

# KUNST'CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

9. Jahrgang

Oktober 1956

Heft 10

## SECHSTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

ESSEN 1. – 4. AUGUST 1956

*Vom 1. – 4. August 1956 fand in Essen die Sechste Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker statt. Das vorliegende Heft enthält die Résumés der auf der Tagung gehaltenen Vorträge und der Diskussionen sowie den Bericht über die Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker. Zugrunde liegen von den Vortragenden eingesandte Zusammenfassungen ihrer Referate bzw. die Protokolle der Vorträge, Diskussionen und der Mitgliederversammlung.*

### VORTRÄGE AM 1. AUGUST 1956

*Eröffnungssprache des Vorsitzenden Hans Kauffmann (Köln):*

Ich habe die Ehre, im Namen des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker und seines Vorstandes den Sechsten Kunsthistorikertag zu eröffnen. Dem Kultusminister des Gastlandes Nordrhein-Westfalen, Herrn Prof. Dr. Paul Luchtenberg, entbiete ich unsern ersten Gruß. Aufrichtigen Dank zollen wir ihm für die großzügige Unterstützung, die er mit den Sachbearbeitern seines Ministeriums uns gewährt hat, nicht zuletzt für die Übernahme der Schirmherrschaft über diesen Kongreß.

Den Vertretern der Stadt Essen gilt unser Gruß, an ihrer Spitze dem Herrn Oberbürgermeister Dr. Toussaint. Wir beglückwünschen die Stadt zu dem regen Kulturwillen, der sie beseelt, der nach einer Reihe bedeutender Ausstellungen die Schau zustande gebracht hat, die der Kölner Jahrtausendausstellung 1925 vergleichbar den schöpferischen Aufbruch dieser geschichtsgesättigten Landschaft in hochrangigen, aus ganz Europa zusammengetragenen Zeugnissen vergegenwärtigt und auch uns hierher gezogen hat. Der Stadtvertretung und der Stadtverwaltung, in erster Linie dem Herrn Oberstadtdirektor sowie dem Herrn Beigeordneten Spieß, haben wir für alles verständnisvolle Eingehen auf unsere Erfordernisse lebhaft zu danken.

Gern begrüße ich Herrn Professor Hundhausen von der Villa-Hügel-Stiftung. Wir bewerten die Initiative hoch, die der Kulturpflege eine neue Stätte gesichert hat, wo Kunst und Kunstgeschichte bildende Wirkung ausüben können.

Ich heiÙe vom Bundesministerium des Innern Herrn Ministerialrat Dr. Kipp unter uns willkommen, versichere auch ihn unserer Dankbarkeit für die von dort empfangene Beihilfe und benutze gern die Gelegenheit, vor unserer Kollegenschaft zu bezeugen, daß wir wichtige Anliegen unseres Fachs in seinen Händen wohl versorgt wissen, wobei ich etwa an das Wiedererstarren unserer Institutionen, insbesondere des Deutschen Vereins und des Florentiner Instituts denke.

Ein besonderes Grußwort gilt auch diesmal wieder den Vertretern der Deutschen Forschungsgemeinschaft, den Kollegen, die dort unsere Anliegen betreuen. Ihrer einsichtigen Förderung zumeist haben wir es zu verdanken, daß unsere Forscher und der Nachwuchs sich wieder zu produktiver Arbeit befähigt sehen und im internationalen Wettstreit das Gelände einigermaßen zurückgewonnen haben. Das Gedächtnis des ersten Präsidenten der einstigen Notgemeinschaft, Staatsminister Schmidt-Ott, der in diesem Frühjahr verstorben ist, halten wir in Ehren.

In meine Begrüßung schlieÙe ich alle Vorstände geistlicher und weltlicher Verwaltungen ein, deren Entgegenkommen auch erst den gewinnbringenden Verlauf der Exkursionen gewährleistet.

Als Gäste dürfen wir wieder einige Fachgenossen aus dem Ausland bei uns begrüßen, aus Österreich, der Schweiz, den Niederlanden, aus England und Amerika.

Die gesamtdeutsche Wirksamkeit unseres Verbandes tritt bei jedem unserer Kongresse zutage, diesmal vielleicht offenkundiger denn je. Aus ganz Deutschland sehen wir die Fachgenossen vereinigt, unserer Wissenschaft und ihrer Tradition verpflichtet, einig in der Bemühung um gleiche Gegenstände und Fragen, gleichgesinnt im Streben und in dem Bewußtsein, daß jede Erkenntnis sich vor aller Welt bewähren und standhalten muß. Möchten die, die zum ersten Mal als Mitglieder des Verbandes dem Kongreß beiwohnen, sich mit uns in der Überzeugung verbinden, daß nur in freier Begegnung der Geister Wissenschaft gedeiht und fortschreitet.

Wie immer schon, so sehen wir auch heute Studierende in bemessener Zahl als Gäste zugegen. Wir möchten darauf bestehen, daß das kunsthistorische Studium trotz neuerer Examensabstufungen seinen auf die Doktorprüfung abzielenden Charakter behält, der die Studierenden von vornherein auf die in unablässiger Bewegung begriffene Forschung hinlenkt. Mit dem Wunsch fruchtbringender Anregung begrüÙe ich unsere jungen Kollegen aus den Reihen der Studierenden sehr herzlich.

Beim Rückblick auf die beiden Jahre seit unserer letzten Tagung in Hannover sehen wir die deutsche Kunstforschung sich in wachsendem Maß beleben und können von beachtlichem Ertrag berichten. Die Reihe der Tagungen, bei denen ein engerer Kreis von Sachkennern begrenzte Probleme erörtert, hat nach dem vorbildlichen Beispiel des Münchener Zentralinstituts verschiedentlich Nachahmung gefunden. Wichtige Untersuchungen sind zum Abschluß gediehen und haben das Wissen auf neue Grundlagen gestellt (W. und E. Paatz, W. Schöne, O. Lehmann-Brockhaus, H. Wentzel; Monographien über Hauptbeispiele frühmittelalterlicher Baukunst, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte). Das deutsche Museumswesen hat sich durch

wohlbedachte Fortsetzung der seit 1945 organisierten kostbaren Ausstellungen Verdienste erworben („Sakrale Gewänder des Mittelalters“ in München) und namentlich im Ausland der deutschen Kunst Ehre gemacht („Bayerisches Rokoko“ und „Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts“ in London; „Kölner Malerschule“ in Paris; „Meisterwerke deutscher Zeichenkunst“ in den USA).

Wir erwähnen dankbar, daß durch gemeinsame Anstrengung von Bund und Ländern der Verlust einer unersetzlichen Zimelie deutscher Buchmalerei, Elfenbeinplastik und Goldschmiedekunst kaiserlichen Auftrags, des Codex Aureus Gothanus abgewendet und durch Übertragung an das Germanische Museum Deutschland erhalten werden konnte.

Mit tiefer Befriedigung nehmen wir es auf, daß sich wertvollster deutscher Museumsbesitz wieder an alter Stelle einrichten darf. Besorgte Hoffnung, wie wir sie vor zwei Jahren noch aussprachen, ist einem Gefühl dankbarer Beruhigung gewichen. Mit Hochachtung blicken wir auf die vorbehaltlose und uneingeschränkte Rückgabe von Kernbeständen der Kasseler Galerie und auf die hochsinnigen Begleitworte des österreichischen Kultusministers, Herrn Dr. Drimmel, aus dessen Geleitworten hier der Satz wiederholt sei: „daß die vor der Vernichtung geborgenen Kunstschätze dorthin zurückkehren, wo sie hingehören, ist eine Selbstverständlichkeit. Es sollte unser aller Wunsch und Vorhaben sein, daß sittliche Selbstverständlichkeiten endlich als eben das, was sie sind, gewertet werden“. In den Respekt vor solcher Gesinnung schließen wir den Direktor des Wiener kunsthistorischen Museums, unseren Kollegen Vinzenz Oberhammer ein. Wir halten nicht mit dem Dank für die Rückgabe der Hauptmasse der Dresdener Gemäldegalerie zurück, denen in der Berliner National-Galerie – vom Feinsinn des 80jährigen Ludwig Justi geordnet – wieder zu begegnen für jeden von uns ergreifend war, und die wir nun gern in Dresdens erneuerter Semper-Galerie wieder beheimatet wissen. Was noch fehlt, möge demnächst ebenso heimkehren.

Welche Wirkung nun auch dem Mahnruf und Appell unseres Verbandes beschieden gewesen sein mag, befriedigt dürfen wir heute aussprechen, daß die Rückführung der Berliner Museumsbestände sich im Fluß befindet und in absehbaren Fristen durchgeführt sein wird. Mit ihrem universalen Kulturbestand dienen die Berliner Museen der ganzen Welt und sollen ihr weiterhin dienen. Dabei vertrauen wir darauf, daß diese Museen baldigst wieder befähigt werden, ihrer hohen Mission als Forschungsstätten gewachsen zu sein und als Pflanz- und Bildungsstätten unseres wissenschaftlichen Nachwuchses wirksam zu werden, die jetzt noch mangeln. Müssen wir doch auch darauf achten, das kunsthistorische Denken wieder kräftiger mit der Anschauung des Originals zu nähren. Ebenso wünschen wir anderen Museen in Nord- und Süddeutschland, daß sie sich bald wieder in Stand gesetzt sehen, ihre Kostbarkeiten, an denen alle teilhaben sollten, vollständiger zur Schau und für gelehrte Forschung bereit zu stellen.

Welchen Gewinn die Wissenschaft daraus ziehen wird, ist nicht abzusehen. Den wiedererschlossenen Kunstwerken werden die Gelehrten mit neuen Augen begegnen,

deren Horizont sich inzwischen erweitert hat. WerkGattungen, die früher beiseite gelassen wurden, sind in den Bereich unserer Interessen gezogen und zum Sprechen gebracht worden. Wie entlegen, um nicht zu sagen abseitig, erschienen wohl zu ihrer Zeit Karl Giehlow's Enthüllungen über Hieroglyphenkunde der Renaissance, dargetan an Dürers Randzeichnungen zum Maximiliangebetebuch, und wie zentral sind neuerdings Studien in der Emblemik geworden, haben unser Bildverständnis erweitert und präzisiert, Wertakzente verschoben und uns überhaupt erst befähigt, Bilderzyklen des sakralen und des höfischen Barock zu interpretieren, die Gedankenwelt der planenden Auftraggeber und der vollziehenden Künstler nachzuerleben. Im Allgemeinen wird unsere methodische Lage wohl hauptsächlich gekennzeichnet durch die Offenheit unseres Geschichtsbildes. Ich meine damit die immer mehr sich durchsetzende Betrachtungsweise, die eine einzelne künstlerische Schöpfung oder Werkgruppe auf den Gesamtbestand der vorausgegangenen Entwicklung bezieht und mit dem Blick auf dies allgemeine Wachstum das neue Gebilde in seinem Eigengepräge zu definieren sucht. Die Betonung ikonographischer Studien ist nur ein Symptom dieser Betrachtungsweise, vor der die früher so starren Epochenbegrenzungen hinfällig werden und der Tiefenraum der Jahrhunderte sich auftut. Die Architekturgeschichte verfährt in der Ableitung ihrer Typen nicht anders. Auch die Vorträge, die unser Tagungsprogramm erwarten läßt, führen zu meist auf diese Perspektiven hin.

Von einem solchen Geschichtsbild ist die in der Villa Hügel vereinigte Ausstellung ebenfalls eingegeben. Daneben zieht uns die ehrwürdige Kunstgeschichte dieser arbeitsreichen Stadt und das mit Kunstdenkmälern gesättigte westfälische und rheinische Land an. Unsere Exkursionen sind darauf angelegt, schwerer Erreichbares selbst Spezialforschern an Ort und Stelle bekannt zu machen, die Denkmalpfleger vor die Monumente zu führen, deren Kriegsschäden die beiden vom Kultusministerium veranlaßten Bände von 1951 und 1954 festhalten, und die Methoden des Wiederaufbaues in der Versöhnung der geschichtlichen Tradition mit dem Drängen der Gegenwart werden befruchtenden Erfahrungsaustausch hervorrufen.

Mit einem herzlichen Dank an das Ortskomité, das die Mühsal der Vorbereitungen dieser Tagung willig auf sich genommen hat, treten wir in unsere Arbeit ein, von der wir Beiträge erhoffen über ein Gebiet, von dem Annette von Droste-Hülshoff gesagt hat: „Es möchten wohl wenige Teile unseres Deutschlands einer so vielseitigen Beleuchtung bedürfen“.

---

Anschließend begrüßte Kultusminister Prof. Dr. Paul *Luchtenberg* die Teilnehmer im Namen des Landes Nordrhein-Westfalen und stellte in den Mittelpunkt seiner Ausführungen die allgemein bildende und erzieherische Aufgabe, die der Kunstwissenschaft heute zufalle. Auch Oberbürgermeister Dr. *Toussaint*, der die Willkommensgrüße der Stadt Essen zum Ausdruck brachte, betonte die Bedeutung, die der Kunsttradition und Kunstpflege im öffentlichen Leben der Gegenwart zukomme.

Unter den ottonischen Goldschmiedewerken bilden das Antependium Kaiser Heinrichs II. aus Basel und die sog. Pala d'Oro von Aachen eine stilistisch in sich abgeschlossene Gruppe, die durch das Weihedatum 1019 des Basler Münsters auch zeitlich festgelegt erscheint. Ein Grund, die Pala d'Oro früher zu datieren, besteht nicht; die traditionelle Annahme einer Stiftung durch Otto III. ist in das Reich der Fabel zu verweisen.

Zur Pala d'Oro gehört der Goldene Buchdeckel, der entgegen der mitunter von der Forschung geäußerten Vermutung niemals das ottonische Evangeliar des Münster-schatzes geschmückt hat. Der Deckel ist leicht als die ottonische Nachahmung eines karolingisch-reimser Goldschmiedewerkes in der Art des Codex Aureus von München zu erweisen. Dafür spricht die Gesamtform wie auch der Rahmen, dessen Motive sich mit dem Ardennen-Kreuz oder einem der Deckel vom Psalter Karls des Kahlen vergleichen lassen. Verschieden von dem anzunehmenden karolingischen Urbild ist jedoch die Ikonographie: statt der Majestas Domini schmückt eine byzantinische Elfenbeintafel mit der Hodegetria die Mitte, die anstatt von schreibenden Evangelisten von Evangelistensymbolen umgeben wird; auch die vier Szenen aus dem Leben Christi entsprechen kaum dem Prototyp. Wie dessen Evangelistenfiguren ausgesehen haben, dürfte das Matthäusrelief an der Kanzel König Heinrichs II. zeigen, das anscheinend auf den gleichen Reimser Buchdeckel zurückgeht.

