblatts der reichenauischen Josephus-Handschrift in der Bamberger Staatsbibliothek (Msc. Class. 79) wider. Eine touronische Quelle läßt sich zur Zeit des Gregor-Meisters vor allem in den Majestasbildern erkennen, deren Kompositionen auch von Echternach übernommen werden. Fragmente einer touronischen Handschrift in der Trierer Stadtbibliothek beweisen noch die Unmittelbarkeit der beeinflussenden Quellen, die auch für diejenige Buchkunst in Trier von großer Bedeutung war, die sich vor der Egbert-Zeit in der Moselmetropole nachweisen läßt.

Im Mittelpunkt einer kleinen Handschriftengruppe dieser „Frühstufe“ ottonischer Trierer Buchmalerei steht die zweibändige *Moralia in Job* (Trier, Stadtbibliothek, Hs. 2209/2328), deren zwei Eingangszierseiten mit Giebel- und Rundbogenaufbau und zierlichem Rankenwerk in den Kanonseiten des touronischen sog. Prümer Evangeliums (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. theol. fol. 733) ihre nächsten vorbildlichen Parallelen haben. Hieran anzuschließen ist ein Teil der jedem der 36 Bücher vorangesetzten Textinitialen, deren Segmentierung des Buchstabenkörpers und der Füllung ihrer Einzelblätter mit Blattfriesen etwa in der Bibel aus Tours Nr. 1 der Bamberger Staatsbibliothek wiederzufinden sind. Ebenso lassen sich Einzelformen und Binnenmotive mit touronischen Werken unmittelbar in Verbindung bringen, nicht zuletzt auch die ins Rankenwerk eingesetzten Tiere, die in der Boethius-Handschrift in Bamberg aus dem 2. Viertel des 9. Jahrhunderts vorgebildet sind und um die Jahrtausendwende im Cod. theol. lat. 34 der Berliner Staatsbibliothek, jener Schwesterhandschrift des Codex Egberti, wieder aufgegriffen werden.

Eine andere Gruppe von Initialen der Trierer *Moralia* zeichnet sich durch eine sehr einheitliche Verwendung von Flechtbandmotiven als Binnenfüllungen sowie eingestreuten Sternblüten aus. Charakteristisch für sie ist auch die Knotung der Bänder an Fuß, Bauch und Krone der Buchstabenkörper, die beinahe identisch in den Goldinitialen des Aug. Perg. 16 der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe wiederzufinden

ist, einem sicherlich noch vor der Mitte des 10. Jahrhunderts auf der Reichenau verfertigten Lektionar. Als ein zur Stilstufe der Moralia zugehöriges Werk offenbart sich gerade an diesen Motiven auch die Handschrift 513 der Berliner Staatsbibliothek.

Die Verbindungen zwischen Moralia und Aug. Perg. 16 sind sehr mannigfaltig; sie lassen sich in den asymmetrischen Bandknotungen an den Buchstabenbauchungen mit rahmenden Halbkreismotiven erkennen oder auch im ornamental erstarrten Binnenmotiv mit einer ausfahrenden Blütenendung. Eine Erweiterung des Bisherigen bieten die I-Initialen der Moralia, die – mit sehr vegetabilem Rankenwerk umwunden – Anklänge an Metzger Handschriften in Nähe des Drogo-Sakramentars um 850 (Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 9428) zeigen. Vor allem auch die Beschränkung auf Rankenornamentik und der Fortfall von Blütenmotiven und der für St. Gallen so typischen dünnstieligen Blättchen weisen auf diese dritte Quelle hin.

Varianten dieser Stilstufe erhielten sich in dem Manuskript 1093/1694 der Trierer Stadtbibliothek, deren nächste Parallelen in St. gallischen Handschriften wie dem Cod. 433 der dortigen Stiftsbibliothek vorliegen, wobei nicht außeracht gelassen werden soll, daß möglicherweise wiederum das Lektionar Aug. Perg. 16 der Reichenau mit ähnlichen Formulierungen Vermittler war. Dies wird zur nächstliegenden Wahrscheinlichkeit, zieht man die ebenfalls farbig unbehandelt gebliebenen Rankeninitialen einer zweiten Reichenauer Handschrift, des Aug. Perg. 37 der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe hinzu. Beinahe völlige Identität ist in der hier schon enthaltenen Symmetrisierung des Rankengeflechts erkennbar, die dann in der Kunst des Gregor-Meisters in ein noch ausgewogeneres Verhältnis zum Buchstabenkörper gebracht wird. Es offenbart sich gerade hier eine lineare Entwicklung von der bereits in der „Frühstufe“ der ottonischen Trierer Buchmalerei vorgegebenen und auf reichenauisch-St. gallischen Motiven basierenden Initialstruktur hin zu den Werken der Gregor-Meisterzeit. Zwischen den Fixpunkten der beeinflussenden Quellen und der Buchmalerei unter Erzbischof Egbert ist damit eine Gruppe von Manuskripten um die Moralia in Job im 3. Viertel des 10. Jahrhunderts für Trier nachzuweisen.

Der am Abend des 11. April 1972 gehaltene Vortrag von Hans Robert Jauss (Konstanz): „Versuch einer Apologie der ästhetischen Erfahrung“ wird demnächst in der Reihe der Konstanzer Universitätsreden erscheinen.

VORTRÄGE AM 12. APRIL 1972

Sektion I: „Wird es morgen noch das Museum von heute geben? Herkunft und Aufgaben des Kunstmuseums“

Joachim Büchner (Düsseldorf):

Kritische Anmerkungen zur Diskussion über das Museum von heute und morgen

Die in den letzten Jahren machtvoll aufgebrochene Diskussion über Sinn, gesellschaftlichen Standort und Funktion der Institution Museum macht – abgesehen vom

Wiederaufbau der Museen nach dem Kriege – das wichtigste Ereignis in der jüngeren Museumsgeschichte aus. Wir erwarten von dieser Diskussion eine neue Vorstellung vom Museum, die schließlich zu einer neuen „Gestalt“ des Museums führt. Beides, der Idealentwurf und dessen mögliche Realisierung, müssen den sich wandelnden Ansprüchen der Gesellschaft Rechnung tragen, will sich das Museum nicht selbst isolieren. Umgekehrt erwartet die Öffentlichkeit vom Museum eine tragfähige, seine Existenz – und seine Unterhaltung – legitimierende Konzeption.

Gerade deshalb bedarf diese Diskussion, die auf weite Strecken in Allgemeinplätzen zu ertrinken droht, der kritischen Durchleuchtung. Vier Punkte scheinen dafür charakteristisch:

1. Die verallgemeinernde Verwendung des Begriffs „Museum“.
2. Das Schlagwort von der „Krise“ des Museums.
3. Das Problem der „Vermittlung“ des Museumsgutes.
4. Die „Funktion“ des Kunstwerkes im Museum.

Paul Vogt (Essen):

Erweiterungsbau Museum Folkwang Essen

I. Situation

Der 1954 geplante und 1960 eröffnete Neubau war auf 3 Aufgaben fixiert:

1. Präsentation des Bestandes
2. Wechselausstellungen verschiedenen Umfangs
3. Öffentlichkeitsarbeit (Vortrags- und Filmsaal für 450 Personen)

Die Aktivität des Museums in der Öffentlichkeit hat zu einer erheblichen Steigerung der Nachfrage geführt, die mittlerweile das Angebot übersteigt. Neue Wege der Kommunikation sind zu finden, um den Forderungen an das Museum gerecht zu werden. Ansätze sind bereits entwickelt: Gästehaus mit Ateliers, Videostudio für den Künstler, für Information, Dokumentation und Unterricht etc. Zugleich erfordert der stark angewachsene Bestand vornehmlich zeitgenössischer Kunst neue Ausstellungsflächen und -formen.

II. Folgerungen

Der Erweiterungsbau soll nicht nur den Mehrbedarf an Raum stillen, sondern zugleich den geplanten neuen Funktionen des Museums entsprechen. Sie liegen vor allem in seiner Integration in die Öffentlichkeit und stützen sich auf gezielte Forderungen des Publikums. Grundlage sind langjährige soziologische Untersuchungen im Museum.

III. Planung

Die „klassische Moderne“ verbleibt im Altbau (statische Ruhezone). Der Neubau entsteht als multifunktionaler Bautyp und dynamischer Aktionsraum, d. h. allen Aufgabenstellungen offen. In ihm werden die Aktivitäten zusammengefaßt: Galerie für zeitgenössische Kunst; Ausstellungen neuen Typs, ggf. unter Einbeziehung des Publikums (das Museum als Werkstatt für den Künstler); Videostudio für Dauerinformation sowie zur gezielten Unterrichtung Einzelner oder Gruppen; Einbeziehung von Biblio-

thek und graphischer Sammlung in die Publikumszone; Museumsshop; Schul-, Lehr- und Diskussionsräume mit modernen technischen Medien; Werkstätten etc.

IV. Ziel

Das Museum forciert kein Angebot in einer vorbestimmten Richtung, sondern differenziert es entsprechend dem Interesse und den Forderungen der Besucher. Es fungiert als Partner für den Künstler wie für die Besucher verschiedener Bildungsstufen und Altersklassen.

Wolfgang Becker (Aachen):

Museum und zeitgenössische Kunst

Die mitteleuropäische Gesellschaftsform unseres Jahrzehnts gestattet dem Museum nur dann, zeitgenössische Kunst zu präsentieren, wenn private Sammler ihm Werke dieser Art zur Verfügung stellen. So sehr das Museum in seinen historischen Schausammlungen sich um Objektivität im weitesten Sinne bemühen kann, so sehr geht es Wagnisse subjektiver Auswahlen ein, wenn es zeitgenössische Kunst vorstellt. Wird die zeitgenössische Kunst zum Hauptanziehungspunkt des Museums, so verändert es seinen Charakter. Es ist nicht mehr unumstrittenes Schatzhaus der Geschichte, sondern Diskussionsforum, in dem alles bestreitbar ist. Die Veränderung des Charakters bedingt eine veränderte Öffentlichkeitsarbeit. Zielgruppen sind weniger Ferienreisende und pensionierte Müßiggänger, oder „Kunstliebhaber“, sondern häufig wiederkehrende Einheimische, die die lautstarke Provokation zeitgenössischer Kunst aufnehmen und zu verarbeiten suchen. Das Museum dieser Art wird weniger als Volksbildungsinstitut denn als Alternative zu den Massenmedien und ihrem Unterhaltungscharakter verstanden. Es paßt sich seinen hauptsächlichlichen Zielgruppen an, indem es Kleinkindern und Schülern den mangelnden Kunstunterricht ergänzt, Studenten und Berufsschülern Fragen nach ihrem gesellschaftlichen Standort beantwortet und Erwachsenen Anregungen bietet, ihr soziales Ambiente zu modernisieren.

Extreme solcher Museumskonzeption sind Institute, die sich ausschließlich der zeitgenössischen Kunst widmen und damit heute die intensivste Publikumswirkung erreichen.

Helmut R. Leppien (Köln):

Das Museum moderner Kunst und der Künstler

Thesen:

1. Die Verantwortung des Museums den Zeitgenossen gegenüber schließt die (lebenden) Künstler ein, nicht nur ihre Arbeiten. Sie sollen im Museum auch einen Arbeitsplatz, ein Labor sehen können, wo sie in Freiheit experimentieren können.
2. Das Museum hat auch Vermittler zwischen Künstler und Publikum zu sein. Hier kann der Künstler mit den Rezipienten seiner Arbeit Kontakt aufnehmen, hier kann das Publikum in der Begegnung mit dem Künstler aus der Passivität des Rezipienten herauskommen.

3. Die Diskussion über die Frage, ob der Museumsmann Richter oder Zeuge des Künstlers ist, hat noch kein Ende gefunden. Indem der Museumsmann auswählt, einlädt, zusammenstellt, ist er unweigerlich Richter. Er soll jedoch nicht über, sondern mitten unter den Künstlern stehen. Wie aber verhält er sich bei Konflikten mit Behörden? Das Museum kann ohne ästhetische Urteile nicht arbeiten, doch haben die ästhetischen Kriterien ihre Grenzen.

Günther Gall (Offenbach):

Vermehrt der Bildungsauftrag die bisherige Aufgabenstellung der Museen?

Unterschiedliche Definition von „Bildung“ in den öffentlichen Gremien (berufliche oder allgemein-emotionelle).

