

# KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

4. Jahrgang

Oktober 1951

Heft 10

---

## DRITTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

BERLIN, 3. bis 6. SEPTEMBER 1951

*Vom 3. bis 6. September fand in Berlin-Charlottenburg die dritte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V. statt. Wie in den Jahren 1948 und 1949, in denen jeweils das Oktober-Heft der Kunstchronik über die Tagungen in Brühl und Nymphenburg berichtet hat, enthält auch das vorliegende Heft die Résumés der auf der Berliner Tagung gehaltenen Vorträge und Diskussionen. Den Berichten über die Vorträge liegen von den Vortragenden eingesandte Zusammenfassungen zugrunde.*

*Der Verband Deutscher Kunsthistoriker und sein aus den Herren P. O. Rave und Friedrich Winkler bestehender Ortsausschuß Berlin, dem die Organisation der Tagung oblag, wünschen auch an dieser Stelle ihren aufrichtigen Dank an die Stellen auszusprechen, die durch Zuwendung von Mitteln die Durchführung der Zusammenkunft ermöglicht haben: in erster Linie dem Senat von Berlin und namentlich dem Senator für Volksbildung, Herrn Prof. Dr. Tiburtius, ferner dem Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen, dem Vorstand des Deutschen Künstlerbundes und nicht zuletzt einem privaten Stifter im Vorstand der Fritz Werner A. G., Berlin-Marienfelde. Durch tatkräftige Hilfe haben weiterhin zum Gelingen der Tagung beigetragen die Verwaltung der ehem. Staatl. Museen und ihre einzelnen Abteilungen, die Leitung der ehem. Staatl. Schlösser und Gärten, das Denkmalamt der Stadt Berlin, das Institut für Musikforschung, der Vorstand des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, die Direktion des Deutschen Reisebüros (DER), der Verein Studentenhaus der Technischen Universität und die kunsthistorischen Institute der Berliner Universitäten.*

Im Namen des Vorstands des Verbandes deutscher Kunsthistoriker habe ich die Ehre, den dritten deutschen Kunsthistorikertag zu eröffnen.

Ich begrüße vor allem den Vertreter des Berliner Senats, Herrn Professor Dr. Tiburtius, zugleich mit herzlichem Dank für die Einladung, die der Berliner Senat uns im vergangenen Dezember zukommen und für die Förderung, die er unserer Tagung zuteil werden ließ.

Ich begrüße sodann die Fachgenossen, die aus allen Teilen Deutschlands in so erfreulich großer Zahl zu dieser Tagung in Berlin zusammengekommen sind, und heiße eine Reihe von Kollegen aus dem benachbarten Österreich und der Schweiz willkommen, die uns die Freude machen, an unserer Tagung teilzunehmen.

Wir haben in diesem Jahre Berlin als Tagungsort gewählt, um in gemeinsamer wissenschaftlicher Arbeit zugleich unsere Verbundenheit mit den Berliner Fachgenossen tatkräftig zum Ausdruck zu bringen. Abgesehen von diesem besonderen aus der Zeit geborenen Wunsche hat Berlin auch, wie ich glaube, einen inneren Anspruch darauf, daß die deutschen Kunsthistoriker hier einmal zusammenkommen. Dieser innere Anspruch beruht in der geschichtlichen Bedeutung Berlins für die Entfaltung der deutschen Kunstgeschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert und weit in das 20. Jahrhundert hinein.

Was bedeuteten nicht allein die Kunstsammlungen Berlins und die wissenschaftliche Arbeit so vieler Gelehrter an diesen Kunstsammlungen! Obwohl wir in Deutschland nie eine Zentralisierung der Kunstschatze in dem Maße besaßen, wie es etwa in Frankreich und England der Fall ist, so besaß doch Berlin die umfangreichsten und vielseitigsten Kunstsammlungen Deutschlands von europäischem Ruf. Und Berlin besaß sehr bedeutende Museumsleiter. Der Name Wilhelm von Bode sagt genug. Entscheidend für die hervorragende Stellung der Berliner Museen scheint mir, daß zahlreiche Leiter dieser Museen und ihrer Abteilungen zugleich als Kunsthistoriker Forscher von hohem Rang waren und es glücklicherweise noch sind.

Zugleich lehrten an der Universität eine Reihe hochbedeutender Kunstgeschichtler, denen die deutsche Kunstwissenschaft hinsichtlich der Art der Kunstbetrachtung, der Ausbildung der Methoden, der Analyse des Kunstwerks viel zu verdanken hat. Heinrich Wölfflin allein hat während seiner Zugehörigkeit zur Berliner Universität ganze Generationen — und nicht nur Kunsthistorikern — das Sehen gelehrt.

Nicht zuletzt war es die kritische Schärfe der wissenschaftlichen Atmosphäre Berlins, die nicht unterschätzt werden darf. Denn sie stellte höchste Ansprüche an den Wert unserer wissenschaftlichen Arbeit. Maßstäbe wurden aufgerichtet, denen zu genügen jeder sich bestrebte, der als Kunsthistoriker gehört zu werden wünschte.

Ich erwähne diese Dinge nicht, um darauf hinzuweisen, in welchem Maße dies alles vernichtet ist, sondern um den „inneren Anspruch“ zu betonen, der die Wahl des diesjährigen Tagungsortes begründet. Es geziemt uns jetzt auch nicht zu klagen, sondern es geziemt uns zu arbeiten, um zu zeigen, ob die deutsche Kunstwissenschaft in Zukunft zu neuen Leistungen aufzusteigen vermag.

Die Vorbereitung für die Tagung übernahm der Berliner Ortsausschuß, dem wir herzlichen Dank schulden, daß er mit großer Umsicht einen für uns so geeigneten Rahmen geschaffen hat, der für eine fruchtbare Arbeit das Beste erhoffen läßt. Senator Prof. *Tiburtius* begrüßte die Teilnehmer im Namen der Stadt Berlin und wies auf die gegenwärtig in Berlin, vor allem im Dahlemer Museum gezeigten Ausstellungen hin.

## 1. TAG: VORTRÄGE

*Otto Schmitt (†): Über einige altwürttembergische Steinbildwerke aus dem Zeitalter des Konrad Witz*

*(aus dem für die Tagung vorbereiteten Manuskript verlesen von Hans Kauffmann; die nachstehend unter 1. und 2. besprochenen Skulpturen werden im November-Heft der Kunstchronik abgebildet werden.)*

Skulpturen im Stil des Malers Konrad Witz sind schon mehrfach behandelt worden. Ich erinnere namentlich an Julius Baums Aufsatz über „Oberrheinische Bildwerke im Zeitalter des Konrad Witz“, der sich u. a. mit dem Konstanzer Schnegg (1438—46) befaßt, und an Clemens Sommers Studie über eine Verkündigungs-Maria im Historischen Museum zu Basel, dazu vor allem an Wilhelm Pinders verstreute Bemerkungen im Handbuch der Kunstwissenschaft, vornehmlich in dem Kapitel über die „Dunkle Zeit“, das den zweiten Band einleitet. Daß sich auch im altwürttembergischen Gebiet Skulpturen finden, die am besten durch Zitierung des Namens Konrad Witz periodisiert werden, scheint bis jetzt übersehen worden zu sein. Ich weise insbesondere auf zwei im Württembergischen Inventar wohl erwähnte, aber nicht abgebildete Denkmäler hin:

1. Der hl. Januarius in der Stadtkirche zu Murrhardt, eine 1,47 m hohe, dabei 60 cm breite und 50 (!) cm tiefe Steinfigur, stand früher unter dem Namen „Walderich“ in der bekannten spätromanischen Kapelle neben der Stadtkirche, wurde aber 1933 auf seine alte, mit der Halbfigur eines Engels gleichen Stils geschmückte Konsole im Innern der Hauptkirche zurückversetzt und trägt seitdem — sehr wahrscheinlich mit Recht — den Namen des hl. Januarius, des Patrons der ehemaligen Klosterkirche. Die ungemein würdevolle, nur ganz leicht kontrapostisch bewegte Haltung der gedrungeneren Gestalt, die außergewöhnliche Wucht der plastischen Erscheinung, die eben erst zögernd einsetzende Knickung der Mantelfalten und die harte Stauung der Säume am Boden in fast dreieckigen Gebilden lassen an Figuren des Konrad Witz (und darüber hinaus an den Stil des Jan van Eyck) denken, womit eine Datierung um 1440 nahegelegt wird.

2. Von der gleichen Hand und aus annähernd derselben Zeit stammt ein Hochrelief des hl. Michael in der „äußeren“ Kirche zu Waiblingen, das erst seit der Restauration der Kirche und der Verkürzung eines störenden Emporeneinbaus im Jahre 1938/39 bequem sichtbar ist. Der Erzengel steht mit gesenkten Flügeln und breit auseinandergesetzten Füßen über dem Drachen, dessen Kopf er mit dem Schwert durchbohrt; die beschädigte Linke hielt angeblich eine Waage mit Engel und Teufel, also das Instrument der Seelenwägung. St. Michael ist, wie noch in dem Erfurter Alabasterrelief von 1467 (das zu vergleichen überhaupt sehr lohnend ist), aber im Gegensatz zu dem gleichzeitigen Stich L. 154 des Meisters E. S. durchaus als Engel (in Albe und Pluviale), nicht als Ritter dargestellt, wie es im 15. Jahrhundert allmählich üblich

wird (Kolossalstatuen in St. Aposteln und St. Andreas in Köln). Am Sockel der Figur ein Engel von anderer, etwas spröder Hand, mit zwei Wappenschildern, die sich wahrscheinlich auf die in Waiblingen nachweisbare Familie Schinnagel beziehen.

In einigem Abstand nenne ich einen Ritterkopf, der 1902 am linken Neckarufer gegenüber Untertürkheim, also in nächster Nähe von Stuttgart, gefunden wurde, und sich jetzt im Stuttgarter Schloßmuseum befindet (Katalog Julius Baum, 1907, Nr. 62). Waffengeschichtlich und bis zu einem gewissen Grad auch stilistisch läßt er sich mit dem aus Würzburg stammenden Grabmal des Cunz von Haberkorn († 1421) im Bayerischen Nationalmuseum vergleichen, doch scheint eine etwas spätere Entstehung wahrscheinlich. Sicher ist er aber älter als der Murrhardter Januarius, dem er in der ungewöhnlich reichen und zarten Modellierung nahesteht. Ähnliches gilt von der Statue des Moses in der Heiligkreuzkirche in Gmünd, die früher am südlichen Chorportal stand, aber nicht zu dessen ursprünglichem Skulpturenbestand gehört. Sie ist in Wirklichkeit ein Werk des reifen weichen Stils und wahrscheinlich zwischen 1430 und 1440 entstanden. Offenkundig jünger, aber auch geringer als die genannten Skulpturen ist die überlebensgroße Statue Graf Ulrichs V. vom ehemaligen Herrenhaus in Stuttgart, die 1944 beim Brand des Neuen Schlosses zugrunde ging (Katalog Julius Baum Nr. 206). Waffengeschichtlich den beiden Rittern vom Sterzinger Altar nahestehend, dürfte sie, auch aus historischen Gründen, nicht vor 1450 ausgeführt sein.

Ob der „Meister des Murrhardter Januarius“ und Konrad Witz sich je begegnet sind und wo das geschah, wird wohl nie zu entscheiden sein. Es ist auch nicht unbedingt nötig, eine persönliche Berührung der beiden Zeitgenossen anzunehmen. Vielleicht hat der Murrhardter Bildhauer die Kunst des Konrad Witz überhaupt nur in ihren niederländischen Voraussetzungen kennengelernt. Jedenfalls gehört er in den Kreis derer, die der deutschen Bildhauerkunst den Stil der niederländischen Plastik im Zeitalter des Jan van Eyck vermittelt haben. Darin ist er den Haller Altären vergleichbar, wo sich, wenigstens bei den frühesten, gelegentlich ähnliche Formen finden; aber während es sich hier um niederländische Importstücke zu handeln scheint, sind die großen Skulpturen in Murrhardt und Waiblingen sicher an Ort und Stelle, d. h. in Altwürttemberg entstanden.

#### *Ernst Buchner (München): Zur Deutschen Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts*

Das Korpus der frühen deutschen Bildnisse, das der Vortragende vorbereitet und im Laufe des Jahres 1952 abzuschließen gedenkt, beschränkt sich auf das selbständige Bildnis von den Anfängen bis etwa zum Jahre 1500.

Das gemalte Porträt hat sich erst spät aus dem Zusammenhang der Altar- und Votivtafeln herausgelöst, während sich die Bildhauer schon früher bei der Ausführung von Tumben und Altarplatten mit der Bildnisaufgabe auseinandersetzen hatten. Die ersten Einzelbildnisse diesseits der Alpen entstehen kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts an den Fürstenhöfen von Wien und Paris sowie im flandrisch-burgundischen Kunstkreis. Aber erst die Porträts der Brüder van Eyck schaffen die kunst- und geistesgeschichtliche Grundlage für die Entwicklung der nördlichen Bildnismalerei. Es fällt auf, daß die Generation des Konrad Witz, von wenigen Ausnahmen

abgesehen, das Bildnis meidet. Erst um die Jahrhundertmitte setzt sich auf deutschem Boden das Bildnis als selbständige Bildgattung durch. In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts häufen sich die Bildnistafeln, wobei sich die einzelnen Stadtschulen, vor allem Nürnberg, Augsburg, Ulm und Köln, schärfer ausprägen. Der erhaltene Bestand stellt zweifellos nur einen kleinen Bruchteil des ursprünglich Vorhandenen dar. In vielen Fällen wurde auch das Format rücksichtslos einem späteren Zeitgeschmack angepaßt oder die Hintergründe in barockem Geschmack übermalt. Indessen hat sich der Bestand an Bildnistafeln durch glückliche Funde in den letzten Jahrzehnten über Erwarten bereichert, so daß die Zahl der deutschen Bildnisinkunabeln heute etwa 170 beträgt. In dieser Zahl ist auch eine Gruppe von alten, meist aus dem 16. Jahrhundert stammenden, vergleichsweise neuen Kopien enthalten.

Eine Aufgliederung des überkommenen Bestandes nach Dargestellten bzw. Auftraggebern ergibt (Frauenbildnisse eingerechnet): Kaiser und Könige 7; Fürsten, Grafen und Herren 17; Geistliche 12 (darunter zwei Bischöfe); Gelehrte (soweit von Klerikern zu unterscheiden) 6; Bürgerliche 118.

Aus der großen Zahl der bürgerlichen Bildnisse lassen sich feststellen: 7 Maler, 7 Baumeister, 2 Goldschmiede, je ein Bürger-, Münz- und Zimmermeister, ein Stadtschreiber und ein Apotheker. Das Hauptkontingent stellen Kaufleute und Handelsherren. Frauendarstellungen begegnen vor allem in Verlobungs- und Hochzeitsbildnissen. Diese im einzelnen gewiß verbesserungsfähige Aufzählung bietet auch für die kulturhistorische und soziologische Betrachtung bestimmte Aufschlüsse.

Da die einzelnen Stammes- und Stadtschulen z. T. noch nicht klar umrissen sind, ist die Lokalisierung der Tafeln nicht immer einfach; doch steht fest, daß die meisten Porträts vom Patriziat der großen Handels- und Gewerbestädte in Auftrag gegeben wurden: Nürnberg dominiert mit etwa 50 Tafeln, gefolgt von Schwaben (vor allem Augsburg und Ulm) mit 47 Porträts, und den übrigen Landschaften.

Was die Bestimmung der ausführenden Meister betrifft, bleibt noch viel zu tun. Die ungewohnte Auseinandersetzung mit dem individuellen Naturvorbild scheint häufig die selbstverständliche Stilsicherheit des Malers zu untergraben. So kommt die Forschung in Versuchung, sich bei der Bestimmung eines Porträts zu eng an die äußeren Form-, Kostüm- oder Materialmerkmale zu klammern.

Der Vortragende bespricht im folgenden einzelne Tafeln, deren bisherige Bestimmung und Zuschreibung ihm nicht befriedigend erscheint. Das um 1460 entstandene Bildnis des Germanischen Nationalmuseums, das einen hageren Jüngling mit einem Ring in der rechten Hand darstellt und früher dem Tuchermeister zugeschrieben wurde, dürfte eher in den Bereich der alemannisch-seeschwäbischen Kunst gehören. Dagegen sprechen gute Gründe dafür, das Bildnis einer Schwanenritterin aus dem Kloster Admont, das länger im Grazer Joanneum ausgestellt war, im Umkreis des Tuchermeisters entstanden zu denken. Für das Frauenbildnis der National Gallery in London möchte der Vortragende seine vor langer Zeit ausgesprochene Zuschreibung an den Meister der Sterzinger Tafeln beibehalten. Von einem Münchener Zeitgenossen Mäleßkirchers scheint das früher in der Sigmaringer Sammlung befindliche Bildnis eines Geistlichen oder Gelehrten gemalt zu sein. Dagegen gehört das Porträt

des Landshuter Stadtschreibers Alexander Mornauer (Privatbesitz, England) am ehesten in den tiroler Kunstkreis. Das von Benesch mit Recht als schwäbisch bezeichnete Porträt in Skokloster stellt im Gegensatz zu der früheren Ansicht der Forschung eine Frau dar; der Vortragende hält es für möglich, daß hier eine Jugendarbeit Martin Schaffners erhalten ist. So erstaunlich diese Leistung des 21- bis 22jährigen Künstlers wäre, so stellt sie doch keinen Sonderfall dar: Hans Burgkmair hat seine frühesten Bildnisse, den Gailer von Kaisersberg und den Bischof Friedrich von Zollern, mit 17 Jahren gemalt. Das früher irrtümlich Melozzo da Forlì zugeschriebene, von Feuchtmayr identifizierte Bischofsporträt, ist kürzlich in den Besitz der Augsburger Städtischen Sammlungen übergegangen.

Aussprache siehe S. 246.

*Friedrich Winkler (Berlin): Dürers Tätigkeit nach seiner Niederlassung in Nürnberg*

Dürers Anfänge sind durch ständigen Wechsel der von ihm betriebenen Künste gekennzeichnet.

Der Künstler, der der Sohn und Enkel von Goldschmieden war, hatte es in dieser edlen, angesehenen Kunst schon zu guten Leistungen gebracht, als er sich entschloß, Maler zu werden. Nach seiner Ausbildung bei Michel Wolgemut begab er sich auf die übliche Wanderschaft als Geselle, die ihn vier Jahre von der Heimat fernhielt. Er hat sich damals vorwiegend als Reißer, d. h. als Illustrator von Büchern, betätigt. Nach seiner Niederlassung im Frühjahr oder Sommer 1495 in der Vaterstadt hat er aber keine der bisher geübten Künste betrieben, sondern er verlegte sich darauf, in Kupfer zu stechen.