Fragt man nun nach der Herkunft der Meister, denen die Aachener Goldschmiedewerke verdankt werden, so kann es sich nur um eine Schule handeln, die ebenfalls Karolingisches in der Art des Codex Aureus mit dem Reliefstil des Aachener Buchdeckels, der Pala d'Oro und der Basler Altartafel vereint. Nur Fulda kommt dafür in Frage, wo die auf Betreiben Heinrichs II. erfolgte Reform von 1013 den älteren, vom karolingischen „Corbie“ geprägten Stil des Sakramentars von Göttingen verdrängte und durch den neuen des römischen Sakramentars, der Evangelisten Matthäus und Markus im Berliner Evangeliar Ms. theol. lat. fol. 18 und der Kryptomalereien von Fulda-Neuenberg ersetzte. Vergleicht man etwa die Geburtsszene des römischen Sakramentars mit der gleichen Szene auf dem Aachener Buchdeckel, wird die Übereinstimmung deutlich. Sie geht so weit, daß an einer Herkunft aus der gleichen Fuldaer Schule nicht zu zweifeln ist. Bestätigt werden die Zusammenhänge durch Vergleiche der genannten Evangelisten aus fol. 18 mit der Majestas Domini der Pala d'Oro oder der Engel des Basler Antependiums mit den Engels-gestalten der Neuenberger Krypta. (Abb. 3) – Auch ikonographisch stimmen die Goldschmiedewerke mit der Fuldaer Malerei überein. Beim Buchdeckel ist die Kreuzigung, deren Typus auf der Pala d'Oro wiederkehrt, neben die entsprechenden Szenen im Bamberger Sakramentar und dem Missale aus St. Alban in Mainz, ehemals beim Herzog von Aremberg, zu stellen, wobei festzuhalten wäre, daß die letztere Handschrift, wie auch die Evangeliare Fulda Aa 44 und Paris lat. 275, sich stilistisch schon so weit von Fulda entfernen, daß ihre Entstehung an einem anderen Ort, mit H. Swarzenski vermutlich in Mainz, anzunehmen wäre. Mainz war

ja auch die letzte Station des großen Fuldaer Reformpropstes Bardo, der 1019 der Neugründung von St. Andreas in Neuenberg vorgesetzt wurde, Leiter der Fuldaer Klosterschule war, sowie 1029 zum Abt von Werden, im folgenden Jahr zum Abt von Hersfeld und schließlich 1031 auf Betreiben der Kaiserin Gisela zum Erzbischof von Mainz ernannt worden ist. – Auch die übrigen Szenen des Buchdeckels lassen sich in der Fuldaer Ikonographie bis in Einzelheiten hinein nachweisen, während sich mit der Reichenau weder stilistisch noch ikonographisch Übereinstimmungen zeigen. Das gleiche gilt für alle Szenen der Pala d'Oro, die in der Fuldaer Buchmalerei vorkommen: Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Fußwaschung, Kreuzigung und Frauen am Grabe. Insbesondere die Miniaturen des Sakramentars von Bamberg sind immer wieder heranzuziehen.

Was für die Aachener Werke gilt, muß im gleichen Umfang auch für Basel gültig sein. Hier soll nur noch darauf verwiesen werden, daß der Typus Christi mit erhobenen Armen schon um 973 an einem goldgetriebenen Fuldaer Antependium zu sehen war, und auch das Göttinger Sakramentar die Basler Komposition, wenn auch verkürzt, bringt.

*Tilman Buddensieg (Hamburg):*

*Zur Lokalisierung der Basler Altar-Tafel Heinrichs II.*

Ausgangspunkt war der Vergleich der Tugendmedaillons mit umgebenden Ranken auf der Basler Tafel mit dem gleichen Motiv auf Gravierungen der sogenannten Gruppe um den Watterbacher Tragaltar. Es konnten große Übereinstimmungen in den Einzelheiten der Ranke und der Tugenden vor allem mit dem Watterbacher Tragaltar (Bayer. Nat.-Mus.) selbst und dem Kreuz-Reliquiar Heinrichs II. (München, Residenz) festgestellt werden.

Eine Analyse der gravierten Rückseite des Kreuz-Reliquiars ergab, daß hier zwei selbständige, in Fuldaer Sakramentaren häufig vorkommende Szenen zu einer vereinigt sind: das von Engeln adorierte Lamm mit Ecclesia (Beispiel: Fuldaer Lektionar in Aschaffenburg) und das Opfer der drei alttestamentarischen Gestalten Abraham, Melchisedech und Aron, bzw. Abel (Beispiele: Fuldaer Sakramentare in Göttingen und Bamberg).

Darüber hinaus zeigten Vergleiche mit Miniaturen des Fuldaer Sakramentars in Bamberg, lit. 1 auch die Herkunft der Figurentypen der Gravierung aus der Fuldaer Schule.

Die Evangelisten der Innenseite des Reliquiars wurden mit der Aachener Tafel in Verbindung gebracht: Markus mit dem Grabesengel, Johannes mit der Petrusfigur der Fußwaschung. Die Tugenden der Basler Tafel und der Gravierungen stimmen völlig überein mit Medaillons (Abb. 4) der Krypta von Neuenberg/Fulda (gew. 1023).

Damit ergaben sich Zusammenhänge, die eine Gruppe von Werken mit einem Ort, mit Fulda, verknüpften: Ranke und Kardinaltugenden verbinden Basler Tafel und Kreuz-Reliquiar, dessen Rückseite ist aus der Fuldaer Handschrift Bamberg, lit. 1

herzuleiten. Die Evangelisten der Innenseite des Reliquiars sind mit der Aachener Tafel zu vergleichen. Die Tugendmedaillons finden ihre Gegenstücke in der Neuenberger Krypta.

In diese Fuldaer Schule wurden einbezogen u. a. das Reichskreuz durch Vergleich des Apostels Paulus mit Christus der Verspottung in Aachen; ferner das Kreuz der Reichskrone (Zusammenhang mit Kruzifix der Aachener Tafel), der Spitzersche Tragaltar im Cluny-Museum und ein wahrscheinlich aus Bamberg stammendes Elfenbein mit thronendem Christus im Bayer. Nat.-Mus. Die Christusfiguren der beiden letzteren Werke wurden mit dem Apostel Markus der Fuldaer Handschrift in Berlin, theol. lat. fol. 18 und dem thronenden Christus im Tonnengewölbe der Altarnische in St. Michael in Fulda verglichen. In diesen Denkmälerkreis wurden Stücke des Schatzes einbezogen, der sich ehemals in St. Michael in Lüneburg befand.

Daraus ergab sich die Folgerung, daß wesentliche Teile der Kirchenschätze von Aachen, Bamberg, Basel, Lüneburg, dazu noch näher zu bestimmende Teile der Reichsinsignien aus der Fuldaer Schule stammen. Die Übereinstimmungen dieser Werke untereinander gehen über die Identität der Figurentypen hinaus.

Auf der Basler Tafel ist die Raumkomposition der Neuenberger Krypta gleichsam auf die Fläche projiziert, dem Altar selbst zugeordnet. Das gleiche Verhältnis gilt auch für die Dekoration der Altarnische im Obergeschoß von St. Michael in Fulda und das Zentrum der Aachener Altartafel: was hier auf der Fläche, am Altar erscheint, gruppiert sich dort räumlich um den Altar.

Das Programm der Basler Tafel unterscheidet sich von dem der Neuenberger Krypta vor allem durch die Beschränkung der Engel auf die drei Erzengel und die Einführung einer stehenden Christusfigur. Eine große Zahl von Beispielen, vor allem die Rückseite des Poussay-Evangeliars, machten die Herkunft der Basler Christusfigur aus dem Thema des Löwen und Drachen niedertretenden Christus gemäß dem 90. Psalm sehr wahrscheinlich. Damit dürfte sie sich im wesentlichen in Auseinandersetzung mit karolingischen Vorbildern, nicht mit byzantinischen, entwickelt haben. Zugleich entspricht dieses Bild des Christus-Siegers einer Christusvorstellung, wie sie am großartigsten in den *Laudes Regiae* zum Ausdruck kommt. Hier erscheinen die drei Erzengel als die traditionellen Fürbitter des Kaisers und, in den Schluß-Akklationen, u. a. die vier Kardinaltugenden als die Tugenden Christi.

*Heinz Roosen-Runge (München):*

*Die Buchmalereirezepte der Mappae Clavicula und des Heraclius und die englische Buchmalerei des frühen Mittelalters*

Der Vortrag berichtete über Untersuchungen, in denen die Beziehungen zwischen den Buchmalereirezepten der MC. und des H. und Werken der frühmittelalterlichen Buchmalerei verfolgt wurden. Es wurde zunächst auf die Textüberlieferung dieser Rezepte im Rahmen der beiden Traktate und ihrer Tradition von der Spätantike bis zum 12. Jh. eingegangen. Sodann wurden die praktischen farbtechnischen Re-

konstruktionsarbeiten erwähnt, die dazu führten, daß der Inhalt sowohl der Herstellungsvorschriften für Farbstoffe („*factura colorum*“) als auch der Regeln zum Malen von festgelegten Farbverbindungen, Konkordanzen von Farben („*concordantia et discordantia colorum*“) in auf Pergament ausgeführten Mustern wieder sichtbar gemacht werden konnten. Die Bedeutung der alten Farbbezeichnungen wurde dadurch geklärt und eine frühmittelalterliche Farbnomenklatur wiedergewonnen. Andererseits konnten die vielfachen Veränderungen der Bedeutungen der Farbbezeichnungen verfolgt werden. Unter den Farbstoffen mit griechischer Bezeichnung aus dem Hauptteil der MC. schälte sich eine Gruppe von Farben unter dem Titel „*Pandius*“ als eine vermutlich vorikonoklastische Farbmustersammlung heraus. Es wurden weiter die neuen Verfahren stereomikroskopischer und farb-mikrophotographischer Untersuchung genannt, welche entwickelt worden waren, um bei den Vergleichen der wieder ausgeführten Einzelfarben und Farbkonkordanzen mit Werken der frühmittelalterlichen Buchmalerei die in den Traktaten genannten Farbstoffe und Farbverbindungen an Hand ihrer Mikrostruktur mit der nötigen Exaktheit identifizieren zu können.

Von der *Schedula* des Theophilus unterscheidet sich die Sammlung der MC. und des H. hinsichtlich der Pigmente vor allem durch das häufige Vorkommen stumpf-farbiger, schwer wirkender Farbstoffe, die z. T. aus karolingischer Tradition übernommen, der Palette der beiden Traktate einen altertümlicheren Charakter geben als der *Schedula*. Für die Konkordanzen ist das Vorherrschen des Dreiklangs gegenüber den differenzierteren Farbverbindungen der *Schedula* bezeichnend. Es stehen hier Farbklänge sehr verschiedenen stilistischen Gepräges nebeneinander: neben karolingischen solche, die offenbar jünger sind. Die auf Grund textkritischer Überlegungen durchgeführten Untersuchungen englischer Buchmalereien vom 10. – 12. Jh. ergaben, daß die Farbkonkordanzen der beiden Traktate mit Werken englischer Skriptorien dieser drei Jahrhunderte in enger Verbindung stehen. Die Konkordanzen können, wie sich bei diesen Miniaturen-Untersuchungen ergab, jedoch nicht von Anfang an so in die Texte der beiden Traktate verteilt gewesen sein, wie sie aus dem 12. und 13. Jh. überliefert sind. Es muß vielmehr das Vorhandensein einer einzigen, in loser Form angelegten Ursammlung solcher Vorschriften schon für das spätere 10. Jh. vorausgesetzt werden, welche im 11. und 12. Jh. in verschiedenen Skriptorien weiter bereichert wurde, bis erst in der 2. H. des 12. Jh. diese Sammlung in die an die MC. und den H.-Traktat angeschlossenen Fragmente auseinandergelegt wurde. Der Farbenstil von Hss. des späten 10. und frühen 11. Jh. aus Winchester, sodann von Hss. aus Canterbury und mittelenglischen Skriptorien und im 12. Jh. aus Bury St. Edmunds, Canterbury und wieder Winchester spiegelt sich in der Sammlung. Diese enthält somit verschiedene geschichtliche Schichten und stellt sich im Gegensatz zur *Schedula* als ein Werk überpersönlicher Skriptoriumstradition dar. Abschließend wurde in einem Ausblick auf die Geschichte der Pigmente am Beispiel roter Farbstoffe, des echten Schneckenpurpur, des Karmin und des Folium, auf die Kontinuität hingewiesen, die auch in diesem Bereich Spätantike und frühes Mittelalter verbindet.

*Über den zweiten Tremessener Kelch und die Quellen seiner Ikonographie*

Gegenstand der Betrachtung ist der zweite, weniger bekannte spätromanische silberne Kelch in Tremessen in Polen. Sicherlich ist er, wie der Niello-Kelch der gleichen Kirche, ein Werk des rheinisch-westfälischen Kunstkreises. Beide Kelche gehören zu den Arbeiten, die kurz nach ihrer Entstehung ihren Weg nach Polen gefunden haben, falls sie nicht überhaupt für dieses Kolonialgebiet bestellt oder angefertigt wurden. Andere hierher gehörige ungefähr gleichzeitige Arbeiten, wie das Evangeliar und der Emaillkasten von Kruschwitz oder die Kupferplatte mit den Drei Marien am Grabe in Warschau sind von E. Meyer (Zs. f. Kunstgesch., Bd. 10) behandelt worden, und ich kann ihnen noch eine unbekannte niellierte Kelch-Cuppa in Plotzk anfügen. Es sind Werke, die unmittelbar neben den importierten Erzeugnissen rein lothringischen Stiles in Polen, etwa den Handschriften in Plotzk und dem goldenen Einband des Evangeliars der hl. Anastasia in Warschau, auftreten und von dem kolonisierten Klerus gleichwertig geschätzt wurden.

Stilistisch steht das von E. Meyer veröffentlichte Relief in Warschau mit den Drei Marien dem zweiten Kelch in Tremessen vielleicht noch etwas näher, als dem Tremessener Niello-Kelch. Aber alle drei Arbeiten sind wohl gleichzeitig, etwa um 1170 entstanden. Der zügige, beinahe klassizistische Gewandstil und die organische Behandlung der Relieffiguren des zweiten Tremessener Kelches verraten jedoch viel ausgesprochener die Tradition Lothringens, wie sie sich von der Bibel von Stavelot, geschrieben 1097, bis zu Nikolaus von Verdun, also bis 1200, verfolgen läßt.

Es sei nun in diesem Zusammenhang auf einen immer noch nicht hinreichend gewürdigten Lütticher Bilder-Bibelzyklus hingewiesen, der fragmentarisch in zwei Exemplaren aus der Mitte des 12. Jh. überliefert ist. Von dem einen Exemplar haben sich nur zwei Doppelblätter erhalten, eines im Victoria & Albert-Museum und eines in der Universitätsbibliothek Lüttich. Das zweite Exemplar gehört dem Kupferstichkabinett in Berlin. Es enthält 10 Doppelblätter mit 23 vorgesehenen Darstellungen (17 davon ausgeführt) aus dem Pentateuch, und 16 Miniaturen (4 davon unfertig) aus dem Neuen Testament. Die alttestamentlichen Bilder gehen ikonographisch nicht auf östliche Quellen zurück, sondern auf westlich altchristliche. Die 3 Darstellungen aus dem Leben Johannes in dem Berliner Exemplar kopieren genau, zwei davon seitenverkehrt, die Reliefs des Lütticher Taufbeckens. Die Lütticher Fragmente beweisen also die Existenz eines westlichen Bibelzyklus größten Umfangs, losgelöst von einem Bibeltext, und sie beweisen auch den engen Zusammenhang, der in Lothringen zwischen den Künsten der Miniaturmalerei und des Erzgusses bestand.

Der Tremessener Kelch ist in dem Programm seiner reichen bildnerischen Ausstattung einzigartig unter den Kelchen seiner Zeit. Er zeigt ausschließlich Darstellungen aus dem alten Testament, die wie die Lütticher Fragmente gleichfalls unabhängig von byzantinischer Ikonographie sind. Dargestellt sind auf den Reliefs der Cuppa und des Fußes je 6 Szenen aus den Büchern der Könige, auf der Cuppa

aus der Geschichte Elias und Elisas, am Fuß aus dem Leben Davids. Da Komposition und Stil der Darstellungen in den Handschrift-Fragmenten und auf dem Kelche im großen und ganzen übereinstimmen und da man annehmen darf, daß in dem Lütticher Zyklus auch die Bücher der Könige entsprechend umfangreich wie der Pentateuch illustriert waren, scheint die Hypothese erlaubt, daß die Reliefs des Kelches auf eine Bilderfolge der gleichen Handschriften-Familie zurückgehen. Jedenfalls können wir feststellen, daß einige Szenen vom Fuß des Kelches in zwei annähernd gleichzeitigen deutschen Handschriften wiederzufinden sind, und bei der Ungewöhnlichkeit der Szenenauswahl darf man annehmen, daß alle drei Werke - Kelch und die beiden Handschriften - ikonographisch von dem gleichen Bilderzyklus abhängen. Es sind: 1. das sog. Simulacrum Davids, 2. die Übergabe des Schwertes Goliaths an David durch Samuel, beziehungsweise durch Abimelech; 3. die Übergabe der heiligen Schaubrote. Das Simulacrum Davids und die Übergabe der Schaubrote sind nun ähnlich in einem unveröffentlichten fränkischen Zisterzienser-Psalter in München dargestellt. Die Schwertübergabe, die ebenfalls in der gleichen Miniatur des Psalters angedeutet ist, findet sich in einer Augustiner-Handschrift in Subiaco, die wahrscheinlich im Prämonstratenser-Kloster Arnstein geschrieben ist, das nach Rosy Schillings Untersuchungen (Festschrift für Otto Schmidt) eine wichtige Rolle in der rheinischen Goldschmiedeproduktion spielte. Die Rekonstruktion des Zyklus kann also durch den Tremessener Kelch und diese beiden Handschriften vervollständigt werden. Es würde hier zu weit führen, auf das Alter seiner Redaktion und den Ort seiner Entstehung einzugehen. Nur soviel sei gesagt, daß in dem Rahmenwerk der Münchner Miniaturen Elemente enthalten sind, die auf englische Arbeiten der Jahrtausendwende zurückweisen.