Bildungsaufgaben der Museen wurden schon immer mit der Öffentlichkeitsarbeit in der Weitergabe der wissenschaftlichen Ergebnisse wahrgenommen. Beschränkung auf bestimmte Bevölkerungsgruppen. Entscheidende Probleme in der Ausweitung: keine Zielgruppen wie in Schule oder Universität. Differenzierte Einsatzmöglichkeiten der unterschiedlichen Museen (Gemälde- Kunst- Natur- Völker- Kulturhist.- Naturwissenschaftliche Museen). Warnung vor einer Bildungseuphorie. Die Museen können nur parallel zur Wandlung des allgemeinen Bildungsniveaus arbeiten. Chancenungleichheit kann nur im allgemeinen, nicht aber durch die Museen im besonderen ausgeglichen werden. Im Moment daher Schwerpunkt im Ausbau der Mitarbeit im Schulunterricht und Zusammenarbeit mit der Erwachsenenbildung (Volkshochschule). Museumspädagogische Zentren. Neuorganisation der Sammlungen? Motivation der Museumsbesucher. Neben der Arbeit mit Zielgruppen aber auch Betreuung des individuellen Besuchers gegen die Vermassung. Didaktische Maßnahmen zur Ausbildung einer klassenunspezifischen Präsentationsform, ohne dabei „unter Niveau“ zu liegen. Erweiterung der Bildungsarbeit wird für die Museen vermehrten Arbeitsaufwand zur Folge haben – bauliche und personelle Verbesserungen (Museumspädagogen) und interdisziplinäre Zusammenarbeit sind erforderlich. Ausrichten der Sammlung auf größere Informationsbereiche und Erstellung zusätzlicher Kommunikationsmittel (Audiovisionsanlagen). Der Bildungsauftrag der Museen wird in der Zukunft nicht zu einer Veränderung der Aufgabenstellung, wohl aber zu einer Verlagerung und Intensivierung führen.

Jürgen Rohmeder (Nürnberg):

Das Dürer-Studio. 6 aktuelle Thesen für eine Ausstellungsdidaktik

Die Ausstellung „1471 Albrecht Dürer 1971“ im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und die Ausstellung „Die Dürer-Zeichnungen der Albertina“ in Wien hatten eine Einführungsschau, eine Informationsausstellung mit dem Titel „Dürer-Studio Sehen Verstehen Erleben“.

Das Lernziel: Anregung und Befähigung zu grundsätzlichen und speziellen Fragen vor dem Original, Befähigung zu Erkenntnissen (W. Schadendorf). Neben der Aus-

stellung der Originale gab es im Nationalmuseum das Dürer-Studio, zwei Tonbildschauen, das Kunstpädagogische Zentrum, ein großes Angebot an schriftlicher Information und zahlreiche Zusatzausstellungen.

Das Dürer-Studio war im wesentlichen eine Foto-Ausstellung, räumlich getrennt von den Originalen. Einer Vorstellung von der Struktur eines Kunstwerkes folgend wurden in einzelnen Lernschritten in einem programmierten Ablauf Aspekte des Werkes Dürers behandelt. An Medien wurden neben klassischen Hilfsmitteln wie Großfotos, Dias und Filmen, Aktionen im Sinne von sinnlich-motorischer eigener Betätigung der Besucher innerhalb eines Lernschrittes benützt. Im didaktischen Ansatz wurde, zwar leider nicht als durchgehendes Prinzip, aber doch an mehreren Stellen isoliert versucht, von den Bezügen der Kunstwerke zur Gegenwart und zum Besucher auszugehen. Ein Beispiel: Ein Großfoto des Prager Bildes „Das Rosenkranzfest“ wurde mit einem Text kommentiert, dessen einleitende Frage lautete: „Können Sie sich ein Bild vorstellen, auf dem die Mutter Gottes und das Jesuskind Rosenkränze an den Bundespräsidenten, an den Papst, an einen bekannten Bankier und an andere Persönlichkeiten verteilen?“ Auf diese Frage folgten dann Erklärungen zur historischen Situation Venedigs, zu den Wesensmerkmalen einer Rosenkranzbruderschaft und zur politischen Aussage, die in dem Bild enthalten ist.

Der prominente Gegenstand – Dürer – hat vieles materiell erleichtert; die Gestaltung des Programms selbst wurde dadurch erschwert. Das Dürer-Studio wurde auf diese Weise sehr umfangreich, im Programm zwar nicht eben konventionell, in seiner Progressivität doch sicherlich sehr gemäßigt. Diese Eigenschaft des Dürer-Studios und Erfahrungen aus Meinungsbriefen, Diskussionen, Besucherbeobachtungen und Besucherbefragungen geben Anlaß zu folgenden Thesen:

1. Vorläufig ist es kulturpolitisch selbstverständlich, daß zum 500. Geburtstag eines als bedeutend erkannten Künstlers nach einem automatischen Mechanismus eine Ausstellung veranstaltet wird. Diese unreflektierte Jubiläumsmotorik hat sicherlich ihren Höhepunkt bereits überschritten. Mit Sicherheit werden sich Anlässe und damit die Motivationen und Veranstaltungsziele ändern.
2. Die rein wissenschaftlich konzipierte Ausstellung hat nur noch unter bestimmten Voraussetzungen Existenzberechtigung, als nicht öffentliche, mehr oder weniger private Veranstaltung. Die Alternative zur wissenschaftlichen Ausstellung ist die didaktische Ausstellung. Allein die Reaktion auf das Dürer-Studio hat gezeigt, daß in der Zielgruppe „Unterhalb des Katalogs“, also in jener informativ nicht privilegierten Mehrheit, ein gewaltiger Bedarf an didaktischer Information besteht.
3. Das Dürer-Studio war ein Schritt in dieser Richtung. Es ist bezeichnend, daß in Nürnberg Planung und Vorbereitung der Ausstellung der Originale einerseits und des Dürer-Studios andererseits wenig koordiniert werden konnten, weil die Initiative zu einer didaktischen Informationsausstellung nicht von einem Kunsthistoriker ausging, sondern von einem städtischen Kulturreferenten, einem Germanisten. Das Dürer-Studio war der Ausstellung der Originale lediglich angehängt. Die Mehrzahl der Besucher besichtigten zuerst die Originale und mußten am Ende

der Ausstellung erst mit massiven Werbegags in das Dürer-Studio gelockt werden. Der separate Eingang ins Dürer-Studio lag abseits des Touristenstroms. Auf diese Weise kamen 78 % aller Besucher, die die Ausstellung der Originale besichtigten, auch ins Dürer-Studio. Derartige Informationsausstellungen können ihren Zweck nur dann erfüllen, wenn sie nicht zu- oder parallelgeschaltet werden, sondern der Ausstellung der Originale vorgeschaltet sind, wie es in Wien in der Albertina der Fall war.

4. Daraus leitet sich die Forderung ab, Didaktiker und – solange sie nicht ausreichend zur Verfügung stehen – Pädagogen bei der Planung der Ausstellung einzuschalten. Das Kölner Beispiel ist deshalb nicht zukunftsweisend. Das dortige „Außenreferat“ der Kölner Museen arbeitet ohne institutionalisiertes Mitspracherecht bei der Planung von Ausstellungsprogrammen. Es genügt nicht, Ausstellungsprogramme durch ein „Außenreferat“ (in der Benennung spiegelt sich der tatsächliche Stellenwert der Einrichtung) sozusagen nachträglich zu didaktisieren oder öffentlich zu machen.
5. Ausstellungen erfordern nicht nur eine didaktisch-integrierte Planung, sondern auch als langfristiges Ausstellungsprogramm eine Ausrichtung nach Gesichtspunkten eines Curriculums.
6. Konsequenterweise wäre der nächste Schritt die didaktisch-integrierte Ausstellung selbst, d. h. didaktische Information nicht nur vor der Ausstellung, sondern auch in der Ausstellung, neben dem Original. Didaktik wäre hier sicherlich ein Angebot, dargeboten in Kojen oder ähnlichen Einrichtungen, ständig in Nähe der Originale abrufbar, aber ohne Zwang.

Alfons W. Biermann (Bonn):

Museen als Bildungsinstitutionen. Vorschläge des Museumsberaters beim Landschaftsverband Rheinland zur Strukturverbesserung der Rheinischen Museumslandschaft

Der Museumsberater des Landschaftsverbandes Rheinland hat mit sieben wissenschaftlichen und technischen Mitarbeitern ca. 70 rheinische Museen zu betreuen. Es sind dies Museen lokalen Charakters mit unmittelbar örtlichem Sammlungsbezug, aber auch solche regionaler Bedeutung, die in ihren Sammlungen größere Gebiete erfassen wie z. B. die Darstellung niederrheinischer Volks- und Bürgerkultur und nicht zuletzt eine ganze Reihe von Spezialmuseen, deren Sammlungen auf ein ganz bestimmtes Sachgebiet beschränkt bleiben wie z. B. Deutsches Werkzeugmuseum, Klingensmuseum, Töpfermuseum u. ä.

Der Bedeutung und dem Umfang ihrer Sammlungen nach handelt es sich zumeist um kleinere und mittlere Museen, die in der Regel von einem – selten zwei – wissenschaftlichen Kräften geleitet werden. Etwa ein Drittel dieser Museen steht noch unter ehrenamtlicher Leitung nichtwissenschaftlicher Kräfte. Alle diese Museen verdanken ihre Gründung und den weiteren Bestand einer echten Bürgerinitiative und dem ausgeprägten Gesellschaftsbewußtsein demokratischer Selbstverwaltung. Es versteht sich

von selbst, daß diese Museen in ihrer kleinräumlichen Bezogenheit wie in ihrem personellen Bestand zu höchstens einem Drittel in der Lage sind, selbständige Forschung zu betreiben. Ihre wesentliche Aufgabe ist daher die der sachbezogenen Bildungserweiterung für alle Teile der Bevölkerung.

Daß eine beratende und z. T. betreuende Tätigkeit für diese Museen, die sich mit allen Fragen der Museumsplanung, -Erweiterung und -Unterhaltung befaßt, nur dann Erfolg haben kann, wenn ihr ein sinnvolles Konzept und die Mitwirkung aller Museumsträger und -Leiter gesichert ist, liegt klar auf der Hand. Ein Strukturverbesserungsplan, der auf Grund einer ersten Bestandsaufnahme der Museen mittels einer kleinen Fragebogenerhebung vorbereitet wurde, wird derzeit von einem eigens hierzu vom Verband der rheinischen Regionalmuseen gewählten sechsköpfigen Arbeitsausschuß diskutiert, um schließlich im Einvernehmen mit allen Verbandsmitgliedern verwirklicht zu werden.

Dieser Plan sieht vor:

1. Eine Strukturierung der gesamten rheinischen Museumslandschaft in größere Verbundregionen mit jeweils zwei bis drei kleineren Regionalgebieten bzw. Kreisen, in denen mindestens ein oder mehrere unter wissenschaftlicher Leitung stehende Schwerpunktmuseen den übrigen Klein- bzw. Kleinstmuseen mit wissenschaftlichem Rat und pädagogischer wie technischer Hilfeleistung zur Seite stehen. Dabei sind vorhandene Sammlungsschwerpunkte in Absprache mit anderen durch geplante Erweiterung und Austausch des Museumsgutes auszubauen, Ausstellungs- und Sonderveranstaltungen gegenseitig abzusprechen und nach Möglichkeit durch gemeinsame Werbung zu publizieren.
2. Eine Strukturierung der Museen selbst nach didaktischen Gesichtspunkten, d. h.:
 - a) Schausammlungen in überschaubaren, komplexen Sach- und Bildungszusammenhängen. Reine Sachinformation am einzelnen Gegenstand kann immer nur Teilwissen vermitteln. Erst im größeren Zusammenhang gesehen läßt sich der Wert des einzelnen Gegenstandes und seine gesellschaftlich historische Relevanz verdeutlichen. Demzufolge müssen die Bestände schwerpunktmäßig selektiert und in einen sinnvollen Zusammenhang gestellt werden. Als informative Hilfsmittel sind heranzuziehen die audiovisuellen Medien neben zusammenhanggebender Beschriftung, ergänzender Reproduktion und graphischer Erläuterung.
 - b) Einen Raum für wechselnde Ausstellungen sollte möglichst jedes Museum besitzen.
 - c) Für Vortrags- und Unterrichtsveranstaltungen sollten mindestens allen größeren Museen eigene Räume zur Verfügung stehen.
 - d) Die größeren Museen sollten darüber hinaus über jeweils einen Kreativraum verfügen, in dem der Besucher mit bildnerischen Mitteln das vorher in den Sammlungen Gesehene nachvollziehen kann.
 - e) Nicht zuletzt soll jedem größeren Museum eine Handbibliothek für den Besucher sowie ein Rekreationsraum selbstverständlich sein.