Während bislang der Wechsel des Aufenthaltsortes der Betätigung Dürers die Richtung gewiesen oder sie deutlich gemacht hatte, ist kaum beobachtet worden, daß Dürer auch nach der Niederlassung bald der einen, bald der anderen Kunst mit besonderer Hingabe obliegt.

Der einzige ansehnliche Komplex abgeschlossener Arbeiten aus den ersten 12 bis 15 Monaten nach der Rückkehr aus Venedig sind dreizehn Stiche (einschließlich drei Probestichen, die nicht signiert sind). Die ersten sind an der unausgebildeten Form des Namenszeichens, die folgenden an dem eigentümlichen Abschluß des A zu erkennen. Der obere Querbalken des Buchstabens wird nicht von einem oder mehreren horizontalen Strichen, sondern von zwei sich kreuzenden Linien gebildet, die am Ende verbunden sind, derart, daß sie beiderseits eine Art Schwalbenschwanz bilden.

In derselben Zeit gelangten nur etwa drei signierte Holzschnitte, das Männerbad, die Grablegung und die Geißelung der Großen Passion zur Ausgabe. Vor der Veröffentlichung der Apokalypse 1498 hat Dürer während mehr als drei Jahren nur sechs bis neun Einblattholzschnitte verlegt, während er gleichzeitig das Doppelte bis Dreifache an Stichen auf den Markt brachte.

Die zehn Stiche der Schwalbenschwanzgruppe fallen durch ihren starken Wirklichkeitsgehalt auf. Der Künstler übertrifft sein Vorbild Schongauer durch die Treue und Vielfalt des Naturbildes sehr beträchtlich.

Zwei Aufträge des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen, die nach April 1496 ausgeführt wurden, wandeln den erstaunlichen Wirklichkeitssinn zu einem patheti-

schen Realismus, dem italienische Anregungen zugrunde lagen. Auch auf die stecherische Arbeit hat die neue Geistesrichtung eingewirkt. Die dekorativen Werte, der bildmäßige Effekt der Schwarz-Weißkunst werden im Meerwunder und in der Maria mit der Meerkatze herausgestellt. Ersteres scheint noch ein Schwalbenschwanzmonogramm zu haben.

Während des Jahres 1497 vollzieht sich in der Arbeit an Gemälden eine Wandlung zu intimeren Wirkungen, Dürer überwindet die italienischen Einflüsse. Zeugnisse sind die drei datierten Bildnisse des Vaters, der Fürlegerin mit aufgebundenem und der Fürlegerin mit aufgelöstem Haar, von denen die letzten beiden nur in Kopien überliefert zu sein scheinen. Im Stich verfeinert und verschönert Dürer den Vortrag, seine Kunst nimmt eine Richtung aufs Virtuose, auf seltsame Stoffe. Er schafft vorzugsweise die sogenannten „antikischen“ Stiche. Nach dem Meerwunder von 1496 oder 97 und dem 1497 datierten Blatt mit den vier Hexen sticht er den Traum des Doktors, die Eifersucht usw. Die Phantasie schwingt sich zu kühnen Unternehmungen auf. Die besten sind leider auf farbige Zeichnungen und bloße Entwürfe beschränkt geblieben (Engel mit Laute, die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten, beide 1497 datiert; Entwurf zu letzterem Blatt in Frankfurt; großer Tischbrunnen; großes Fenster mit hl. Georg zu Pferde; Weltfreuden in Oxford).

Nach etwa dreijähriger Erprobung der Kräfte wagt Dürer 1497/8 zum ersten Mal ein großes Unternehmen im Holzschnitt, der bis dahin nur Nebenfrüchte gezeitigt hatte: die fünfzehn Blätter der Apokalypse. Die Hälfte der Blätter ist auf Grund des Namenszeichens nicht vor 1498 gerissen worden, vermutlich ist sogar der größere Teil erst in diesem Jahr in Angriff genommen worden. Dürer geht erst an die Ausgabe von Holzschnitten, nachdem er mit einem größeren Stock von Stichen den Markt erobert hatte.

Den Holzschnitt hat Dürer nach dem Vorbild von Gemälden und Stichen bildmäßig gestaltet und ihn damit auf die Stufe der anderen Künste des Malens, Zeichnens und Stechens gehoben. Die Apokalypse ist eine der epochemachenden Taten der Kunstgeschichte, aber sie ist nicht ganz einheitlich und nicht ursprünglich im modernen Sinn. Sie ist die Umgestaltung einer älteren Vorlage, der Holzschnitte der Kölner Bibel, an die sich Dürer in Einzelheiten wie im Ganzen hält. Die Apokalypse ist der Feuerzauber, das feurige Finale eines Schaffensabschnittes, nicht der Beginn eines solchen. Niemals mehr hat Dürer der realistischen Kunst mit dem titanischen Pathos gehuldigt, das ihn bei dieser Schöpfung durchdrang.

Aussprache siehe S. 247.

*Christian Altgraf zu Salm (Donaueschingen):*

*Ankauf zweier verschollener Tafeln Grünewalds durch die Gemälde-Galerie in Donaueschingen*

Die Fürstl. Fürstenbergische Galerie in Donaueschingen hat vor wenigen Wochen eine außergewöhnliche Bereicherung ihres Bestandes dadurch erfahren, daß Prinz Max zu Fürstenberg die seit Sandrarts Erwähnung verschollenen beiden unteren Tafeln von Grünewalds Standflügeln des Helleraltars erwarb. Die Gemälde befanden sich seit etwa 140 Jahren in einer bürgerlichen Privatsammlung. Dieser Ankauf ist umso bedeutungsvoller als die Gefahr eines Verkaufs ins Ausland drohte.

Die beiden Donaueschinger Tafeln stellen die Hl. Elisabeth von Thüringen (links) und eine noch nicht identifizierte Heilige (rechts) dar. Es handelt sich, wie bei den zugehörigen Tafeln des Frankfurter Städelschen Institutes (Hl. Laurentius und Cyriacus), ebenfalls um tonige Grisailen. Sie waren mit diesen je auf ein dreiteiliges, jetzt zersägtes Brett gemalt. Die Maße betragen: 95,8×42,7 bzw. 101,5×43,5 cm.

Die beiden heiligen Frauen stehen in blätterumrankten Nischen, deren Boden mit hohem Pflanzenwuchs bestanden ist; sie sind in reich plissierte Gewänder gekleidet. Der Gesamtkomposition gibt das Spiel des Lichtes, das aus zwei Quellen einfällt, ein besonderes Gepräge.

Die Rückseiten der Donaueschinger Tafeln lassen in flüchtiger Malerei Basen und Sockel der Säulen erkennen, deren laubbewachsene Kapitäle die Rückseiten der Frankfurter Tafeln schmücken.

Der Erhaltungszustand ist sehr gut. An einigen Stellen sind, wie bei den Frankfurter Tafeln, leichte Verputzungen zu erkennen. Manche Konturen oder Lichtstellen sind bei einer späteren Restaurierung nachgezogen. Eine größere Übermalung weist nur das Kopftuch der Hl. Elisabeth auf. An derselben Tafel wurde später ein 4 cm breiter Streifen unten angesetzt. Während an beiden Tafeln rechts und links der ursprüngliche Malrand vorhanden ist, kann erst eine Restaurierung einen Befund über die Grenzen der Malerei nach oben und unten liefern. Über Notwendigkeit und Ausmaß einer Restaurierung wird eine Anzahl von Fachleuten zu Rate gezogen werden.

Die Donaueschinger Tafeln bilden eine wertvolle Bereicherung von Grünewalds Oeuvre, denn sie veranschaulichen seine künstlerische Entwicklung in der Auseinandersetzung mit Dürer und lassen den Weg erkennen, der zum Isenheimer Altar führte. Eine umfassende Veröffentlichung mit reichem Bildmaterial wird vom Vortragenden vorbereitet.

*Cornelius Müller-Hofstede (Braunschweig): Zuschreibungs- und Restaurierungsfragen bei Bildern des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig*

Als erster Fall, über den sich in der letzten Zeit ein Meinungsstreit entwickelt hat, wurde das seit 1744 in Salzdahlum zum ersten Mal nachweisbare, wahrscheinlich von Herzog Anton Ulrich (1633—1714) erworbene, P. P. Rubens zugeschriebene Bildnis eines „Mannes mit Halskrause“ behandelt (Eichenholz, 105×72, Kat. 1932, Nr. 86). Von seiner ersten Erwähnung im 18. Jhd. bis zu Rubensforschern wie Rooses, Bode, Oldenbourg, galt Rubens als Autor. Lediglich Gustav Glück machte in einer Besprechung des Rubensbandes der „Klassiker der Kunst“ in den „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“, Wien, 1905, die Einschränkung, daß es den frühen Porträts des Van Dyck sehr nahe stände, aber wegen der viel kräftigeren Auffassung und der sicheren breiten Behandlung ein Werk von Rubens um 1618-20 zu sein scheine.

L. Burchard ging als Kommentator des Sammelbandes der Glückschens Aufsätze 1933 noch einen Schritt weiter, schrieb das Bild mit Bestimmtheit Van Dyck zu und bestätigte diese Meinung in brieflichen und mündlichen Äußerungen. Mit ihm gehen heute eine Reihe jüngerer Forscher konform. Eine kürzlich durchgeführte Restaurierung des Bildes gab Anlaß zur Überprüfung der verschiedenen Meinungen, wobei

die frühen Van-Dyck-Porträts der Galerie Liechtenstein: Jan Vermeulen, dat. 1616, Mann mit Schriftstück, dat. 1618, Mann am Stuhl, ferner ein Bildnis eines Mannes im Metropolitan-Museum in New York herangezogen wurden. Aus technischen Gründen mußten die Dresdener frühen Bildnisse Van Dycks außer Betracht bleiben. Von ca. 19 Arbeiten von Rubens standen als nächstliegende Vergleichsstücke das Bildnis des Erzherzogs Albrecht in Wien, der sogen. van Thulden in München und ein Studienkopf der Galerie Liechtenstein zu Verfügung.

Der detaillierte Vergleich des Braunschweiger Bildes mit den angeführten Bildnissen ergab eine oft verblüffend enge Beziehung zu den frühen Van-Dyck-Porträts, am stärksten wohl bei dem Bildnis des Metropolitan-Museums in New York, so daß die Zuschreibung an Van Dyck bei dem Bild des Herzog-Anton-Ulrich-Museums durchaus verständlich wurde. Die dabei zu Tage tretenden Unterschiede in der Pinsel-führung, im Kolorit der Komposition, im Verhältnis zum Stofflichen, in der Auf-fassung des Plastischen, in der physiognomischen und psychologischen Behandlung, in der Beziehung zum Betrachter, stellten sich aber doch als wesentlich und grundsätz-lich heraus; sie sondern das Braunschweiger Bild von den Van-Dyck-Bildnissen und rücken es nach einer Konfrontierung mit Rubensbildnissen wie Erzherzog Albrecht, dem Studienkopf bei Liechtenstein und van Thulden in München so nahe an Rubens heran, daß vorgeschlagen wurde, es angesichts der augenblicklichen Sachlage bei der vorsichtigen, den Tatbestand zugleich gut charakterisierenden Formulierung von Gustav Glück zu belassen.

Eine etwas einfacher liegende Zuschreibungsfrage ergab sich bei dem Pieter Aertsen zugewiesenen „Geflügelhändler“ der Braunschweiger Galerie (Eichenholz, 114×159, Kat. 1932, Nr. 163). Aus Schloß Blankenburg stammend, hat es in der einschlägigen Literatur bei Sievers (in seiner Monographie, 1908), bei Winkler („Altniederländi-sche Malerei“) und bei M. J. Friedländer („Altniederländischen Malerei“; Band 13) stets den Namen Aertsen getragen, ohne auf Zweifel zu stoßen. Eine Nachprüfung mit signierten und datierten Bildern P. Aertsens („Bauernfest“ 1550 in Wien, „Küchelbäcker“, 1560 in Rotterdam), und ihr Vergleich mit beglaubigten Bildern von Joachim Beukelaer („Geflügelhändler“, sign. und 1567 dat., in Wien) ergab ein-deutig, daß das Braunschweiger Bild alle stilistischen Merkmale des J. Beukelaer (1533—1573) aufweist, die seine Umbenennung auf diesen Meister rechtfertigen.

Von bedeutsamen Restaurierungsfällen des Braunschweiger Museums wurde der des Selbstbildnisses von Lucas van Leyden (Eichenholz, 29×22, Katalog 1932, Nr. 160) aufgegriffen. Die Abnahme eines vergilbten und verschmutzten Firnisses durch den Restaurator H. Wernicke führte zu der Aufdeckung mehrfacher Übermalung des Hintergrundes, während die Hauptteile des Gesichtes und des Körpers bis auf geringfügige Defekte gut erhalten waren. Größere Fehlstellen traten am oberen und unteren Bildrand zu Tage. Der Hintergrund war in mehreren Schichten teils in Olfarbe, teils in Tempera übermalt. Unter der letzten lag ein tomatenroter Grund, der als der ursprüngliche an dem mitgebrachten, halb fertig restaurierten Original demonstriert werden konnte.

Carl Georg Heise (Hamburg):

*Grundsätzliche Erwägungen zur Umgestaltung des Museumswesens*

Daß der Kunsthistorikertag fast nur Forschungsberichte in sein Programm aufgenommen hat, entspricht der Universitätsausbildung auf unserem Fachgebiet. Wer die Hochschule verläßt, hat sich mit der Methode der Forschung vertraut gemacht, er ist auf Gelehrtenarbeit, freies Studium und die Laufbahn des Hochschullehrers vorbereitet. Dem großen Bedarf an geschulten Kräften für die praktische Kunstpflege, das Museumswesen (besonders die Kunstgewerbemuseen), die Denkmalpflege, die Kunsterziehung und die Kunstbetrachtung der Tagespresse trägt die Universitätsausbildung kaum Rechnung. Es besteht die Gefahr, daß alle diese Berufsgruppen dem wissenschaftlich vorgebildeten Nachwuchs verloren gehen, weil dieser nicht früh genug seine Neigung dafür erproben darf. Wenn sich die Denkmalpflege immer häufiger durch die „Bedürfnisse“ von Leben und Verkehr überwältigen läßt, wenn die Lehrer ihre Schüler nur noch unzulänglich in die Kunstbetrachtung einführen können, wenn die Kunstberichte der Presse auf ein klägliches Niveau herabsinken, wenn die Kenner des Kunsthandwerks nahezu aussterben, so liegt die Schuld nicht zuletzt an den Mängeln der Universitätsausbildung. Zur Abhilfe sind dringend erforderlich Pflichtvorlesungen und Arbeitsgemeinschaften über kunstgewerbliche Themen, Museumskunde, Führungswesen, Denkmalpflege, Restaurierungsarbeit, ja sogar über die Behandlung künstlerischer und kunsthistorischer Themen in der Presse. Wir müssen für die lebensnahen Berufe unseres Faches solche Menschen zurückgewinnen, die eine gediegene wissenschaftliche Ausbildung genossen haben. Im anderen Fall besteht die Gefahr einer Entfremdung zwischen dem Kunsthistoriker und denjenigen Schichten der Bevölkerung, die seine besten Helfer sein könnten. Die moderne Museumsarbeit erfordert den Kontakt mit allen geistigen Strömungen der Gegenwart; der gelehrte Spezialist allein wird der Arbeit in den öffentlichen Sammlungen nicht gewachsen sein.

Aus der Vielfalt zeitnotwendiger Aufgaben der Umgestaltung des Museums sind die folgenden herauszuheben, die sich z. T. schon in der 1920 vom Deutschen Museumsverband herausgegebenen Publikation „Die Kunstmuseen und das deutsche Volk“ ausgesprochen finden.

1. Es sollte Einigkeit bestehen über die Zweckbestimmung des Museums. Gustav Pauli hat (a. a. O.) unterschieden zwischen fürstlicher Sammlung, Gelehrtenmuseum und Volksmuseum und sich eindeutig für das letztere ausgesprochen. Gewiß soll das Museum dem Forscher jede nur denkbare Erleichterung für seine Arbeit gewähren; ebenso sollten die Museumsbeamten das ihnen anvertraute Gut nicht nur ästhetisch, sondern auch kunstgeschichtlich richtig beurteilen können. Aber das Museum der Gegenwart ist kein Forschungsinstitut; es ist eine Stätte der künstlerischen Erziehung, der Selbsterziehung der Allgemeinheit. Nur das Wertvollste soll im Museum gezeigt werden; die Anordnung wird nur insoweit historische Maßstäbe zu berücksichtigen haben, als dadurch zugleich der höchstmögliche Schauwert und die Hinleitung auf das Wesentliche gewährleistet werden. Vom lebendigen Erlebnis der Gegenwart her muß die Kunst der Vergangenheit ihre besondere Beleuchtung erfahren. Lichtwark hat die Hamburger Kunsthalle konsequent nach den

Bedürfnissen seiner Zeit entwickelt; wollen wir seinen Geist weiterwirken lassen, so ist eine neue umfassende Umgestaltung notwendig.

2. Was in den USA das "Educational Department" genannt wird, muß auch bei uns gefordert werden; ja diese Aufgabe der allgemeinen Kunsterziehung hat in unseren Museen vielfach an die erste Stelle zu rücken. Freilich wird der Aufbau unserer Museen in seiner bisherigen Form hierfür wenig günstig sein. Manche der wissenschaftlich besten Kräfte werden sich nicht ohne weiteres für diese neue Aufgabe eignen. Doch braucht jedes Museum mindestens eine hauptamtliche Kraft, die sich dieser Aufgabe widmet; sie wird sich zusätzlichen Kräfte heranzubilden haben und mit der Presse Fühlung halten müssen. Dieser Dienst *darf nicht* als einer niedrigen Grades angesehen werden; auch für ihn müssen Mitarbeiter heranwachsen, die eine gediegene Universitätsausbildung hinter sich haben.