*Nikolaus Pevsner (London):*

*Englische Architektur zur Zeit Shakespeares*

Zunächst ist das Thema des Vortrages dahin zu präzisieren, daß nicht die Baukunst der Zeit Shakespeares im engeren Sinne (1564 - 1616) behandelt werden soll; vielmehr soll jener weiter gefaßte Entwicklungsvorgang erörtert werden, der in der Auseinandersetzung der englischen Bautradition der Spätgotik mit den aus Italien und Frankreich eindringenden Formen der Renaissance und des Manierismus zur Ausbildung eines eigenen neuen Stils führt. Diese Epoche umfaßt die Zeit von etwa 1510 - 1610. An Monumenten wie der Kapelle Heinrichs VII. in Westminster (1503 - 15), Schloß Hampton Court (1515 - 35), Sutton Place (1523 - 25) und Layer Marney (1521 - 23) ist die erste Durchsetzung traditioneller englischer Stilformen mit renaissanceartigen Elementen aufgezeigt. Als Charakteristikum ist dabei zu beachten, daß sowohl die traditionelle Raumdisposition wie bestimmte Prinzipien der Gliederung (einfache Weiträumigkeit, Vorliebe für Verwendung gleichförmiger Dekorationsmotive) weitgehend beibehalten werden und gleichsam Konstanten der englischen Architekturgestaltung bleiben. Italienischer Dekor, wie er zuerst an Torrigianis Grabmal Heinrichs VII. erscheint, tritt auch an den Bauten zunächst nur als Beiwerk

(z. B. Giebel- und Kaminornamentik) auf. Die Eigentümlichkeit der weiteren Entwicklung ist, daß renaissancemäßige und manieristische Formelemente nicht nacheinander, sondern gleichzeitig in England eindringen, und dies sowohl aus Italien wie aus Frankreich. Somerset House (1548/50, nicht erhalten) ist ein typisches Beispiel hierfür im Vergleich etwa mit der Galerie Franz I. in Fontainebleau. Das starke Fortwirken der spätgotischen Tradition, die sich mit den neuen Stilelementen verbindet, repräsentiert sich besonders gut in Longleat (1567 ff.) – mit dem Shakespeares Zeit erreicht ist –, dessen Bauherr Sir John Thynne auch die Bauaufsicht über Somerset House hatte.

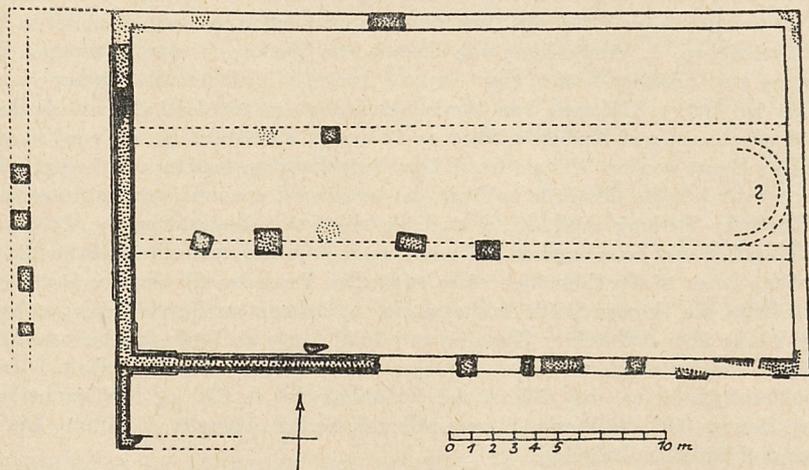
Diese sehr komplizierte, aber doch stets eine typisch englische Eigenart wahrende Stilsynthese ist besonders ausgeprägt in Burghley House (1585), dessen vielfältiger Bestand an Formen und Motiven – Anklänge an Somerset House, Anet, Rathaus von Antwerpen – es nahe legt, Einwirkungsmöglichkeiten verschiedener Art in Betracht zu ziehen: 1. Verwendung von literarischen Werken (Traktat Serlios), 2. Beteiligung ausländischer Kräfte vom Ausland her, 3. Tätigkeit ausländischer Handwerker am Ort, 4. Lieferung von Werkstücken aus dem Ausland, 5. Einflußnahme des durch Reisen und Studien erfahrenen Bauherrn. Tatsächlich ist in dem Fall von Burghley House von Sir William Cecil, Lord Burghley, dem Bauherrn und wichtigsten Ratgeber der Königin Elisabeth, bekannt, daß er einen Zimmermeister aus Antwerpen in führender Stellung beschäftigte, zugleich aber auch Werkstücke in Antwerpen herstellen ließ und beim englischen Gesandten in Paris architekturtheoretische Bücher bestellte, die er in der Bibliothek eines englischen Freundes, Sir Thomas Smith, gesehen hatte. Sir Thomas Smith' Bücherkatalog ist bekannt und enthält überraschend viele Werke über Architektur. Überdies war Smith lange als Gesandter in Frankreich gewesen und hatte sich von da Anregungen für sein Haus Hill Hall geholt. Ebenso charakteristisch ist es, daß sich in der Bibliothek des 9. Earl of Northumberland (Syon House) 1606 die Werke Vitruvs, Albertis, Serlios, Vignolas, Delormes, Ducerceaus und Ditterlins befinden.

Zahlreiche weitere Beispiele bezeugen diese Durchdringung von Stilformen der Renaissance und des Manierismus verschiedener Provenienz mit englischen „Formkonstanten“. An 3 der größten Schloßbauten läßt sich schließlich eine Zusammenfassung der Entwicklung zeigen: Wollaton Hall (1580 – 88), Hardwick (1590 – 99) und Hatfield (1601 – 11), wobei als neues Charakteristikum gelegentlich das – nunmehr bewußte – Wiederverwenden gotischer Formen festzustellen ist (Gothic Revival).

Nach allem Dargelegten muß es verfehlt erscheinen, diese mannigfaltigen Stilelemente und -phänomene einfach in den Begriff des Manierismus einzuordnen. Man tut besser, in dem Spannungsverhältnis zwischen dem starken und dauerhaften Fortwirken des mittelalterlichen Erbes einerseits, dem Willen zur Formklarheit der Renaissance andererseits und schließlich der Aufnahme manieristischer Gestaltungsprinzipien die Voraussetzung für jene eigenen und eigenartigen Wesenszüge zu erkennen, die uns in der Baukunst des elisabethanischen England entgegentreten.

*Albert Verbeek (Bonn): Eine merowingische Kathedrale?*

Bei unserer geringen Kenntnis von Bischofskirchen der Merowingerzeit ist ein älterer Fund in Maastricht bedeutsam, der schon 1926 im amtlichen Denkmälerwerk von W. Goossens veröffentlicht und im wesentlichen wohl richtig gedeutet wurde. Im Gelände nordöstlich neben der Liebfrauenkirche kamen die Grundmauern einer frühmittelalterlichen Anlage zutage, die aller Wahrscheinlichkeit nach als Kirche des Bischofs anzusprechen ist, der vom späten 4. Jh. bis ins frühe 8. Jh. in Maastricht residierte (nach Tongern, vor Lüttich). Es handelte sich um ein recht-



*Abb. 1 Maastricht, Grabungsplan*

eckiges Gebäude von 15,3 x 30,9 m lichter Weite, dessen Umfassungsmauern in römischer Technik, aber über dem Niveau spätrömischer Anlagen teilweise noch aufgehend erhalten waren. In Längsrichtung war der Raum durch zwei Stützenreihen in drei gleiche „Schiffe“ von etwa 4,6 m Breite unterteilt. Darauf deuten mehrere Quadersteine aus römischem Altmaterial, die in annähernd gleichem Abstand von 3 – 3,3 m in Mörtelbettung lagen und wohl als Sockel für Holzpfosten gedient haben. Eine ähnliche Reihe vor der Westseite läßt eine offene Vorhalle von 5 m Tiefe erschließen. Der Ostteil des Innenraums, in dem die Altanlage zu vermuten wäre, ist noch nicht untersucht. Vielleicht gab es hier Zwischenmauern zur Ausscheidung eines Altarraums. Auf der Südseite konnte ein nachträglich, aber nicht viel später

angesetzter Schmalraum festgestellt werden, der westlich mit dem Hauptbau fluchtete. (Abb. 1).

Vergleichbar wäre neben dem fränkischen Dom von Worms, der zu Beginn des 7. Jhs. als große Rechteckanlage von etwa 23 x 46 m bestand (nach R. Kautzsch), vor allem die vorkarolingische Anlage von St. Alban in Mainz, ein Rechteck von etwa 14 x 28 m in römischer Mauertechnik, vielleicht aus dem 5. Jh. In beiden Fällen ist – wie in Maastricht – das Verhältnis von Breite zu Länge ungefähr gleich 1 : 2, von einer Inneinteilung wurde nichts gefunden. Die Bedeutung der Maastrichter Anlage liegt vor allem in dem Hinweis auf eine innere Holzkonstruktion, wie sie für die fränkische Zeit nach den Geschichtsquellen schon immer anzunehmen, in einem Baubefund aber nicht nachgewiesen war. Immerhin sind durch die verfeinerten Grabungsmethoden in den Jahren nach dem letzten Kriege Spuren einer Anzahl von Holzkirchen meist karolingischer Zeit mit Pfostengründung im Boden ermittelt worden. Für die Verbindung von heimischem Holzbau mit römischem Mauerbau läßt sich auf eine Schicht ländlicher dreischiffiger Anlagen spätrömischer Zeit verweisen, die vor allem in England verbreitet war, in einzelnen Beispielen aber auch in Frankreich, am Rhein und über die Schweiz bis nach Ungarn vorkam. Dabei ist wie in Maastricht mit der Einwirkung des besonders in Mitteleuropa verbreiteten sog. dreischiffigen Hallenhauses zu rechnen, das mit Holzstützen auf Steinsockeln schon um die Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. für den Rhein-Maasraum ungefähr in der Form belegt ist, die bis in die Neuzeit Geltung behielt (Zippelius). Klosterscheunen des hohen und späten Mittelalters mitunter von riesigem Ausmaß können eine Vorstellung von der entwickelten Holzkonstruktion vermitteln, die aus der Frühzeit nicht mehr erhalten ist. (Eine Behandlung der Fragen, die der Maastrichter Befund aufwirft, ist für die Bonner Jahrbücher vorgesehen.)

#### *Diskussion*

Aus den vorgelegten Problemen werden vor allem zwei Fragen herausgegriffen, die mutmaßliche Form der Apsis sowie die Art der Eindeckung der Kirche. *Boeckelmann* führt aus, daß die oft hypothetisch angenommene Form der eingebauten Priesterbank sich im Norden nicht nachweisen läßt, wozu *Verbeek* erläutert, daß es sich s. E. hier nicht um eine solche Priesterbank, sondern um eine eingebaute Apsis gehandelt habe. *Graf Wolff Metternich* geht dann auf die Ungewöhnlichkeit einer Anlage mit drei gleich breiten Schiffen ein. *Verbeek* führt als verwandte Erscheinung die Hallenhäuser an, bei denen allerdings steilere Dächer anzunehmen seien, während *Rosemann* daran erinnert, daß sich bereits in antiken Bauten gleich breite und gleichmäßig eingedeckte Schiffe finden. *Bandmann* verweist auf das Beispiel von Aquileja. *Eichler* nennt als einen der Maastrichter Kirche verwandten Bau St. Maximin in Trier, wo die gleichen Dimensionen sowohl für die Maße der Schiffe als auch die Abstände der Stützen vorliegen, und folgert daraus, daß der von *Verbeek* vorgeschlagenen Eindeckung der Kirche zuzustimmen sei. Die Frage *G. Galls*, ob die Dicke der erhaltenen Bodenplatten keinen Aufschluß über die Höhe der einzelnen Schiffe geben könne, wird von *Verbeek* verneint.

Roger N. Quirk (London):

*Die Kathedrale von Winchester in ottonischer Zeit*

Das um 990 entstandene Gedicht „Narratio Metrica de Sancto Swithuno“ des Kantors der Kathedrale von Winchester, Wulfstan, beschreibt den Wiederaufbau und die Erweiterung der Kathedrale (des „Old Minster“) durch den Hl. Ethelwold, 963–984 Bischof von Winchester, und seinen Nachfolger. Zusammen mit dem Hl. Dunstan, Erzbischof von Canterbury, spielt Ethelwold die führende Rolle bei der Neuordnung der englischen Klöster im Anschluß an die Reformbewegung des Kontinents, wie dies in der „Regularis Concordia“ zum Ausdruck kommt, deren Verfasser er gewesen sein mag. Er baute zahlreiche Klosterkirchen wieder auf und die Buchmalerschule von Winchester entstand unter seinem Einfluß.

Wulfstans Gedicht berichtet, daß Ethelwold „porticus“ sowohl im Norden als auch im Süden anbaute, worunter wohl, dem im „Sächsischen“ üblichen Gebrauch des Wortes entsprechend, Seitenkapellen zu verstehen sind. Ferner schildert er, daß es schwierig gewesen sei, den Ein- und Ausgang der Kirche – offensichtlich im Westen – zu finden: der Besucher werde durch die vielen Kapellen und die offenen Türen auf jeder Seite verwirrt, und müsse durch einen Ortskundigen zu der „Schwelle des äußersten Vestibüls“ geführt werden. Diese Beschreibung mag eine Art von Westwerk oder westlichen Anbau an die Kirche nahelegen, jedenfalls eine komplizierte Anlage, nicht nur ein offenes, hofartiges Atrium.

Das Gedicht spricht weiter auch von einem „porticus“-Anbau im Osten, also einer östlichen Erweiterung der Kirche, und fährt mit der Beschreibung der neuen Krypta fort. Diese scheint den Charakter einer Ringkrypta mit Confessio besessen zu haben, vielleicht einer Außenkrypta. Erwähnt wird ferner die neue, besonders große und bemerkenswerte Orgel, die die Kathedrale besaß.

Als letztes wird der Turm beschrieben, vielleicht in Geschossen aufsteigend, mit runden Treppentürmchen mit spitzen Dächern. Die Spitze des großen Turmes krönte ein vergoldeter Hahn. Es ist in diesem Zusammenhang interessant, daß das Benediktionale des Hl. Ethelwold eine Miniatur enthält, auf welcher ein stockwerkartig aufgebauter Turm mit einem Hahn an hervorragender Stelle zu sehen ist.