Aus diesen Grundforderungen zur Strukturverbesserung der Museen erwachsen dem Museumsberater und seinen Mitarbeitern für die Zukunft folgende Aufgaben:

1. Eine grundlegende Bestandsaufnahme, d. h.:
 - a) Inventarisierung aller Bestände mit Hilfe der Datenverarbeitung zur unmittelbaren Abrufbarkeit mit dem Zweck der Austauschbarkeit, des Umschlags der Sammlungsbestände in Wanderausstellungen und der Forschung.
 - b) Umfangreiche, beschleunigte Fragebogenerhebung zum Zweck einer Dokumentation über Sammlungs-, Etat- und Personalbestand, Standortsituation und soziologische Bevölkerungsstruktur im Einflußbereich.
2. Die Planung, Einrichtung und Koordination von Museen und Museumsregionen im Einvernehmen mit Trägern und Leitern der Museen.
3. Die ständige Betreuung der Museen durch Angebot von:
 - a) Wanderausstellungen.
 - b) Restaurierung und Präparation von kulturgeschichtlichem und naturwissenschaftlichem Ausstellungsmaterial mit speziellen Anforderungen.
 - c) Regelmäßigen Informationsschriften.
 - d) Organisation und Durchführung von Fortbildungsseminaren für Museumsleiter und Hilfskräfte.

Nur wenn es gelingt, die rheinischen Museen in einem solchen Verbundsystem, das auf gründlicher Planung aufgebaut werden muß, zusammenzufassen, ohne den jeweiligen Eigencharakter zu stören, wird es möglich sein, die vorhandenen Schwerpunkte zu stärken und in das Bewußtsein der Öffentlichkeit zu heben. Erst dann sind auch die kommunalen Träger, der Landschaftsverband Rheinland und das Land NRW zu verstärktem finanziellem Engagement zu bewegen um den Museen selbst jenen Platz zu sichern, den sie als öffentliche Bildungsinstitutionen neben Schulen und Hochschulen, Theatern und Bibliotheken einnehmen sollten.

Sektion II: „Aspekte des Kunsthandwerks im 19. Jahrhundert“

Barbara Mundt (Berlin):

Zur Frühgeschichte der Kunstgewerbemuseen und ihrer heutigen Aktualität

In die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt die Gründung der Kunstgewerbemuseen. Sie sind als Hilfsinstitute für die Kunstgewerbetreibenden eingerichtet worden, nachdem die 1. Weltausstellung 1851 die Hilflosigkeit des traditionellen Kunsthandwerks gegenüber den Anforderungen der Industrialisierung offenbart hatte. Getreu den Forderungen Gottfried Sempers von 1863, Wissenschaft, Industrie und Kunst wieder zu vereinigen, widmeten sich die Kunstgewerbemuseen der Lehre, Forschung und Sammlung auf breiter Ebene. Sie erteilten Unterricht vom abendlichen Vortrag bis zum praktischen Spezialkurs in Lehrwerkstätten, sie betrieben Forschung von der kunstgeschichtlichen Inventarisierung bis zur naturwissenschaftlichen Materialanalyse,

sie legten Sammlungen an von der technischen Fachliteratur bis zum künstlerischen Muster aller Völker und Zeiten. Durch ihre derart verzweigte Aktivität erreichten sie große Teile der Öffentlichkeit.

Seit der Jahrhundertwende hat ein rasch einsetzendes Auseinanderstreben der zusammenwirkenden Abteilungen zur Isolierung der kunstgewerblichen Mustersammlung, oft sogar zu ihrer Auflösung geführt (von den weit über zwanzig Kunstgewerbemuseen vor 1900 existieren heute nur noch acht). Für die heute gestellte Forderung nach Veränderung und Aktualisierung des Museums liefert die vergessene Frühzeit der Kunstgewerbe-Förderungsanstalten vielfältige Anregungen.

Carl-Wolfgang Schümann (Darmstadt):

„Olga wohnt himmlisch“ – Studien zur Villa Berg

Planungen und Baubeginn der Villa als Residenz des württembergischen Kronprinzenpaares. Voraufgehende oder gleichzeitige Herrschervillen im „italienischen Stil“: Osborne House, Orangerie, Pfingstberg etc. Potsdam, Albrechtsburg, Dresden, Pompejanum, Aschaffenburg. Versuch einer Charakterisierung des Begriffs „italienischer Stil“ als Verdeutschung des „italianate style“. Diskussion der Pläne von Leins. Mögliche Einflüsse der Bauherren und des kronprinzlichen Sekretärs Hackländer. Gang durch die Villa an Hand des Aquarellalbums der Königin Olga; Versuch der Auffindung noch existierenden Mobiliars an Hand des Inventars des Nachlasses der Königin. Diskussion der reichen Presseartikel zur Villa und ihrer inneren Erscheinung, da zum Privatbau keine wesentlichen Akten erhalten sind und die Mitarbeiter vielfach nur durch Zeitungsartikel bekannt sind.

Franz-Adrian Dreier (Berlin):

Albert Wiegel, ein Glasschneider der wilhelminischen Zeit

Das Werk des Glasschneiders Albert Wiegel verkörpert typisch den Geist der wilhelminischen Epoche. Sein Hauptinteresse galt dem Porträt, dessen Technik er meisterhaft beherrschte. Anders als sein großer Vorgänger Dominikus Biemann, der seine Auftraggeber nach dem Leben zeichnete und unter dem Einfluß der Ideen Lavaters die Wiedergabe des Individuellen, Unwiederholbaren in der Physiognomie erstrebte, um gerade auf diese Weise den durch bestimmte gesellschaftliche Vorstellungen geprägten Charakter um so deutlicher in Erscheinung treten zu lassen, fertigte Wiegel seine Bildnisse nach Fotografien. Die von ihm bevorzugt Dargestellten, der Kaiser, seine Gemahlin Auguste Viktoria, Bismarck, Moltke, Zar Nikolaus I., Goethe, Richard Wagner, erscheinen idealistisch überhöht, Inbegriffe der ihnen zugeschriebenen oder tatsächlich eigenen Tugenden. Zur fotografischen Exaktheit der Wiedergabe gesellt sich das Pathos, dessen Effekt er durch Beigabe von Emblemen oder Maximen als Mittel der Versinnbildlichung zu steigern sucht. Deutlich offenbart sich der Wille zu beeindrucken in seinem Bemühen um die Vergrößerung der Bildformate.

Nach der Jahrhundertwende findet Wiegel mit Arbeiten aus kombinierten Materialien Anschluß an die Bewegung des Art Nouveau. Als eigenwillige Leistung sind seine Versuche zu werten, die Technik des Steinmetzen auf das Glas zu übertragen. Seine vollrund gemeißelten Tierskulpturen blieben jedoch wegen der außerordentlichen Schwierigkeit und Unwirtschaftlichkeit des Verfahrens ohne Nachfolge.

Sektion III: „Kunst des Bodenseeraumes und das Problem der Kunstlandschaft“

Albert Knoepfli (Frauenfeld):

Probleme des Begriffes „Kunstlandschaft“ aufgezeigt am Beispiel des Bodenseegebietes

Der Begriff „Kunstlandschaft“ hat auch deshalb an Glaubwürdigkeit eingebüßt, weil er zu oft vorausgesetzt und mit Belegen nachträglich angereichert, statt daß er nach Dauer, Umfang und Sparte anhand der Belege überhaupt erst konstituiert und ständig kritisch nachgeprüft worden ist. Die Basis für eine stets anspruchsvolle Gesamtschau scheint überdies angesichts der *Bestandes- und Forschungslücken* gefährlich schmal und verlockt immer wieder zu Überbrückungsmanövern. Bei solch' dünner Dokumentation, sollte man glauben, müßte sich die Kunstwissenschaft vor zu hochgeschraubten Erwartungen hüten. Von Verfechtern wie von Gegnern einer Kunstgeschichte nach Kunstlandschaften wird jedoch der Begriff überinstrumentiert und überbeansprucht, das Problem in der monographischen Isolation abgewandelt und zu wenig in gesamtlicher Breite auf die Geistes- und Kulturgeschichte des Gebietes bezogen.

Die schwerwiegendsten Fehlleistungen ergeben sich aus der Fiktion, es liege im Begriff Kunstlandschaft sowohl nach seiner topographischen Umgrenzung wie nach der zeitlichen Dauer und nach der sachlichen Gültigkeit ein Kontinuum vor. Billigt man ihm aber amöboide Veränderlichkeit der topographischen Grenzen, zeitliche Beschränkung und Einengung auf bestimmte und wechselnde Teile der künstlerischen und kunstgewerblichen Produktion zu, so fragt sich natürlich, ob darin die übliche Vorstellung vom Wesen einer Kunstlandschaft überhaupt noch Platz finden kann.

Der Referent suchte zu zeigen, daß trotz dieser auf die Spitze getriebenen Differenzierung, freilich erst in der Verblockung zeitlicher Distanz und erst durch die Quersumme der Einzelergebnisse, sich das Bild einer „Bodenseekunstlandschaft“ ergibt. Als Spiegel einer kulturellen Einheit hat diese über alle nationalen, politischen, konfessionellen und ethnischen Sonderentwicklungen hinaus ihre verbindende Eigenständigkeit bewahrt und sich in allen Zeiten der Spaltung bewährt; zu erinnern etwa an das achsiale Auseinanderbrechen als Folge der Eroberung des Thurgaus durch die Eidgenossen, an die neue politische Struktur mit den Rückgriffen Österreichs auf Bregenz und Konstanz, an die Aufspaltung der sozialen Schichtung und die Scheidung in rein katholische, rein protestantische und konfessionell gemischte Gebiete.

Unter den berührten Sonderproblemen sind hervorzuheben die Frage nach dem Verhältnis der internationalen Stilphänomene zu ihren regionalen Ausprägungen und

die Frage nach dem Wesen einer eigenkreativen Kunstlandschaft im Unterschied zu Gebieten mit bloßer provinzieller Eindickung und stilistischem Hintennachhinken. Ob beides im zeitlichen Wechsel oder nebeneinander zu beobachten ist, gehört zu den aufregenden Entdeckerfahrten der Kunstgeschichte.

Weniger bekannt als die führende Stellung St. Gallens in spätkarolingischer oder die der Reichenau in ottonischer Zeit ist die ungemein rasche Resorption der Frühgotik auf dem Gebiete der Malerei und Plastik, in welcher das Bodenseegebiet gegenüber den höfischen Zentren Frankreichs kaum zurückstand, gleichzeitig aber seine Fähigkeit erwie, die eingewanderte Hochsprache in die einheimische Kunstmundart zu übersetzen. Der Volkston, die besondere Milde und Lieblichkeit, die epische Breite und mystische Versonnenheit, die zum Beispiel zur Zeit der weltlichen und der geistlichen Minne die Kunst des Bodenseekreises eigenständig geprägt haben, sie bilden Lasuren, die sich über Zeiten und Stile hinweg auf die Dinge legen und sie unverwechselbar mit der Eigenfarbe der Region, eben der Kunstlandschaft ausstatten.

Der Durchgang internationaler oder auch nur nachbarlicher Kunstströmungen und das mitreißend Vorbildhafte der einzelnen eigenen oder zugewanderten Künstlerpersönlichkeiten haben bald die eigenen Kunstgewohnheiten in Fluß gebracht, bald die träge Tradition unberührt gelassen. Vermögen und Versagen gehen nebeneinander her, Einflüsse und Ausstrahlungen lösen sich kurzfristig ab. Der Unruhe schaffende genialische Einzelgänger, ein Katalysator, entzieht sich allerdings dem Kanon der Kunstlandschaft weit eher, als das gemäßigte Schaffen der Werkstattnachfolgen.