3. Zur Frage, inwieweit ein häufigerer Wechsel der ausgestellten Werke erwünscht ist: die gegenwärtigen Umstände und die Verpflichtung, die Sammlungen überschaubar zu halten und wichtige Objekte nicht dauernd in die Magazine zu verbannen, erlauben in der Regel nur die Ausstellung von Teilbeständen, die notwendigerweise von Zeit zu Zeit gewechselt werden müssen; zudem zeigt die Erfahrung, daß der Besuch absinkt, wenn eine Behängung für längere Zeit beibehalten wird, während ein Wechsel die Besucherzahl rasch ansteigen läßt. Das Museum darf die in solchen Zahlen zum Ausdruck kommenden Wünsche der Besucher nicht außer acht lassen. Die Forderung, die größten Meisterwerke dauernd zur Schau zu stellen, bleibt selbstverständlich bestehen; sie läßt sich indes heute nur in den seltensten Fällen verwirklichen.

4. Der aus Laienkreisen vorgebrachte Vorschlag, das Weitersammeln zu beschränken, um dem uferlosen Anschwellen der Ausstellungsobjekte zu begegnen, würde den Tod jedes Museums als lebendigen Organismus bedeuten. Nicht nur um Lücken zu schließen, sondern um neue Gesichtspunkte durchzusetzen, sind Ankäufe erforderlich. Soll aber auch verkauft werden, was dem Geschmack unserer Zeit nicht mehr entspricht? Die Gegenstände sind oft erörtert worden, und Fehlkäufe werden immer unvermeidlich sein. Doch müßten solche Irrtümer vielleicht hingenommen werden, um die öffentlichen Sammlungen ihre Gegenwartsaufgabe erfüllen zu lassen. Freilich darf nicht ein Einzelner allein die Verantwortung übernehmen. Schließlich sollte endlich ernst gemacht werden mit der Trennung von Studien- und Schausammlung.

5. Der Zuwachs der Bestände ist ins Bedrohliche gestiegen, seitdem auch die Kunst der Gegenwart zum Sammelgebiet wurde. Damit ist ein Element der Unruhe in unsere Sammlungen gekommen. Wer garantiert ferner für den Bestand der zeitgenössischen Kunstwerke? Doch wird das Alte nur von der Gegenwartskunst her lebendig; deshalb kann auf solche Mehrung nicht verzichtet werden. Unsere Museen waren mit Recht eifrig darum bemüht, die Werke der sog. „entarteten“ Kunst zurückzugewinnen. Nur mit Hilfe dieser für die junge Generation bereits historischen Arbeiten kann der Brückenschlag zur Kunst der unmittelbaren Gegenwart getan werden. Doch zeigt sich auch, daß wir bereits anders werten als in den 20er Jahren; manches, was damals wichtig schien, ist heute entbehrlich geworden. Trotzdem müs-

sen die jüngeren Künstler wiederum in unsere Sammlungen einziehen: freilich sollte für sie eine andere, losere Bindung an die Museumsbestände gefunden werden; es ist aber sehr die Frage, ob das Museum der rechte Ort dafür ist.

6. Soll abschließend der Museumstypus der Zukunft skizziert werden, so ist wiederum auf Gustav Pauli zu verweisen, der ihn bereits — allerdings in etwas unpräziser Form — gefordert hat. Eine echte Entwicklung ist ohne ein deutlich umrissenes Idealbild unmöglich: deshalb mögen die folgenden Andeutungen als Versuch verstanden werden, Klarheit im Grundsätzlichen zu gewinnen.

Das ideale Fernziel ist ein das Museum umschließender großer Volkspark mit gepflegten Grünanlagen. (Gegenüber dem Einwand, daß diese Situation im Zentrum der Großstädte nicht in Frage kommt, darf auf die Beispiele von Schloß Gottorp und Schloß Cappenberg verwiesen werden.) Der Volkspark hätte Gaststätten, ein besonderes Gebäude für Vorträge und musikalische Darbietungen, Kinderspielplätze usw. aufzuweisen. In lockeren Abständen sollten sich kleine Museumsgebäude erheben, jeweils nur für eine zusammenhängende Stilgruppe, jedoch alle künstlerischen Lebensäußerungen dieses Stiles umfassend, nicht in bunter Mischung, wohl aber im gleichen Hause nacheinander zu studieren. Diese Gebäude hätten neben der Schausammlung jeweils ein Studienmagazin aufzunehmen; sie wären so groß zu bemessen, daß das Ausgestellte ohne Ermüdung aufgenommen werden kann. — Ein größeres Ausstellungshaus hätte wechselnden Veranstaltungen zu dienen. Der ganzen Anlage hätte die Kunst der Gegenwart ihr Gepräge zu geben.

Auch eine solche Einrichtung hätte freilich zeitbedingten Charakter und auch sie würde sich einmal überleben. Doch können wir nirgends am Gegebenen starr festhalten.

Das Museum ist trotz aller von der Kulturkritik (vgl. etwa die Äußerungen von Herbert Read) vorgebrachten Einwände immer noch eine *unabdingbare Einrichtung*. Wer es bejaht, wird ihm aber auch einen Anteil wünschen am Prozeß der Wandlung dessen, was wir Kultur nennen, an jenem Prozeß, den auch Romano Guardini beschreibt: „Viele ahnen, daß «Kultur» etwas anderes ist als die Neuzeit gemeint hat... ein Wagnis auf Leben und Tod; niemand weiß, wie es ausgehen wird.“ Unsere Museumsarbeit wird davon keine Ausnahme machen können.

#### AUSSPRACHE

Zu den Ausführungen von Herrn Buchner bemerkt Herr Oettinger (Wien), daß das früheste deutsche Porträt offenbar das Rudolf-Bildnis in Wien ist, dessen Maler in Prag geschult ist; die Entstehung dieses Bildnisses ist aus dynastisch-höfischen Absichten der Bestellers zu erklären. Da der Hofmaler von Erzherzog Rudolf und seinen Brüdern urkundlich überliefert ist, wird es vielleicht möglich sein, einen Namen mit dem Bildnis zu verbinden.

Herr Stein (Bern) möchte auf dem Basler Bilde von Konrad Witz „Die drei Helden vor David“ die rechts stehende Gestalt ohne Kopfbedeckung als Selbstbildnis des Malers verstehen; in der Haltung und dem auf den Beschauer gerichteten Blick entspricht sie anderen Selbstbildnissen, wofür noch weitere Argumente anzuführen sind. Herr Buchner ist nicht überzeugt, daß es sich hier um ein Selbstporträt handelt. Sein Korpus beschränkt sich im übrigen auf das Einzelbildnis, wozu noch die gezeichneten Porträts (ca. 40 bis 50) kommen.

Im Anschluß an den Vortrag von Herrn Winkler erörtert Herr Kauffmann (Köln) die Frage, ob sich mit Hilfe der durch den Vortragenden gewonnenen Erkenntnisse auch die Frage klären läßt, ob die Apokalypse in einem Zug entstanden ist oder ob innerhalb der Reihe Entwicklungsstufen zu unterscheiden sind.

Herr Winkler betrachtet die Apokalypse als eine geschlossene Einheit, die im Laufe eines Jahres geschaffen und von Dürer selbst geschnitten wurde. Hierfür spricht nach seiner Ansicht auch die einheitliche Form des Monogramms.

Es ist auffällig, daß Dürer später nie wieder versucht hat, eine Reihe so großer Holzschnitte herauszubringen; man könnte hieraus vielleicht schließen, daß der Verkauf der Apokalypse nur langsam vor sich ging.

Herr Jantzen (München) sieht zwischen den einzelnen Blättern der Apokalypse beträchtliche künstlerische und chronologische Unterschiede. Herr Kauffmann glaubt, daß das Monogramm auf einem Blatt jeweils die abschließende letzte Lösung in der Beschäftigung mit dem betreffenden Werk bedeutet. Wie lange die vorausgehende Arbeit war, wird sich im einzelnen Fall kaum bestimmen lassen. Hier könnte vielleicht die Klärung, die die Untersuchungen von Herrn Winkler gebracht haben, weiterhelfen.

Herr Buchner geht kurz auf das Problem des Monogramms ein, das nicht immer gleichzeitig mit dem bezeichneten Werk entstanden sein muß, und verweist hierzu auf die zuweilen später hinzugesetzten Signaturen Schongauers und Hans Thomas. Entscheidend ist die Formgebung, nicht die Signierung des Kunstwerks.

\*

Vor der Aussprache zum Vortrag von Herrn Heise erbat Herr Justi (Berlin) das Wort, um die Tagungsteilnehmer zum Besuch der von ihm auf der Museumsinsel eingerichteten Ausstellungen einzuladen. Unter den gezeigten Gemälden befinden sich der Cranach-Altar der Weimarer Stadtkirche und andere, aus den Museen der Ostzone zusammengebrachte Kunstwerke. Ferner ist in der Vorderasiatischen Abteilung das Ischthar-Tor zu sehen. Auf der Museumsinsel werden die ausstellungswürdigen Bestände der Magazine gezeigt, in der Nationalgalerie Zeichnungen deutscher Meister des 18. bis 20. Jahrhunderts. Einige Druckschriften, die Herr Justi zur Verfügung stellte, behandeln die erwähnten Ausstellungen.

\*

Den Ausführungen von Herrn Heise stimmt Herr Martin (Karlsruhe) grundsätzlich zu. In der Karlsruher Kunsthalle haben die Schüler von der ersten Volksschulklasse bis zum Abiturienten freien Eintritt, auch ohne Begleitung von Erwachsenen. Die Erfahrungen sind bisher ausgezeichnet. Für die Kunsterziehung wurde ein ganzes Stockwerk des Museums freigemacht, wobei die eigentliche Arbeit im wesentlichen von Lehrern geleistet wird. Ein Stab von Mitarbeitern arbeitet in den Volksschulen, insbesondere in den ländlichen. Sämtliche Abiturienten und Volksschulclassen haben ihre Schlußfeiern im Museum. Mit museumseigenen Wanderrahmen und Reproduktionen werden in den Schulen Ausstellungen eingerichtet, zunächst zur Illustration des Unterrichtes. Auch Wünsche von Schülergruppen für die Ausstellung bestimmter Werke innerhalb des Museums werden nach Möglichkeit erfüllt.

Herr *Braunfels* (Köln) glaubt, daß die Trennung von Forschung und Erziehung der Führungstätigkeit der Museumsbeamten abträglich ist.

Herr *Rosemann* (Göttingen) berichtet von Versuchen, Wanderausstellungen von Studenten begleiten zu lassen, die in den besuchten Orten die Führungen übernehmen und die Verhandlungen mit den Stadtverwaltungen und der Presse besorgen.

Im Namen der von der Universität kommenden, gerade Ausgebildeten betont Fräulein *Gundelach* (Frankfurt/M.) die praktischen Schwierigkeiten vor allem finanzieller Art, die sich einer Tätigkeit des jungen, nicht fest angestellten Kunsthistorikers am Museum entgegenstellen.

Herr *Ladendorf* (Leipzig) berichtet, daß das Leipziger Seminar nach dem Abschluß des letzten Semesters 25 Studierende an Klein- und Großstadtmuseen vermittelt hat, wobei die Stadtverwaltungen nach längeren Bemühungen des Institutdirektors in der Regel eine monatliche Vergütung von 150 DM bewilligt haben. Ferner führt die Beteiligung von Studenten an Lehrkursen der in Leipzig ansässigen Sammlungen zu Beziehungen, die über die Ferienzeit hinaus anhalten.

Nach Mitteilungen von Herrn *Mansfeld* (Schwerin) ist das Schweriner Museum an Samstagen und Sonntagen unentgeltlich geöffnet. Der Erfolg ist überraschend; das Museum wurde im vergangenen Jahre von 98 000 Personen besucht, von denen ein großer Anteil auf die freien Tage entfiel. Die z. Zt. laufende Ausstellung holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts hat am Sonntag durchschnittlich 1000 bis 1500 Besucher; es hat sich sehr bewährt, durch Einführungsräume mit Erläuterungen und Beständen des Graphischen Kabinetts den Besucher auf die Gemälde vorzubereiten.

Das Museum beschäftigt in den Semesterferien auch Studenten, die aus Haushaltsmitteln eine Vergütung von monatlich 300 DM erhalten.

Nachdem Herr *Redslob* (Berlin) die Ausführungen von Herrn Heise begrüßt hat, stellt Herr *Schöne* (Hamburg) die Frage, ob die Forderung, die der Vortragende an die Universitätsausbildung gestellt hat, erfüllbar ist. Die Bedeutung und der Wert der Universitätsausbildung liegt in der Frage nach den Grundlagen. Wenn der Student während seiner Hochschulzeit über die Grundlagen nachdenken und in den Ferien selbständig weiterarbeiten lernt, so hat die Universität ihre Aufgabe erfüllt. Erst die zweite Ausbildungsstufe, die der Museen, Denkmalämter usw., hat dem jungen Akademiker seinen weiteren Lebensweg vorzuzeichnen.

Herr *Heydenreich* (München) betont die Bedeutung der Wissenschaftlichkeit im Bereich der Museumsführung, die in den Ausführungen von Herrn Heise s. E. etwas zu sehr in den Hintergrund getreten ist. Auch — und gerade — das Publikum ist zu allererst durch die überlegene Leistung zu interessieren. Drei Ausstellungen der letzten zwei Jahre — die „Ars Sacra“ und „Der Blaue Reiter“ in München sowie die Caravaggio-Ausstellung in Mailand — haben, jede auf eigene Weise, einen völlig unerwarteten und überwältigenden Publikumserfolg gehabt, ohne daß die Wirkung auf die breiten Besuchermassen bei ihrer Vorbereitung mehr in Betracht gezogen worden wäre, als dies natürlicherweise bei jeder Ausstellungsplanung der Fall ist. Überzeugt worden ist das Publikum in allen drei Veranstaltungen nur und allein durch die vollkommene Leistung, die absolute Qualität. Diese aber war nur möglich

infolge des reinen, aus der Forschungsarbeit hervorgegangenen Wissens ihrer Veranstalter. — Dieses Wissen — d. h. die Wissenschaftlichkeit des Museumsmannes — wird also immer im wesentlichen seine Leitungsfähigkeit bestimmen. Es kann auf der Universität nicht erworben werden, sondern nur aus dem lebendigen und ständigen Umgang mit dem Kunstwerk als Gelehrter und Praktiker. Die natürliche Ausbildungsstätte hierfür sind die Museen, die Denkmalpflegeämter, die Institute. Herr Heise hat diese Fähigkeit des Lehrmeisters selbst sein Leben hindurch auf das Eindruckvollste bewiesen. Man soll gewiß Stellen für die Weiterbildung des akademischen Nachwuchses schaffen, im Ganzen aber die Fachausbildung nicht zu sehr organisieren und in Gesetze und Verfügungen pressen. Denn es wird auch hier letztlich die persönliche Initiative und die persönliche Begabung sein, die die Leistung des Einzelnen und die Leistung der von ihm geführten Bildungsanstalt bestimmt.

Herr Heise (Hamburg) dankt in seinem Schlußwort für die Entgegnungen und Anregungen, die die Aussprache ergeben hat; er beharrt indessen bei seiner Ansicht, daß der Student auf der Universität etwas mehr über das Museum erfahren solle. Der fertige Student wisse in den seltensten Fällen, wohin er tendieren solle. Jedes größere Museum müßte einige jüngere Kunsthistoriker als „Volontäre“ für beschränkte Zeit, etwa ein Jahr, beschäftigen und honorieren können.

## 2. TAG: VORTRÄGE

*Kurt Bauch (Freiburg i. Br.): Giottos Frühstil*

Das große Hängekreuz in Santa Maria Novella in Florenz (schon von Thode 1899 als belegtes Frühwerk Giottos behandelt, dann aber vergessen und erst im Giottojahr 1937 von Coletti und Salmi wiederentdeckt) eröffnet als eigenhändiges Tafelbild einen Zugang zu Giottos Stil um die Jahrhundertwende. Die gleichen, deutlich vorpaduanischen Formen zeigt vor allem die Franzlegende in Assisi, allerdings abgewandelt durch die Freskotechnik, auch teilweise mangelhaft erhalten. Doch sind offenbar viele der bedeutenden Kompositionen, die dem frühen Giotto entsprechen, im einzelnen von mehreren, deutlich unterscheidbaren Mitarbeitern ausgeführt worden, die ebenfalls vom vorpaduanischen Stil ausgehen, wenn sich die Ausführung auch lange hingezogen haben kann.

In der Rahmung schließt Giotto an die Dugento-Malerei mit ihren der Spätantike entnommenen Scheinarchitekturen an, von Padua ab werden seine Bildfelder in flache, zart profilierte Rahmen eingesetzt ohne eigene architektonische Form. Überhaupt geht Giotto von der römisch-florentinischen Fresko- und Mosaikkunst des 13. Jahrhunderts aus, die auch den Obergaden von San Francesco ausgemalt hat. Er scheint dort schon mitgearbeitet, dagegen später die Werkstatt für die eigenen Entwürfe verwendet zu haben. Als seine ersten eigenen Werke sind von der italienischen Forschung die beiden Isaaksszenen erkannt worden, in denen die szenische Einheit und Einzelheit von Vorgang und Bühne zum ersten Male folgerichtig durchgeführt ist ohne Rücksicht auf den architektonischen Gesamtzusammenhang. Darin überwindet Giotto Cavallini, von dessen Kunst er ausgeht (und der dann auch umgekehrt von ihm gelernt hat), und Cimabue, von dem er weniger übernommen hat, vielleicht die zarttonige Tafelmalerei (falls er nicht schon bei den Baptisteriumsfresken beteiligt gewesen ist). Auch von Arnolfo di Cambio hat Giotto gelernt. Der gotische

Aufbau der Figur und der Gruppe stammt, wie sich zeigen läßt, von ihm, überhaupt die Verdichtung alles Geschehenen und Gesehenen auf das plastisch und historisch Greifbare. Giotto hat die Werte der Bildnerei mit der Malerei erfaßt und diese zur führenden unter den Künsten erhoben. Schon in Padua hat der Maler den ungliederten Raum von sich aus eingeteilt und durch Bilder und Schmuckstreifen organisiert.

Bisher gibt es (vereinfacht) etwa die folgenden Ansichten über die Franzlegende. Sie wird einfach als Werk Giottos betrachtet, besonders von der italienischen Forschung. Oder sie wird den römisch-florentinischen Vorläufern Giottos zugeschrieben. Oder — wie seit Rintelen meistens in Deutschland — sie wird als eine späte Nachahmung von Giottos paduanischem Stil angesehen. Es scheint, daß mit solchen Auffassungen die Franzlegende verkannt wird.