*Diskussion*

*Rosemann* gibt zunächst eine zusammenfassende Interpretation der einzelnen Elemente des zu erschließenden Baus und kennzeichnet als zwei besonders wichtige Probleme die Art des Turmes, ob Vierungs-, Chor- oder Westturm und – als das spezielle Anliegen des Vortrags – die Westwerkfrage. *Pevsner* nennt weiterhin die Krypta, in der er mit dem Ref. eine Ringkrypta mit belichteter Außenkrypta sieht. Dazu verweist *Thümmler* auf Auxerre, wo man auch aus einem finsternen Raum in eine helle Scheitelkapelle tritt. Anschließend geht *Pevsner* auf die Bedeutung der Bezeichnung porticus in England ein, die stets eine Tür voraussetze, und *Boeckelmann* fügt hinzu, daß Porticusbauten in England auch stets durch Mauern abgetrennt seien. Beide kommen zu dem Ergebnis, daß es sich in Winchester eventuell

um ein Westwerk mit Mauern und kleinen Zugängen zwischen Hauptraum und Seitenräumen statt offener Arkadenbögen gehandelt habe.

Mit dem Hinweis auf Bauten wie Charroux oder S. Benigne in Dijon gibt *Krönig* zu erwägen, ob es sich nicht bei dem beschriebenen Bau ebenfalls um eine Art Zentralbauanlage mit Umgängen gehandelt habe, bei der dann die Kompliziertheit und Unübersichtlichkeit der Räume auch gegeben gewesen sei, wobei er betont, daß man überdies mit eigenartigen Bauformen rechnen müsse, wie z. B. die neuen Ergebnisse für S. Sofia in Benevent gezeigt haben. *Quirk* bestätigt die Möglichkeit, daß es sich um einen Zentralbau gehandelt haben könne, und auch *Thümmeler* schließt sich diesen Erwägungen an unter Hinweis auf die neuesten Theorien über die Rekonstruktion von Centula (Hubert, Grabar). *Rosemann* kommt auf die historische Bedeutung, die der Bau in Beziehung zum König gehabt habe, zurück, woraus *Quirk* die beiden Möglichkeiten „Residenzkapelle“ oder „Westwerk“ ableitet.

*Quirk* stellt dann die Frage des Turmes zur Diskussion, d. h. ob es sich möglicherweise um einen neben der Kirche stehenden Einzelturm gehandelt habe. Als Beispiel für eine solche Möglichkeit nennt *Boeckelmann* Neustadt am Main vom Ende des 8. Jh., während *Paatz* an die häufig vorkommenden hölzernen Einzeltürme in Friesland erinnert und weiter an Einzeltürme in Süddeutschland wie Schwäbisch-Gmünd. Zu der Frage nach dem stockwerkartigen Aufbau der Türme verweist *Verbeek* auf die in Miniaturen häufig vorkommenden Belege für diese Bauform.

*Gosebruch* greift auf die Quelle selbst zurück, indem er grundsätzlich zu bedenken gibt, inwieweit man überhaupt von literarischen Werken wie diesem pagnyrischen Gedicht exakte Aussagen erwarten dürfe, da es sich bei den meisten Ausdrücken um topoi handle, mit denen das Lob einer reichen Anlage zum Ausdruck gebracht werden solle. Die Berechtigung dieser Erwägung wird allgemein anerkannt, doch wird die Meinung vertreten, daß auch solchen topoi ein konkreter Befund zugrundeliege.

*Günther Bandmann (Bonn):*

*Zur Genesis des gotischen Kathedralgrundrisses*

Die gotischen Kathedralen nach 1190 in Chartres, Reims, Amiens und auch Köln unterscheiden sich durch die Vereinigung bestimmter typologischer Merkmale deutlich von allen vorherigen Bauten, die von St. Etienne in Caen bis zur Kathedrale in Laon immer wieder als ihre Vorstufen bezeichnet wurden. Kreuzförmiger Grundriß, Doppelturmfassade, langgestrecktes Mittelschiff, begleitet von zwei oder vier Seitenschiffen, gleichförmig gegliederte Pfeiler, querrechteckige Gewölbefelder, mehrschiffiges Querhaus, Umgangchor mit Kapellenkranz – diese charakteristische Vereinigung findet sich weder in der normännischen noch in der vorgotischen Architektur der Ile de France, wohl aber in der Gruppe der sogenannten Pilgerkirchen, die seit der Mitte des 11. Jahrhunderts in Tours, Toulouse, Limoges, Conques und Santiago di Compostella errichtet wurden. Es scheint, als ob die gotischen Kathedra-

len nach 1190 an diese in hohem Ansehen stehenden Bauten anknüpften. Die andersgeartete Stilebene und auch gewisse typologische Unterschiede – belichteter Obergaden, Triforium; Fehlen der Stirnemporen im Querhaus, zylindrischer Pfeilerkern – lassen sich aus der Geschichte des 12. Jahrhunderts erklären, da mannigfaltige neue Einflüsse zu sehr verschiedenartigen Erscheinungen führten.

Innerhalb der über den landschaftlichen Dialekten stehenden großen Pilgerkirchengruppe steht St. Martin in Tours, die Grabeskirche des Apostels Galliens und Hausabtei der Kapetinger, an der Spitze, obwohl nicht alle angeführten Kennzeichen schon bei dem Herveusbau in Tours (997 – 1003) gesichert sind. Doch liegen auch die vielleicht in die 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts zu rückenden Elemente noch vor St. Sernin in Toulouse und Santiago di Compostella.

Der vorbildliche Grundriß von St. Martin in Tours hat als entferntere Verwandte die Kathedrale von Orléans (– 1029), St. Remi in Reims (ab 1005), Jumièges und den Fulbertbau von Chartres. Die im frühen 11. Jahrhundert greifbaren Kirchen müssen über untergegangene Großbauten der karolingischen und merowingischen Zeit in einer Genesis zu altchristlichen frühmittelalterlichen Wallfahrts- und Erinnerungskirchen des eigentlichen Mittelmeerraumes gestanden haben, wie sie uns in Menasstadt, der Johanneskirche in Ephesos und Kalat-Seman erhalten oder erschließbar geblieben sind. Die Einzelelemente Kreuzform des Grundrisses, Doppelturmfassade, Mehrschiffigkeit des Querhauses, Umgangbildung, vielleicht auch Pfeilervorlagen führen bei Ableitungen in den Umkreis dieser Großbauten.

#### Diskussion

*Thümmler* geht zunächst allgemein auf das Verhältnis zwischen ästhetischen und konstruktiven Prinzipien bei Fragestellungen wie den hier behandelten ein, das heute weitgehend neue Beurteilungen erfährt, und betont sodann die durch neuere Untersuchungen stärker hervortretende Rolle des Bauherrn und Auftraggebers, die hier auch zu berücksichtigen sei. Im Einzelnen vertritt er die Meinung, daß die Bedeutung und Wirkung von Tours nicht so entscheidend gewesen sei, wie es allgemein und auch von Bandmann angenommen werde. Dem schließt sich *P. Meyer* an und verweist dagegen auf Clermont, auf das – neben zahlreichen anderen Bauten – auch Orléans zurückgehe; ferner wendet er sich gegen die Überschätzung der Normandie für die Entwicklung der Gotik. *Sauerländer* betont die Eigenständigkeit der nordfranzösischen Entwicklung des Chorumganges von St. Denis ausgehend; für die Doppelturmfassade verweist er doch wieder auf Caen. Andererseits erinnert er im Anschluß an die Untersuchungen H. Adenauers an die Verwandtschaften zwischen Laon und den Pilgerkirchen. *Bandmann* sieht indessen mit Hubert die Doppelturmfassade als Ergebnis einer fortwirkenden alten Tradition und begründet seine Ausschließung von Laon mit dem nicht der kanonischen Gotik entsprechenden Charakter des Baus. Zusammenfassend betont er noch einmal, daß selbstverständlich für die allgemeine Stilentwicklung vielerlei Faktoren zu berücksichtigen seien, z. B. Bauten wie Cluny III u. a.

Wolfgang Krönig (Köln): *Castel del Monte, der Bau Friedrichs II.*

Castel del Monte ist Höhepunkt der gesamten kaiserlichen Baukunst in Unteritalien. In der einzigen erhaltenen urkundlichen Erwähnung des Baus spricht Friedrich (1240) von dem „castrum, quod apud Sanctam Mariam de Monte fieri volumus“. Keinerlei sonstige Aussage über Zweck und Bedeutung ist überliefert. Wir sind daher für eine Deutung angewiesen auf eine exakte Interpretation 1. des Baus selbst, 2. der mancherlei Beziehungen architekturgeschichtlicher, form- und bedeutungsgeschichtlicher Art. Aus umfangreicheren Untersuchungen konnte hier nur ein Ausschnitt gegeben werden.

Die einzigartige Geschlossenheit und regelmäßige Klarheit des Baus scheint keine Abweichung von der idealen Norm zuzulassen. Wie die Gesamtform, so sind auch die 8 Türme an den Ecken aus dem Achteck entwickelt und ebenso der Hof in der Mitte. Ganz folgerichtig ergibt sich auch die Achtzahl der unter sich völlig gleichen trapezförmigen Räume, die sich bei dem zweigeschossigen Aufbau des Ganzen in gleicher Form in beiden Geschossen wiederholen. Gleichwohl besteht eine erstaunliche Differenzierung im Einzelnen, und zwar in praktischer wie in künstlerischer Hinsicht.

C. d. M. ist in allem das Endergebnis der architektonischen Gedanken, die wenige Jahre vorher in den 4 Bauten Lucera, Syrakus, Augusta und Catania Gestalt gewonnen haben. Der „ideale Charakter“ des Baus gilt auch von den anderen Bauten, wengleich in verschiedener Abstufung. Der Wehrzweck ist nicht allein maßgebend, er ist freilich bestimmende Ausdrucks- und gleichsam natürliche Lebensform. In den Urkunden wechseln die Bezeichnungen castrum (Kastell, Burg) und palatium (kaiserlicher Wohnsitz, mit den Worten Palast, Schloß und Villa zugleich zu umschreiben). Daß diese verschiedenen Sachbezeichnungen und Bedeutungsgehalte an dieser Bautengruppe zum ersten Mal gemeinsam zur Sprache kommen, bezeichnet deren große geschichtliche Bedeutung.

Die herrscherliche Selbstdarstellung in diesen Bauten ragt hinein in eine Zone des Zweckfreien, das im Charakter des Idealbaus zum Ausdruck kommt. Dies geschieht auch in anderen geschichtlichen Bereichen, deren vergleichende Betrachtung die Bedeutung der staufischen Bautengruppe klären kann: der römischen Kaiserzeit; der islamischen Omayyadenzeit; des staufischen Unteritalien; der „neuzeitlichen“ Architektur seit der Renaissance in Italien und im übrigen Europa. Die Möglichkeit des Vergleichs beruht auf einer doppelten Gemeinsamkeit, die für alle 4 Bereiche gilt: es handelt sich 1. um fürstliche Wohnsitze, die den Charakter des Befestigten besitzen; 2. um durchaus regelmäßige Anlagen, die in Grundriß und Aufbau diese Eigenschaft klar in Erscheinung treten lassen.

Die Verwandtschaft der ersten drei Bereiche beruht zunächst auf der Gemeinsamkeit der architektonischen Substanz aus der Antike: der Regelmäßigkeit des rechteckigen oder quadratischen turmbewehrten Wehrbaus. Ebenso wichtig aber ist, daß der repräsentative Wohnsitz des Herrschers auf der Grundlage eben dieses regelmäßigen Wehrbaus entsteht, diesen Typus zugleich steigernd und veredelnd. Erst

dieser Parallelismus von Wehrbau und Herrschersitz macht die Ähnlichkeit der staufischen Bauten mit den beiden älteren Bereichen, den formalen Rückgriff auf sie voll verständlich. Dabei besteht kein Zweifel, daß der islamische Bereich für Friedrich II. die unmittelbare Möglichkeit der Anknüpfung bot.

Das Streben nach dem „Idealbau“ in den staufischen Bauten nimmt aber zugleich einen entscheidenden Wesenszug der Renaissance-Architektur vorweg, welche die Gestaltung des fürstlichen Wohnsitzes in Kastell-Schloß und Villa seit dem 15. Jahrhundert (Poggio Reale bei Neapel) bis ins 18. in regelmäßiger Form nicht mehr preisgegeben hat. Gewiß sind solche Tendenzen auch sonst im Mittelalter vorhanden, jedoch im staufischen Unteritalien zuerst früher und eindeutiger verwirklicht.

Dennoch bedarf C. d. M. einer Erklärung, die über die bisherigen Erwägungen hinausgeht. Sie ist gegeben in der Tatsache des Achteckbaus als kaiserlicher Bauform. Die Pfalzkapelle Karls d. Gr. in Aachen mit ihren Vorbildern und ihrer Nachfolge tritt ins Blickfeld. Achtzahl und Zweigeschossigkeit, monumentaler Haupteingang und damit Achsenbetonung, Obergeschoß als Herrscherbereich und genauer: der Raum über dem Eingang als sein Sitz – dies alles sind daher in der Tat unübersehbare Gemeinsamkeiten zwischen Aachen und C. d. M.

Trotzdem überwiegt das Trennende. Die Frage von sakral und profan bedarf dabei einer umfassenderen Erörterung. Eine Antwort sei wenigstens in einer Richtung angedeutet. Ganz unabweisbar stellt sich beim Anblick des hochgelegenen, turmbewehrten Mauerrings die mittelalterliche Vorstellung der „Stadt“ ein, wie sie durch zahllose bildliche Darstellungen, auch die des himmlischen Jerusalem, bezeugt wird.

In Aachen selbst müssen bedeutende Stücke der liturgischen Ausstattung genannt werden, welche architektonische Grundformen mit dem regelmäßigen Achteck verbinden (Weihwassereimer um 1000; Leuchterkrone, von Friedrich Barbarossa um 1160/70 gestiftet). Auch die (Wiener) Kaiserkrone gehört in diesen Zusammenhang.

In C. d. M. erscheint vieles vereint: die absolute Regelmäßigkeit eines turmbewehrten Mauerrings, die Idealgestalt und zugleich hohe Symbolkraft der Achtzahl und schließlich die erhöhte, beherrschende und allseitig zur Darstellung kommende Lage der Stadt auf dem Berge.

C. d. M. ist also nur zu verstehen aus dem von wirklicher Architektur abstrahierten Symbolzeichen der „Stadt“, die hier gleichsam wieder zurückübersetzt wird in gebaute Architektur; dieser selbst wird dadurch ein zeichenhafter, symbolhafter Charakter aufgeprägt. Von hier aus ist auch die Frage nach der Stellung des Bauwerks zu den Bereichen profanen und sakralen Bauens zu beantworten. Das Ganze des Bauwerks beansprucht die Bedeutung eines idealen Bezirks, das daher den Gegensatz von sakral und profan auf seine Weise ebenso in sich vereint, wie man dies von der Pfalzkapelle Karls des Großen in Aachen aussagen muß. Dennoch überwiegt hier zum ersten Mal das profane Element, wird hier zum ersten Mal im abendländischen Mittelalter im Profanbau eine Form in neuer Bedeutung verwirklicht.

Die großartige Einfachheit des Achteckbaus von C. d. M. schließt nicht aus, daß der Bau mehrfach determiniert ist. Entscheidend ist vielmehr, daß in ihm solche Urformen mit einer außerordentlichen künstlerischen Kraft sichtbar gemacht sind.

*Richard Hamann-McLean (Marburg):*

*Reims als Kunstzentrum im 12. und 13. Jahrhundert*

Die im Thema des Vortrags enthaltene These läßt sich durch folgende neuen Forschungsergebnisse belegen. 1. Nachweis der Existenz einer Monumentalskulptur in Nordfrankreich vor Chartres-West, deren bedeutendste Denkmäler sich in R. befinden. 2. Gruppierung einer Reihe von Denkmälern aus der Zeit um 1140-50 um das sog. Odograb-Fragment in R. 3. das Tympanon des westlichen Nordportals der Reimser Kathedrale ist die Quelle für den Ende 12. bis Anf. 13. Jh. in Laon, Chartres und Braisne sich ausbreitenden Stil. 4. Unabhängigkeit der 6 altertümlichen Prophetenfiguren der Reimser Westfassade von Chartres und Ableitung unmittelbar aus der Reimser Tradition. 5. Entstehung der hochgotischen Gewändefiguren des Reimser Hauptportales, einschließlich der Visitatio, um 1220, im Anschluß an Paris, parallel zu Amiens.