Die Verlagerung und zunehmende Verästelung der Einfluß- und Ausstrahlungsrichtungen oder die Wanderschaft der Schwerpunkte können in einem so kurzen Resumé nicht angesprochen werden; es seien nur einige weitere im Referat erwähnte Punkte stichwortartig herausgegriffen: das allgemein künstlerische Potential des süddeutschen Raumes zur Zeit der Spätgotik (Dürer, Multscher), der große Meister noch abgibt (Konrad Witz, Stephan Lochner aus Meersburg, Martin Schongauer, Hans Holbein d. J.), das Problem der Renaissance, welche die Bodenseegegend als Rückschlagwelle hauptsächlich von Augsburg aus erreichte, die Abgrenzung zur sog. Donauschule (Wolf Huber), die „geheime“ Bewahrung gotischen Wesens, die einprägsam Verbindungslinien etwa von Iselin über die Zürn zu Feuchtmayer ziehen läßt, die Auseinandersetzung mit Klassik und Latinität, die außer die Plastiker vor allem die Vorarlberger Baumeister des Barock in Atem hält und auch übergreift auf die Blüte vor allem kirchlicher Großmalerei im Gefolge Pozzos, die eine gewisse Biederkeit unter Führung von Maulpertsch wohl eher hätte abstreifen können, wenn dieser nicht ausgewandert wäre.

So kaleidoskopisch die Dinge aufblitzen: das kunstlandschaftliche, die Jahrhunderte verbindende Klima des Bodenseeraumes und die kulturgeschichtliche Entfaltung in der Weite des „schwäbischen Meeres“, sie vermochten einer Kunst Heimat zu gewähren, die dem Heroischen und Dramatischen abgewandt und umsomehr dem Mystischen, dem Verträumten und Liedhaften offen stand. Zurückhaltend, besinnlich, ja nach innen gekehrt und der Schaustellung abhold und doch kontrapunktisch pfiffig-lebensfroh:

hier meinen wir, klinge alemannischer Charakter, die Grenze und Grenzenlosigkeit des Sees und das Wesen heimischer und hier heimisch gewordener Kunst zusammen. (Veröffentlicht in: Unsere Kunstdenkmäler 23, 1972, S. 112 – 122.)

Peter Kurmann (Basel):

*Das Konstanzer Heilige Grab – Sein stilistisches und zeitliches Verhältnis
zu französischen Vorbildern*

Für die Datierung und entwicklungsgeschichtliche Einordnung des Konstanzer Hl. Grabes bieten sich ausschließlich stilkritische Anhaltspunkte dar. Keineswegs kann die Entstehung des Werks mit der Erneuerung der Konradskapelle am Konstanzer Münster im Jahre 1283 in Zusammenhang gebracht werden. Alle bisherigen Versuche, die Heiliggrabfiguren mit Bildhauerwerkstätten innerhalb Deutschlands zu verbinden, schlugen nach Ansicht des Referenten fehl. Er wird diese Ansicht in einer sich in Vorbereitung befindenden Arbeit zu belegen haben und ist sich bewußt, daß seine gegenwärtigen Äußerungen einstweilen über gewisse Vermutungen nicht hinausgelangen können. Leider mußten die ikonographischen Probleme vorläufig unberücksichtigt bleiben.

Das Grabgehäuse – ein Unikum in seiner Art, denn die oft mit ihm verglichene Kleinrotunde im Magdeburger Dom zeigt nur entfernte Parallelen – ist sehr wahrscheinlich in Anlehnung an Monumental- und nicht an Kleinarchitektur geschaffen worden. Nicht nur die Einzelformen des Gehäuses, sondern auch die Art ihrer Zusammenfügung im Sinne rundgliederhaft-plastisch und zudem mehrschichtig gestalteter Architektur deuten darauf hin, daß sich der Konstanzer Meister trotz der formal so gänzlich verschiedenen Artikulation seines Werkes an Vorbilder gehalten hat, die man zeitlich und örtlich genau lokalisieren kann: Es müssen ihm frühe Beispiele des „Style rayonnant“ in Paris und in der nächsten Umgebung der französischen Kapitale bekannt gewesen sein.

Für die Skulpturen des Hl. Grabes stellt sich die Frage, ob die Vorbilder im gleichen Bereich zu suchen sind. Der Referent hat dies im Sinne einer Arbeitshypothese im vorhinein angenommen, da die Figuren zusammen mit den Eckpfosten des Gehäuses aus einem Block gehauen und folglich zeitgleich sind. Eine Gegenüberstellung der Konstanzer Figuren mit dem erhaltenen Bestand an Pariser Monumentalplastik erwies der Meinung des Referenten nach die Richtigkeit der Arbeitshypothese. Von der gesamten französischen Skulptur des 13. Jahrhunderts zeigen Werke, die in Paris entstanden sind und die von der heutigen Forschung in die 1240er und 1250er Jahre datiert werden, zu den Konstanzer Figuren die meisten Parallelen. Genannt wurden die Fragmente vom südlichen Querhausportal der Abteikirche in St. Denis, der sog. Childebert aus St. Germain-des-Prés, die Gruppe der „protobarocken“ Apostel der Ste-Chapelle und vor allem die Skulpturen des nördlichen Querhausportals der Pariser Kathedrale Notre-Dame, wo insbesondere an den Archivolten die Einhüllung

der Figuren durch schwere, kompakte und zugleich großzügig gefaltete Stoffmassen mit Konstanz die frappanteste Ähnlichkeit bietet. Als entferntere Vergleichsbeispiele dürften die jüngeren Figuren am südlichen Querhausportal der Kathedrale von Amiens ebenfalls in Betracht gezogen werden. Ist das Hl. Grab im Anschluß an solche Werke des Pariser Stilkreises entstanden, so ist es sehr wahrscheinlich um 1260 geschaffen worden.

Zum Schluß warf der Referent die Frage auf, ob das Konstanzer Hl. Grab zusammen mit anderen, gleichzeitigen und etwas jüngeren Figurenzyklen (genannt wurden die Strebepfeilerfiguren am Langhaus der Münster in Straßburg und Freiburg sowie die Skulpturen im Chor und am Südquerhausportal der Stiftskirche in Wimpfen; anzufügen wären neben weiteren Werken die Archivoltfiguren des Westportals am Basler Münster) an einer größeren Stilströmung innerhalb der deutschen Monumentalplastik teilnimmt, für die Paris die wesentlichen Impulse gab. Dabei müßte angesichts der qualitativen, aber auch der stilistischen Unterschiede zwischen diesen Zyklen die Möglichkeit erwogen werden, daß jeder von ihnen unabhängig vom andern entstanden ist, und zwar direkt im Anschluß an jeweilige Vorbilder innerhalb des Pariser Stilkreises. Doch dürften erst genauere Analysen der in Frage kommenden bildhauerischen Werkgruppen sowie eine erneute Überprüfung der baugeschichtlichen Zusammenhänge in Zukunft zeigen, welche Rolle Paris für die Plastik zumindest im Südwesten Deutschlands seit der Mitte des 13. Jahrhunderts gespielt hat.

Werner Oechslin (Zürich):

Provinzialismus und Internationalismus in der Architektur des frühen 18. Jahrhunderts
– *Zum Problem der Kunstlandschaft im süddeutschen Raum*

Wenn nach der Ausformung oder Abgrenzung von Kunstlandschaften im süddeutschen Raum gefragt werden soll, so bietet sich hinsichtlich der Architektur des frühen 18. Jahrhunderts gleichsam als Parameter – über geographisch-historische Gesichtspunkte hinaus – die Stellung innerhalb des Bezugsfeldes Internationalismus – Provinzialismus dar. Brinckmann hat schon von der „Parallelität des europäischen Kunstschaffens“ in dieser Zeit gesprochen: allerdings nur im Bezug auf den einseitigen Einfluß Guarinis auf die Architektur vom jungen Hildebrandt bis zu Balthasar Neumann. Um 1700 erreicht die Architektur im deutschen Raum – nebst der nun bald vermehrt einsetzenden Hinwendung nach Frankreich – einen Höhepunkt in der Kontaktnahme mit Italien. Die Verbreitung des in Rom in Verarbeitung der verschiedenen Ausformungen der Seicentoarchitektur insbesondere von Carlo Fontana ausgeprägten, standardisierten und ‚allgemeinverständlichen‘ Internationalismus wird zudem durch die Tätigkeit italienischer Architekten – Chiaveri in Dresden, die Retti in Ansbach – garantiert. In der Art der Rezeption oder aber in der relativen Isolierung von solchen Strömungen läßt sich verschiedentlich Ausdehnung und Kompaktheit einer Kunstlandschaft erkennen: besonders deutlich bei den Vorarlbergern mit ihrem ver-

gleichsweise antiquierten Formeninventar und der konsequenten Eigenentwicklung früher Prototypen der deutschen barocken Architektur (St. Michael München, Salzburger Dom). Dieser Umstand wird besonders beim Sonderfall Caspar Moosbruggers deutlich. Im Kontrast zu seiner streng und nüchtern aufgefaßten Architektur lassen in Einsiedeln einige Vorprojekte in ihrer Anreicherung mit italianisierenden Detailformen den sonst kaum wirksam werdenden Bildungshorizont Moosbruggers erkennen, der sich allerdings mit der Kenntnis der wichtigsten Architekturtheoretiker (Serlio, Vignola, Pozzo) und der Benützung von Stichen römischer Kirchen und Paläste (nach Sandrarts Anthologie) weitgehend erschöpft und zudem deutlich Zeichen einer provinziellen Retardierung aufweist.

Claus Grimm (Gräfelfing):

Beobachtungen zum Stil J. A. Feuchtmayers

Anhand einer Analyse der Figur des Honigschleckers in Birnau wurden Ausdruckssprache und Argumentationsstruktur der Feuchtmayerschen Skulptur dargelegt. Einige frühere und spätere Vergleichsfiguren aus dem Werk desselben Meisters wurden zur Unterstützung der These herangezogen, daß die Mehrzahl der bildnerischen Vokabeln und Transformationsweisen gleich bleibt. Die Unterscheidung zwischen einer Ebene der bloß identifizierenden Motiv-Verwendung, einem Bereich spezifischer Assoziationen und schließlich einer von gesteigerter Ästhetik bezeichneten inhaltlichen Schicht erlaubt die lokale und zeitliche Einordnung des Künstlers in die Bewußtseinsgeschichte, die sich am verwandtesten in den Positionen der Philosophie und Theologie artikuliert. Eine Einordnung Feuchtmayers in ursächliche Zusammenhänge von „Kunstlandschaft“ muß dementsprechend „wissenssoziologisch“ geschehen; die in diesem Rahmen nicht ausgeführten, nur angedeutet vermerkten Untersuchungen lassen seinen Stil gerade nicht als schwäbisch oder gar „seeschwäbisch“ bezeichnen, sondern weisen dessen Quellen ins Innviertel und nach Oberösterreich.

Wilhelm Boeck (Tübingen):

Diskussionsbeitrag zur Erforschung der schwäbischen Barockplastik

Es wurden die methodischen, sachlichen und praktischen Probleme geschildert, die sich bei einer corpusartigen Bearbeitung der Bildhauerwerkstätten des 17. und 18. Jahrhunderts in Schwaben ergeben. Außer auf die kunstgeographische Abgrenzung wurde dabei hingewiesen auf die Arbeitsweise der Bildschnitzerwerkstätten und die Schlußfolgerungen, die sich daraus für ihre Erforschung ziehen lassen. Boeck trat mit Nachdruck für die Weiterführung der von ihm begonnenen, später aber nicht mehr geförderten Aufgabe ein. - Nach einer anschließenden Stellungnahme von Herrn Schwager besteht die Aussicht, daß die Arbeit unter der Ägide des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen fortgesetzt werden kann.

Thomas Onken (Kreuzlingen):

Zur barocken Deckenmalerei des Bodenseegebiets

Bekannt ist, daß sich die Kunstlandschaft um den Bodensee dem aufkommenden Barock besonders früh und bereitwillig geöffnet hat. Der Deckenmalerei gegenüber verhielten sich die einheimischen Maler jedoch eher reserviert. Die älteren Künstler wie J. M. Feuchtmayer, J. Hildebrand, J. G. Glyckher und F. C. Stauder, die sich bisher fast ausschließlich als Altarblattmaler hervorgetan hatten, wurden den neuartigen Aufträgen noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts nur mit Mühe gerecht. Sie applizierten, mit wechselndem Geschick hinsichtlich der perspektivischen Gestaltung, Leinwandgemälde an die Decken. Die kirchliche Großmalerei begann erst kurz vor 1720 mit C. D. Asam (Weingarten, 1718/20) und Jacob Carl Stauder (Münsterlingen und Weissenau, 1719). Die eigenständige Gestaltungsweise des jüngeren Stauder, bewährter „Leibmaler“ des Baumeisters Franz Beer, war den Kirchen der Vorarlberger besonders gemäß. In den gleichen Kontext lassen sich aber auch J. G. Roth, A. Bastian, F. L. Hermann und zahlreiche talentmäßig minder bemittelte Künstler einordnen.