Denn heute sieht man in Frühstilen überhaupt etwas anderes. Zu Giottos Frühstil im Ganzen gehören noch andere Werke, die ebenfalls in ihrer Überlieferung oder Erhaltung beeinträchtigt sind, besonders die „Navicella“ (deren Figurengruppierung und Architekturdarstellung ebenso wie der cavallineske Christus und der cimabueske vorderste Apostel eine Frühdatierung zu erfordern scheinen) und die Muttergottes aus San Giorgio alla Costa (die Oertel als vorpaduanisches Werk Giottos wahrscheinlich gemacht hat). Frühstil ist nicht naiver Versuch, nicht bloß abgeleitet und befangen, nicht so wie der „reife Stil“, nur noch schwächer, — sondern schöpferische Auseinandersetzung mit der Geschichte, mit fremden Zügen, aber von einer eigenen Basis aus. So ist Giotto, der Cavallinis Formen verwertet, gleichwohl der unabhängigste Künstler, grundsätzlich mit neuem Ansatz. Er ist der erste Künstler, der einen vollständigen „Frühstil“ hat, im Mittelalter hatte es das nicht gegeben.

Ferner sind in der letzten Zeit neue Erkenntnisse über die Frage der „Eigenhändigkeit“ gewonnen worden. Für die Ausführung hat Giotto weitgehend Werkstatthilfe verwendet. Die einzelnen Meister sind unterscheidbar, und infolge ihrer Verschiedenheit hat man vielfach die Einheit des zugrunde liegenden Entwurfs und damit Giottos Werk aus dem Auge verloren. Jedoch ist durch neuere Forschungen gezeigt worden, in welchem Ausmaße die auf dem Rohputz liegende, unter dem Kalkwurf für das Fresko verschwindende Vorzeichnung von den Ausführenden verändert zu werden pflegte. Diese vielfältige, ja, eigenmächtige Ausführung eines einheitlichen Entwurfs ist mittelalterlich. Giotto muß alles entworfen haben. Er hatte noch nicht seine streng erzogene Schule, sondern war angewiesen auf den überkommenen Werkstattbetrieb. So erklären sich die Widersprüche innerhalb der Franziskusfresken.

Giottos Kunst erforderte ihrem neuartigen Wesen nach Eigenhändigkeit, aber erst in Padua wurde sie erreicht. In Assisi erschwert der innere Gegensatz der Entstehungsweise den Zugang zu dem eigentlichen Stil, auch zu dem wahren Wert der Fresken.

Ein Hauptgrund dafür, daß die Franzlegende immer wieder beiseite geschoben worden ist, liegt in ihrer vermeintlichen künstlerischen „Schwäche“. Man findet sie nicht gut, nicht bedeutend, nicht schön genug für Giotto. Aber die Befreiung von den klassizistischen Schönheitsvorstellungen hat den Blick — wie zunächst überhaupt

auf Giotto — so auch auf seinen großartigen Frühstil eröffnet. Dazu kommt das besondere Schöne, das ein Frühstil an sich hat. Er enthält in seiner Fülle mehr als er schon aussprechen kann. Endlich ist auch hier Giotto derjenige, der für die ganze Fragestellung durch sein Werk den Grund gelegt hat. Seine Kunst hat die spezifisch neuzeitliche Auffassung vom Schönen begründet.

Giottos Franzlegende zeigt seinen Frühstil in der Auseinandersetzung nicht nur mit seinen Lehrern, sondern mit dem Mittelalter überhaupt. Darin liegen die Schwierigkeiten, aber auch die Bedeutung der Erkenntnis dieses Frühstils.

*Peter Metz (Nürnberg): Der Schnitzaltar der deutschen Spätgotik*

„Der große deutsche Schnitzaltar“ der 2. Hälfte des 15. und vom Beginn des 16. Jhdts. „gehört zu den eigensten Leistungen unseres Volkes“ (Pinder). Um dem Verständnis dieses Phänomens näher zu kommen, versucht der Vortragende, Zugang zu gewinnen zu der inneren Haltung der Menschen, welche die Schnitzaltäre geschaffen haben; und hierzu wieder scheint es notwendig, jene innere Haltung als eine geschichtliche aus den Epochen der gesamteuropäischen Kunst- und Geistesgeschichte, die dem Zeitalter des Schnitzaltars vorausgingen, zu begreifen. Von den verschiedenen Wegen, die sich hier bieten, wurde der einer Bestimmung der „Wirklichkeitserfahrung“ und des „Distanzverhältnisses“ des jeweiligen Menschentypus in seiner Haltung zu den Dingen außer ihm, insbesondere dem Kunstwerk, und zu sich selbst gewählt.

Ausgangsbeispiel war eine Stelle aus dem 3. Buch der Chronik des Thietmar von Merseburg über den Kruzifixus des Erzbischofs Gero von Köln († 976). Sie läßt erkennen, daß der Mensch dieser Zeit das Kunstwerk, insbesondere das Bildwerk, als eine Wirklichkeit erfahren hat, in der es sich von der Wirklichkeit, als die er sich selbst erfuhrt, nämlich als eine lebendige, als geistige Gestalt, nur wenig unterschied; er hatte sowohl zum Kunstwerk als auch zu sich selbst keine oder kaum Distanz. — In der französischen Gotik, seit dem Ende des 11. Jhdts., begann der abendländische Mensch, zugleich mit dem Hervortreten des konstruierenden Intellekts und als dessen Voraussetzung, das Material, in welchem konstruiert und gestaltet wurde, als dem menschlichen Intellekt unterworfen, als „tot“ zu empfinden; er erfuhrt das Feste, Begrenzte, den „Körper“. Das Kunstwerk, nunmehr real auch als materieller, „toter“ Körper, wurde dadurch gegenüber dem sich als lebendig erfahrenden Geist Wirklichkeit geringeren Grades; vom Menschen in einer gewissen bewußten Distanz gestaltet, begann es im eigentlichen Sinne „Kunst“-Werk zu werden. Dennoch war seine spezifische Wirklichkeit noch bestimmt durch die Wirklichkeit einer Selbst- und Welterfahrung ähnlich der, wie sie sich für den Menschen der Zeit des Thietmar ergab. Bildwerk wie Bauwerk hatten als geistige Gestalten keinen eigentlichen Bezug auf den materiellen Boden. Die Erfahrung des „Bodens“ aber begründet im letzten die Distanz zwischen den Körpern wie zwischen der Welt der Körper und dem Menschen als geistigem und leiblichem Subjekt. — Diese Erfahrung, inspiriert durch die Entdeckung des „Körpers“ in Frankreich, setzt sich durch in Italien um 1300, im Werk des Giotto, in der Malerei (vgl. die Giotto'sche „Raum-Bühne“). Aus der neuen Distanzerfahrung heraus wird auch das Kunstwerk in tieferer Weise als vom Menschen distanziert erlebt; die Malerei, als wesensgemäße

Trägerin des „Kunst-Raumes“, tritt in den Vordergrund; es erscheint eine „Kunst-Welt“ neben der Welt der Natur; das Kunstwerk ist nicht mehr wirklich wie in der Zeit des Thietmar, doch es erhält „Wirklichkeit“ als Kunst.

Neuentdeckungen wie die des „Körpers“ und des „Bodens“ in Frankreich und Italien hatte der deutsche Mensch des Mittelalters auf dem Gebiete der Kunst nicht zu verzeichnen. Als Zentralereignis seiner geistigen Wandlungen in dem vorliegenden Zusammenhang erschien die Mystik um 1300 und der 1. Hälfte des 14. Jhdts. Der Menschentypus, den sie voraussetzt, hat, inspiriert durch die Distanzerfahrung gegenüber dem „Körper“ in Frankreich, zu sich selbst Distanz genommen und entdeckt von ihr her das eigene Innere, den „Innen-Raum“ des Menschen, zur gleichen Zeit, als in Italien der „Außen-Raum“ künstlerisch erobert wird. Dieser „Innen-Raum“ erscheint „unendlich“, seine Gestalten sind ungreifbar und in ständigem Werden und Vergehen. — Aus der Grundhaltung des deutschen Mystikers, die als eine spezifisch deutsche für dieses Zeitalter überhaupt gesetzt werden darf, ergibt sich auch die Haltung gegenüber dem Kunstwerk. Die Dinge außerhalb des Menschen, ob Naturding oder Kunstwerk, sind Träger, Material der Erfahrungen seines Inneren, ihre objektive Wirklichkeit erscheint unwesentlich gegenüber der Wirklichkeit jener Erfahrungen im Innern des Subjekts, die sie tragen, sie stehen unmittelbar zu ihm, ohne Distanz, und werden aus einer immer wieder grundsätzlich neuen inneren Erfahrung erlebt. — Eine kontinuierliche Tradition innerhalb der Kunst erscheint von hier aus nicht möglich, der Mensch also angewiesen auf das „Stilmaterial“, das ihm von außen kommt; doch gewährt ihm die Möglichkeit der Erfahrung eines „unendlichen“ Inneren auch eine Fassungsfähigkeit von fast unendlicher Weite, wie sie von keiner anderen Grundhaltung aus erreicht werden kann.

In dieser Grundhaltung des deutschen Menschen, die mit dem Zeitalter der Mystik hervortritt, schien die grundlegende Voraussetzung auch für das Phänomen des spätgotischen Schnitzaltars gegeben. Von ihr her werden in der 2. Hälfte des 14. und der 1. Hälfte des 15. Jhdts. Formen und Anregungen aus Italien und aus den Niederlanden übernommen, am wichtigsten die Darstellung der Landschaft, des gleichsam unendlichen Raumes. Ihr Niederschlag in der Malerei des 2. Viertels des 15. Jhdts. ist Ausdruck deutschen Wesens, doch nicht dessen letztmögliche Manifestation; dem entzog sich die Malerei als Kunst der Distanz, des an sich nicht greifbaren „Kunst-Raumes“, wie er um 1300 mit Giotto in Erscheinung getreten war. Die Erfahrungen im Innern des Subjekts, in ihren Gestalten zugleich ungreifbar und doch „wirklicher“ als die der Umwelt, drängen im Bild zur Verfestigung, „Verwirklichung“, sie fordern die „wirkliche“ greifbare Skulptur; freilich eine Skulptur, die sich in ihrer Greifbarkeit selbst wieder aufzuheben vermag, d. h. nicht ein anorganisches also stabiles, sondern ein organisches, „bewegtes“ Material: die Holzskulptur, das Schnitzbild. — Mit der Übernahme der Landschaft, des „unendlichen“ Raumes, war der Sinn bereitet für die Darstellung auch des Körpers als „unendlich“ bewegtem. Der Körper selbst bot sich in dem epochalen abendländischen Menschenbild der italienischen Frührenaissance mit der monumentalen Statue. Die Einwirkung dieses Menschenbildes auf Deutschland führt hier zur Steigerung des Subjektbewusstseins und inspiriert mit der 2. Hälfte des 15. Jhdts. die Idee der monumentalen menschlichen Gestalt im Rahmen des monumentalen Schnitzaltars.

Die Tatsache, daß gerade der Altar Träger dieser Erscheinung wurde, konnte als Ausdruck eines wechselnden Verhältnisses des Menschen zum Kirchengebäude und seinem Wesensinhalt nur andeutend berührt werden.

*Ewald Behrens (Marburg): Die Naumburger Werkstatt in Schlesien*

Auf Beziehungen schlesischer Plastik zum Kunstkreis um Naumburg hat erstmalig Gündel 1926 hingewiesen („Das schlesische Tumbengrab“: Zeichnung nach verllorener Grabplatte des Peter Wlast, Deckel und Seitenwände des Grabmals Heinrichs IV. in der Breslauer Kreuzkirche). Ein neuer Beitrag dazu war das 1938 entdeckte Portal der Klosterkirche in Trebnitz, bearbeitet von Grundmann. In einer 1945 durch Brand freigelegten Nische im Chor der Kollegiatkirche zu Glogau ist nun eine überlebensgroße weibliche Gestalt aus Sandstein aufgetaucht, vermutlich das weibliche Gegenstück zu einer nachrichtlich überlieferten, 1831 zugrundegegangenen Statue Konrads I. von Glogau. Die zweite Gemahlin Konrads, Sophie, stammte aus Meißen; überhaupt bestanden enge Beziehungen der schlesischen Fürstenhöfe zum sächsisch-thüringischen Raum. Ein Vergleich des Glogauer Bildwerks mit der Adelheid in Meißen erweist Verwandtschaft im Grundaufbau, doch ist Glogau entwicklungs-geschichtlich später. Verglichen mit der Elisabeth vom Hochaltar der Marburger Elisabeth-Kirche (um 1290 datiert) erweist es sich auf etwa gleicher Stilstufe stehend. Außerdem sind beide Werke über das Entwicklungsgeschichtliche hinaus verwandt, so daß man einen Einfluß von Marburg nach Glogau vermuten möchte. Diese Vermutung wird gestützt dadurch, daß gegen Ende des 13. Jahrhunderts das Langhaus des Meißener Domes in Anlehnung an die Marburger Elisabeth-Kirche und wahrscheinlich von Marburger Baumeistern errichtet wurde. Marburger Einflüsse sind auch sonst im Osten bemerkt worden (Kreuzkirche Breslau, Seitenwände des Grabmals Heinrichs IV. daselbst, Grabmal eines unbekanntes Paares in Löwenberg, Grabmal Ladislaus Lokieteks in Krakau). Andererseits liegt die Annahme nahe, daß Mitglieder der Naumburger Werkstatt, als der neue Bischof Withego den geplanten Zyklus nicht weiterführte, nach Schlesien gingen. Das Glogauer Bildwerk stammt deshalb wahrscheinlich von einem Meister, der, aus der Naumburger Werkstatt hervorgegangen, in Meißen durch Marburger Vermittlung neue Stilelemente aufgenommen hatte. Selbstverständlich ist das eine Arbeitshypothese, die einen in Wirklichkeit wohl komplizierteren Tatbestand zunächst vereinfachend darstellt. Weitere Forschungen zu diesem Thema sind vorgesehen. Der vollständige Text des Vortrags erscheint demnächst in „Kunst im Osten und Norden“ (Mitteilungen der Nord- und Ostabteilung beim Forschungsinstitut für Kunstgeschichte Marburg).

*Edwin Redslob (Berlin): Riemenschneiders Jugendstil und die Eifurter Kunst*

Die bisherigen Versuche, die künstlerische Herkunft Tilman Riemenschneiders zu erklären, können noch nicht als abgeschlossen gelten. Im allgemeinen hat sich die Ansicht festgesetzt, Riemenschneiders Kunst sei ihrem Wesen nach durch seine „niederdeutsche Abkunft“ bestimmt; als stilistisch entscheidend werden Einflüsse von Schwaben und vom Oberrhein sowie vom niederländischen Realismus her angenommen. Die Kennzeichnung seiner Stammesart bedarf der Berichtigung, die der künstlerischen Einflüsse der Ergänzung. Beides ergibt sich aus einer Überprüfung der geschichtlichen und örtlichen Gegebenheiten.

Der Geburtsort Osterode, südlich von Goslar und nördlich von Heiligenstadt im Harz gelegen, befindet sich in einer Gegend, in der sich niedersächsische und mitteldeutsche Eigenart mischen, und die als Harzgebiet nicht einseitig für Norddeutschland in Anspruch genommen werden kann. Riemenschneiders Vater, der als Münzmeister nach Osterode kam, stammt aus Heiligenstadt, das zu Thüringen gehört. Der Bruder des Münzmeisters, der in Würzburg als Domvikar und als Notar der Kurie wirkte, nennt sich Nikolaus „Remenschneider de Heiligenstadt“ und „Clericus Moguntiensis“. Damit kennzeichnet er sowohl die Heimat der Familie wie auch die enge Beziehung, die für den Heiligenstädter zu Mainz bestand, denn Heiligenstadt gehörte, wie Erfurt, seit der Zeit der sächsischen Kaiser zum Hoheitsgebiet von Kurmainz. Ein Tendieren der Familie Riemenschneider nach Erfurt als dem Thüringer Vorort des Mainzer Herrschaftsgebietes ist daher anzunehmen. Es geht auch daraus hervor, daß ein Johannes Riemenschneider aus Würzburg im Jahr 1474 an der damals in Blüte stehenden Universität immatrikuliert wurde. Er ist vermutlich ein Neffe des angesehenen Würzburger Fiscals Nikolaus und demnach ein Vetter des Bildschnitzers, dessen Geburtsdatum Justus Bier wohl mit Recht um 1460 ansetzt.

Für Tilman Riemenschneider ist, um das Wesen seines Frühstils zu erklären, eine Beziehung zu Erfurt anzunehmen, dessen Kunst um jene Zeit in hoher Blüte stand. Zumindest auf dem Weg nach Würzburg kann, ja muß er Erfurt gesehen haben, und sein Frühstil wird jedenfalls am besten erklärt, wenn man eine Einwirkung der mitteldeutschen, insbesondere der Erfurter Kunst annimmt. Eine direkte Beeinflussung, etwa im Sinne der Beteiligung in einer bestimmten Werkstatt, läßt sich freilich nicht feststellen, doch zeigt die Betrachtung der Erfurter Plastik Motive, die auf Riemenschneider hinweisen. Vor allem an den Severi-Meister des Jahres 1467 ist hierbei zu denken, dessen Darstellung Sankt Michaels im Grabmal Heinrichs und Kunigundes nachwirkt, so daß die Annahme, Riemenschneider müsse dieses Werk und den Baldachin über dem Taufstein der Severikirche gekannt haben, berechtigt erscheint.

Die Auffassung, daß Riemenschneider in seiner Jugend mit der Kunst und der geistigen Atmosphäre der Humanistenstadt Erfurt in Verbindung gekommen ist, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Bedeutung die Stadt im 15. Jahrhundert für Mitteldeutschland besaß. Mit 17 000 Einwohnern war Erfurt etwas größer als Augsburg, fast doppelt so groß wie Frankfurt am Main und dreimal so groß wie Mainz; es war die sechsgroße Stadt im Gebiet des deutschen Reiches. Wie Künste und Handwerk in der Stadt der Mühlen und des als Färbemittel kostbaren Waidkrautes blühten, zeigt die Veröffentlichung der Erfurter Steinmetzanordnungen, die Cornelius Gurlitt im Repertorium des Jahres 1892 herausgab: sie trägt, ergänzt durch Magdalene Rudolphs Buch „Die Erfurter Steinplastik des XV. Jahrhunderts“ (1930) zum Verständnis der plastischen Kunst jener Zeit auch dadurch bei, daß sie die Bedeutung des Steinmetzhandwerkes veranschaulicht und somit eine Situation kennzeichnet, die sich in Riemenschneiders Kunst durch ihre enge Beziehung zur Steinbildnerei geltend macht. Als Messestadt, als einziger Großhandelsplatz Thüringens, als Universitätsstadt und Sitz des Humanismus, mit 37 Kirchen und 14 Klöstern war das „thüringische Rom“ ein Vorort der Künste. Die Behauptung, Erfurt hätte auf diesem Gebiet mehr importiert als selbst geleistet,

die sich, ebenso wie die Redensart von Riemenschneiders niederdeutscher Eigenart, als ein unbegreiflicher Irrtum durch die Literatur zieht, kann seit Overmanns und Herbert Kunzes Publikationen über die Erfurter Kunst und seit der Darstellung, die Werner Kloos der Erfurter Tafelmalerei von 1350 bis 1470 unter Behandlung auch der wichtigsten Schnitzaltäre jener Zeit gab, als überholt gelten.