Zu 1: Von den bei Montfaucon abgebildeten Sitzstatuen Ludwigs IV. Übersee und seines Sohnes Lothar sind der von Deneux wiedergefundene Kopf Lothars und die Unterpartie der Figur Ludwigs erhalten. Durch Vergleich mit dem Christus von St. Sernin in Toulouse (Ende 11. Jh.) und dem Christus im mittleren Westportaltympanon von Chartres läßt sich ihre Entstehungszeit – ungefähr 1120 – summarisch eingrenzen. In unmittelbare zeitliche Nähe gehört das ebenfalls von Deneux wiedergefundene Fragment des sog. Hinkmargrabes. Für Identifizierung mit dem Grabmal des Erzbischofs Raoul le Verd (+ 1124) und Entstehung in dieser Zeit spricht, daß eine in allen Einzelheiten identische, aber im ganzen reifere und fortgeschrittenere Ornamentik sich an den Kapitellen im Untergeschoß des nördl. Westturms in Chartres (1134) findet. Der Figurenstil des Fragmentes ist etwas entwickelter als der der Sitzstatue, die Königsfiguren sind daher etwas früher anzusetzen. Die romanischen Fragmente aus Ste.-Geneviève in Paris (im Louvre) sind stilistisch eine Parallele zu diesen Reimser Denkmälern, aber künstlerisch weniger bedeutend. Für die Selbstständigkeit der Reimser Kunst in dieser Zeit spricht auch, daß typologisch diese Grabmäler ohne Vorbild sind.

Zu 2: Die nächste Etappe der Reimser Plastik des 12. Jh. repräsentiert ein Sarkophagfragment mit sitzendem Erzbischof und Figurenranke (und verlorene Fragmente einer Bischofsfigur). Anhaltspunkt für die Datierung ist das Todesdatum 1151 des als Assistenzfigur in der Ranke dargestellten Abtes Odo. Nach Art der Darstellung ist mit Entstehung des Grabmals noch zu seinen Lebzeiten zu rechnen. Allgemeine stilistische Parallele ist der Stil des Meisters der Madonna an der Westfassade in Chartres (50er Jahre) und das nur in einer Zeichnung bei Gaignières überlieferte Grabmal des Bischofs Gottfried von Lèves († 1148).

Die für diese Denkmäler charakteristische kantige Schädelform und Bartbehand-

lung weisen auch ein Bischofskopf im Louvre aus Soissons und der Kopf der vorderen Tumbenfigur vom Grabmal der Hll. Otger und Benedikt aus St.-Faron in Meaux (Museum) auf, für den sich aufgrund von Beziehungen zu älteren Chartreser Skulpturen eine Datierung 1. H. 40er Jahre ergibt. Diese wie die Werke von 1120 typologisch wieder sehr selbständigen Denkmäler lassen sich zu einer nordost-französischen Gruppe – neben Chartres – zusammenschließen.

Zu 3: An das als Tympanon an der nördl. Querschiffassade der Kathedrale vermauerte Grabmal lassen sich die Skulpturen der Westfassade von Laon direkt anknüpfen und das Weiterwirken dieser Richtung ist bis nach Chartres-Nord (Mittelportal) und Braisne verfolgen. Die Datierung in die Zeit um 1180 oder noch Ende der 70er Jahre ergibt sich aus dem direkten Zusammenhang einerseits mit den Skulpturen der Westfassade von St. Remi (nach 1170), andererseits zu dem in seiner Ornamentik etwas entwickelteren Sarkophag des Johann von Salisbury († 1180) in der Abteikirche von Lèves bei Chartres. Einen dort erhaltenen Bischofskopf möchte man mit dem Salisbury-Grabmal und mit dem Meister des Reimser Grabmals in engste Verbindung bringen. Der direkte Einfluß dieser Reimser Skulpturen auf den Chartreser Kreis wird bestätigt durch eine Strebepfeilerfigur in Chartres (Nordseite), die die Remigiusfigur und das Geizhalskapitell an der Fassade von St. Remi in provinzieller Abwandlung wiederholt.

Zu 4: Die 6 altertümlichen Prophetenfiguren am südl. Westportal der Reimser Kathedrale, die zu einem, wohl vor 1211 entworfenen und begonnenen, typologischen Marienkrönungsportal nach dem Muster von Senlis gehören, sind den entsprechenden Figuren von Chartres-Nord künstlerisch überlegen (bes. Abraham und Simeon) und dabei in der Formgebung weit archaischer. Unmittelbar ableiten könnte man sie höchstens, und das nur vermutungsweise, von dem entsprechenden Portal in Laon, dessen Gewandfiguren nicht erhalten sind. Das unmittelbare Nachwirken der Kunst des Reimser Grabmalmeisters ist in fast allen Statuen dieses Reimser Zyklus' an zahlreichen Einzelzügen erkennbar, was ebenfalls für die Selbständigkeit der Reimser Formulierung dieses Themas spricht.

Zu 5: Von jeher wurde die Abhängigkeit der ab 1224 (Errichtung der Chartreser Südvorhalle) den dortigen Portalen hinzugefügten Gewandfiguren von der Reimser Visitatio betont. Da in R. der Prophet gegenüber der Visitatio, die einzige Figur, die noch von dem Visitatio-Meister selbst gearbeitet sein könnte, bereits die hochgotischen Röhrenfalten zeigt, die in Chartres wiederkehren, wird man die Visitatio noch früher ansetzen dürfen. An den 13 Figuren des mittleren Reimser Westportals haben mindestens 5 verschiedene Meister gearbeitet. Es liegt daher nahe anzunehmen, daß diese Figuren annähernd gleichzeitig in Auftrag gegeben wurden. Da die Konsole der Elisabeth den Stil des Josephsmeisters zeigt, kann das auch für diesen gelten. Für die Königin von Saba beweist die Entstehung um 1220 die fast völlige Übereinstimmung mit der Salomefigur am rechten Gewändesockel des nördlichen Westportals von N.-D. in Paris, das ja die unmittelbare Voraussetzung für die 1218/20 begonnene Westfassade von Amiens bildet. Die amiensisch anmutenden

Figuren in R. wird man daher auch von Paris direkt ableiten können. Die Frühdatierung der, innerhalb der hochgotischen Stilentwicklung am weitesten zurückreichenden, an Paris anschließenden Reimser Figuren – am mittleren Westportal – wird bestätigt durch deren Nachfolge in R. selbst (Kleinfigurenwerk der Westportale und Skulpturen der oberen Ostseite vor 1241) und dadurch, daß das Westportal der Trierer Liebfrauenkirche (vor 1243) seinerseits diese Nachfolge voraussetzt. Der Nachweis der Entstehung der Reimser Westportale spätestens ab 1220, entgegen der Feststellung Auberts (1943), daß keine dieser Statuen vor 1255 zu datieren ist, macht verständlich, wieso R. schon in der Zeit zwischen 1220 und 1240 das führende, ganz Europa in seinen Bann ziehende Kunstzentrum werden konnte.

#### *Diskussion*

Das Hauptthema der Diskussion bildet die Datierung des Josephsmeisters. Metz erklärt sich grundsätzlich mit der Frühdatierung einverstanden und weist auf die sich daraus ergebenden Folgerungen für die Elfenbeinplastik hin. Darauf gibt *Schmollgen. Eisenwerth* zu bedenken, ob die Versetzung der Elisabethfigur im Jahre 1248 nicht die Möglichkeit biete, eine spätere Ausarbeitung der Konsole anzunehmen. *Sauerländer* führt aus, daß schon die schnelle Ausführung des Fassadenbaus die Möglichkeit gebe, eine zeitliche Nähe von Visitatio und Josephsmeister anzunehmen. Weiter geht er dann ausführlich auf die Beziehungen des Josephsmeisters zur Pariser Plastik ein, vor allem auf den Zusammenhang mit dem Pariser Christusmeister. *Hamann-McLean* hält jedoch auch hier die Wirksamkeit einer speziellen Reimser Tradition aufrecht und zwar als Synthese von Anregungen des Visitatiomeisters mit den älteren Pariser Voraussetzungen. *Sauerländer* geht dann noch auf die Reimser Plastik des 12. Jh. ein, vor allem auf das Odograb, für das er Beziehungen mit Châlons s. Marne (Portal von Notre Dame en Vaux) und einem Torso einer Bischofsfigur in Reims (veröffentlicht v. Demaison) aufweist.

#### *Alfred Schädler (München):*

##### *Zur kunstgeschichtlichen Stellung der Bauplastik des Regensburger Domes*

Das um die Erminoldtumba von 1283 gruppierte Werk des Erminoldmeisters – die Verkündigungsgruppe im Dom und der thronende Petrus im Regensburger Museum – fällt zeitlich mit der ersten Bauphase des 1275 begonnenen Domes zusammen. Bezeichnenderweise sind es Einzelfiguren, da die frühe Planung keine Figurenportale vorsah. Die Voraussetzungen für ihre Stilbildung liegen vor allem in der Straßburger Lettnerplastik, unmittelbar verwandt wirken die Archivoltenfigürchen des Basler Westportals. Darüber hinaus darf auf Grund stilistischer Gemeinsamkeiten mit zwei Prophetenfiguren in Troyes eine direkte Berührung mit der französischen Monumentalplastik nach der Jahrhundertmitte angenommen werden. Für die stilgeschichtliche Lage der Erminoldplastik ist kennzeichnend, daß sie in Regensburg kaum eine nennenswerte Nachfolge findet. Einen späten Nachhall der Ver-

kündigungsmaria, schon von anderen Stiltendenzen überlagert, zeigt die um 1310/20 entstandene Muttergottesfigur aus Wiener Neustadt (Wien, Österr. Museum).

Neben den Werken des Erminoldmeisters lassen u. a. die Grabmäler der Königin Hemma in St. Emmeram und der 1289 verstorbenen Irmingard von Allenkoven im Regensburger Museum andersartige stilistische Möglichkeiten der Regensburger Plastik des späten 13. Jh. erkennen. Auch sie stehen in allgemeinem Zusammenhange mit der oberrheinischen Plastik (Kopffragment eines Schlußsteins vom Langhaus des Straßburger Münsters, Grabmal der Königin Anna im Basler Münster).

Die stilistischen Beziehungen zu den Zentren oberrheinischer Plastik bleiben für die Regensburger Domhütte auch in der 1. H. des 14. Jh. maßgeblich. Im 1. Jahrhundertviertel beschränkt sich die plastische Produktion vornehmlich auf dekorative Arbeiten. Die gegen 1320 entstandenen Büstenkonsolen am Oktogonansatz über der Vierung erinnern an die Büsten der Freiburger Sterngalerie. Auch für die annähernd gleichzeitigen Giebelfiguren des Regensburger Südquerschiffs finden sich stilistische Analogien in der Plastik der oberen Zonen des Freiburger Münsterturmes. Eine umfangreiche Tätigkeit entfalten dann mit dem Fortgang des Domes im 2. Jahrhundertviertel die verschiedenen Bildhauer der sogenannten Domwerkstatt. Erst sie prägen einen ganz bestimmten, unverkennbar eigenständigen Regensburger Stil aus, der mit seinen Ausläufern bis in das 3. Jahrhundertviertel hineinreicht. Neben den Bildwerken der beiden Ziboriantäre, den zwei Reiterstatuen und einigen Einzelfiguren gehören auch außerhalb des Domes verschiedene Grabmäler und weitere Einzelfiguren zu dieser Gruppe. Den chronologischen Ausgangspunkt bietet der Grabstein des Kanonikus Ulrich von der Aue († 1326) im Domkreuzgang, dessen Todesdatum nachgetragen ist. Für einige der Darstellungen sind oberrheinische Typenprägungen vorbildlich: Bei der Verkündigungsgruppe des Gameritaltars (um 1330/40) ist auf die von Freiburg abhängige Überlinger Verkündigung zu verweisen, bei den Reiterfiguren und Heinrich und Kunigunde vom zweiten Altar auf die Plastik der Basler Westfassade. In ihrem Stil entfernen sich die Arbeiten der Domwerkstatt jedoch beträchtlich von diesen oberrheinischen Typenvorbildern. Sie wirken durch ihre unteretzten Proportionen massiger, in der Bildung der plastischen Oberfläche weniger differenziert, zeigen eine sichere, ruhige Statuarik.

Von der Plastik der Regensburger Domwerkstatt führt andererseits ein Weg zu der Chorplastik des Wiener Stephansdomes. Eine Figur an der Minoritenkirche in Wien wiederholt ziemlich getreu den Typus der Muttergottes von Niedermünster in Regensburg, und ähnliche typologische Beziehungen bestehen zwischen der Christophorusfigur an der südlichen Langhausseite oder dem Verkündigungengel des Gameritaltars und den entsprechenden Darstellungen im Wiener Domchor. Auch gewisse stilistische Gemeinsamkeiten lassen sich zwischen der Regensburger und Wiener Plastik feststellen, die jedoch für die Erklärung der Stilbildung der Wiener Figuren nicht ausreichen. Vielmehr wird man für sie eine direkte Berührung mit westlichem Formengut annehmen dürfen. Wägt man die Stellung der Plastik der Regensburger Domwerkstatt zwischen Oberrhein und Wien ab, so wird deutlich, daß

sie in ihrem Grundcharakter viele Züge aufweist, die sie mit der österreichischen Plastik nahe verwandt erscheinen lassen.

Eine Gruppe von Einzelfiguren des Regensburger Domes aus der Zeit um 1360/70 (drei Apostelfiguren der Vierung, Hl. Margarethe, Verkündigungsgruppe von der Westfassade) steht in Verbindung mit der Parlerplastik von Schwäbisch-Gmünd und Augsburg. Zu den Einwirkungen der schwäbischen Parlerwerkstätten kommt im letzten V. des 14. Jh. der Einfluß, den die Prager Parlerplastik direkt auf Regensburg ausübt. Neben der Königsfigur in der Nordturmhalle und zwei weiteren, künstlerisch weniger bedeutenden Königsfiguren an der Westfassade gehören die Prophetenfigürchen der Unterzone des Westportals (durch Wappen vor 1395 zu datieren) zu den Beispielen des von Prag ausstrahlenden Parlerstils. Eine hervorragend schöne weibliche Konsolbüste dieser Zone geht in ihrer stilistischen Prägung eng mit zwei Büsten am Sakramentshaus im Chor der Stadtkirche von Kolin überein.

In dem reichen figürlichen Schmuck des Regensburger Westportals, entstanden zwischen 1390 und 1420, zeichnet sich der allmähliche Wandel vom späten Parlerstil zum entwickelten Weichen Stil ab. Die von der führenden Kraft der Portalwerkstatt gearbeitete Petrusfigur des Mittelpfeilers, an die sich direkt noch zwei Konsolfiguren an der Innenseite des Westportals anschließen lassen, steht in Verbindung mit dem Kreis der böhmisch-österreichischen „Schönen Madonnen.“

#### Diskussion

*Kauffmann* stellt die Frage, wie sich die Georgs- und die Martinsfigur in die aufgezeigten Werkstattgruppen einfügen lassen, worauf *Schädler* erklärt, daß er an der Martinsgruppe die Hand des Christophorusmeisters wiederfinde, was vor allem bei dem Bettler deutlich werde, während der Georg wie auch die Heinrichs- und Kunigundenfiguren auf eine etwas geringere Kraft zurückzuführen seien. *Schmoll gen. Eisenwerth* hebt die Unterschiede hervor, die zwischen der Hemma und dem Kopf im Straßburger Frauenhaus bestehen, und *Schädler* bestätigt, daß es sich hier sicherlich um keine unmittelbare stilistische Beziehung handle. *Baum* schließt sich den von *Schädler* aufgezeigten Entwicklungslinien an, nur macht er Bedenken gegen die Einbeziehung des Grabmals der Königin Anna in Basel geltend, das er erst nach der Mitte des 14. Jh. ansetzt, während *Schädler* glaubt, für die Figur der Königin und des Kindes doch seine Datierung aufrechterhalten zu können, nur der Rahmen sei strittig. Abschließend geht *Baum* auf die Beziehungen der Regensburger Plastik zu den Figuren von Rottweil und Schwäbisch-Gmünd ein.