Was den kunstlandschaftlichen Nenner betrifft, auf den diese Maler und ihre Werke zu bringen wären, so ist festzustellen, daß sich weder ein indigener, ortsgebundener Stil auszuformen noch eine Schule lokalen Gepräges zu konstituieren vermag. Dennoch gibt es Gemeinsamkeiten. Den meisten Deckenbildern eignet eine gewisse Beschaulichkeit und Serenität. Kaum je wird versucht, die realräumlichen Gegebenheiten in expansivem Drang zu sprengen und die Decke auf einen „ausgeräumten“ Himmel hin zu durchstoßen. Man hält beharrlich an der wohnlich geschlossenen, scheinarchitektonisch ummantelten Bildbühne spätbarocker Observanz fest. Dem Ekstatisch-Visionären sind die Maler durchweg abgeneigt. Die religiösen Historien bleiben anschaulich und vertraut, in ihrem folkloristisch eingefärbten, gleichsam didaktischen Realismus oft ein wenig hausbacken. Auch wenn man bei vielen befangenen Werken eine gewisse provinzielle Rückständigkeit in die Beurteilung einbeziehen muß, ist eine sachliche, oft zu milder Verhaltenheit gedämpfte Art für die barocke Deckenmalerei des Bodenseegebiets doch bezeichnend.

(Eine revidierte Fassung des Vortrags erscheint in den Schriften des Vereins für die Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Heft 90, 1972.)

Paul Pieper (Münster):

Probleme einer „Geschichte der Kunst in Westfalen“

Das beste Beispiel für eine landschaftliche Kunstgeschichte in Deutschland ist zweifellos Albert Knoepflis Werk „Kunstgeschichte des Bodenseeraumes“. Es ist zu fragen, ob das, was hier von einem Einzelnen für die ganze Breite der Kunstproduktion, von der profanen und sakralen Baukunst bis zu Möbel und Gerät hin, geleistet ist, auch für andere Landschaften sinnvoll und möglich erscheint. Dabei ist zu bedenken, daß der Bodenseeraum, wie Knoepfli betont, eine Durchgangslandschaft ist, die nach

allen Richtungen ausstrahlt, aber auch aus vielen Richtungen Anregungen aufnimmt und verarbeitet.

Westfalen dagegen ist eine Kernlandschaft, zwar auch mit Einwirkungen vor allem aus dem Rheinland und den Niederlanden, aber doch für viele Epochen und Kunstgattungen von eigenwilliger Prägung. Seine Kunst zusammenfassend darzustellen, hat schon Wilhelm Lübke 1853 in seinem grundlegenden Werk für das Mittelalter versucht. Eine Synthese nach den Forschungen eines Jahrhunderts zu wagen, liegt nahe. Dabei wird es kaum möglich sein, die Leistung Knoepflis zu wiederholen, kein Einzelner dürfte dieser Aufgabe gewachsen sein.

Der Titel des geplanten Werkes heißt bewußt nicht „Westfälische Kunstgeschichte“, sondern „Geschichte der Kunst in Westfalen“. Damit soll gesagt werden, daß die Bestimmung des „Westfälischen“ nicht zum Leitfaden der Darstellung gemacht wird, sondern der neutrale Gesichtspunkt der Darstellung des Vorhandenen. Damit kann importierte Kunst und ihre Einwirkung einbezogen werden, etwa die in Westfalen zahlreichen Antwerpener Altäre. Das Werk, das mehrere Text- und Tafelbände umfassen soll, ist nach Lage der Dinge nur in Kooperation mehrerer Bearbeiter in längeren Fristen durchführbar. Leider ist der für die mittelalterliche Architektur vorgesehene Spezialist, Hans Thümmler, inzwischen verstorben. Ein Fachmann gleichen Ranges wird schwer zu finden sein. Der Referent erörtert im einzelnen die Schwierigkeiten und Chancen eines solchen Unternehmens, das sich in der allgemeinen Anlage an Knoepflis Werk anlehnen sollte.

Reiner Hauss Herr (Bonn):

Schlußwort

Die Beiträge zur Erforschung der Kunst des Bodenseegebietes berührten alle das Problem der Kunstlandschaft. Durch den Vortrag von Knoepfli wurden sie in einen größeren methodischen Zusammenhang eingebettet. Damit wurde eine in den vergangenen Jahren nach dem Erscheinen der Bücher von Harald Keller und Paul Pieper und den Tagungen des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt 1967 und 1968 wieder lebhafter gewordene Diskussion weitergeführt.

Man ist sich heute stillschweigend darüber einig, daß der Begriff ‚Kunstlandschaft‘ nicht durch wie auch immer geartete Stilkonstanten zu definieren ist. Die Grenzen einer Kunstlandschaft sind ebenso dem Wandel unterworfen, wie Zentren der Stilbildung sich innerhalb einer Region verlagern können. Die künstlerische Tradition an einem Ort, in einer Region ist zu untersuchen, ihr jeweiliges Verhältnis zum internationalen Zeitstil, zur Kunst der großen führenden Zentren. Für die Kunstgeschichte stellt sich die Aufgabe, nach den konkret-geschichtlichen Ursachen regionaler Erscheinungen, der Orientierung bestimmter Gegenden auf bestimmte Zentren zu fragen, geht es doch darum, diese Dinge in Beziehung zu den zeitgenössischen Verhältnissen von Herrschaft und Abhängigkeit oder denen älterer Perioden zu setzen. Es handelt sich um Erscheinungen, die eine ‚histoire structurale‘ zu denen der ‚longue durée‘

rechnet, um eine Formulierung Fernand Braudels aufzugreifen. Für eine Zusammenarbeit zwischen der Geschichte, vor allem der stark wirtschafts-, sozial- und kulturgeschichtlich orientierten Landesgeschichte und der Kunstgeschichte ist hier ein großes Tätigkeitsfeld gegeben. Jedoch wird es sehr umfangreiche Detailuntersuchungen kosten, ehe Ergebnisse oder gar Synthesen möglich werden.

Am Beispiel des Bodenseegebietes haben die Vorträge der Sektion gezeigt, wie wichtige Ergebnisse eine regional ausgerichtete Kunstgeschichte vorzulegen vermag und wie groß die Aufgaben von der Aufarbeitung des Materials bis zur umfassenden geschichtlichen Darstellung noch sind.

Sektion IV: „Architektur und Gesellschaft der Renaissance in Italien“

Hartmut Biermann (Mainz):

Staat – Stadt – Palast · Die Selbstdarstellung der fürstlichen Macht in der Architektur des Quattrocento

1. Im logischen Aufbau von L. B. Albertis „de re aedificatoria“ erfüllt die Gleichung eine genau definierbare Funktion. Sie gehört innerhalb des Schemas „firmitas-utilitas-venustas“ zur „utilitas“. Diesem von Alberti nie ausdrücklich erwähnten Schema entspricht ein weiteres, das aus der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft abgeleitet wird; das Entstehen einer primitiven Gesellschaft durch den Bau von Behausungen – die Entwicklung einer nach Funktionen abgestuften Gesellschaft – Begründung einer Sakralarchitektur und damit einer schönen Architektur. Die Erfüllung der notwendigen Funktionen innerhalb einer entwickelten Gesellschaft bestimmt die Nützlichkeit (utilitas) einer vollkommenen Architektur. Der Staat als politisches Ordnungssystem der Gesellschaft und die Stadt als ihre Gestalt gehören für Alberti von Natur aus zusammen. Der Palast aber ist eine kleine Stadt. Alle aus der öffentlichen wie privaten Stellung des Hausherrn abzuleitenden Funktionen müssen wie bei der Stadt der Vernunft gemäß erfüllt werden.

2. In diesem Zusammenhang entwickelt Alberti aus den historischen Gegebenheiten seiner Zeit heraus drei Modelle einer möglichen Gesellschaft, die sich durch die Bestimmung der in ihr wirksamen Führungsfunktionen unterscheiden. Ein Staat kann danach geleitet werden:

- a) von einem Tyrannen, der die Macht im Staat usurpiert hat;
- b) von einem guten Fürsten, der im Einverständnis mit seinem Volk regiert;
- c) von einem oder mehreren Bürgern, die je nach ihren Fähigkeiten an der Herrschaft beteiligt sind.

Jeder dieser möglichen Herrschaftsformen kommt ein bestimmter Bautyp als Sitz des Regierenden innerhalb einer entsprechend organisierten Stadt zu:

- a) die Tyrannenburg – am Rande einer Stadt, nicht innerhalb, nicht außerhalb der Stadt gelegen;

b) der Palast eines guten Fürsten – innerhalb der Stadt, inmitten eines freien Platzes, allen Bürgern zugänglich;

c) der Palast eines Bürgers – in der Nähe des Forums, des Regierungssitzes – Trennung der öffentlichen Funktionen (Regieren, Verwalten, Rechtsprechung, Wehr, Priesteramt) und des privaten Wohnens in Stadt und Land.

Dem Tyrannen rät Alberti, sich in der Nähe der Festung einen wohllichen Palast zu errichten und dem guten Fürsten wegen des schwankenden Volkswillens auf eine Festung in der Nähe nicht zu verzichten (s. Ferrara, Mantua, Vatikan, Neapel).

3. Jeder der drei Möglichkeiten wird durch die Analyse der zugehörigen Dokumente und der Baugeschichte ein bestimmter Bau zugeordnet. Bei jedem Bau werden nur die wichtigsten Punkte herausgestellt. Es soll zumindest die Frage angerührt werden, ob in der Erscheinung des Baues und nicht nur in seiner rationalen Organisation die oben erwähnte Gleichung Stadt-Palast anschaulich wird.

Folgende Bauten werden herangezogen:

a) Castello Sforza in Mailand,

1. exponierte Lage innerhalb der Stadt,
2. politische Absichten des Bauherrn Francesco Sforza,
3. Grundrißlösung,
4. Reiterstatue Leonardo da Vincis, Idee und Standort.

b) Palazzo Ducale in Urbino,

1. Lage des Palastes in der Stadt,
2. Programm und Organisation des Palastes, Verwaltung des gesamten Staatswesens in einem Palast,
3. Schauseite des Palastes als Stadtabbreviatur.

c) Palazzo Medici und Villa Medici in Poggio a Cajano als Ausdruck mediceischer Politik und Klugheit.

Kurt W. Forster (Stanford):

Praxis städtischer Planung und Erneuerung in Mantua

Für die Zeit von ca. 1200 bis 1550 wird im Umriß die demographische, wirtschaftsgeschichtliche und politisch-institutionelle Veränderung des *Mantovano* an der städtischen Anlage Mantuas dargestellt. Die Gonzaga in ihrer Rolle als Territorialherren, *vicarii* und Stadtfürsten bauten ein Wirtschaftssystem auf, das optimale Agrarnutzung (künstl. Bewässerung; *corti* und Gutsbetriebe) mit Handels- und Industrieförderung verband. Mantuas geographische Lage machte auch innerhalb der Stadt die Verbindung ausgedehnter Land- und Wasserwege mit der städtischen Raumnutzung zu einer Hauptaufgabe. Straßen- und Platzsysteme können nicht einfach als formale Gegebenheiten, sondern nur als kumulatives Resultat eines vielfältigen Zusammenwirkens wirtschaftlicher, politischer Kräfte und architektonischer Planung verstanden werden. Das Studium dieser Zusammenhänge erfordert eine kritische Auswertung des massiven Quellenmaterials (*Statuti*, Chroniken, Verwaltungsdokumente, Planaufnahmen, Ansichten, archäologische und architekturhistorische Analyse) im historischen Überblick.