Die Entwicklung städtischer Macht und Kultur in Erfurt, die auf Riemenschneider sowohl in seiner Kunst als auch in seiner bürgerlich stolzen Haltung eingewirkt hat, wurde im Jahre 1483 getrübt, als die großen Mächtegruppen, die Erfurt gern besitzen hätten, die Kurie von Mainz und die Wettiner Fürsten, ihre bis dahin vom Rat der Stadt geschickt ausgenutzte Rivalität hintanstellten und gemeinsam über die Beute herfielen. Der Krieg und die schwere Geldbuße, die der belagerten Stadt als Preis für den Frieden auferlegt wurde, vernichteten ihre Blüte gerade in dem Jahr, in demselben letzten Monat Riemenschneiders Eintragung als Geselle in Würzburg erfolgte. Es ist denkbar, daß ein ursächlicher Zusammenhang zwischen diesen beiden Tatsachen besteht, in Parallele zu der Tatsache, daß um jene Zeit mehrere Erfurter Meister nach Saalfeld abwanderten und dort eine Schnitzschule erstehen ließen, die als Nachblüte der Erfurter Kunst erscheint.

Auch in Riemenschneiders Kunst dürften, in Ergänzung zu anderen Beziehungen, von denen Gerstenberg die zu den Niederlanden, Bier und Vöge die zu Schwaben und dem Oberrhein betont haben, Anregungen nachwirken, die seiner vom westlichen Thüringen bestimmten Stammesart entsprachen. Sein Wesen, das Zartheit und Herbheit verbindet, und dem gegenüber Dehio aus einer spürbaren Antipathie seine sonst so grandiose Fähigkeit zur objektiven Interpretation vermissen läßt, ist aus einer der mitteldeutschen Kunst verwandten Art jedenfalls besser zu erklären, als wenn man mit Gerstenberg „niederdeutsches Stammeselement“ als „tragende Grundschicht“ annimmt. Woermann hat das Fehlen der epischen und des dramatischen Momentes richtig herausgeföhlt, jene lyrisch versonnene Art, die mehr die seelische Stimmung als die äußere Dynamik erfaßt und als Thüringer Wesenszug im Schaffen Riemenschneiders zu begreifen ist.

### 3. TAG: VORTRÄGE

*Ludwig Heinrich Heydenreich (München):*

*Quellenkritische Untersuchungen zu Leonardos Malereitraktat*

Die Tatsache, daß es bislang noch keine von den Originaltexten ausgehende Edition des Leonardo'schen Malereitraktates gibt, wird zum Anlaß genommen, auf Grund eigener Vorarbeiten die Notwendigkeit einer solchen kritischen Ausgabe zu demonstrieren, ihre Durchführbarkeit darzulegen und zugleich die Aufforderung auszusprechen, daß die im Leonardo-Jubiläumsjahr 1952 zu erwartenden wissenschaftlichen Planungen die Verwirklichung dieses Projektes berücksichtigen möchten.

Methodisch geht es bei dieser Aufgabe darum, Form und Anordnung des ursprünglichen Traktatprojektes zu rekonstruieren. Diese Rekonstruktion wird darin bestehen müssen, zunächst aus den Originalhandschriften Leonardos und den im Codex Urbinas Lat. 1270 (der bedeutendsten, um 1550 unter der Leitung Francesco Melzis aus Leonardos Manuskripten entstandenen Exzerptensammlung zum Thema)

erhaltenen, im Original verlorenen Texten das Gesamtmaterial zusammenzutragen und dann dieses Gesamtmaterial thematisch-stofflich so zu ordnen, daß seine äußere und innere Gliederung der Einteilung, wie sie Leonardo vorschwebte, soweit als möglich entspricht. Die erste Aufgabe ist mühsam, jedoch ohne weiteres durchführbar, zumal hier bereits erhebliche Vorarbeit geleistet worden ist (Carusi, G. M. Richter, Mc Curdy). Für die zweite Aufgabe, die Ermittlung der ursprünglichen Inhaltsdisposition des Traktates, dienen die nachfolgenden Anhaltspunkte: 1. Die Selbstzeugnisse Leonardos, die sich in seinen Aufzeichnungen finden; 2. die Anlage des Codex Urbinas Lat. 1270; 3. die Leonardo vorausgehende Traktatliteratur, in deren Tradition sich Leonardo gestellt hat, sowie die nachfolgende Literatur, in welcher seine Ideen fortwirken.

Leonardo bezeugt wiederholt in seinen Schriften, daß er beabsichtige, ein „Buch über die Malerei“ zu schreiben; das „Libro della Pittura“ gehört neben den „Libri di meccanica“ und der „Anatomia“ zu den drei großen Hauptprojekten, die er sein Leben hindurch verfolgte und auf die hin seine gesamten Manuskriptsammlungen im wesentlichen angelegt sind. Leonardo grenzt in seinen Aufzeichnungen diese verschiedenen Buchprojekte häufig und ausdrücklich gegeneinander ab.

Neben diesen allgemeinen Erwähnungen des Maleretraktates finden sich sowohl in den Originalhandschriften wie im Codex Urbinas verschiedentlich Hinweise auf die Einteilung des Inhalts.

Aus diesen ist zu schließen, daß der Traktat in zwei Hauptteile, Theorie und Praxis der Malerei, gegliedert werden und nachfolgende Abschnitte enthalten sollte: ein Buch über Perspektive, ein Buch über Licht und Schatten, ein Buch über die Farbe und ein Buch über die Bewegung. Drei weitere von Leonardo erwähnte Stoffgebiete, „Körper“, „Figur“ und „Situation“ werden im folgenden noch näher zu bestimmen sein. Ferner enthielt der Traktat eine Einleitung über die Definition der Malerei als Wissenschaft und einen Abschnitt „Precetti del Pittore“, d. h. allgemeine Vorschriften für den Maler.

Aus den vier vor Leonardo verfaßten Traktaten über die Malerei von Cennini, Alberti, Filarete und Piero della Francesca hat Leonardo wesentliche formale und thematische Anregungen geschöpft. Der Vergleich der Leonardo'schen Dispositionsangaben mit diesen Traktatschemata der Frührenaissance gestattet, die nachfolgende Gesamtgliederung seines Traktates zu ermitteln: im theoretischen Teil hätte die Lehre von der Perspektive Aufnahme gefunden, und zwar unterteilt in Linear-, Farb- und Luftperspektive. Daran hätte sich das Buch über Licht und Schatten angeschlossen, vermutlich mit einem Abschnitt über die Theorie der Farben, der von Leonardo zweimal ausdrücklich erwähnt wird. Der praktische Teil hätte dann zunächst über Zeichnung und Farbe im Bereich der malerischen Praxis gehandelt, woraus anschließend die großen Abschnitte über die menschliche Figur (Proportion und Anatomie) und ihre Bewegung (körperliche und seelische) gefolgt wären. In beiden Abschnitten hätten die Kompositionsregeln und -ratschläge, wie schon bei Alberti, ihren natürlichen Platz gefunden. An diese Regeln und Anweisungen zur Darstellung des Menschen hätte sich dann — und dieses ist eine typische Idee Leonardos — die Behandlung der Darstellung der Natur angeschlossen, das große zentrale Thema

seiner Kunst und Forschung. Die oben erwähnten Begriffe „Körper“ und „Situation“ dürften weitgehend dieses Thema bezeichnen. Atmosphäre, Wolken, Wasser, Luft und Wind, Strukturformen der Erde und Pflanzen sollten hier behandelt werden und sich zu einer Darstellung des ganzen Kosmos und der in seinen Formen waltenden Kräfte vereinen.

Entsprechend den Büchern seiner Vorgänger hätte auch Leonardo seinen Traktat durch seine Wesensbestimmung der Malerei eingeleitet, eine Definition der Kunst als Wissenschaft, verbunden mit dem „Paragone“, in welchem der Vorrang der Malerei vor den anderen Künsten, d. h. der Poesie, der Musik und der Skulptur behandelt wird. Ob schließlich die Precetti wie im Codex Urbinas auf die Einleitung folgen oder aber wie bei Alberti den Abschluß des Werkes bilden sollten, ist ungewiß, aber auch ohne Belang.

Über diese allgemeine Planung Leonardos hinaus läßt sich aus den überlieferten Quellen nichts Bestimmteres ermitteln. Denn bis zu einer endgültig abgeschlossenen, in allen Einzelheiten festgelegten Form des Traktats ist Leonardo offensichtlich selbst nicht mehr gekommen. Das lehrt die chronologische Untersuchung seiner Aufzeichnungen zum Thema, soweit diese in den Originalhandschriften nachweisbar sind. Sie reichen von 1490 bis mindestens 1513, erstrecken sich also über das ganze Leben Leonardos. Ziehen wir nun die bedeutsame Entwicklung in Betracht, die sich in diesem Zeitraum innerhalb der wissenschaftlichen Studien Leonardos vollzog, und die sich z. B. in dem Unterschied zwischen seinen beiden Projekten zum Anatomietraktat von 1490 und 1513, oder in der veränderten Problemstellung seiner frühen und späten Studien zur Hydrologie und Aerologie zu erkennen gibt, dann werden wir annehmen müssen, daß auch der Malereitraktat, wie er Leonardo gegen Ende seines Lebens vorschwebte, einen anderen Inhalt und eine andere Gestalt angenommen hatte als die Planung des Dreißigjährigen, wie sie sich im Rohbau des Codex 2038 in Paris widerspiegelt. Dies ist tatsächlich nachzuweisen, denn von Leonardos Dispositionsentwürfen ist ein beträchtlicher Teil in den Mss. E und G niedergeschrieben, also erst zwischen 1510 und 1513, d. h. in der Spätzeit verfaßt worden.

Das Material zum Malereitraktat Leonardos bedarf damit außer der thematischen auch einer chronologischen Prüfung und Ordnung, die sich in allen wesentlichen Teilen mit sicheren Ergebnissen durchführen läßt. Der Paragone z. B. ist bezeichnenderweise in der Frühperiode um 1490 entstanden. Hier erwächst ein spezielles Problem: die Auseinandersetzung Leonardos mit dem geistigen Traditionsgut, insbesondere mit den Ordnungs- und Wertbegriffen der Spätscholastik, denen gegenüber Leonardo seine Theorie von der Wissenschaft der Malerei ungleich umfassender und konsequenter als seine Vorgänger aufzustellen und zu behaupten bestrebt ist. — Auch die „Precetti“ sind zum großen Teil in früher Zeit formuliert, nämlich soweit sie das Allgemein-Didaktische betreffen. In späterer Zeit wandeln sich die Vorschriften, indem Praxis und Theorie subtiler unterschieden werden. Das Studium der Anatomie wird erst jetzt als Ausbildungszweig des Malers auf der Grundlage der Erfahrungen entwickelt, die Leonardo aus seinem naturwissenschaftlichen Studium der Anatomie gewonnen hatte. Die Lehre der Anatomie für den Maler, die in den Exzerpten des Codex Urbinas fehlt, muß aus den Originalhandschriften rekonstruiert werden; die Aufzeichnungen stammen sowohl aus frühen wie aus späteren Jahren.

Hier wie in allen Teilen des Traktates tritt eine charakteristische Entwicklung vom rein Deskriptiven zum Wertend-Deutenden hervor.

Das Material des Codex Urbinas ist im Vergleich zu den erhaltenen Originalzeichnungen Leonardos zum Malereitraktat höchst fragmentarisch. Die Behandlung der Linearperspektive fehlt, desgleichen die bereits erwähnte Anatomie. Vor allem aber ist die Darstellung der Natur nur in ganz unzureichenden Ansätzen vorhanden. Dieser Abschnitt des ursprünglichen Traktatplanes, der die ganze Kosmologie Leonardos unter dem Aspekt ihrer Darstellbarkeit durch den Maler enthalten hätte und der die großartigsten Formulierungen Leonardos — auch im sprachschöpferischen Sinne — enthält, muß also aus den Originalhandschriften zusammengetragen werden.

Die Gleichsetzung von Sehen und Erkennen, aus der heraus Leonardo das „Saper Vedere“ als das natürlichste Mittel wissenschaftlicher Erkenntnis und die bildliche Darstellung des Erkannten durch den Maler als vollgültiges Instrument der Wissensüberlieferung, ja als Beweisführung begreift, führt notwendigerweise dazu, daß der Rahmen des traditionellen Traktatschemas von Leonardo gesprengt wird und daß sein „Buch von der Malerei“ sich zu einer förmlichen Enzyklopädie des anschaulichen Wissens ausweitete, worin freilich nicht nur sein großer, wenn nicht einzigartiger historischer Wert, sondern zugleich auch die tragische Tatsache seiner Nichtvollendung begründet liegen. Das Bedeutsamste seiner Lehrmethode ist die durchaus neue und nie wiederholte Verbindung von Wort und Bild, die wir uns in Leonardos Traktatplan noch viel enger, viel eindringlicher vorstellen müssen, als dies der Codex Urbinas vermuten läßt. Leonardo entwickelt das Prinzip der Lehrillustration — über Piero della Francesca hinausgehend — auf sämtlichen Gebieten. Hierin liegt eine bisher fast ganz übersehene wesentliche Neuerung. Unter den Zeichnungen Leonardos kann man eine große Anzahl von Skizzen und Zeichnungen mit Sicherheit als Illustrationen oder als Vorzeichnungen für Illustrationen zum Malereitraktat bestimmen. Von diesen Zeichnungen, deren Zugehörigkeit zum Traktat in mehreren Fällen auch aus dem Codex Urbinas nachweisbar ist, lassen sich sowohl die freie oder gebundene künstlerische Entwurfszeichnung als auch die spezifisch wissenschaftliche Illustration (zur Anatomie, zum Traktat über das Wasser u. a.) mit Präzision absetzen. Gerade im Malereitraktat aber greifen beide Darstellungsweisen, zumal in späterer Zeit, ineinander über, was wiederum höchst bezeichnend für die eigentümlich verbindende Stellung ist, die der Malereitraktat zwischen den künstlerischen und wissenschaftlichen Zielsetzungen in Leonardos Schaffen einnimmt, um so mehr als sein „Buch von der Malerei“ in jenem historisch bedeutungsvollen Augenblick entsteht, in welchem Wissenschaft und Kunst einander in der für beide gültigen Forderung nach objektiver Erfahrung begegnen.

*Hermann Voss (München): Caravaggios europäische Bedeutung.*

Das Résumé dieses Vortrags kann aus technischen Gründen erst im November-Heft der Kunstchronik erscheinen. Aussprache über den Vortrag vgl. S. 265 dieses Heftes.

*Eberhard Hempel (Dresden): Gaetano Chiaveris Katholische Hofkirche zu Dresden*

Die Dresdner Katholische Hofkirche ist ein Musterbeispiel für die Tatsache, daß das Kunstwerk, vor allem das Bauwerk, etwas Einzigartiges, ein komplexes, häufig widerspruchsvolles und rätselhaftes Gebilde ist, dessen Bedeutung sich nicht als

Glied einer Entwicklungsreihe, als Träger eines Stiles erschöpft. Chiaveris Bau mit seinen flachen Dächern entstand im Gegensatz zu der Dresdener Architektur der Zeit um 1740, die das steile Mansardendach ausbildete. Dem römischen Spätbarock gehört er nur teilweise an. Er verkörpert in der Mitte des 18. Jahrhunderts, als selbst die katholischen Mächte sich von dem Orden abwandten, den Geist der Gegenreformation im Sinn der Jesuiten. Die evangelische Kirche und der Adel standen dem Bau ablehnend gegenüber. Daß das Volk nicht mit dem Herzen dabei war, drückt sich auch in den Baukosten aus. Die Katholische Hofkirche hat über 900 00 Thaler gekostet, ungefähr dreimal soviel wie die nicht minder monumentale Dresdner Frauenkirche, die die Bürgerschaft baute. Dieser sezessionistische Charakter verkörperte sich schon in der Persönlichkeit Chiaveris. Er stand im Gegensatz zur Bauverwaltung und zum Bauhandwerk, von dem er sagte: „Ich bin unter allen Maurern, wenn ich einem etwas sage, ein bloßer Spott“. Die Baubeamten beklagten sich über sein „seltsam forsches Gebaren“. Mit dem ihm vorgesetzten Geheimrat von Hennicke, einem gewinnsüchtigen, intriganten Emporkömmling, hat er schließlich nicht mehr verhandeln wollen. Auch mit seinem Mitarbeiter, dem Bildhauer Lorenzo Mattielli, gab es Zusammenstöße. Die Konflikte führten 1749 zu Chiaveris Weggang. Bezeichnend ist, daß er anschließend in Rom und Foligno von seinem 60. bis 81. Lebensjahr nichts mehr geschaffen hat. Der italienische Spätbarock ist nach 1750 nur noch an der Peripherie des italienischen Kunsteinflusses, so in den russischen Bauten Rastrellis, zu großen Leistungen gekommen. In Krisen des Kunstverfalls wird sich der Sezessionist zeitweilig stärker hervorheben, dann aber häufig die Arbeit niederlegen, wenn er kein Echo mehr findet. Als Sezessionist stand Chiaveri in einer Linie, die von Michelangelo über Borromini zu ihm hinführt. Das Problem des Sezessionismus müßte von der Kunstgeschichte — insbesondere auch mit Rücksicht auf das 19. Jahrhundert — geklärt werden, so wie es Pinder beim Problem der Generationen getan hat.