Hans-Joachim Mrusek (Halle):

#### Zur städtebaulichen Entwicklung Magdeburgs im Hohen Mittelalter

Die Zerstörung der Altstadt Magdeburgs (1945) machte umfangreiche Stadtkernforschungen möglich. Es galt, die Baunähte des Stadtkörpers und die ältesten stadtbildenden Elemente aus karolingischer und ottonischer Zeit festzustellen. Dabei ist die Stadt mit ihren Baukomplexen, Straßen- und Platzräumen als ein Verkehrs-

Wirtschafts- und Siedlungsorganismus aufzufassen, der mannigfaltigen sich ändernden materiellen und geistigen Bedürfnissen zu dienen hat. Die Funktion der wichtigsten stadtbildenden Elemente, ihr Verhältnis zueinander und ihre Bedeutungsverlagerung ist für das Verständnis der Stadt als Gesamtkunstwerk und der sie fördernden Triebkräfte ausschlaggebend. (Vgl. Mrusek in: Wiss. Zschr. d. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Jg. V, H. 6, 1956).

Die fächerförmig auf die Magdeburger Domanhöhe strebenden Hauptverkehrslinien, das durch Senken und Höhen gegliederte Stadtgelände, Grundstücksgrenzen, Straßensysteme und älteste Baureste lassen im Vergleich mit wesensverwandten Furt- und Burgstädten (z. B. Meißen, Halle, Bautzen, auch Lübeck, Torgau usw.) abgestufte Entwicklungszustände erkennen.

Um 805 vorstädtische Verhältnisse: das karolingische Kastell (vorher vermutlich ein altsächsischer Edelhof, der den weitaus älteren Verkehr am Elbufer schützte und kontrollierte) auf der Domanhöhe oberhalb der Burgfurt. An dieser, im Verlauf der „Burgstraße“, ist der einstraßige Grenzhandelsplatz der Fernkaufleute zu suchen.

Um 1000 die ottonische frühstädtische Siedlungslandschaft: inmitten der Domburg, der Burggrafenburg und anderer befestigter Siedlungskerne liegt die von Otto I. auf das Hochufer verlegte und planmäßig gestaltete Marktsiedlung. Die Verlagerung des Verkehrs von der Burgfurt zur ebenfalls planmäßig angelegten Marktfurt (ebenso bei Meißen und Halle) zeigt, welche Bedeutung der Stadtherr. dem frühen Markt auf Kosten der Burg beimißt.

Um 1180 die geschlossene stadtherrlich-romanische Stadt: der weiträumige Breite Weg und der achsial gerichtete Markt bilden eine städtebauliche und wirtschaftspolitische Dominante, während die Stadtbefestigung die stadtherrliche Macht zeigt. Die Schwerpunktverlagerung von der „Burgstraße“ auf die „Marktstraße“ zeigt einen Strukturwandel zu Gunsten des bürgerlich-städtischen Lebens.

Um 1250 die erweiterte bürgerlich-gotische Stadt: keine Veränderung des Verkehrsgrundgerüsts, jedoch neue Bauaufgaben, die auf eine Umgestaltung der stadtherrlich-romanischen Stadt schließen lassen.

Ein entscheidendes städtebauliches Element sind hierbei die Eigenbefestigungen, Wohntürme, feste Höfe und feste Häuser, die sich teils als Baureste, teils durch ihre Lage im Stadtorganismus und als Unregelmäßigkeiten in den Besitzgrenzen auch in Magdeburg nachweisen lassen. An Brennpunkten des Verkehrs und der Wirtschaft gelegen, werden die stadtbürgertlichen Eigenbefestigungen den Ministerialen des Stadtherren gehört haben, der durch sie in ottonischer und romanischer Zeit das städtische Leben lenkte, kontrollierte und schützte. Mit fortschreitender Entwicklung im 13. Jh. erwiesen sie sich als überlebt und wurden z. T. von der aufstrebenden Bürgerschaft beseitigt. An ihrer Stelle entstanden nach gewaltsamer Zerstörung oft Bettelordensklöster, während die Amtssitze der stadtherrlichen Vögte die Funktion des Rathauses erhielten (Würzburg, Meißen, Saalfeld, Gelnhausen usw.).

VORTRAGE AM 3. AUGUST 1956

I. SEKTION

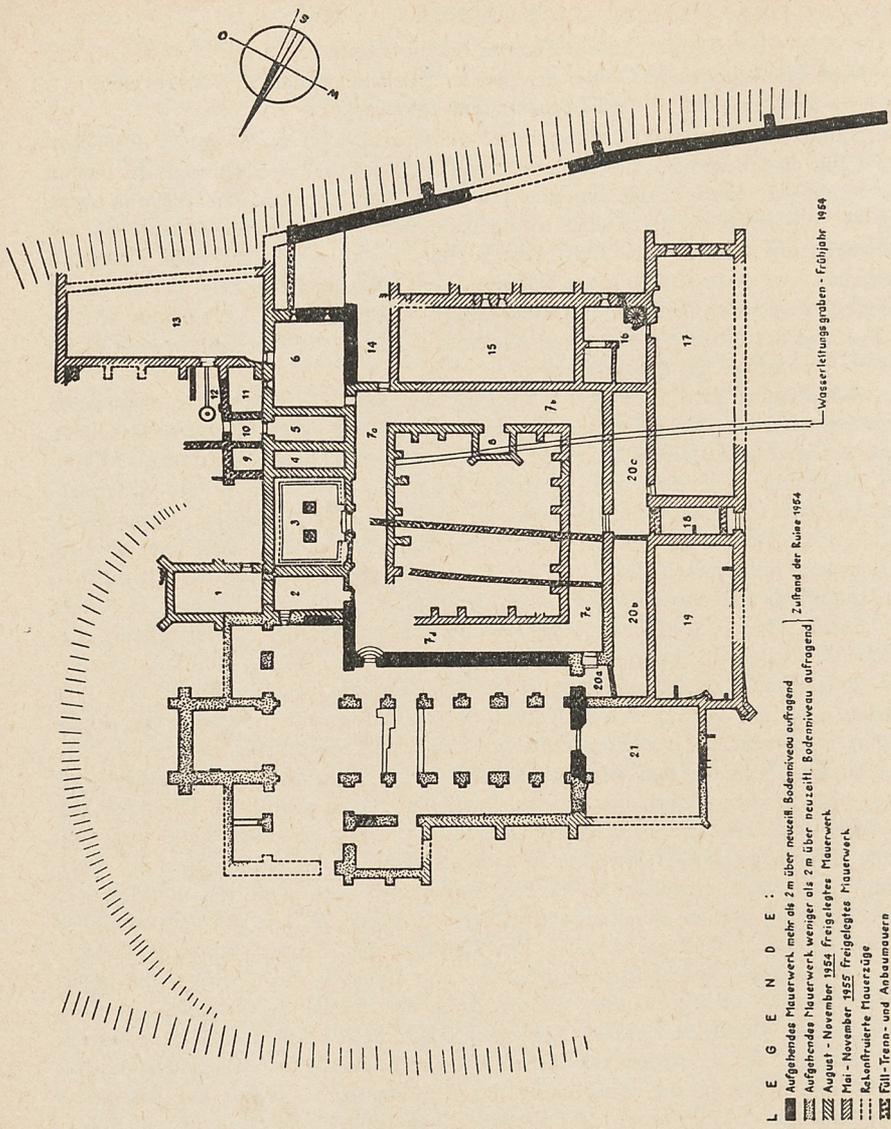
*Martin Klewitz (Saarbrücken):*

*Neue Freilegungen und Ausgrabungen im Saarland (Mettlach, Wörschweiler, Medelsheim und Karlsberg)*

1. *Schloß Karlsberg bei Homburg*: 1776 – 1781 erb., 1793 zerst. und in der Folgezeit völlig dem Erdboden gleichgemacht. Seit 1953 werden vom Kunstgesch. Institut der Universität Saarbrücken systematische Grabungen durchgeführt (Leitung cand. phil. W. Weber). Kern der Anlage ist ein vom Herzog übernommenes Landhaus des Marschalls von Closen (erb. 1761). Durch Flügelbauten wurde ein Cour d'honneur geschaffen. An diese Hauptbauten schließen sich in langer Folge nach beiden Seiten Galerien, Kasernen, Stallungen, Hundezwinger, Orangerie und Taubenhaus an. Interessant ist das Theater (Zentralbau von 42 m D.) und einzelne Gartenpavillons sowie die Parkanlage mit Kaskaden usw.

2. *Medelsheim*. Im Erdgeschoß des Kirchturms (jetzt als Sakristei in Benutzung, ursprünglich Chor der gotischen Kirche) wurden vom Staatl. Konservatoramt in Saarbrücken Wandmalereien freigelegt und konserviert (Leitung der Arbeiten: M. Klewitz, Ausführung: L. Schwinck, Andechs/Obb.). Sie lassen ein großes Programm ablesen: Mehrere Genesisdarstellungen im Gewölbe; Verkündigung, Himmelfahrt und Jüngstes Gericht an den Wänden. Diese Malereien dürften dem Ende des 14. Jahrhunderts entstammen. Ihnen verwandt sind die gleichzeitig von der Rheinischen Denkmalpflege freigelegten Malereien in der Wolfskapelle von Bosenbach bei Kusel.

3. *Ehem. Zisterzienserklöster Wörschweiler* (10 km südlich Homburg/Saar). Ursprünglich als Benediktinerkloster gegründet (Weihe 1131), 1171 in eine Zisterzienserabtei umgewandelt; 1558 aufgelöst, 1614 niedergebrannt, seitdem Ruine. Seit 1954 werden unter der Leitung von Prof. Schmoll gen. Eisenwerth Ausgrabungen durchgeführt, wiederum in Zusammenarbeit von Universität Saarbrücken und Staatl. Konservatoramt. In den ersten Abschnitten der Grabung wurden die Klausurgebäude festgestellt. In dem Flügel, der an das Querhaus südlich anschließt, befanden sich Sakristei, Armarium, Kapitelsaal und Auditorium. Der Kapitelsaal hatte von zwei Bündelpfeilern getragene Gewölbe. In seinem Boden waren Bestattungen mit wertvollen Grabplatten eingelassen. An das Konventsgebäude stößt rechtwinklig nach Osten fluchtend hart am Berghang ein größeres Gebäude, in dem sich wahrscheinlich der sogenannte „Brüdersaal“ befand. Der Südflügel der Klausur enthielt in üblicher Weise Wärmstube, Refektorium und Küche. Alle Gebäude der Südseite sind unterkellert, teilweise mehrgeschossig, bedingt durch das abfallende Gelände. Der Konversenbau im Westen ist von dem Kreuzgang durch die Klostergasse, einem schmalen Hof, getrennt, der an seinem nördlichen Ende rechtwinklig auf das Südseitenschiff zu einbiegt. Diese präzise Ausbildung der Klostergasse ist bisher auf deutschem Boden nicht gefunden worden. Der Konversenbau enthielt Dormitorium und Refektorium. Die Grabungen in der Kirche werden in diesem Jahr durchgeführt. Die Vorkellere war ursprünglich halb so groß wie die heutige. Die Vergrößerung erfolgte im



L E G E N D E :

Aufgehendes Mauerwerk, mehr als 2 m über neuzeitl. Bodenniveau aufragend  
 Aufgehendes Mauerwerk, weniger als 2 m über neuzeitl. Bodenniveau aufragend  
 August - November 1954 Freigelegtes Mauerwerk  
 Mai - November 1955 Freigelegtes Mauerwerk  
 Rekonstruiertes Mauerwerk  
 Füll-, Trenn- und Anbaumauern

Zustand der Ruine 1954

Wasserleitungsgraben - Frühjahr 1954

14-16. Jh.

Abb. 6 Wörschweiler, Ehem. Zisterzienserkloster. Grabungsplan

14. Jh. Im übrigen dürfte die ganze Anlage ziemlich einheitlich geschaffen sein und dem ersten Drittel des 13. Jh. zugehören (Abb. 6).

4. *Mettlach, Alter Turm*. 1954/55 wurde hier von Universität und Konservatoramt Grabungen durchgeführt (Leitung: M. Klewitz). Hierbei wurden vier Vorgängerbauten festgestellt. 1. ein rechteckiger Bau, von dem nur die Ostseite faßbar war. 2. eine kreuzförmige Anlage, einschiffig und mit Rechteckchor. 3. ein kleiner Rechteckbau im Osten, der im Erdgeschoß ein niedriges Tonnengewölbe hatte, er dürfte später von einem ottonischen Chor überbaut gewesen sein. 4. ein Apsisbau mit einer Halbkreisapsis von 12 m Durchmesser etwa. Dieser Bau befand sich als einziger nicht in Achse mit dem späteren „Alten Turm“. Die relative Datierung ist ziemlich weitgehend möglich, die absolute Datierung bietet einige Probleme, doch kann als sicher angesehen werden, daß ein Teil der Bauten der Zeit Liutwins zugehört.

Für den ottonischen Bau bieten sich ebenfalls neue Gesichtspunkte. Ganz sicher ist der Alte Turm der erste Zentralbau an dieser Stelle. Steinuntersuchungen sollen in diesem Jahr am aufgehenden Mauerwerk vorgenommen werden. Sie werden die Befunde ergänzen, so daß auch für die ursprüngliche Gestalt des Bauwerks neue Rekonstruktionsmöglichkeiten zu erwarten sind.

#### *Diskussion*

*Thümmler* fragt, ob sich aus den Mauerstärken nähere Anhaltspunkte für die zeitliche Abfolge der verschiedenen Bauten in Mettlach ergeben. *Klewitz* erläutert, daß die Mauerstärke normalerweise 60 – 80 cm beträgt; der Niveaunterschied der Bauten konnte nicht eindeutig festgestellt werden, jedoch ist der Rechteckbau stärker als die übrigen fundamentierte. *Verbeek* geht auf das Verhältnis der Bauten zu der späteren Abtei-Kirche in Mettlach ein, und *Klewitz* vertritt die Meinung, daß es fraglich ist, ob es sich hier um Vorgängerbauten der romanischen Anlage handelt, daß man jedoch an dieser Stelle mit einem ottonischen Bau rechnen muß, der größer war als der Alte Turm. *Lehmann* bittet um genauere Definition der erwähnten „Vorkirche“, doch *Klewitz* erklärt, daß dieses Problem noch nicht endgültig geklärt sei.

Anschließend geht *Großmann* auf Wörschweiler ein und diskutiert die Anhaltspunkte für ein gebundenes System. *Schmoll gen. Eisenwerth* erläutert, daß das gebundene System erwiesen ist, und zwar mit Kreuzrippengewölben; die großen Schlußsteinringe wurden gefunden. Zu dem Wölbeprobem stellt weiterhin *Mühlberg* die Frage, ob die erste Anlage flach gedeckt gewesen sei oder auch Gewölbe gehabt habe. Dazu erklärt *Schmoll gen. Eisenwerth*, daß der Befund eindeutig ergeben habe, daß die Dienste erst später eingefügt wurden, die Kirche also zuerst flach gedeckt war. Im Chor ist höchstens ein Grätgewölbe denkbar, kein Tonnengewölbe.