Das demographische Wachstum innerhalb einer insularen Anlage führte zu hoher Differenzierung der Stadtbezirke. Ihre Abgrenzung hatte funktionellen Ansprüchen und politisch-sozialen Überlegungen zu genügen. Von anfänglich vier wuchs die Zahl der *contrade* um 1400 auf zwanzig. Stark unterschiedliche Grundstücksgrößen, Bauauflagen, Straßenerschließung und multiple Nutzung setzten der architektonischen Gestaltung Grenzen. Die Verknüpfung der Gonzaga-Interessen mit Wirtschaftsgruppen und Familien räumte einzelnen Institutionen und Gebäuden architektonische Sonderstellungen ein. In den Wachstumszonen bemerkt man eine funktionelle und soziale Abstufung, die in der Innenstadt zu entscheidenden Umgestaltungen, und besonders entlang des *Rio* zu mehrstöckiger und linearer Differenzierung führte. Der funktional-wirtschaftlichen Dreiteilung des ganzen Stadtgebietes liegt ein politisch-administrativer Plan zugrunde: die älteste Oberstadt wurde systematisch durch Neubau und Abbruch zur Fürsten- und Bischofsstadt umgestaltet (Bischofsamt und später Kardinalat stets unter direkter Kontrolle oder in familiärer Bindung an die Gonzaga). Im ersten Wachstumsbereich (zwischen *Rio* und Altstadt) aus der Zeit der Kommunalstädte konzentrierten sich die merkantilen und industriellen Institutionen. Im größten, dritten Zuwachsgebiet innerhalb der Trecentobefestigungen verteilen sich die sonst gedrängten Bebauungstypen.

Knapp zusammengefaßt, führte die territoriale, demographische Vergrößerung zur Differenzierung (wenn nicht Entmischung) von Fürsten-, Wirtschafts- und Residenzonen, Schlüsselgebäude bezeichnen Raum- und Nutzungs-Hierarchien und heben im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Institutionen hervor. Der architektonische Charakter verschiedener Zonen und Gebäude, die Beiträge einzelner Architekten (Alberti, Fancelli, Mantegna, Giulio Romano), die zweckvolle Ausgestaltung der Platz-, Bau- und Straßenverhältnisse und die systematische Verknüpfung von Institution, Platz- und Architekturtypologie standen im Zentrum des Referates.

Wolfgang Lotz (Rom):

*Vitruvianisches Forum und Residenzplatz des Quattrocento:
die Piazza Ducale von Vigevano*

Die 1492 - 94 von Lodovico il Moro nach Abbruch einer älteren Marktstraße angelegte Piazza von Vigevano bildet das früheste Beispiel einer von einheitlichen Arkaden umgebenen Platzanlage der Renaissance. Entgegen der alten lombardischen Tradition des ganz oder teilweise frei auf dem Platz stehenden Stadtpalastes ist die Fassade des Palazzo Comunale der Platzfront inkorporiert, die Mitte des Platzes frei.

Der Referent sieht in der Anlage eine Nachbildung des im Quattrocento nur aus Vitruvs Beschreibung, nicht aber aus erhaltenen Beispielen bekannten antiken Forums. Diese Interpretation wird durch eine ausführliche lateinische Bauinschrift gestützt, in der es heißt, daß Lodovico il Moro die alten Gebäude abgebrochen, das „forum“ erweitert, rings mit Arkaden umgeben und auf diese Weise verschönert habe. Die Formu-

lierungen wiederholen dem Sinn nach und z. T. wörtlich die entsprechende Stelle bei Vitruv und den auf Vitruv beruhenden Text Albertis.

Für den Humanistenkreis des Sforza-Hofes, zu dem auch Bramante und Leonardo gehörten, dürfte der Bezug auf die Antike eindeutig gewesen sein und die neuartige und kostspielige Anlage gerechtfertigt haben. Die urbanistische Sanierung, von der die Inschrift spricht, stellte aber auch einen neuen Zusammenhang zwischen Piazza und dem anschließenden, sehr umfangreichen Kastell her. An der Nahtstelle steht ein hoher, ursprünglich vom Platz her ganz sichtbarer Turm. Sein Erdgeschoß dient als Eingang zum Kastell; über dem Portal befindet sich die Bauinschrift.

Vigevano hatte sich nach dem Tode des letzten Visconti-Herzogs (1447) zur freien Gemeinde erklärt und mit der damals gebildeten Republica Ambrosiana vereinbart, daß das Visconti-Kastell „so, wie es vor alters war“, Gemeinde-Eigentum bleiben sollte. Indessen ließ sich Francesco, der erste Sforza-Herzog, nach der Einnahme des von den Einwohnern hartnäckig verteidigten Ortes in der Kapitulation von 1450 den Besitz des Kastells ausdrücklich zusichern.

Die Platzanlage von 1492 dient sehr wohl, wie es in der Inschrift heißt, der *civilis laetitia*. Sie war aber auch, zusammen mit dem Kastell, Bestandteil der fürstlichen Residenz. Die Eingliederung des Palazzo Comunale in die Platzfront dokumentiert die Einbeziehung der Gemeinde in die vom Fürsten geschaffene Ordnung. Die Architektur ist Abbild der politischen Struktur, das antikische Forum hatte einen durchaus gegenwartsbezogenen politischen Sinn.

Stanislaus von Moos (Zürich):

Der „Kastelltypus“ als architektonische Würdeform im 14. und 15. Jahrhundert

Der Übergang von der demokratischen Selbstverwaltung der oberitalienischen Stadtkommunen zur Signorie (2. H. 14. Jh.; Visconti in Pavia und Mailand, Este in Ferrara, Gonzaga in Mantua, Scala in Verona, usw.) manifestierte sich in dem Bautyp der Signorenburg. Ob der Residenzcharakter (Pavia) oder wehrhafte Sicherung (Mailand, Ferrara, Mantua, usw.) im Vordergrund stehen: kubische Gliederung der Bauten („Kastelltypus“) sowie Lage am Stadtrand sind fast durchgehend analog (Vgl. Alberti, *De re aed.*, V, 3; 4). Hingegen variiert der „Innenausbau“ je nach Funktion und Größe: Vierflügelanlagen mit Hof oder Castrum-artiges Mauergeviert mit einbeschriebenen Wohnflügeln und Hofanlagen.

Rein technisch-fortifikatorische Gründe vermögen diese durchgehende Bemühung um regelmäßige Grundrißform nicht zu erklären. Funktionelle Vorzüge verkörpern hier in besonderer Weise ästhetische Qualitäten: Isolation gegenüber der Umgebung, Übersichtlichkeit der Form, Einprägsamkeit der Silhouette („heraldisches Potential“ des Kastelltypus). In der kubischen Gliederung der Signorenburgen fallen Anordnungen der Kriegskunst mit solchen der Baukunst zusammen: die ästhetische Funktion ist der militärischen zugeordnet, und umgekehrt. (Analog verhält es sich im Kriegswesen

selbst; vgl. etwa die bei Macchiavelli, *Arte della Guerra*, gegebenen Marschordnungen, von denen eine den „Kastelltypus“ fast wörtlich übernimmt.)

Was die historischen Bedingungen der Verwendung dieser Form beim Bau der Signorenburgen betrifft, so stellt sich die Frage, ob es sich um einen „survival“ traditioneller Prinzipien des Wehrbaus handle oder um einen „revival“ spätrömisch-imperialen Kastellformen („diokletianischer Typ“). – Die letztere Vermutung wird gestützt durch die spezifisch imperiale Vorstellungswelt der oberitalienischen „Fürstenstädte“ im Gegensatz zu der republikanischen der mittelitalienischen „Bürgerstädte“ (vgl. Hans Kauffmann, *Kunstchronik*, 7, 1954). Als Vorbilder sind in diesem Zusammenhang die Hohenstaufenburgen (z. B. Prato, Faenza, u. a.) wichtig.

Bereits im 14. Jahrhundert kann der „Kastelltypus“ jedoch nicht in allen Fällen seines Auftretens mit der Absicht, imperiale Souveränität zu veranschaulichen, in Verbindung gebracht werden. (Dies gilt insbesondere für das 13. Jh.; in der Diskussion erinnerte Jürgen Paul daran, daß auch oberitalienische Kommunalpaläste wie z. B. in Brescia gelegentlich vier Türme besaßen.) Die Rezeption des Schemas im 15. Jahrhundert steht bald mit ausdrücklich imperialen Ansprüchen im Zusammenhang (Rekonstruktion des Castello von Mailand durch Francesco Sforza), bald aber mit vornehmlich ästhetischer Bevorzugung kubischer Regelmäßigkeit und emblematischer Bildhaftigkeit von Bauformen (z. B. bei Filarete).

In der Mehrzahl der Variationen des „Kastelltypus“ im Palast- und Villenbau vom 15. bis zum 19. Jh. ist ein Bedeutungszusammenhang mit imperialer Bauikonologie (wie sie Baldwin Smith für Spätantike und Mittelalter zusammengestellt hat) nicht mehr erkennbar. Praktische Vorzüge, ästhetisch-emblematische Qualitäten oder politisch motivierte Allusionen auf näherliegende Vorläuferbauten sind von Fall zu Fall dafür verantwortlich, daß sich die Bauform bis in die unmittelbare Vergangenheit in höchst verschiedenen Bedeutungs- und Funktionszusammenhängen überliefert hat.

Hans Ost (Bonn):

Fürstliche Luststadt und funktionale Bürgerstadt im Spiegel literarischer Stadtbeschreibungen der Renaissance

Dem Wandel von Terminologie und Aufbau verschiedener Stadtbeschreibungen der Humanisten (Pizzolpasso über Castiglione d'Olona, Pius II. über Pienza, Campano über Teramo u. a.) entspricht der Wandel von Stadtauffassung und auch Stadtform. Insbesondere geht es um die Sonderform der über unregelmäßigem Plan und mit gewundenen Straßen (Alberti!) angelegten Stadt, die der bloßen Villegiatura des Fürsten dient und so vorübergehend die Form der funktionalen Orthogonalstadt in den Hintergrund drängt. Erst in erneutem Rekurs auf die antik-römische Orthogonalstadt setzt sich gegen Ende des Quattrocento wieder das Rastersystem als bestimmend für die gesamte neuere Urbanistik durch. Besondere Bedeutung kommt hier der Theorie und Praxis der aragonesischen Stadtbaukunst zu; auf älteren Quellen beruhend (Eximicli) verdichtet sie sich in den auf Funktionalität und Sanierung gerichteten Pro-

jekten Alfons II. für Neapel und wirkt später weithin bis zu den Stadtneugründungen in Amerika.

Christof Thoenes (Berlin):

Sostegno e adornamento – Zur sozialen Symbolik der Säulenordnung

Die Gewohnheit, architektonische Formen mit Metaphern aus der Sozialsphäre zu bezeichnen, läßt sich in der Fachsprache weit zurückverfolgen. Sie zeigt an, daß der gesellschaftliche Gehalt der Architektur sich nicht auf deren inhaltliche, zweckmäßige Seite beschränkt. Auch scheinbar rein kunstimmanente Entwicklungsprozesse sind von sozialen Antagonismen bestimmt, die durch exakte Formanalysen sichtbar zu machen wären. In diesem Sinn soll hier versucht werden, im Stilwandel von der Früh- zur Hochrenaissance gesellschaftliche Motive aufzuzeigen.

Zu den ersten Errungenschaften des neuen Stils zählt die Pfeilerarkade mit vorgeblendeter Ordnung („Tabulariummotiv“), die im Lauf des Quattrocento in wechselvollen Prozessen die einfache Säulenarkade verdrängt. Eine Schlüsselrolle scheint hierbei L. B. Alberti zu spielen, der als erster die vitruvianische Doktrin von der Unvereinbarkeit von Säulentektonik und Bogenbau als logisch begründetes Ganzes erfaßt und mit dem Bilde der römischen Monumente zusammenbringt. Es liegt nahe, diesen Vorgang im Licht der sozialen Standortverschiebung zu sehen, die in der Baukunst der Renaissance in diesem Augenblick sich vollzieht. Drückte das Zusammenfallen von Form und Funktion in der brunelleschianischen Säulenarkade etwas von der umfassenden ökonomisch-technischen Rationalität der frühbürgerlichen Gesellschaft aus, so tritt mit Albertis rein schmuckhaften Ordnungsstrukturen die Baukunst beschönigend in den Dienst der Fürsten; das Prinzip der „Arbeitsteilung“ zwischen Säule und Pfeiler weist zurück auf ein aristokratisch gefärbtes Gesellschaftsbild, wie es auch in Albertis literarischem Werk sich abzeichnet. Vom materiellen Zwang des Tragens ausgenommen, verkörpert im Verband der Pfeilerarkade die Säule das Bild des Menschen als eines „Herrn“, während die Masse der im Dienst der Statik eingespannten „Knechte“ nicht zum Bewußtsein, d. h. zur Form der eigenen Tätigkeit gelangt. Diese Konstellation hat die westliche Baukunst beherrscht, bis das Bürgertum des Revolutionszeitalters im Namen der „Wahrheit“ gegen die „Heuchelei“ der Blendgliederung protestiert und deren „müßige“ Säulen das Idealbild des griechischen Tempels entgegenhält, dessen Stützen die ihrer Form gemäße Arbeit auch wirklich leisten.