Chiaveri war ein Römer. 1689 ist er dort geboren. Wenn wir es nicht wüßten, könnten wir es aus seinem Werk herauslesen. Er hat den Hafen der Ripetta (1704), die Spanische Treppe (1723—26), die Fassade von S. Giovanni in Laterano (1734), die Fontana di Trevi (1735), den Umbau von S. Croce in Gerusalemme (1744) entstehen sehen, alles Außenbauten, Werke, die ihre Bedeutung im städtebaulichen Zusammenhang und darüber hinaus im Zusammenhang mit der Landschaft erhalten. Nach Dresden kam er aus dem russischen Dienst Peters des Großen und dem polnischen Augustus des Starken. Römisch ist bei Chiaveris Dresdner Plänen die Ausbildung des Aussichtsplatzes, der mit dem Fluß durch geschwungene Treppen verbunden werden sollte, die Divergenz des Platzflügels durch die Schrägstellung der Hofkirche, die Bedeutung der Säulen und der Pfeilerstatuen im Sinne der Propaganda Fide. Für Italien wie dem Norden hatte als Zeichen der siegreichen Gegenreformation die 1614 vor S. Maria Maggiore errichtete Mariensäule das Vorbild gegeben. Die Statuenkränze der Dresdner Hofkirche schließen sich an die gleichzeitigen römischen an. Wie die römische Pfeilerfigur durch die bewegte Fassade, die den Pilaster förmlich herauspreßt, ihre Bedeutung gewinnt, bezeugt die Fassade von S. Croce in Gerusalemme. Römisch im Sinne der Mitte des 18. Jahrhunderts ist auch die Art, wie die reich gegliederte Architektur durch schlicht behandelte Mauerflächen gehoben wird. Römisch ist schließlich die Vorliebe für eine wuchtige, in der Verkürzung noch

verstärkte Architektursprache, für scharfe Licht- und Schattenkontraste, so wie sie damals Piranesi in seinen Radierungen brachte. Nicht römisch sind Raumdurchdringung und Formenverschleifung. Das Rauminnere von Chiaveris Hofkirche nimmt dementsprechend auch nicht teil an den großartigen gleichzeitigen Gestaltungen des deutschen Barocks. Mit ihm ist Chiaveris Werk nur locker zu verbinden. Gemeinsam ist die zentralisierende Tendenz, die das Langschiff umbildet, das Aufgipfeln der Baumasse im Turm und die gotisierende Neigung. Stärkeren Einfluß gewann das deutsche Element durch den *genius loci* von Dresden. Das Vorbild der Schloßkapelle von Versailles wurde durch Vorentwürfe Longuelunes wirksam, die bereits Gerhard Franz herangezogen hat. Im übrigen folgte Chiaveri den Absichten der Jesuiten, unter denen in der Bauzeit der greise Beichtvater des Königs, der Neapolitaner Guarini, hervortrat, der selbst die Achtung Friedrichs II. gewann. Die Jesuiten sahen in dem rein evangelisch-lutherischen Sachsen ein Missionsgebiet, auf dem sie wie in China, Indien und Südamerika mit überlegener Klugheit voringen. Sie betonten das Gemeinsame, den Urgrund des christlichen Glaubens und ließen den Marienkult zurücktreten. Sie warben nicht nur für die römische Kirche, sondern auch für die Abkehr von der Sittenlosigkeit, die das Regime des vorhergehenden sächsischen Monarchen Augusts des Starken charakterisierte. Unter den Heiligen der Balustraden treten immer wieder reine jugendliche Gestalten hervor. Man hat keinen Sinn in der Zusammenstellung der Statuenkränze sehen wollen. Dieser ist aber auf Grund der tatsächlichen Verhältnisse in Dresden — das Eingehen darauf war hier wie sonst die besondere Stärke der Jesuiten — ohne weiteres erkennbar. Chiaveris Kirchturm ist in seiner Gestalt als stark aufgelöster Säulenbau römisch, in seiner Stellung über der Eingangsseite deutsch. In Dresden wurde er als Gegenstück des Schloßturmes notwendig. Die bisher zur Baugeschichte nicht herangezogenen Stiche Lorenzo Zuchis nach dem ersten Modell Chiaveris von 1738 zeigen für den Turm nur eine Höhe von 70 m. Wohl unter dem Einfluß der in Dresden damals sehr lebendig mitarbeitenden Kritik der Sachkenner hat Chiaveri den Turm um 14 m auf 84 erhöht, hat die Chorpartie zu einer gleichmäßig verlaufenden Welle verschliffen, die Längsseiten flächiger gestaltet und die oberen Fensterovale besser mit den Palladio-Fenstern darunter verbunden. Eine ähnliche Kritik hatte 1726 bei der Frauenkirche die glückliche Endlösung herbeigeführt und gleicherweise der Kuppel und den Türmen das Gedrückte genommen.

Im übrigen hatte Chiaveri die Grund- und Aufrißgestaltung schon beim ersten Entwurf gefunden. Das Schiff mit seiner Hofempore wird gleichmäßig durch den Prozessionsgang und den Kapellenkranz umzogen in der Absicht, die Vorteile eines Langschiff- und Zentralbaues zu vereinigen. Bedeutsam ist das innerliche Zusammenwirken von unterem Kapellen- und oberem Statuenkranz, die beide sich um das eigentliche Heiligtum, das Hauptschiff, legen.

Im übrigen ist die Leistung des aus Wien nach Dresden gekommenen Bildhauers Lorenzo Mattiellis der Chiaveris gleichwertig. Die Statuenkränze sind einerseits in ihren Verhältnissen zu den Ordnungen abgestuft und greifen in ihren Bewegungen wie der Reigen eines geistlichen Theaters ineinander. Die Verfeinerung der österreichischen Barockplastik durch den in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erneut einsetzenden Einfluß der antiken Vorbilder gibt den Gestalten eine außerordentliche Schönheit, ohne sie theatralisch oder maniriert erscheinen zu lassen. Die

Stimmung ist die eines Triumphgesanges, in dem der Ton des Leidens nur noch etwas nachklingt. Von großartiger Würde sind die Gestalten der fürstlichen Heiligen, die an dieser Stelle eine besondere Bedeutung haben. Der Vortragende, der ein zusammenfassendes Werk über die Katholische Hofkirche veröffentlichen will, hat insbesondere die Plastik in ihrem Zusammenhang mit der Architektur neu aufnehmen lassen.

Zum Schluß wurde der Förderung des Wiederaufbaues durch die Sächsische Landesregierung, die die Hauptlast der Kosten auf sich genommen hat und der Anteilnahme weiter Kreise, insbesondere auch der Münchner Katholiken gedacht, die das große Rabitzgewölbe des Hauptschiffes stifteten, das zur Zeit eingesetzt wird.

*Edgar Lehmann (Jena):*

*Die landschaftliche Gliederung der barocken Bibliotheksräume der deutschen Klöster*

Der große Büchersaal ist eine für den barocken Ganzheitsgedanken überaus bezeichnende Bauaufgabe. Er entwickelt sich im 17. Jahrhundert, nachdem das 16. die Lösung von der mittelalterlichen Studienbibliothek mit Pulten vollzogen hatte. Architekturgeschichtlich wird der Büchersaal entweder dem Raumtypus der Galerie oder dem des Festsaals nachgebildet, in beiden Fällen also weltlichen Raumformen. Die Entwicklung der Saalbibliothek ist in Deutschland vor allem auf die Zeit von 1670—1800 beschränkt, mit einer Blütezeit von etwa 1710—60, in der sich die landschaftliche Gliederung besonders deutlich ausprägt.

Der Versuch einer landschaftlichen Einteilung der Barockbibliotheken in Gert Adrianis Dissertation (1935) ist mit der Unterscheidung der österreichischen von den süddeutschen Bibliotheken (Emporen auf Konsolen und Emporen auf Säulen) unzureichend. Alle süddeutschen Landschaften haben ihren Typus des Bibliotheksraums entwickelt, wobei sich eine südwestdeutsche (schwäbisch-alemannische) von einer südostdeutschen (österreichisch und böhmisch-fränkischen) Gruppe scheidet. Bayern steht in der Mitte.

In Österreich bestimmt eine einheitliche Gruppe das Bild (Göttweig, Melk, Zwettl, Seitenstetten, St. Florian). Kennzeichnend ist die Empore auf „Bügelkonsolen“, die Herkunft des Raumtypus vom Galerieraum (schlanker Grundriß, Fenster auf einer Langseite, Seitengang mit Mitteltür auf der anderen), die versteckten Treppen und das starke Hervortreten der „Buchtapete“. Die bewegliche Ausstattung ist reine Schreinerarbeit. Der Raum ist von klarer Weite.

Im deutlichsten Gegensatz zu Österreich steht Schwaben (Ottobeuren, Wiblingen, Schussenried). Die Säulen unter der Empore sind monumental, mindestens dem Scheine nach aus Stuckmarmor. Der Raum ist aus dem Festsaal entwickelt (Fenster auf beiden Langseiten, vier Türen an den Schmalseiten). Die Treppen sind ebenfalls verdeckt, die Schränke selbständiger. Der Stukkateur ist (scheinbar) wichtiger als der Schreiner. Das Raumbild ist von stärkster Bewegung und Fülle.

Der alemannische Bibliothekstypus (Einsiedeln, St. Peter i. Schw., St. Gallen) erscheint zunächst weniger einheitlich. Gemeinsam ist die stark gewellte Empore, die entweder auf Gewölben oder auf vorgezogenen Bücherschränken ruht, die Ableitung vom Festsaal, die Geradachsigkeit (architektonische Zusammenbindung von je zwei

Achsen), sowie das starke Hervortreten von Gewölben und Pfeilern. Trotz mancher Verwandtschaft mit Schwaben ist das Raumbild schwerer und stiller. Die Zusammengehörigkeit der Gruppe wird durch eine ältere der gleichen Gegend (Zwiefalten, Weißenau, Rheinau) bestätigt, die ebenfalls die betonte Gewölbebildung auf Wandpfeilern zeigt und auch den „Vorarlbergern“ zuzuschreiben ist.

In Bayern ist viel zerstört. Es hat zu Schwaben und zu Österreich Beziehungen. Es gibt Galerie- und Festsaal-Räume, Emporen auf Konsolen (Freising, Scheuern) und auf Säulen (Fürstzell, Schlehdorf, Altomünster). Gemeinsam ist nur die offene Treppenanlage mit geraden Läufen. Die Ausstattung ist reine Schreinerarbeit. Im allgemeinen scheint die österreichische Weite den bayerischen Räumen verwandter zu sein als die schwäbische Bewegung. Metten zeigt aber wieder die Vielfalt der bayerischen Möglichkeiten.

In Franken ist nichts erhalten. Die Räume folgen dem Galerietypus. Ihre Emporen ruhen in Würzburg (Franziskaner und Jesuiten) auf vorgerückten Schränken (vgl. das alemannische Gebiet und Köhner!). Die Aufgänge waren verdeckt; die Schreinerarbeit ist kostbar, aber nicht allein maßgebend. Der Raumeindruck war sicher steiler als in Schwaben und bewegter als in Böhmen.

Böhmen vermittelt zwischen Österreich und Franken. Auch hier ruht die Empore auf vorgerückten Schränken oder ist weitgehend freitragend (Prag-Clementinum, Osseg, Kremsier). Gegenüber Österreich ist besonders die stärkere Bewegtheit hervorzuheben (gewundene Säulen an den Bücherschränken u. a.).

Schlesien und die österreichischen Alpenländer waren sicher auch von Österreich abhängig, jedoch weniger „höfisch“. Aber aus der Blütezeit ist in beiden Landschaften wenig erhalten.

Zwischen Böhmen und Franken liegt die Oberpfalz mit dem schönen Raum von Waldsassen (1722/23 eingerichtet). Seine Empore ruht auf Atlanten. Das Raumbild ist bewegt wie in Böhmen. In Waldsassen bleibt die Fensterseite mit den hohen durchgehenden Fenstern frei. Ebenso ist es im nahen Amberg (um 1680), mit dessen Ausstattung ein Entwurf für Waldsassen von 1688, der sich schon auf die heutige Raumbühne bezieht, eng verwandt ist. Die Ausstattung erscheint überall in den eingeschossigen Raumkästen nur lose hineingestellt. Der gleiche „Einbau“-Gedanke ist in Dillingen und Kaisheim (Schränke heute in Neuburg a. D.) noch durchzuspüren (weitgestellte Baluster ohne Füllung dazwischen, Säulen als schlichte Holzstützen charakterisiert). Er hat vielleicht auch in Fürstzell und Schlehdorf noch mitsprochen. Dieser Einbau-Typus tritt also in Südostdeutschland nicht streng landschaftlich gebunden auf.

Westdeutschland (Mainz-Augustiner, Mannheim-Hofbibliothek) hat keine Säulen und ist von einer gewissen kühlen Geradheit. Norddeutschland kennt den großen Büchersaal kaum. Die Jesuitenbibliothek von Münster zeigt eine großzügige, schwere Schlichtheit (vgl. auch die Umbildung des schwäbischen Typus in Greifswald!).

Die Künstler ordnen sich den örtlichen Gewohnheiten unter, selbst so große wie Peter Thumb, Dominikus Zimmermann oder Lukas v. Hildebrand. Nur J. B. Fischer

v. Erlach schafft in seiner Wiener Hofbibliothek etwas eigenes Neues (Durchdringung von Galerie und ovaler Kuppel). In Altenburg und Admont findet dieser großartige Bibliotheksraum eine klösterliche Nachfolge. Ältere kleine überkuppelte Bibliotheken in Österreich wollen wohl kirchliche Raumtypen für den monastischen Bibliotheksraum anwenden (Schlierbach, Regensburg-St. Emmeram, Gaming). Aber der Großteil der Bibliotheksräume ordnet sich den führenden Typen ein, bis um die Jahrhundertwende die Magazinbibliothek den barocken Büchersaal ablöst.

*Wolfgang J. Müller (Kiel): Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens*

Nach vereinzelt Vorarbeiten stellt sich für eine Würdigung des Georg Flegel (1566—1638), der frühzeitig in Frankfurt a. M. reine Mahlzeitdarstellungen geschaffen hat, die Frage nach seinem Verhältnis zur niederländischen Stillebenmalerei, d. h. nach seiner künstlerischen Eigenart. Ferner wären die bisher bekannt gewordenen eigenhändigen Werke dieses Künstlers — etwa 30 Mahlzeitdarstellungen — zeitlich zu ordnen, sowie die Stellung G. Flegels in der Kunst des frühen 17. Jhdts. zu klären.

Zülchs Forschungen verbinden sich mit weiteren Frankfurter Archivalien und der Erwähnung einer Mahlzeitdarstellung Flegels von 1611 durch Hainhofer zu einem Zahlengerüst, das nur mit Hilfe der datierten Werke aus den Jahren 1635—38 zu einer Vorstellung vom Lebenswerk des Künstlers verhilft. Diese Spätwerke — Stilleben mit Bartmannskrug 1635, Kerzenstilleben 1636 (beide Köln, Wallr.-Rich.-Mus.), großes Kerzenstilleben 1637 (Frankf./M., Hist. Mus.) — zeigen Flegel als Meister einer abwechslungsreichen, räumlich-ornamentalen Kompositionsweise, die sich deutlich von den mehr räumlich-körperplastischen Zusammenstellungen des P. Claesz. und den eher luminaristisch-landschaftlich komponierten Stilleben des W. C. Heda absetzt. Die einfache Koordination malerischer Einzelercheinungen in Streifenkompositionen — in den südlichen Niederlanden vertreten durch O. Beert d. Ä., in den nördlichen durch Fl. van Schooten — ist wahrscheinlich nur durch die Frankfurter Kunstmessen an Flegel herangetragen worden; Werke dieser Art können nur als sekundäre Anregungen für Flegel gelten. Primäre Quellen seines Stiles liegen kaum in den Niederlanden, wo sich kein Aufenthalt Flegels nachweisen läßt, sondern eher in der böhmisch-österreichischen Hofkunst. Mit ihren Vertretern (Lukas und Marten v. Valkenborch; G. Huefnagel) stand Flegel nachweisbar bereits in Verbindung, bevor er 1594 erstmals in Frankfurt genannt wird. Unter dem Eindruck der allegorischen Feinmalerei des Huefnagel hat Flegel wahrscheinlich den Schritt vom dienenden Staffierer der Valkenborchs zum selbständigen Früchtemaler vollzogen (entsprechende Werke genannt im Inventar Leopold Wilhelms von 1659).

Nach dieser künstlerischen Verselbständigung tendiert Flegel zu ornamentaler Gruppierung der Bildteile, mit deren Hilfe er Mahlzeitdarstellungen großen Formates künstlerisch bewältigen kann: das Speyerer „Schauessen“ zeigt kompositionelle Grundzüge, wie sie im Spitzenmusterbuch des J. Foillet (Frankfurt 1598) auftreten. Strenge Flächenbindung gleichwertig-austauschbarer Bildteile sowie Nachwirkungen einer allegorischen Blumenbildfolge des J. Kempener von 1604 machen eine Entstehung dieses Bildes noch vor 1620 wahrscheinlich. Mit ornamentalem Zusammenschluß der Bildteile hat Flegel selbständig die altertümliche niederländische Streifenkomposition überwunden.

Dieses Ordnungsprinzip zeigt sich auch in dem sog. Gebetbuch Albrechts V. von Bayern (München Staatsbibl. cod. lat. 23 640). Schriftbild, Pflanzen- und Tierdarstellungen sind in diesem Andachtsbuch harmonisch aufeinander abgestimmt. Von Huefnagels allegorischen Arbeiten herzuleiten, bezeugt es in gewandeltem Stil eine private Frömmigkeitsübung, die wahrscheinlich von den Idealen des François de Sales geleitet wird. Vielleicht ist dieses Werk identisch mit dem von Hainhofer 1611 erwähnten Brevier der Münchener Schatzkammer.

Für die Folgezeit zeigt sich bei Flegel deutlich eine Reduktion des Gegenständlichen bei verstärktem räumlichen Zusammenschluß des Bildganzen; Bewegungszüge des seit etwa 1620 verbreiteten Knorpelwerkes werden veranschaulicht (Stilleben in Frankfurt a. M., Darmstadt, New York). Dem räumlichen Zusammenschluß ordnen sich Einzelheiten ein, die der Künstler auf Grund einer Sammlung von „Archetypen“ (Berlin, K. K., jetzt Wiesbaden) wiederholt verwendet. So bildet sich allmählich, wie signierte, aber undatierte Bilder Flegels zeigen, die Kompositionsweise eines räumlich-ornamentalen Zusammenschlusses heraus, die seine datierten Spätwerke charakterisiert; in ihrer magischen Expansivität sind sie dem Bereich des Zufälligen entzogen. Durch verschiedene Stilstufen hindurch bewahren Flegels Stilleben einen ornamentalen Grundzug, der sie als selbständige Formungen innerhalb einer allgemeinen europäischen Entwicklung erweist.