*Dieter Großmann (Marburg):*

#### *Die Klosterkirche zu Lippoldsberg und die Einführung des Gewölbebaues in Nord-Mitteldeutschland*

Die Benediktinerinnen-Klosterkirche St. Georg zu Lippoldsberg, nach einheitlichem Plan innerhalb kurzer Zeit ohne jede Änderung entstanden und – mit Ausnahme der

Doppelturmfassade – völlig unversehrt erhalten, bildet eines der wichtigsten Beispiele des romanischen Gewölbebaues in Deutschland, doch wurde sie in der Forschung bisher wenig beachtet. Hervorzuheben sind zwei Hauptcharakteristika; die Gurtvorlagen der Hauptfeiler werden in gleichmäßiger Höhe durch Viertelkreis-konsolen abgefangen; die Zwischenfeiler sind allseitig mit Kantensäulen versehen.

Eine zeitgenössische Quelle, das Chronicon Lippoldesbergense, sichert die Entstehung der Kirche in der Zeit von 1142/51, womit auch die entwicklungsgeschichtliche Stellung Lippoldsbergs durchaus übereinstimmt. Damit erweist sich Lippoldsberg jedoch als der älteste erhaltene, voll durchgeführte Großgewölbebau im nord-mitteldeutschen Bereich. Dieser Vorrang geht wohl darauf zurück, daß Lippoldsberg „Hauskloster“ der Mainzer Erzbischöfe war.

Die Einreihung Lippoldsbergs in die Entwicklung des Gewölbebaues führt zu einer Revision der Auffassung, nach der Niedersachsens Großwölbungen erst mit dem Dom von Braunschweig (1173–95) begannen. Ähnlich wie in Westfalen dem Gewölbebau von Cappel der unausgeführte Gewölbeplan von Freckenhorst vorausgeht, beginnt die niedersächsische Entwicklung mit den Gewölbeplänen von St. Godehard zu Hildesheim und von Königslutter. Obwohl der Plan in Königslutter nur unvollständig ausgeführt wurde, wirkt er dennoch weiter, und zwar auf Lippoldsberg und Goslar. Die Einwölbung des Domes zu Goslar kann mit guten Gründen in die Zeit von 1144 bis etwa 1151 gesetzt werden. Gleichzeitig entsteht in Thüringen ab 1143 die ebenfalls vollständig gewölbte Kirche zu Georgenthal. Die Anregungen von Lippoldsberg und Goslar vereinigen sich im Münster von Gandersheim (Weihe zwischen 1162/68); die Gewölbevorlagen des Mittelschiffes wurden erst 1838 abgebrochen. Das Lippoldsberger Prinzip der Kantensäulen wird hier auf die Goslarer Gewölbevorlagen übertragen. Die in Gandersheim zugleich vollzogene Verbindung von Gewölbebau und niedersächsischem Stützenwechsel findet sich in Wunstorf wieder, das im übrigen Braunschweig sehr nahe steht. Es ist zu fragen, ob die bisher angenommene Reihenfolge Braunschweig-Wunstorf nicht umgekehrt werden muß. Doch bedarf gerade dieses Problem noch einer genaueren Untersuchung. Auf jeden Fall zeigt sich, daß der Braunschweiger Dom unter den Groß-Einwölbungen des niedersächsischen Kunstbereiches bei gleichbleibender Datierung erst an vierter oder fünfter Stelle steht. Damit erklären sich auch seine bisher scheinbar isoliert dastehenden Gewölbeformen. In den Stützen verbessert Braunschweig das Wunstorfer System durch die Übernahme der Lippoldsberger Zwischenfeiler mit Kantensäulen.

Im Bereich von Hessen und den angrenzenden westfälischen Gebieten hat Lippoldsberg eine reiche Nachfolge mit mindestens 9 dreischiffigen Gewölbebasiliken und einigen Teilwölbungen zwischen 1150 und 1200 gefunden.

Ein Sonderproblem bildet die bisher vielfach irrig interpretierte Verwendung von Konsolen im nord-mitteldeutschen Kunstbereich. Es läßt sich zeigen, daß von einer erstmaligen Einführung an (erhaltene Beispiele Hamersleben und St. Peter zu Erfurt) Konsolen während des ganzen 12. Jahrhunderts an etwa 30 größeren Bauten gebraucht werden, ohne daß dafür jedesmal ein besonderer Grund anzunehmen ist,

außer dem der baukünstlerischen Filiation. Insbesondere sind die Konsolen in Talbürgel kein Beweis für zisterziensische Einflüsse, ja selbst die Konsolen der Zisterzienserbauten Amelunxborn (1129 bis vor 1144, nicht 1144 – 58) und Hardehausen (1140 – 60) sind nicht „zisterziensisch“, sondern mitteldeutsch. Ebenso wenig läßt sich aus Konsolen im Vierungsgebiet von Braunschweig ein Planwechsel von Flachdecke zu Gewölbebau erschließen; als teilweise vorbildhaft ist vielmehr Königslutter nachzuweisen. Für die konsequente Durchbildung des Gewölbeprinzips in Lippoldsberg ist eine außerkünstlerische Erklärung nicht greifbar.

#### Diskussion

*Thümmler* äußert seine Bedenken, die Urkunde von Lippoldsberg auf die Kirche zu beziehen. Wenn *Großmann* unter „Claustrum“ auch die Kirche verstehe, so sei das keineswegs als zwingend anzusehen.

*Rosemann* fragt, ob die Hülsenformen der Lippoldsberger Basen um 1150 schon möglich sind, was *Großmann* bejaht, während *Thümmler* die Meinung vertritt, daß sie stilistisch mit der Frühdatierung nicht übereinstimmen, sondern vor 1160 nicht denkbar sind (Soest/St. Patroklus datiert 1166). Er fügt hinzu, daß die romanische Einwölbung des Paderborner Domes jetzt nachgewiesen sei, und nimmt dann zu der von *Großmann* vorgeschlagenen Einordnung des Braunschweiger Domes Stellung, indem er sich dagegen wendet, den Dom in Braunschweig als antiquiert und rückständig anzusehen. *Großmann* erläutert, daß er nur beweisen wolle, daß die Lippoldsberger Chronik auch nicht die Interpretation von Hase zulasse, daß nämlich die Kirche in jedem Fall später sein müsse, sondern daß sie allein nicht ausreiche. Doch bleibt er bei seiner Meinung, daß Wunstorf vorausgehe, womit ja dem Braunschweiger Bau kein Abbruch getan werde. Anschließend nimmt *Thümmler* zu den Wölbungsproblemen von Cappel Stellung und erläutert, daß es sich bei solchen Bauten um Versuchsobjekte handelte, bei denen man während des Bauens änderte, z. B. auch in Freckenhorst. Ähnlich sei es auch in Braunschweig gewesen, während Lippoldsberg sehr einheitlich ist.

Abschließend betont *Lehmann*, daß Königslutter das Zentralproblem darstelle, da es den Gewölbebau bereits weitgehend vorbereitet habe. Von hier aus sei eine frühe Datierung von Lippoldsberg auch ohne Zuhilfenahme von Mainz vorstellbar.

## II. SEKTION

*Martin Gosebruch (Hamburg):*

„*Varietas*“ bei L. B. Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff

Nachdrückliche Verwendung des Wortbereiches „*Varietas*“ kennzeichnet Albertis kunsttheoretische Schriften. Aus der antiken Kunstlehre von der Naturangemessenheit ergreift er das Motiv: „*Varietas*“ von Natur und Mensch und entsprechende Vielfalt der Kunstinhalte. „*Pro cuiusque usu et dignitate*“, nach diesem Motto trachtet er auf differenzierende „Angemessenheitswerte“. Etwa habe der Tempel als Typus der sakralen Gattung die Tonnenwölbung, die nur „auch-sakrale“ Basilika die Flach-

decke. Varietasdenken rekonstruiert sich die archäologisch nicht bekannte Gestalt einer Curie als Mittelglied zwischen diesen Positionen. Die Gattung des Sakralen ist aber nur die relativ höchste innerhalb eines weiteren „Horizonts“, Pluralität der Gattungen an Stelle mittelalterlicher, noch für Petrarca geltender Spitzenstrebigkeit getreten.

Albertis Formanschauung ist auf die Forderung nach dem „Komponierten“ reduzierbar. Außer allgemeinerer Concinnitas-Varietas/Relation enthält sie spezielles Interesse an Varietas-Abwechslung. A. holt sich aus der antiken Rhetorik, zumal Cicero und Quintilian, unter anderen Stilvorschriften den Begriff „varietas et copia“ (hier Gegenbegriff zu Satietas), unter dem das 2. Buch des Maltraktates vorwiegend steht. Auch im Architekturwerk verraten Varietas-Stellen Albertis spezifisches Sehen. Das Nur-Große, Über-Einheitliche (Pyramiden, gotische Türme u. a.) verwirft er zu Gunsten von „Kompositgebilden“, vollends, wo er die Hauptstraße einer Stadt um des Anblicks willen nach der Art eines Flusses gewunden fordert, zeigt er sich als Angehöriger seines – sonst „spätgotisch“ genannten – Jahrhunderts, dessen reicher Kompositstil in der Kunst mit den strengen, achsial gebundenen Figurationen des Trecentos gebrochen hatte. Repräsentiert für die schärfere Sicht des Kunsthistorikers die „Judith“ des Donatello diese neue Kunst, die sich naturalistischen Beschreibungsbegriffen entzieht, so hatten bereits die Zeitgenossen den Donatello als „pronto nella varietà“ gerühmt.

Auch im Verhältnis zu seinem Stoff, von dem er ein Maximum an bunter Oberfläche ausbreitet, erweist sich der typische Quattrocentohumanist A. als ein „uomo vario“, nicht „universale“ wie Leonardo, der den Dingen auf den Grund ging. So ist A. Schlüsselfigur zum schwerpunktsfeindlichen Jahrhundert der bunten Vielfalt. Auf „Varietas“ zur Bezeichnung von Albertis Wirklichkeitserfahrung aber kann verwiesen werden, wenn eine moderne Tendenz zur „Sakralisierung der Renaissance“ die Gefahr von historisch unangemessenen Überproduktionen sakraler Bedeutungen heraufbeschwören sollte.

#### *Diskussion*

*Bandmann*, berührt noch einmal das Problem einer besonderen Bedeutung des zentral angelegten Neubaus von St. Peter, wozu *Gosebruch* bemerkt, daß Alberti in seinem Architekturwerk die Zentralbauten weder herausgehoben noch bedeutungshaft aufgefaßt habe, obwohl das ikonologische Denken der Antike ihm nicht fremd gewesen sei, und daß der mit ihm wohl zusammenhängende Rosselinobau für St. Peter keine Zentralanlage gewesen sei. *Kauffmann* möchte den Begriff der Concinnitas neben den der Varietas als dessen wesenhafte Ergänzung gestellt wissen, wie denn auch im 15. Jh. Varietas und Concinnitas stets gemeinsam auftreten. Auch hinsichtlich der Perspektive gelte ja, daß die verschiedenen Größen doch unter einem Blickwinkel gesehen, also in die eine Ordnung des Bildes eingebunden seien. Demgegenüber hält *Gosebruch* an einer spezifischen Varietà-Betonung durch Alberti fest, zu der er in den Stilphänomenen des 15. Jh. Analogien sieht. Zum Hinweis auf die mittelalterliche Verwendung des Begriffes (*Zahn*) führt er aus, daß z. B. bei Suger (*prae-*

clara varietas vitrearum) vornehmlich die Farbenbuntheit damit bezeichnet worden sei, während er zu einer zentraleren Rolle für die Beschreibung des Künstlerischen erst im 15. Jh. kommen konnte.

*Willibald Sauerländer (Paris): Poussins „Jahreszeiten“*

Nicolas Poussin hat zwischen 1660 und 1664 für den Herzog von Richelieu vier Landschaften mit Darstellungen der Jahreszeiten geschaffen. Sie haben seit der Zeit ihrer Entstehung immer wieder die Aufmerksamkeit von Künstlern und Gebildeten auf sich gezogen, zumal der Winter galt einer ganzen Epoche als Exemplum für die „erhabene“ Landschaft. (Urteile Diderots, Goethes, Constables u. a.) Seit Diderot ging man bei der Beurteilung der Bilder von dem naiv übertragenen, modernen Naturbegriff aus. W. Friedländer sagt 1914 über den Sommer: „Alles Gestellte, Stilierte, Szenische wird geläutert zur gesteigerten, aus dem Künstler wiedergeborenen Natur“, und noch 1944 meint A. Blunt über den Winter, er demonstriere „the harshness of nature on man“.

Der Schlüssel zum Verständnis des Bildzyklus liegt jedoch bei den mit dem Thema der Jahres- und Tageszeiten verflochtenen, biblischen Szenen, welche der Natur nicht als schmückende Staffage beigegeben sind, sondern sie überhöhen. An Hand der Bildtradition, vor allem aber der allegorischen Schriftauslegung läßt sich zeigen, daß der Zyklus beim Frühling mit dem Sündenfall und dem typologischen Hinweis auf Adam und Christus, den Baum der Erkenntnis und den Baum des Lebens, das Paradies und die Kirche anhebt. Der Sommer zeigt unter dem Bilde von Boas und Ruth den Bund Christi mit der aus den Heiden erwählten Kirche, der als Opfergabe das eucharistische Brot zukommt. Der Herbst weist mit der Traube des gelobten Landes auf das eucharistische Opfer in seiner zweiten Gestalt. Über dieser Traube pflückt die Sponsa von einer Leiter aus die mystischen Früchte des „arbor vitae“, während links auf einem gesprungenen Felsen der verdorrte Baum der Erkenntnis steht und rechts im Schatten die blinde Synagoge wandelt. Der Winter schließlich nimmt in der Gestalt der unter der Sonne hinziehenden Arche nochmals das Bild der Kirche auf, während im Vordergrund die von der Kirche ausgeschlossenen „haeretici et infideles“ in der Sintflut umkommen. Auch hier erscheint unter den geborstenen und kahlen Stämmen ein einziger grüner Baum: der Ölbaum als Hinweis auf das sakramentale Öl, das die „reliquiae peccati“ tilgt. Der Zyklus, der im Gleichnis der sich wandelnden Natur das Ganze der Heilsgeschichte umspannt, schließt also mit dem Thema: „extra ecclesiam nulla salus.“

Die Deutung der Jahreszeiten als „reine“ Landschaften, wie sie mit dem neuen Naturbegriff des 18. Jh. aufkam, hat also an der Wirklichkeit des Poussin'schen Bildzyklus vorbeigegriffen. Die Freilegung der allegorischen Bildinhalte hat sichtbar gemacht, wie gerade im Gegenteil für den späten Poussin die Natur, ihre zeitliche Vergänglichkeit im Ablauf von Tag und Jahr nach einem Worte Friedrich Schlegels über Calderon nur „Hülle, Spiegel und Ausdruck einer unsichtbaren Welt“ ist.

(Der Beitrag wird im nächsten Band des „Münchner Jahrbuchs“ erscheinen.)

Wilhelm Mrazek (Wien-München):

*Metaphorische Denk-, ikonologische Bildform.*

*Leitgedanken für einen Index zur Dokumentation der Barockikonographie*

Das Ziel des Arbeitsvorhabens „Index zur Dokumentation der Barockikonographie“ des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte ist ein wissenschaftlicher Hilfsapparat für die Forschung zur Barockkunst. Seine Durchführung umfaßt die Arbeit an einem nach Begriffen und Sachen geordneten Karteiapparat und eine Publikation von ausgewählten literarischen Dokumenten, die exemplarische Gültigkeit haben.