Dem Bewußtsein der Renaissance lag der Gedanke einer sozialen Symbolik der Säulenordnung nicht so fern, wie man heute meinen möchte; vielmehr schloß ihre anthropomorphe Auffassung der Säule notwendig auch politisch-soziale Assoziation ein. So setzt Filarete die Stützen der klassischen Ordnung ohne weiteres den Stützen der Gesellschaft gleich; ihr geregeltes Übereinander, wie zuerst Alberti es praktiziert hatte, vergleicht er mit der sozialen Hierarchie des Ständestaats; am Beispiel des Verhältnisses von arbeitendem Volk und Adel erläutert er dasjenige von Mauermaße und Säulendekor. (Nachweise: G. B. Alberti, *De re aed.*, ed. G. Orlandi/P. Portoghesi, Mailand 1966, I, 71; II, 521. – C. Landino, *Quaestiones Camaldulensae*, ed. E. Garin,

Prosatori latini del Quattrocento, Mailand/Neapel 1952, 748 ff. – A. Filarete, Trattato, ed. J. R. Spencer, New Haven 1965, VIII, fol. 55 v., 56 v.; XX, fol. 168 v.)

VORTRAGE AM 14. APRIL 1972

Das Material der Sektion I: „1985 – Möglichkeiten eines Beitrags der Kunstwissenschaft zur Umweltgestaltung“ wurde von der Sektionsleitung leider nicht zur Veröffentlichung an dieser Stelle zur Verfügung gestellt.

Sektion II: „Nachträge zum Dürerjahr“

Konrad Hoffmann (Tübingen):

Zeitgeschichtliche Probleme im zeichnerischen Werk Lucas Cranachs d. Ä.

In dem Entwurf „Frauen überfallen Geistliche“ (um bzw. nach 1537), neben einem Detail des „Melancholie“-Bildes von 1533 seine einzige Zölibatssatire, projiziert Cranach die Bildform des „Bösen Weibes“, in ironischer Ambivalenz von Tugendkampf und Ehezank, auf das konfessionelle Gegenlager. Die Sonderstellung der Blätter in der reformatorischen Bildpropaganda hängt mit der obszönen Polemik gegen die lutherische Geistlichenehe zusammen, die durch den „Fall“ des Simon Lemnius („Monachopornomachia“) 1538 – 1540 in Cranachs nächster Umgebung in Wittenberg aktuell war. Die Zeichnungen stellen das Problem der Diskrepanz zwischen psychologischer Motivierung und öffentlicher Funktion von Satiren.

(Wird gedruckt in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1972.)

Wolfgang J. Müller (Kiel):

Bemerkungen zu Dürers Selbstbildnis von 1484

Dürers Silberstiftzeichnung von 1484 (W. 1), sein frühestes erhaltenes und zugleich das früheste bisher bekannt gewordene Selbstbildnis, hat sich – weil ganz einzigartig – bisher offenbar einer kunsthistorischen Einordnung weitgehend entzogen. Das in Nürnberg begreiflicherweise nicht ausgestellte Blatt wird in der neuesten Veröffentlichung der Dürerzeichnungen in der Albertina (W. Koschatzky und A. Strobl, 1971) vorsichtig aus der Nürnberger Buchillustration hergeleitet (Anton Kobergers deutsche Bibel von 1483). Das bei A. Schramm (Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 17 und 18, 1934 und 1933) versammelte Material bringt jedoch kaum druckgraphische Darstellungen, die noch vor 1484 den jungen Dürer berührt haben könnten.

Vielleicht führt eine Analyse des Darstellungstypus näher zu den heute z. T. verschütteten Quellen dieses Dürer-Selbstbildnisses: Halbfigurige Büste ohne Darstellung des Unterleibes und ohne Andeutung räumlicher Umgebung; in sich geschlossen durch die Haltung des „rechten“ Armes in den Falten des Gewandes sowie durch die sorg-

sam gegebenen Falten beider Ärmel. Die Stellung des Zeigefingers wegen des fehlenden Gegenübers nicht so sehr als Redegestus zu bewerten, eher als Zeugnis eines eigentümlichen Selbstbewußtseins.

Das Bildnis oder Selbstbildnis des Vaters Dürer (W. 3) haben H. und E. Tietze schon 1928 einem „überlieferten Typus des Selbstporträts“ zugeordnet; Erinnerungen an Roger van der Weyden und seinen Kreis (Arras Codex, vgl. Friedländer, *Early Netherlandish Painting II*, 1967, S. 27, und ders., III, 1968, Tf. 32, attr. to D. Bouts) mögen eine Grundlage für dieses Vaterbildnis gebildet haben. Diesen für Nürnberg ungewöhnlichen Bildtypus zeigt Wolgemuts Bildnis des Levinus Memminger (Lugano; Buchner 1953, Nr. 137, Tf. 140). Auch den Darstellungstypus der „viri illustres“, der bei Joos van Gent in den 1470er Jahren – wohl nicht zum ersten Mal – auftritt, mag Dürer schon durch seinen Vater kennen gelernt haben.

Der Typus halbfiguriger Büsten charaktvoller Menschen wurde jedoch mit neuer Eindringlichkeit durch Nicolaus Gerhaert und seinen Kreis (hierzu neuerdings auch *Kunstchronik* 25, 1972, S. 203, Alice Strobl auf dem Dürer-Colloquium Nürnberg) vom Oberrhein aus verbreitet und durch Syrlins Ulmer Chorgestühl zu bedeutendster Form gebracht (W. Vöge 1950; hierzu auch H. Keller s. v. Büste im RDK III, 1954, Sp. 255 ff.). Den künstlerischen Vorrang der Plastik im Nürnberger Kunstschaffen der 1480er Jahre betonte Pinder schon 1929 (*Handb. II*, S. 373). Über Nürnberger Buchillustrationen in den 1480er Jahren und ihre Beziehungen zu Ulm spricht Panofsky (S. 20 f.), auch über sie mag der Darstellungstypus der Büste als Bildnis und Selbstbildnis nach Nürnberg gedrungen sein, bis in die Wolgemutwerkstatt. Noch vor seinem Eintritt in diese Werkstatt könnte der 13jährige Dürer diesen Darstellungstypus kennen gelernt und benutzt haben, – sehr früh regte sich in ihm „das Bewußtsein seines Künstlertums“ (H. Kauffmann, *Ausstellungskatalog Nürnberg 1971*, S. 25).

Dieter Koeplin (Basel):

Zu Cranach als Zeichner – Addenda zu Rosenbergs Katalog

Cranachs zeichnerisches Oeuvre ist klein im Verhältnis zu demjenigen Dürers, und es fehlt darin fast ganz die reine Federzeichnung. So deutlich Cranach in seinen Holzschnitten, besonders in den frühen, mit Dürer gewetteifert hat, so erstaunlich weitgehend verzichtete er auf eine Konkurrenz auf dem Gebiet der von Dürer neu geprägten finalen Bildzeichnung mit der Feder. Bei den meisten Zeichnungen Cranachs handelt es sich um Studien oder um typologisch spätmittelalterliche Visierungen zu Gemälden.

Zur (undürerischen) Gattung der Visierung, mit Feder und Pinsellavierung ausgeführt, gehört die künstlerisch hervorragende Kreuzigung in Cambridge (Rosenberg 8), von der bisher unbeachtet blieb, daß sie mit geringer Abweichung von einem Gesellen oder Schüler Cranachs benutzt wurde für ein Gemälde im Kopenhagener Staatsmuseum (Friedländer/Rosenberg Nr. 37, 67 x 47 cm). Cranach, der „pictor celerrimus“, brachte mit lockerer Hand eine Kompositionsvorlage zu Papier, die saß und vom Schüler genau

befolgt werden konnte. Girshausens und Rosenbergs Datierung des Blattes um 1505/06 ist vermutlich um etwa ein Jahrzehnt zu früh gegriffen. Der Fall, daß Cranach eine Komposition zeichnet und die Werkstatt danach das Gemälde ausführt, wiederholt sich beim Bild der „Heilung des blutflüssigen Weibes“ (Rosenberg 56) und mit ziemlich großer Differenz zwischen Zeichnung und Gemälde bei einer Komposition des Marien-todes (Zeichnung in Berlin, Rosenberg A 15 – sicher eigenhändig! – und Werkstatt-gemälde, jetzt Sammlung Georg Schäfer, Obbach über Schweinfurt, Friedländer/Rosenberg Nr. 93b, Abb. in Jb. d. kunsthist. Slgn. in Wien 1928, S. 100). Zum Werkstattbild der 14 Nothelfer in Hampton Court (Friedländer/Rosenberg bei Nr. 143) gibt es in Berlin-Dahlem (Nr. 5644) eine weitestgehend übereinstimmende Zeichnung, die Rosenberg nicht einmal seines Anhanges würdig befunden hat, die aber von E. Bock im Berliner Katalog von 1921 wohl richtig eingestuft wurde mit „nicht von hervor-ragender Qualität und die Eigenhändigkeit nicht außer allem Zweifel“.

Eine eigenhändig von Cranach mit der Feder gezeichnete und mit dem Pinsel lavierte Visierung zum gleichfalls eigenhändig ausgeführten großen Gemälde des „Bethle-hemitischen Kindermordes“ von 1515 (Dresden) ist kurz nach dem Erscheinen des Kataloges von Rosenberg aufgetaucht und wurde von der National Gallery of Canada in Ottawa erworben (30,3 x 22 cm). Der Katalog von Ottawa (1965 von Popham und Fenwick, Nr. 186, Abb. S. 130) und Werner Schade (Ausst. „Deutsche Kunst der Dürer-Zeit“, Dresden 1971/72, bei Nr. 108) beurteilen das Blatt als eine Werkstattarbeit. Die Sicherheit bei der schnell „redigierenden“ Niederschrift, der Graphismus beson-ders der Nebenszene links oben, auch die bei Cranach sonst durchaus vorkommenden, unbedenklich eingesetzten Schraffuren in der Architektur und über den beschatteten Gesichtern einiger Reiter sprechen deutlich für Cranachs Autorschaft. Cranach breitete das Kinderschlachten in starker Aufsicht unter der naiv verkürzten, eindrücklich lastenden, kühlen Architektur aus. Er läßt den Betrachter mit scheinbar spielerisch sich kräuselnden Formen zum Lesen der grausamen, zwangsläufigen Schicksalsballung ein.

In Rosenbergs Zusammenstellung von 1960 fehlt eine weitere eigenhändige Visie-rungszeichnung Cranachs, die Friedrich Thöne auffand und 1967 publizierte (Nieder-deutsche Beiträge zur Kunstgesch. VI, S. 182 f.). Das große, 135 x 31/43 cm messende Blatt in Wolfenbüttel verdient besonderes Interesse, da es 1543 datiert ist und wohl noch vom 71jährigen Vater Cranach gezeichnet wurde (vgl. allerdings die Leipziger Zeichnung NJ 16, Christus Kinderfreund, die Lucas Cranach d. J. zugeschrieben wird). Die rückseitige Beschriftung verrät, daß hier der Entwurf zu einer (wohl gußeisernen) Kaminsäule mit nacktem Paar und Puttenkranz vorliegt.