Diese Entwicklung ist deutlich in den Niederlanden zu verfolgen; sie verläuft nicht kontinuierlich, wie durch Nennung einzelner Beispiele oft unterstellt wird. Im 16. Jhd. steht vielmehr stillebenhafte Darstellung selbständig und alternierend neben anthropomorph-figuraler Invention. Seit dem entwickelten 15. Jhd. werden Bilder durch stillebenhaftes Beiwerk bereichert; dieses wird nach 1520 aus den zunehmend anthropozentrischen Kompositionen wieder ausgeschieden (Gossart, Heemskerck). Erst um die Jahrhundertmitte tritt unvermittelt neben die Figuralkomposition wieder die rein imitative Dingwiedergabe (Heemskerck: Kasseler Familienbild; Aertsen: Fleischbude 1551; im Kunsthandwerk Verwendung des Naturabgusses bei Jamnitzer und Palissy) entsprechend der Doppelläufigkeit des künstlerischen Schaffens zwischen 1540 und 1560, und sogar der Teilung des individuellen Stiles in eine imitative und eine klassizistisch-inventionierende Komponente. Diese Stufe bringt die Verselbständigung der neuen Bildgattungen (botanische und zoologische Darstellungen, Stadtansichten usf.). In der Ornamentik der Floris-Bos-Groteske um 1550 zeigen sich verwandte Züge eines spielerisch-losen Beieinander von Naturformen und Kunstgebilden. Nach dem Absterben der großen Malerpersönlichkeiten und infolge der Bilderstürme lebt die Malerei zeitweise fast ausschließlich fort im Bereich der wissenschaftlichen Darstellung: „Intellektualisierung der Kunst“, in die erst seit den 1560er Jahren neuerliche italienische Anregungen einströmen (Tiziangraphik u. ä.): neuer Sinn für landschaftlich-dynamisches Komponieren und bildhafte Geschlossenheit verbindet mit einer lebendigeren Wiedergabe der Dingwelt. — Dem Eindringen italienischer Kompositionsmittel, der raumgreifenden Kurve, entspricht in der Ornamentik seit den 1580er Jahren die Umwandlung der Groteske in das Schweifwerk. Diese Dynamisierung der Bildwelt zu Ausgang des 16. Jhdts. ist die wesentliche Voraussetzung auch für die Entstehung des Stillebens. Unter dem Gesetz dieser Stilwandlung steht auch das Schaffen Georg Flegels, der mit seinen Generationengenossen

Elias Holl, Adriaen de Vries, Jörg Arnold und Joseph Heintz die Erscheinung des deutschen Frühbarock bestimmt.

#### AUSSPRACHE

Zum Vortrag von Herr Voss (vgl. S. 258) möchte Herr Kauffmann (Köln) den Begriff Naturalismus präzisiert wissen. Wenn man die Kunst Caravaggios so bestimmt, wie es Herr Voss in seinem Vortrag getan hat, so besteht die Gefahr, daß die Besonderheiten und Grenzen sich verlieren; es ist fraglich, ob zwischen dem Bacchus Caravaggios und Manet in der Weise ein Vergleich gezogen werden kann, daß Manet in eine echte Abfolge von Caravaggio gehört. Es wäre deshalb eine genaue Definition des Stils und der besonderen Richtung von Caravaggios Kunst zu fordern. Wie hat man, in Anbetracht der geordneten Kompositionen Caravaggios, des geometrisch-abstrakten Einschlages, ihres festgelegten und durchgegliederten Charakters den vom Vortragenden betonten „Naturalismus“ des Künstlers zu verstehen? Sollte man nicht versuchen, seine Gestaltung von der Form, d. h. von ihrem Eigentlichen her zu bestimmen und alles, was „naturhaft“ eingerahmt ist, als in der eigentlich künstlerischen Form angesiedelt verstehen zu lernen?

Herr Voss macht darauf aufmerksam, daß das Thema seines Vortrages „Caravaggios europäische Bedeutung“ lautete, deshalb habe er die Wirkung Caravaggios auf seine Zeitgenossen behandelt. Die Definition von „Naturalismus“ ist Sache der Aesthetik und Philosophie; die Aufgabe des Vortrags war die Beschreibung dessen, was den Zeitgenossen Caravaggios an dessen Werken auffiel.

Auch Herr Schöne (Hamburg) ist mit dem Caravaggio-Bild, das der Vortragende gezeichnet hat, nicht einverstanden und bringt seine Zustimmung zu den Ausführungen von Herrn Kauffmann zum Ausdruck. Die ältere Caravaggio-Forschung hat außer acht gelassen, daß die Mehrzahl der Werke des Künstlers religiöse Stoffe gestaltet; soweit man es berücksichtigte, wurde nur hervorgehoben, was diese Gemälde der manieristischen bzw. hochbarocken Malerei gegenüber als befremdlich erscheinen läßt. Doch steht in Caravaggios Bildern, etwa der Berufung des Matthäus, ein neues Christusbild vor uns, zum ersten Mal seit Michelangelo; auch hat die Gebärde bei Caravaggio eine ganz neue und besondere Bedeutung.

Herr Lotz (München) machte auf die Arbeiten von Jakob Heß aufmerksam, nach denen die Arbeiten in S. Luigi dei Francesi fast ein Jahrzehnt später, d. h. um oder kurz nach 1600 zu datieren sind. Diese Gemälde sind demnach nicht von einem Zwanzig-, sondern von einem Dreißigjährigen begonnen und vollendet worden. Damit ist die Vorstellung des „Wunderkindes“ Caravaggio hinfällig geworden; zugleich können wir jetzt vom Ausbildungsgang des Künstlers eine genauere Vorstellung gewinnen. Caravaggio ist nach Ausweis der Quellen in Mailand bei einem handwerklichen Maler in die Lehre gegangen und hat wohl das Technische des Handwerks beherrschen gelernt. Eine „theoretische“ Ausbildung im Sinne der Akademien des 16. Jahrhunderts konnte er in Mailand, wo es keine Akademie gab, nicht erhalten; trotz der Fülle von Ausstattungsaufträgen ist die Bedeutung der mailändischen Malerei in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts gering.

Andererseits ist die Ikonographie der frühen Caravaggio-Bilder aus der römischen Tradition nicht zu erklären: dort war die Ausbildung junger Maler „akademisch“.

In diesem Zusammenhang mag es nicht unwichtig sein, daß die großen Kirchenmalereien Caravaggios keine Fresken, sondern Leinwandbilder sind, im Gegensatz zur römischen Tradition, die die Kapellenwände regelmäßig mit Wandgemälden bedeckt. Dagegen hat man etwa in Venedig bis in die späte Zeit stets dem Leinwandbild den Vorzug gegeben, weil sich das Fresko hier infolge der Luftfeuchtigkeit verbot.

Von solchen Beobachtungen ausgehend könnte sich dank der Funde von Jakob Heß ein neues Bild der Entwicklung des Künstlers ergeben. Der Jüngling, der nach Rom kam, hatte eine handwerkliche, aber nicht die in Rom selbstverständliche „stilistisch-akademische“ Ausbildung hinter sich. Offenbar wurde seine besondere Fähigkeit rasch erkannt; seine frühen Arbeiten zeichnen die in Oberitalien erlernte Technik und wohl auch gewisse, von dort mitgebrachte ikonographische Eigentümlichkeiten (vgl. etwa das Selbstbildnis mit Spiegelverzerrung Parmeggianinos) aus. Die Opposition, die sich gegen diesen Außenseiter richtete, kam, worauf bereits Heß hingewiesen hat, selbstverständlich von seiten der Akademie, die auch den Klerus für sich zu gewinnen versucht. Der Zusammenstoß zwischen Akademie und „Autodidakt“, der sich hier erkennen läßt, scheint der erste dieser Art im Bereich der Geschichte der Malerei zu sein.

Herr Voss erklärt sich mit diesen Ausführungen weitgehend einverstanden, glaubt aber, daß die S. Luigi-Fresken Ende der 90er Jahre entstanden sind. Auch sieht er keine Verbindung zwischen Caravaggio und der oberitalienischen Ikonographie. Caravaggios Kunst mit ihrem starken Helldunkel war für Fresken nicht brauchbar, auch alle wesentlichen Nachfolger Caravaggios haben auf Leinwand gemalt. Übrigens finden sich auch in Bergamo und Cremona größere Leinwand-Zyklen des 16. Jahrhunderts.

Zu den Ausführungen von Herrn Schöne stellt Herr Voss die Frage, ob die Spätwerke Caravaggios für die europäische Entwicklung tatsächlich so bedeutsam waren. Die in den nachrömischen Jahren in Sizilien und Malta entstandenen Gemälde sind in diesem Zusammenhang gewiß „unwirksam“ geblieben. Die Frühwerke dürften deshalb auf die Zeitgenossen von nachhaltigerem Eindruck gewesen sein. Die eigentliche Wirkung Caravaggios zeigt sich mehr in der niederländischen als in der italienischen Malerei; die Niederländer haben den Künstler offenbar als profanen Maler verstanden und verehrt.

#### 4. TAG: VORTRÄGE

*Hermann Beenken (Aachen): figura cuncta videntis*

Die Vorstellung der *figura cuncta videntis* ist von Nikolaus v. Cues zu Anfang der 1450er Jahre in seiner Schrift „De visione Dei“ dargelegt worden. Ausgangspunkt der Erörterungen ist eine bestimmte Gattung gemalter Bilder, von denen auch einzelne, die uns jedoch alle nicht mehr erhalten sind, namhaft gemacht werden. Einmal das Bild eines Bogenschützen auf dem Nürnberger Markte, dann eine Figur auf einem Bilde im Brüsseler Rathaus, das als „pretiosissimum“ und als Werk des ausdrücklich als *maximus pictor* bezeichneten Rogier van der Weyden gerühmt wird, wahrscheinlich eines der vier 1439 gemalten Gerechtigkeitsbilder aus der Trajans-Legende. Das dritte Bild befand sich in Nikolaus' eigener Veronikakapelle zu Koblenz, das

vierte war die Darstellung eines das Wappen der Kirche haltenden Engels am oder im Schlosse zu Brixen, das seit 1452 des Cusaners Bischofssitz war. Das Koblenzer Bild war das Mittelbild eines das Wappen des Nikolaus tragenden Flügelaltars mit dem Bilde der hl. Veronika; hier handelte es sich also um ein frontales Christusantlitz, wie sie seit etwa 1400, besonders in der kölnischen und westfälischen Malerei öfters vorkommen. In der Gestalt auf der Tafel Rogiers hatte Hans Kauffmann 1916 ein Selbstbildnis des Meisters vermutet, das er in einem der damals irrig als Kopien nach Rogier angesehenen Berner Teppiche wiedererkennen zu dürfen geglaubt hatte. Sicher war dies ein Kopf, der sich ausdrücklich dem Beschauer zuwendete, der also nicht wie das Antlitz Christi frontal gesehen war.

Nikolaus hatte also zwei verschiedene Typen der *figura cuncta videntis* im Auge. Beiden ist es gemeinsam, daß die Augen des dargestellten Kopfes den Augen des Bildbetrachters derart begegnen, daß sie mit ihm gehen, ihn gleichsam nicht loslassen, ganz gleich welchen Standpunkt er einnimmt, ob links oder rechts vor dem Bilde. Dabei fühlt sich jeder allein angeblickt, und dieses Phänomen legt nun der große spätmittelalterliche Denker seiner Betrachtungen über das Sehen Gottes zugrunde. Auch Gottes Blick hafte, meint er, ebenso wie der Blick dieser Bilder unentrinnbar an jedem einzelnen und sei dennoch wieder zugleich auch auf alles andere gerichtet. Gottes Sehen ist überhaupt frei von jeder Beschränkung, wie sie menschlichem Sehen anhaftet. Der Cusaner dehnt den Begriff dieses Sehens weit aus, er faßt darunter alle Arten von Wahrnehmung und Einsicht überhaupt, die bei Gott auch mit seiner Liebe, seiner Barmherzigkeit und seinem Wirken eins sind. Gottes Auge ist, da es keinen einschränkenden Sehwinkel hat, unendliche Kugel, es ist das alles erblickende, alles auch spiegelnde, sphärische und vollkommene Auge. Gott kann gesehen werden von allen Geschöpfen, die er alle sieht und für die dieses wechselseitige Sehen und Gesehenwerden Grundlage ihrer Existenz ist. Zugleich ist er freilich auch, weil er ja unendlich ist, unsichtbar, unerfaßbar, er befindet sich jenseits der Mauer der *coincidentia oppositorum*.

Das frontalblickende Antlitz der Veronika-Schweißtücher und anderer Darstellungen Christi hat eine sehr alte Tradition. Von den älteren Bildern unterscheidet sich nun aber ein Typus vor allem des Brustbildes Christi, der zumal in der altniederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts neu aufkommt, wahrscheinlich im Gefolge einer uns noch in Kopien erhaltenen Schöpfung des Jan van Eyck. Gestalt, Antlitz und Augen sind jetzt von neuer Körperlichkeit, Diesseitigkeit und Nähe.

Die Augen, deren Iris genau in der Mitte steht, sind plastisch und spiegelnd, irdische Lichter spiegelnd. Die große Christusgestalt des Genter Altares zeigte, wie die Röntgenaufnahmen erwiesen haben, ursprünglich die Augen unter halb gesenkten Oberlidern, sie war also nicht der Ausgangspunkt der Entwicklung des neuen Christusbildes, die über Rogier, Bouts ins 16. Jahrhundert hinein zu Massys und auch zu Dürers Münchener Selbstbildnis von 1508 geführt hat und frühzeitig auch nach Italien (Antonello da Messina) hinüberwirkte.

Gleichzeitig entwickelte sich der andere Typus, der *imagines omnia videntium*, bei dem es sich nicht um Christus-, sondern um Menschenbilder handelte. In den Niederlanden setzt er mit Eyck'schen Bildnissen ein. Der Beschauer wird angeblickt, wobei sich ihm die Augen des Dargestellten ausdrücklich zuwenden, dieser ist es, der

das Blicken und die Zuwendung motiviert. Gleichzeitig findet sich ebendies auch auf italienischem Boden in Werken Masaccios. Zuerst in der frühen Bremer Madonna von 1423, deren Jesusknabe vor dem Beschauer, dem er noch einen furchtsamen Blick zuwirft, an das Antlitz der Mutter flüchtet, dann, gleich zweimal, in dem Fünf-männerbildnis des Louvre, das eine Kopie nach Masaccio sein muß. Eine dritte, kunstgeschichtlich folgenreichere Gestalt des Masaccio ist die Maria seines Dreieinigkeitsfreskos, die uns anblickt und mit der weisenden Rechten auffordert, die Verehrung der hl. Dreieinigkeit mit zu vollziehen.

Thematisch ist das Motiv dieser Gestalt nicht völlig neu. Außer einem Johannes d. Täufer auf einem unbedeutenden Tabernakelfresko an der Ecke der Via dei Serragli und der Via S. Maria in Florenz ist hier die kurz nach 1350 entstandene Statue eines Propheten vom südlichen Chorportal der Gmünder Kreuzkirche zu nennen. Es ist dies wohl in der ganzen abendländischen Kunstgeschichte die früheste Figur, die den Beschauer — mit geöffneten Lippen — ausdrücklich anspricht, indem sie ihn mit der deutenden Hand auf die Darstellung des Jüngsten Gerichtes im Portalbogenfeld weist. Obschon dieser Prophet geistig bereits auf ein doppeltes Gegenüber hin lebt und so sein individuelles Sonderdasein betont, steht er formal noch in der alten Ordnung des Portalverbandes, die ihm eigentlich ein solches Stellungnehmen zu einem räumlichen Gegenüber verwehrt.

Erst die neue Ordnung der zentralperspektivischen Malerei, wie sie Masaccio seinem Fresko gegeben hat, gibt der Gestalt einen festen Standpunkt im Raume. Sie und der Bildraum um sie sind jetzt ein objektives Gegenüber für uns. Nicht als plastische Figur, sondern nur als gemalte im Bildraume wird sie wirklich zur *figura cuncta videntis*. Indem sie uns Auge in Auge sieht, scheinen auch wir für sie zu existieren, so wie sie für uns existiert. In der spätantiken und in der vorgiottesken mittelalterlichen Malerei hat es zwar das Motiv des Blickes aus dem Bilde heraus bereits geben können; aber noch nicht das von Nikolaus v. Cues beschriebene Blicken zu jedem individuellen Standpunkte hin. Erst das sich auch in der Zentralperspektive und naturwissenschaftlichen Experimenten bekundende objektive Gegenüberverhältnis von Individuum und Welt ermöglichte auch die neuartige *figura cuncta videntis*.

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts gibt es dieses objektive Gegenüberverhältnis nicht mehr. Die Rückenfiguren von Landschaftsbetrachtern in Bildern von C. D. Friedrich sind zwar auch *figurae cuncta videntium*, nun aber in einem anderen Sinne, indem sie überhaupt nicht mehr auf Einzelnes in der Welt, sondern auf das Allgemeine gerichtet sind, das Allgemeine in der Natur. Und sie sind nun auch nicht mehr ein Du für uns, nicht mehr Repräsentanten der Welt des Bildes als Gegenüber, sondern Vorwegnahme unseres Ich, unserer subjektiven Gefühle im Bilde. Die trennende Schranke zwischen unserer Welt und der Bildwelt ist jetzt gefallen. Die Natur wird im Bilde nicht mehr objektiv gespiegelt, sie ist zum subjektiven Erlebnis geworden. Folgerichtig verliert in unserer Epoche auch die zentralperspektivische Konstruktion, in der Fotografie bereits entmenschet und mechanisiert, mehr und mehr an Bedeutung. Immer deutlicher sehen wir, daß sie, ähnlich wie das naturwissenschaftliche Experiment, eine Vorkehrung war, die der Natur einen Zwang auferlegte, und daß die Welt sich objektiv gar nicht spiegeln läßt. Jeder Epoche stellt sich die Welt anders dar. Auch das Zeitalter, das die Zentralperspek-

tive entdeckte, und das die *figura cuncta videntis* als objektives Gegenüber ausbildete, ist nur auf einem Wege gewesen, der weiter geführt hat und weiter führen wird, dem Wege der schöpferischen Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Welt, der zu allen Zeiten ein Weg zu jeweils völlig Neuem gewesen ist.

Aussprache siehe S. 273.

### *Günther Fiensch (Münster): Form und Gegenstand*

Um die Frage nach den allgemeinen Bedingungen, unter denen ein außerkünstlerisch Gegebenes, der Inhalt, das Ikonographische, für das Künstlerische als relevant bezeichnet werden kann, beantworten zu können, wird der terminologische Verabredungsvorschlag gemacht, zwischen Inhalt und Gegenstand zu unterscheiden. Unter Inhalt werden alle aus dem außerkünstlerischen Bereich zur Ver bildlichung gegebenen Stoffe, unter Gegenstand die spezifische Formung des Inhalts im Kunstwerk verstanden. Gegenstandsaussage ist demnach der Inhaltsaussage immanent als eine von vielen möglichen. Das Theorem von der Einheit von Inhalt und Form wird somit zu der Relation: Form-Inhalt-Gegenstand erweitert, um der Einseitigkeit der formalistischen Kunstbetrachtung zu entgehen, andererseits aber auch das Ausdruckhafte des Kunstwerks einer verbindlichen Beschreibung zugänglich zu machen, ohne zu kausal-ableitenden Erklärungen durch Phänomene aus nicht-künstlerischen Bereichen Zuflucht zu nehmen.

Hierzu ist notwendig, von den für jedes Kunstwerk *gültigen* Anschauungsformen: Raum und Fläche, auszugehen, ohne sie als Formprädikat (Stilbestimmung) zu gebrauchen. Es ist zu analysieren, inwiefern jede natürliche Dingerscheinung ausdrucks mäßig verwandelt wird, wenn sie in eine historisch gegebene anschauliche Formrelation von Raum und Fläche eingelassen ist. Für die Anschauung impliziert der Raum die Zeit, die Fläche läßt die Zeit stille stehen. Je reiner flächenfigurativ das übergeordnete Formprinzip ist, um so mehr verliert die in die Fläche eingelassene Dingwelt den Charakter natürlichen Selbstseins und wird Träger eines überindividuellen Bedeutens.

Im 15. Jahrhundert ist die formale Relationsspannung von Raum und Fläche besonders groß; vornehmlich in den Niederlanden wird die Freiheit der selbststeigenen Erscheinung des Dinges mit einer streng systematisierenden, gleichsam auswählenden Flächenordnung verbunden, von der vor allem die menschliche Gestalt ergriffen wird. Für die Bildaussage bedeutet das, daß eine spezifisch christliche, polare Setzung von Welt und Überwelt in der Einheit der Form (natürliches Selbstsein und ungenständliche Formordnung) unmittelbar als Einheit des Seins der bildenden Kunst Objekt, *Gegenstand* wird. In der deutschen Kunst ist — bei grundsätzlich ähnlicher Flächenfiguration — die Form nicht auswählend durchsystematisiert, sondern in sich frei spielend; die Bedeutungsqualität, der Gegenstand ist damit auch — bei gleichen Inhalten — von der niederländischen durchaus verschieden.

Ist aber der Raum — wie zuerst in Italien — ein rational konstruiertes, selbständiges Formgebilde, dann erreicht die dargestellte Dingwelt einen so hohen Grad der Freiheit erscheinungsmäßigen Selbstseins, daß sie ausdrucks haft nur noch „sich selbst“ vergegenwärtigen kann, wenn auch durch das Prinzip einer theoretisch abhebbaren

„schönen“ Ordnung quantitativ gesteigert. Überindividuelles, transzendentes Bedeuten kann nicht mehr künstlerischer Gegenstand werden, auch nicht bei christlichen Inhalten alter Tradition.

Damit entsteht eine Antinomie, die dem Mittelalter gar nicht gegeben war: objektive Bedeutungsqualität des Inhalts (außerkünstlerisch) und objektive Bedeutungsqualität der Werkausgabe (künstlerischer Gegenstand). Beide können einander ungemäß werden, bzw. dem reflektierenden Künstler ungemäß erscheinen. Das Alterswerk Michelangelo scheint von der Tragik der Unversöhnbarkeit beider tief bestimmt.

Dem Mittelalter ist diese Antinomie unbekannt, weil ihm die Verbildlichung der natürlichen Seinsweise der Dingwelt nicht Aufgabe war; es kann ihm dann andererseits die Kraft der Bedeutungsverwandlung seiner Formsprache nicht reflexiv bewußt gewesen sein, weil es die eigentliche Renaissance-Relation von Naturvorbild und Kunstabbild nicht kannte. Der Ausdruckscharakter kann dann auch vom mittelalterlichen Künstler nicht intendiert sein. Bewußt ist ihm nur die Bedeutungsqualität des Inhaltlichen, nicht die Gegenstandsaussage als Sinndeutung des Wirklichen.

Eine bestimmte historische Situation der Form muß gegeben sein, damit ein vielleicht längst im allgemeinen Bewußtsein lebendiger Inhalt Gegenstand werden kann (z. B. die Christus- und Johannes-Gruppe). Dichterische Wurzeln kann es nur für Inhalte geben, nicht für künstlerische Gegenstände.

Die Grundelemente des Schaffens (Raum/Flächen- bzw. Körper/Linienrelation) sind dem Künstler — aus außerkünstlerischen Phänomenen nicht ableitbar — gegeben; daher kann auch die Bildausgabe, der Gegenstand nicht aus Außerkünstlerischem abgeleitet werden.

Aussprache siehe S. 273.

*Heinz Ladendorf (Leipzig): Zur nachmittelalterlichen Kunstgeschichte Osteuropas*

Die Forschung zur byzantinischen Frage hat ergeben, daß das westliche Europa im frühen Mittelalter der empfangende Teil ist. Für die nachmittelalterliche Zeit ist die Meinung, daß sich das Verhältnis umkehre, nur zum Teil berechtigt: Osteuropäische und westeuropäische Kunst stehen in einem notwendigen, sich gegenseitig bedingenden Verhältnis zueinander.

Die Verarbeitung der landfremden italienischen Renaissancearchitektur in Rußland geschieht rasch, 1532 zeigt die Kirche zu Kolomenskoje eine völlige Ausbildung des russischen Denkmalsbaues in einer Architektur klarer Körperhaftigkeit und strenger Linearität. Der Hauptwert ist auf die malartige, wuchshafte Turmarchitektur gelegt. Die Lösung von westeuropäischen Einflüssen erfolgt nicht nur durch Verarbeitung des Fremden allein, sondern durch das Gegengewicht starker Einwirkungen von Asien her (Moskau, Wassily-Blazenny-Kathedrale 1555—1561 und 17. Jahrhundert usw.). Rußland liegt in der Mitte, großartige phantastische Bildungen einer eurasischen Kunst setzen sich durch. Sie werden für westeuropäische Augen verständlicher, wenn man sich erinnert, daß ähnliche Formen sich auch in europäischer Kunst finden, besonders an Höhepunkten spätstiliger, antiklassischer Entwicklung: in manchen Werken von Guarini (Turin, Messina), auch schon von Borromini, später von Pöppelmann und Paul Decker. Das innere Europa wird auch in nachmittelalterlicher

Zeit von einem großen Strom islamischer und asiatischer Kunst beeinflusst, der sein Quellgebiet im Raume des alten Orient und des alten Byzanz hat, ostwärts weit nach Rußland vordringt und westwärts vom Rande des Mittelmeers her auf Europa einwirkt.

So spielen etwa die byzantinischen Ikonentypen bis auf den heutigen Tag überall in der Volksfrömmigkeit als wahr und alt eine nicht zu überschätzende Rolle. Der schlichte Vortrag, der aus byzantinischer Malerei und italienischem Dugento in die Volkskunst hinüberwirkt und dort seit dem 16. Jahrhundert konserviert wird, hält sich auch in Westeuropa in erstaunlicher Breite.

In der konservativen russischen Kirche ist die Vorherrschaft der Ikone so groß, daß vergleichsweise die Kirchenmalereien unter abendländischem Einfluß wenig bedeuten. In Rußland war vom Mittelalter zum Expressionismus ein verhältnismäßig kurzer Schritt. Deshalb konnten von dort Anstöße kommen, die zu Problemen führen, die denen des Ikonoklasmus ähnlich, wenn nicht verwandt sind.

Gemälde Chagalls oder der Geiger Jawlenskys, die ohne ikonenhaft strenge Vorbilder nicht zu denken sind, zielen auf ein Wesentliches in Art der alten Ikonenmalerei und bedienen sich ähnlicher Mittel schlichter Erzählung und Darstellung. In diesem Umkreis richtet Kandinsky seine Aufmerksamkeit, ja seine Andacht auf ein abstrakt Wesentliches, auf die reine Form, was für die westeuropäische Malerei von Bedeutung wird, wie überhaupt das geistige Rußland in der ersten Vorkriegszeit bis in die Philosophie starke Wirkungen ausübt.

Aussprache siehe S. 273.

#### *Wilhelm Boeck (Tübingen): Das Rokoko-Problem*

Die Aufgabe des Vortragenden, Kriterien zur Rechtfertigung einer historisch bestimmten abgrenzbaren Rokoko-Epoche von etwa 1730 bis 1760 neu zu formulieren, wurde angeregt durch Fiske Kimball's "The creation of the Rococo" (1943. Französische Neuauflage "Le style Louis XV" 1949). Als geschichtliche Einzeluntersuchung über die Entwicklung der französischen Innendekoration in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts ist das Werk grundlegend (vgl. auch Kunstchronik II, 1949, 68 ff.). Doch muß dem Anspruch des Verfassers, die kunstgeschichtlichen Vorgänge im Zusammenhang mit der Entstehung des Rokokostils erstmals in zutreffender Weise darzustellen, widersprochen werden. Insbesondere ist die Behauptung, die deutschen Kunsthistoriker hätten ihre historisch-ästhetischen Theorien über das Wesen des Rokoko seit vielen Jahrzehnten auf Sand gebaut, ungerecht; vielmehr würde die These Kimballs, „Rokoko“ wieder einmal mit dem in Frankreich entstandenen und von dort aus weiter verbreiteten System der Innendekoration gleichzusetzen, zu einer die Verständigung erschwerenden Verwirrung der Terminologie führen.

Wenn Kimball seinen Rokoko-Begriff aus den philologischen Quellen ableiten will, so ist seine Interpretation nicht einwandfrei: Die von ihm zitierten Vorkommen der Bezeichnung „rococo“ seit dem Ende des 18. Jahrhunderts meinen regelmäßig den entwickelten „Style Louis XV“, nicht dessen gemäßigte Vorstufen. Das kann kaum anders sein, da der Begriff zuerst herabsetzend auf das jüngst Verfllossene bezogen wurde. Die französische Kunstgeschichte hat bis heute das Vorurteil gegen die Bezeichnung „Rokoko“, mit der sie eine Entartungserscheinung anspricht, nicht aufgegeben. Die deutsche Forschung scheut sich jedoch nicht, seit über einem halben

Jahrhundert „Rokoko“ als positive Stilbezeichnung zu verwenden, und zwar für die sich etwa mit dem französischen „Louis XV“ deckende Epoche. Nach Kimball entwickelt sich das Rokoko als ein französischer Flächenstil an der Rahmengestaltung der Boiserie. Bei dieser Auffassung liegt der Nachdruck auf den früheren Zeitabschnitten, in denen sich die Kompositionstypen herausbilden, nicht auf der bereits wieder ihre Auflösung herbeiführenden Stufe des „Louis XV“, die das 18. Jahrhundert selbst als „genre pittoresque“ charakterisierte. Die innerfranzösische Entwicklung, an der Kimball hauptsächlich der Anteil der einzelnen Künstler interessiert, sieht er als einen gradlinigen Verlauf unter Ausscheidung aller überpersönlichen Faktoren; so entsteht statt eines Geschichtsbildes etwas wie eine historische Grammatik der Motive. Auf diese Weise wird jede Systematik unmöglich gemacht, denn wenn „Rokoko“ — weil damals ein bestimmter Dekorationstypus entstand — um 1700 beginnt und bis in die 2. Hälfte des Jahrhunderts dauert, dann ist bei der inneren Verschiedenheit der in diesen Zeitraum fallenden Phänomene eine durch allgemeinere Kriterien gekennzeichnete Stilepoche „Rokoko“ nicht mehr denkbar. Nun haben sich aber insbesondere deutsche Gelehrte seit langem bemüht, die Bezeichnung nicht nur so zu gebrauchen, sondern auch durch Interpretation der Phänomene geschichtlich zu begründen. Im Anschluß namentlich an Schmarsows und Brinckmanns diesbezügliche Arbeiten sucht der Vortragende an kurzen Analysen die innere Einheit des Zeitraumes 1730—1760 und besonders die Stilgrenze um 1730 darzulegen. Die grundsätzliche Frage, ob die Rocaille, ihr Auftreten und ihre Form, überhaupt als entscheidendes Kriterium für „Rokoko“ anzusehen ist, läßt sich dahin beantworten, daß vor allem in Deutschland und Italien schon im 17. Jahrhundert und früher rocaille-artige Formen begegnen, die denen des 18. oft recht ähnlich sind, daß über diesen historischen Zusammenhängen jedoch die spezifische Form der Rokoko-Rocaille nicht verkannt werden darf. Sie ist asymmetrisch und gefiedert (frz. *déchiquetée*), aus organischen und anorganischen Bestandteilen stofflich homogen zusammengesetzt, räumlich reich gegliedert und immateriell schwerelos, individuell abgeschlossen innerhalb eines in sich zurückkehrenden Umrisses, der sie aus ihrer Umgebung deutlich herausgrenzt.

An Innendekorationen französischer, italienischer und deutscher Künstler aus der Zeit um 1740 lassen sich neben charakteristischen Verschiedenheiten gleichmäßig die Indizien des „genre pittoresque“ aufzeigen, am wenigsten schlagend bei dem französischen Beispiel, obwohl die Inkunabeln der Rocaille in ihrer spezifischen Form in Frankreich vor 1720 zu finden sind. Umso deutlicher lassen sich in der französischen Malerei etwa die Werke Watteaus dem Flächenstil der „Régence“ verbinden, die Bouchers dagegen dem typischen „Rokoko“. An süddeutschen Deckenbildern von Asam und Zimmermann ist ein gegensätzliches Verhältnis des Beschauers zum Realitätsraum des Gemäldes nachzuweisen: Während bei Asam der Bildraum den des Beschauers fortsetzt, vollzieht sich das Bildgeschehen bei dem Meister des Rokoko in einem unzugänglichen, visionären Raum. Diese Abgelöstheit der Erscheinung von der Realitätsphäre des Betrachters kann man auch an der Architektur der Zeit beobachten, wenn z. B. in Vierzeiheniligen das Hauptgeschoß der Fassade in die Höhe verlegt wird, getragen von einem neutralen Untergeschoß. Ein sich an den Außenbauten der Epoche häufig wiederholendes Moment ist die Absicht auf unplastische, verschwebende Flächenwirkung im Verzicht auf kräftig schattende Gliederungen.

Ein weiteres, auch an Erzeugnissen des Kunstgewerbes festzustellendes Kennzeichen wäre die Tendenz zur Breitenentfaltung, die man von der beliebten Form des Korbogens und den Maßverhältnissen der Treppenstufen bis zum „vasenhaften“ Aufbau der Skulpturen und der Frauenmode mit den seitlichen Paniers (im Gegensatz zu dem pyramidalen Aufbau der Watteau-Zeit) verfolgen kann.

Es scheint ein auf Flüchtigkeit der Beobachtung beruhender Irrtum zu sein, wenn immer von der aufstrebenden Tendenz in der Rokokoarchitektur gesprochen wird. Es entspricht vielmehr dem in der Rocaille verkörperten Ideal des schwebenden Gleichgewichts, daß einer aufsteigenden in der Regel eine herabsinkende Bewegung — z. B. in den Trophäengehängen der Boiserien — antwortet, wobei dem Auftrieb eine etwas größere Kraft zukommen mag. Das Ganze ließe sich am besten unter dem zeitgemäßen Bilde der in sich zurückfallenden Fontäne verstehen. Aber einen einseitigen Höhendrang im Sinne der Gotik kennt das Rokoko weniger als der vorangehende Spätbarock, wie sich etwa am Vergleich der Kirchenfronten von Grüssau und Vierzehnheiligen zeigen läßt. Andererseits ist die Anordnung schwerer Attiken und Dächer über zart gehaltenen Wandflächen für die statische Auffassung des Rokoko sehr charakteristisch. So verstanden ist sogar Sempers Zuordnung des Porzellans zum Rokoko durchaus richtig, da das harte Material den Aufbau breit ausladender, schwebender Gebilde über schmaler Basis ermöglicht.

#### AUSSPRACHE

*Im Anschluß an den Vortrag von Herrn Beenken* betont auch Herr *Hempel* (Dresden) die Bedeutung des Nikolaus v. Cues, dessen Werk die gesamte Ästhetik des Mittelalters überliefert und auf das fruchtbarste umwandelt. Die Beschäftigung mit den Schriften des Cusaners setzt freilich eine genaue Kenntnis der mittelalterlichen Quellen voraus. Eine Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Nikolaus' Werken und der Kunstübung und -Theorie seiner Zeit bildet ein dringendes Desiderat unseres Faches.

\*

Zum Vortrag von Herrn *Fiensch* bemerkt Herr *Kauffmann* (Köln), daß dem berührten Thema insofern große Bedeutung zukomme, als es sich um die Frage, ja die Möglichkeit der adäquaten Bildbeschreibung handelt. Treffen unsere Aussagen über Kunstwerke wirklich die Kunst im Kunstwerk? Herr *Fiensch* hat versucht, den üblichen Dualismus von Inhalt und Form zu überwinden; es ist ihm darin Recht zu geben, daß es Form im Kunstwerk immer nur in Bezug auf einen Gegenstand gibt. Freilich müssen wir uns hüten, Kategorien oder Ordnungen aufzustellen, die gleichsam von vornherein feststehen sollen. Herr *Fiensch* erwidert, daß auch er es ablehne, feste Kategorien aufzustellen.

\*

In der *Aussprache zum Vortrag von Herrn Ladendorf* macht Herr *Behrens* (Marburg) auf die Nord- und Ostabteilung beim Marburger Forschungsinstitut für Kunstgeschichte aufmerksam, die sich die Aufgabe gestellt hat, das ostsprachige Schrifttum zunächst in einer Bibliographie zu erfassen und später systematisch zu erschließen. Herr *Hempel* (Dresden) begrüßt die Bestrebungen des Marburger Institutes und spricht den Wunsch aus, daß das vielbändige Werk André Grabars über die russische Kunst mit zahlreichen Abbildungen bald in einer deutschen Übersetzung erscheinen möge.