Vorbereitende Funktion und einen undürerisch-malerischen Charakter haben auch Cranachs Porträtstudien. H. Zimmermann anerkannte von den 1960 durch Rosenberg aufgeführten Blättern, die er meist Lucas Cranach d. J. zuschrieb, nur die Nummern 72, 73 und 76 als Werke des Vaters Cranach (Pantheon 1962, S. 9). Zimmermann und Rosenberg kannten noch nicht die Pinselzeichnung in Bautzen mit einem härtigen Männerkopf, den Werner Schade (mündliche Mitt.) mit Sicherheit als Grafen Philipp von Solms bestimmte und um 1520 datierte (17,9 x 13,2 cm, Ausst. Altdeutsche Zeich-

nungen, Dresden 1963, Nr. 73, Abb. 28) sowie eine mit Kohle gezeichnete Porträtstudie in der Albertina, die von Beamten dieser Sammlung in einem Kalender der Farbwerke Hoechst für 1969 anscheinend zum ersten Mal als Cranach publiziert wurde. Das 28,2 x 18,4 cm messende Blatt galt vorher als oberdeutsch um 1510/20 (Albertina-Kat. 1933 Nr. 359, Schönbrunner-Meder Nr. 53). Es ist die früheste und zeichnerisch relativ autonomste Porträtstudie Cranachs. Allein der ungewohnten Kohlezeichnungstechnik wegen hat das um 1510 zu datierende, großartige Blatt keinen Eingang in die Cranach-Literatur gefunden. Die Technik basiert möglicherweise auf Cranachs Kenntnis der von Dürer mit Kohle gezeichneten Bildnisse von 1503/05; 1505 und 1508 weilte Cranach in Nürnberg. Auf derselben Stilstufe stehen die gemalten Porträts Friedländer/Rosenberg Nr. 24 (jetzt Privatbesitz Riehen bei Basel), FR Nr. 49 und 25 (die Grisailen-Rückseiten beweisen die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke) und ein 1509 datiertes, unpubliziertes Bildnisdiptychon Cranachs mit Johann d. Beständigen und seinem sechsjährigen Sohn Johann Friedrich (Schweizer Privatbesitz). Zu vergleichen ist auch der Basler Bauernkopf Rosenberg Nr. A 9, dessen Londoner Replik, obwohl pedantisch und jeder Verve entbehrend, immer noch von den meisten (außer Dodgson, Winkler und Schilling, der die beiden Originale nebeneinander sah wie schon Dodgson) für das Original gehalten wird – welches Mißverständnis der impulsiven Arbeitsweise Cranachs! Das Basler Blatt hat ein um 1520 zu datierendes Freiburger Wasserzeichen, Rabenkopf im Schild (freundliche Bestimmung durch G. Piccard, Wasserzeichenkartei, Stuttgarter Hauptstaatsarchiv). Einer Datierung um 1520 steht stilistisch nichts entgegen.

Neben der großen Zahl von lavierten Federzeichnungen (eine kolorierte kleine Federzeichnung mit dem Jüngsten Gericht im ersten Wittenberger Universitätsmatrikelbuch wird Werner Schade demnächst publizieren) gibt es von Cranach, so scheint es, doch auch zwei reine Federzeichnungen, die bloß ihrer ungewohnten Technik wegen von der Cranach-Forschung bisher übergangen worden sind. Auf die eine machte (mündlich) Tilman Falk aufmerksam. Sie liegt im British Museum unter den Anonymen und stellt die Begegnung der drei Toten mit den Ständen der Lebenden dar (London 1892-8-4-23, ca. 20 x 13 cm). Ihre Federlinien verlaufen wenig modellierend-strukturierend (wie bei Dürer), vielmehr vital kontrastierend, teils offenlassend, teils häufend. An der Gesichtsbildung (Häkchen, Mundform) verrät sich Cranach am greifbarsten. Die Figurenblöcke schieben sich, Cranachs Gemälde-Kompositionen gemäß, reliefhaft in den Vordergrund. Zum direkten Vergleich entfallen Cranachs lavierte Zeichnungen weitgehend wegen der technischen Verschiedenheit. Man muß sich an die Holzsnitte halten, für die Köpfe z. B. an den trotz Hinweise des allwissenden Dodgson praktisch unbekannt gebliebenen Holzschnitt mit dem Bildnis des Bischofs von Paderborn, Erich von Braunschweig, 1513 im Brevier für Paderborn in Leipzig gedruckt (Dodgson II S. 304; Hollstein S. 103 Nr. 126, Ex. in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin-Ost – freundlicher Hinweis von Werner Schade).

Die Wiener Holzsnitte – kaum die Zeichnungen – bieten die einzige Basis für die Neuzuschreibung einer 1503 datierten Zeichnung eines Liebespaares in der Land-

schaft mit dem lauernden Tod an den damals in Wien arbeitenden Cranach (27 x 20,4 cm; E. Flechsig, Zeichnungen Braunschweig, Deutsche Nr. 10, 1922: „Oberdeutscher Meister 1503“). Nach dem Ausscheiden der 1504 datierten Liebespaar-Zeichnung in Berlin, die vom jungen Albrecht Altdorfer ausgeführt wurde und deren Komposition nur in genereller Weise auf Cranachs Wiener Werke bezogen werden kann, wäre die ein Jahr ältere Zeichnung des Liebespaares mit dem Tod in Braunschweig, falls Cranach als ihr Autor ersichtlich wird, die einzige finale Bildzeichnung mit der Feder ohne Lavierung, die sich von Cranach erhalten hätte und die der von Dürer vorbildlich entwickelten Gattung des „improvisierten Kunstwerkes“ (geistesgeschichtlich vergleichbar den Stegreifgedichten und „raptim“ geschriebenen Kunstbriefen der Humanisten) entspräche. Die Braunschweiger Zeichnung von 1503 soll demnächst in der Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft als Werk Cranachs publiziert werden.

Bernhard Saran (Feldafing):

Grünewald-Probleme

Zunächst außerhalb aller Theologie und Mystik erfragt Ref. die besondere Art der „Welthaftigkeit“ Grünewalds aus sachlicher Analyse und historischer Interpretation der Urkunden. Das „Rechtsdenkmal“ Aschaffenburger Kamin erweist sich dabei als Fehlkonstruktion. Der Nachlaß des Malers jedoch bezeugt ihn – neben allem anderen – nicht nur als „Wasserkunstmacher“, sondern auch als sachverständig im Bergbau. Deshalb wird eine bisher unbekannte Bergurkunde auf ihn beziehbar, die sein noch nicht exakt untersuchtes Farblager aus bergmännischer Gewinnung von Mineralfarben erklärt. Diesem zentralen, „al-chemistischen“ Thema von Farbgewinnung, Farbverwendung und Farbdarstellung ordnen sich Nebentätigkeiten wie Farbverkauf, Färberei und Seifensiederei ein.

Die besondere Farbhaltung des Isenheimer „Engelskonzertes“ wird im Sinne der wissenschaftlich-technischen Bergbaukunde in Georg Agricolas „De re metallica“ (1556) aus der Optik einer „Schmelzhütte“ abgeleitet, dieses visuelle Erlebnis mit entsprechenden Kontexten Augustins, Bonaventuras, Konrads von Würzburg verbunden, und der Ref. schließt daraus auf eine dargestellte 'immaculata conceptio aeterna'. Durch eine Belegstelle bei Petrus Comestor gelingt der Nachweis, daß die 'virgo caelestis' sowohl als Herrscherin über die 4 Elemente (repräsentiert durch die ezechielischen Wirbelräder), als auch als Ziel der Verehrung durch den Hermes (Mercurius) Trismegistus, den Urgott der Alchemie, zu gelten hat. Das Engelskonzert wird so zum humanistisch antizipierten und vorscholastisch unterbauten Sinnbild mariologischer Kosmologie (cf. Saran: Grünewald, Mchn. 1972).

Anhand der Berliner Zeichnung des „Gekrönten Königs im Walde“ geht dann der Ref. auf die „exemplarischen“ Voraussetzungen des Gewandstils Grünewalds ein, leitet ihn aus der burgundisch-westlichen Hofkunst ab und bestimmt das ikonologische Thema als Weiterbildung einer Darstellung von „Kaiser Augustus und die Sibylle“ im Sinne eines 'sol v i c t u s': der abgelegte Zodiakus zu Füßen und die ins Wanken ge-

ratene Krone des Knieenden implizieren einen besieigten Weltherrscher, den Peitschenschnur und begleitende greifartige Flügelwesen als Helios/Sol ausweisen.

Die bislang unbemerkt gebliebene, kompositorische Gleichheit der Kopfanordnung im liegenden Dreieck mit der identischen Dreiheit von Maria und den beiden musizierenden Engeln in Isenheim läßt annehmen, die Zeichnung sei eine später verworfene erste Fassung der linken Mitteltafel der zweiten Schauseite; sie hätte dann zusammen mit der Maria mit Kind und einem Hl. Joseph (Wien, Albertina) zu dem in dieser Zeit besonders beliebten Thema einer „Ruhe auf der Flucht“ gehört. Statt spielerischer Heiterkeit wäre es in das Pathos einer Haltung übersetzt, die den (wahren) Sol Iustitiae als Überwinder des heidnisch-imperialen Sol Invictus zeigt. In diesem Sinne müßte Panofskys Deutung der Zeichnung auf den „Ratschluß der Erlösung“ modifiziert und in Richtung auf das Apollo-Sol-Thema erweitert werden.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. 15. 10. bis 19. 11. 1972: Gerhard Richter.

AMSTERDAM Historisch Museum. Bis 28. 1. 1973: Regenten kijken u aan (uit de periode 1600 tot 1840).

Galerie Jurka. Bis 31. 10. 1972: Bilder von Nan Hoover – organische Formen von Godfried Pieters.

ANKARA Deutsche Bibliothek. Ab 10. 10. 1972: Plastiken von Wolf Spemann.

AUGSBURG Holbeinhaus. Bis 26. 11. 1972: Paul Klee – Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik.

Schaezler-Palais, Kellergalerie. Bis 26. 11. 1972: Ölbilder und Druckgraphik von Herbert Bauer.

BADEN-BADEN Staatl. Kunsthalle. Bis 11. 11. 1972: Zeichnungen, Objekte, Druckgrafik, Bücher von Dieter Rot.

BASEL Kunsthalle. 21. 10. – 19. 11. 1972: Artistes de la Suisse romande.

BERGAMO Galleria Lorenzelli. Oktober 1972: Un incontro bergamasco. Ceresa – Baschenis.

BERLIN Staatl. Museen, Preuß. Kulturbesitz, Museum Dahlem, Sonderausstellungshalle. Bis 30. 10. 1972: Ausgrabungen – Funde – Forschungen.

Galerie Lietzow. Bis 26. 10. 1972: Zum 60. Geburtstag von Martin Dittberner – Gemälde, Zeichnungen, Radierungen.

Galerie Nierendorf. Bis 21. 11. 1972: Gedächtnisausstellung zum 80. Geburtstag von Ernst Fritsch – Gemälde, Aquarelle.

BIBERACH Städt. Sammlungen. 22. 10. bis 3. 12. 1972: Romantik und Biedermeier in Baden-Württemberg. – Bilder und Zeichnungen.

BIELEFELD Deutsches Spielkarten-Museum. Bis 3. 12. 1972: Wahrsagekarten.

Kunsthalle. Bis 12. 11. 1972: Integration – Hermann Goepfert, Johannes Peter Hölzinger: Objekte, Architektur, Projekte.

BONN-BAD GODESBERG Haus an der Redoute. 19. 10. – 19. 11. 1972: Mode und Film im Berlin der Zwanziger Jahre. Ausst. d. Städt. Kunstmuseums Bonn.

Kunstverein. Bis 1. 11. 1972: Graphik von Ri Meuser.

BRAUNSCHWEIG Herzog Anton Ulrich-Museum. Bis 12. 11. 1972: Niederländische Figurenstudien des 17. Jahrhunderts – Handzeichnungen aus eigenem Besitz.

Städt. Museum, Schloß Richmond. 29. 10. – 26. 11. 1972: Fürstenberger Porzellan vom Empire bis zur Gegenwart.

BREMEN Kunsthalle. 15. 10. – 26. 11. 1972: Gemälde u. Handzeichnungen von Ernst Matthes (1878 – 1918) u. Werner Hilsing.

Paula-Becker-Modersohn-Haus. Bis 5. 11. 1972: Brüder Baschet, Paris – Klang-Objekte. – 21. 10. – 19. 11. 1972: Malerei von Henning Heigl – Holzschnitte von Alfred Pohl u. Bert Niemeier.

BRUSSEL Bibliothèque Albert 1er. Bis 8. 11. 1972: Dessins Flamands du 17e siècle – Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris. – Bis 14. 10. 1972: De Muntschat von Luttre-Liberchies.

BÜTTGEN Gallery 44. Bis 20. 12. 1972: Bilder u. Zeichnungen von Dietrich Maus – bewegliche und sich bewegende Plastik von Peter Könitz.

COBURG Kunstsammlungen der Veste. Verl. bis 31. 10. 1972: Lucas Cranach 1472 – 1553 – Graphik u. Gemälde.

DORTMUND Museum am Ostwall. 15. 10. – 3. 12. 1972: Werke des Bildhauers Etienne Hajdu aus den Jahren 1962 – 1972.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 19. 11. 1972: Josua Reichert – Das Haarlemer ABC-Buch.

DUSSELDORF Städt. Kunsthalle. Bis 15. 10. 1972: Ad Reinhardt (1913 – 1967) – Malerei, Collagen, Cartoons 1937 – 1967. – Sarkis Zabunyan – Operation Organ. – Bis 28. 10. 1972: Arroyo.