Für den Karteiapparat werden alle jene literarischen Dokumente, die sich auf den inhaltlichen Problemkomplex der künstlerischen Monumente beziehen, als Arbeitsmaterial betrachtet. Als *Conceptus pingendi*, *Concetto*, *Argumentum*, *Invention* und *Idea* bezeichnet, sind sie der künstlerischen Gestaltung vorausgegangen, als *Repräsentation*, *Deskription*, *Explication*, *Kommentar* und *Predigt* unmittelbar nachgefolgt. Ihr Umfang erstreckt sich auf alle repräsentativen Aufgabenbereiche der barocken Kunst. Sie sind nach den Gestaltungsprinzipien des *Concettismus*, eines Brennpunktes barocker Geistigkeit, konstruiert. Die Verfasser gehören der intellektuellen Elite Europas an. Ihre formalen Prinzipien sind der *Sensus allegoricus* im weitesten Sinne mit seinen Möglichkeiten der *Allusion*, *Applikation* und *Allegation*. Bevorzugtes Stilmittel sind die Spielarten der *Metapher* im weitesten Sinne, die „die Mutter der Poesie, der *Argutie*, der *Concetti*, der *Simbole* und *Impresen*“ ist. Es ist daher erlaubt, von einer metaphorischen Denkform, als einer besonderen Signatur der Barockzeit, zu sprechen.

Nach dem *Concetto* „*ut pictura poesis*“ haben die bildenden Künste seit der Antike analoge Bildformen entwickelt und gebraucht. Die *Hieroglyphik* des 16. Jahrhunderts und die *Emblematik* und *Ikonologie* des 17. und 18. Jahrhunderts erweitern und vermehren diese zu einem enzyklopädischen Bildersystem, das alle Daseinsbereiche umfaßt und von einem bilderschaffenden Verstande immer neu genährt wird.

Diese bildlichen Formelemente gliedern sich in *Hieroglyphe*, *Emblem* und *ikonologische Figur*. Die barocke Entwicklung bringt es mit sich, daß diese Formen durch *Historie*, die die *Funktion* von *Exempla* haben, erweitert werden. Eine durch *Hieroglyphe*, *Emblem* und *ikonologische Figur* repräsentierte Gedankenform kann demnach auch noch durch einen *fatto storico sacro*, *fatto storico profano* und *fatto favoloso* erweitert und variiert werden. Das ergibt bei Verlagerung der Akzente eine nahezu kombinatorische *Permutationsfolge*.

Zentrales und reifstes bildliches Formelement für die Künstler ist die *ikonologische Figur*. Die „*Ikonologia*“ des *Cesare Ripa* ist die erste systematische Sammlung dieser Bildformen für die redenden und bildenden Künstler. Ihr *modus construendi* ist die *Definition* mit ihren *Strukturelementen* des *genus proximum* und der *differentia specifica*, jedoch nicht in der Erscheinungsform der *definitio logica*, sondern in der *definitio oratoria* (*definition metaphorique*). Die *Repräsentation* des Bildgedankens ist an die *Darstellung* der menschlichen Gestalt gebunden. Zu diesem

strukturellen Hauptgebilde treten weitere bildliche Distinktionen, Nebenbilder oder Attribute, um das Eigentümliche einer Idee sinnlich werden zu lassen. Diese stammen aus den Bereichen der *Corpora naturalia* und *artificialia*, die wieder die Materie für alle emblematischen und hieroglyphischen Bildformen sind.

Für die praktische Durchführung des Arbeitsunternehmens ergeben sich daraus:

1. Richtlinien und Schemata, die dem gegenwärtigen *modus investigandi* der literarischen Dokumente die Struktur und Handhabung des barocken *modus inveniendi et construendi* zugrunde legen.

2. Der methodische Leitgedanke, daß auszugehen ist von den Grundtypen der literarischen Konzepte und von den wichtigsten unterschiedlichen Aufgabenbereichen, für die sie bestimmt sind.

#### *Klaus Lankheit (Heidelberg): Florentiner Plastik um 1700*

Behandelt wird die bisher unerforschte Kunst am Hofe der letzten Medici (1670 – 1737). Zuerst wird die Bronzeplastik als typisch für diesen Stil herausgestellt und zugleich eine Bestimmung des Begriffs „um 1700“ gegeben. Sodann werden die historischen Grundlagen besprochen: Persönlichkeit der Auftraggeber und Aufgaben, die diese der Kunst stellen; sowie Funktion und Organisation der Künstler. Der entscheidende Fürst ist Großherzog Cosimo III. Die führenden Meister sind Giovanni Battista Foggini (Hofbildhauer und Leiter der „*Galleria dei lavori*“) und Massimiliano Soldani (Münzmeister).

Entstehung, Ableitung und Stilbildung des Florentiner Spätbarocks werden in einem Abschnitt über die von Cosimo gestiftete Florentinische Akademie in Rom behandelt. Schlüsselfigur auch für die Bildhauer war hier der Maler *Ciro Ferri*. Referent berichtet kurz die Ergebnisse einer vorbereitenden Untersuchung über die plastischen Arbeiten *Ciros*.

Der Überblick über Künstler und Werke des Spätbarocks in Florenz beginnt mit den für den Großherzog angeführten Entwürfen *Ciros*. Anschließend wird die Kunst des Foggini und des Soldani in charakteristischen, fast ausschließlich unbekanntem Beispielen gezeigt, gegliedert in figürliche Bronzeplastik (Statuetten, Gruppen, Reliefs), in Arbeiten des „Kunsthandwerks“ (Ostensorien, Reliquiare, Prunkmöbel) und in „Große Dekorationen“ (Kapellen, Altarbauten, Grabmonumente). Mit Hilfe der Stilkritik und glücklicher Archivalfunde ist dem Referenten gelungen, ein überraschend umfangreiches Gesamtwerk von hohem Rang zusammenzustellen. (Abb. 2)

Heben sich einerseits die stilistischen Besonderheiten der führenden Meister klar voneinander ab, so schließen sich doch alle Werke des Florentiner Spätbarock unverkennbar zur Einheit zusammen. Das Typische dieses Hofstils wird herausgearbeitet, mit parallelen Äußerungen der zeitgenössischen Florentiner Kunstliteratur belegt und aus den eigenartigen Zuständen bei Hofe soziologisch zu deuten versucht. Abschließend wird das Verhältnis zur römischen und zur französischen Kunst berührt.

(Referent bereitet eine Veröffentlichung seiner Forschungen vor.)

*Leopold Reidemeister (Köln):*

*Die Kölner Museen nach dem Kriege und der Wiederaufbau des  
Wallraf-Richartz-Museums*

Für den Wiederaufbau der Kölner Museen ist zusammenfassend zu sagen, daß nach dem Prinzip des von Carl Georg Heise skizzierten Pavillon-Systems (vgl. Kunstchronik 1951, S. 244 ff.) verfahren wurde, aber nicht verpflanzt in einen Park, sondern indem die einzelnen Museen in den Traditionen der Stadt Köln verwurzelt wurden (Schnütgen-Museum in St. Cäcilien; Rheinisches Museum im Alten Zeughaus; Röm.-Germ. Museum über dem Dionysos-Mosaik).

Von diesen leitenden Gedanken aus konnte es auch nicht zweifelhaft erscheinen, daß für das Wallraf-Richartz-Museum der alte Bauplatz beibehalten würde, wenngleich eine wesentliche Baumasse nicht mehr vorhanden war. Neben zahlreichen anderen Vorteilen war hier vor allem in der Zuordnung zur Minoriten-Kirche ein dem Charakter der Sammlung entsprechender architektonischer Zusammenhang gegeben.

Um zu einem brauchbaren Bauplan zu kommen, wurde nach Aufstellung des Bauprogrammes ein beschränkter Wettbewerb ausgeschrieben, in dem 6 Architekten bzw. Arbeitsgemeinschaften von Architekten, die in Köln ansässig oder auch mit den Kölner Verhältnissen aus ihrer Vergangenheit vertraut waren, aufgefordert wurden, Entwürfe einzureichen. Von diesen wurde in Übereinstimmung mit dem einstimmigen Urteil der eingeholten Gutachten der Entwurf Schwarz/Bernard zur Ausführung gewählt.

Der Neubau öffnet sich als Dreiflügelbau nur nach innen in einem Hof zur Minoritenkirche, in dessen westliche Seite die Reste des gotischen Kreuzgangs der Minoritenkirche eingegliedert wurden. Durch die Versenkbarkeit der gläsernen Wand der Treppenhalle kann dieser Hof für festliche Veranstaltungen mit einbezogen werden.

Aus der Eingangshalle führt ein gerader Treppenlauf unmittelbar zum Beginn und zugleich Kernstück der Sammlungen: der Kölner Malerschule, die den östlichen Flügel des Hauptgeschosses einnimmt. Im Hauptgeschoß wechseln Oberlichtsäle und Seitenlicht-Kabinette ab, das Obergeschoß weist um die Zahl der Oberlichtsäle weniger Räume auf. Nirgends in den Ausstellungsräumen finden sich Radiatoren, da sie ausschließlich mit Decken- und Wandheizung versehen sind. Die Räume des Hauptgeschosses, d. h. die Säle für überwiegend Holzbilder, haben eine volle Klimaanlage. Für die Oberlichter ist hier erstmalig in Deutschland über dem vorgeschriebenen Drahtglas der Dächer zur Abwehr der Sonnenstrahlen Thermolux-Glas so angebracht, daß zwischen diesen beiden Glasdecken die erhitzte Luft abziehen kann. Für die Staubdecken, die nach einem Vorbild in Birmingham nach innen zu etwas abgesenkt sind, um ein möglichst diffuses Licht zu erhalten, ist nicht noch einmal Thermolux-Glas gewählt worden, das uns zu grünlich erschien, sondern deutsches Thermophane-Glas mit DIG (Deutsches Isolier-Glas)-Folie.

Für den Besucher finden sich in den Seitenflügeln zum Hof hin Ruheräume. Auch

sonst wird versucht, ihn vor Ermüdung zu bewahren (Wechsel des Fußbodenmaterials, Raucherlaubnis in der Halle, dagegen kein Erfrischungsraum).

Auch die anderen Funktionen des Museums stehen in unmittelbarer Verbindung zum Haupteingang. Links findet sich ein Vortragsaal für 300 Personen, rechts im Parterre Bibliothek und Kupferstichkabinett, im Zwischengeschoß über eine kurze Treppe von der Eingangshalle zu erreichen die Verwaltung. Auf derselben Geschöhhöhe liegen das Bücher- und Graphik-Depot, das Obergeschoß der Studiensammlung und die Galerie des Vortragssaales. Durch den Einbau dieses Zwischengeschoßes ist es also möglich, sämtliche Arbeits- und Verwaltungsräume zu erreichen, ohne die Wege des Publikums zu kreuzen. Die Studiensammlung im östlichen Parterre-Geschoß und, wie bereits erwähnt, in dem darüber liegenden Zwischengeschoß macht den restlichen Gemäldebestand auf das bequemste zugänglich. Die Restauratoren-Ateliers mit nördlichem Oberlicht liegen unmittelbar benachbart zu einer gedeckten Wageneinfahrt mit Rampe zum Verladen der Bilder, die wiederum durch einen Bilderlift weiterbefördert werden können, sowohl in die Galerie wie in den Keller unter den Restauratorenräumen, wo Kistendepot und Packraum vorgesehen sind.

Was den Außenbau betrifft, so ist auf eine Fassade im traditionellen Sinne insofern verzichtet worden, als der solide Backsteinbau sich nicht hinter einem Plattenbelag verbirgt, ebensowenig wird die notwendige Dachkonstruktion der Oberlichter durch ein Attikageschoß kaschiert.

*Heinz Köhn (Essen):*

*Das Museum Folkwang in Essen. Sein Neubau und innerer Aufbau*

Das Essener Folkwang-Museum sah sich nach dem Kriege vor eine doppelte Aufgabe gestellt. Nicht nur waren die Museumsgebäude fast völlig zerstört, sondern durch die Beschlagnahme von 1937 war die Sammlung wesentlichster Teile ihres Bestandes beraubt worden: 145 Bilder, 250 Zeichnungen, 900 Blätter Druckgraphik und einige Skulpturen, d. h. die Hälfte des Bestandes, gingen damals verloren.

Der Bau des neuen Folkwang-Museums stellt zwar einen völligen Neubau dar, der aber mancherlei Elemente eines Wiederaufbaues enthält. Der alte Platz wurde wiederverwandt, allerdings durch ein von der Stadt hinzu erworbenes Grundstück wesentlich erweitert. Der Plan wurde von zwei Architekten des Städt. Hochbauamtes Essen in ständiger Fühlungnahme mit der Leitung des Museums erstellt und durch den Architekten BDA Bauassessor Loy in seine endgültige Form gebracht. Der eigentliche Ausstellungsbau um zwei Innenhöfe ist als eingeschossige Anlage vorgesehen. Dazu kommt ein mehrgeschossiger Sonderbau für Museumsverwaltung, Vortragsräume. u. dgl. Neben der Darbietung der eigentlichen Sammlung sind bei der Planung vor allem drei Funktionen des Museumsbaues berücksichtigt worden: 1. Verwaltung, Lehre und Unterricht. Diese Abteilungen sind im Sonderbau (mit Vortragsaal und Bühne) untergebracht. 2. die Wechsellausstellungen, die in einem Museum wie dem Folkwang-Museum eine wichtige Rolle spielen. Für sie sind eigene, vom

Eingang aus unmittelbar zu erreichende Räume vorgesehen, so daß die bestehende Sammlung durch sie nicht gestört wird. 3. Für die Besucher steht ein Erfrischungsraum, der in Glaswänden zwischen den beiden Höfen angebracht worden ist, zur Verfügung. (Abb. 5)

Die eigentlichen Ausstellungsräume haben Warmluftheizung. Eine Klimaanlage ist nicht vorgesehen, da sie für die meist modernen Bilder des Folkwang-Museums nicht erforderlich ist. Es gibt sowohl Oberlicht wie hohes Seitenlicht, wobei Thermo-lux-Glas oder Lamellenstores für das erwünschte zerstreute Licht sorgen werden.

Was den Ausbau bzw. Wiederaufbau der einzelnen Abteilungen betrifft, so sei zunächst erwähnt, daß die Kunstgewerbesammlung, die Karl Ernst Osthaus in Verfolgung seiner lehrhaften Ziele, wie sie vor allem in der Einrichtung der kunstgewerblichen Werkstätten zum Ausdruck kam, als eine Art Mustersammlung angelegt und Ernst Gosebruch weiter ausgebaut hatte, seit 1945 vorerst nur wenig erweitert worden ist. Die zweifellos notwendige Ergänzung durch einzelne hervorragende Stücke wird aber im Auge behalten.

Die eigentliche Bildergalerie enthielt von Anfang an einen Bestand an deutschen Bildern des 19. Jahrhunderts, mit denen Osthaus seine Sammeltätigkeit begonnen hatte, bis er durch Henry van de Velde zu der modernen Kunst geführt wurde. An diese Bestände an deutschen Bildern des 19. Jahrhunderts wurde in den 30er Jahren angeknüpft, so daß eine recht beachtliche Sammlung zustande gekommen ist. Gelegenheit, sie durch einige Stücke zu bereichern, wird auch künftig wahrgenommen werden.

Doch wird der Schwerpunkt des neuen Folkwang-Museums wie des alten auf dem Gebiet der modernen Kunst liegen. Dabei soll einmal soweit wie möglich der alte Besitz durch Rückkäufe wiederhergestellt werden, sonst soll durch Erwerbung verwandter und entsprechender Stücke das Bild der alten Sammlung in etwa wiedergegeben werden.

Dazu treten dann die Erwerbungen moderner Kunst ganz allgemein, wobei es nicht in erster Linie darum geht, eine systematisch-historische Sammlung, in der alle Stilphasen und -erscheinungen gleichmäßig vertreten sind, aufzubauen, sondern der Leitgedanke ist, durch einzelne ausgezeichnete Stücke besondere Aspekte der modernen Kunst zum Ausdruck zu bringen. Den entscheidenden Ausschlag gibt hierbei stets die Qualität des einzelnen Kunstwerkes.

*Franz Roh (München):*

*Sollen öffentliche Museen zeitgenössische Kunst sammeln und Universitäten entsprechende Dissertationen zulassen?*

Unter zeitgenössischer Kunst sei die der letzten 50 Jahre verstanden. Im 19. Jh. wurde die jeweils letzte Phase meistens ignoriert oder verachtet, während man heute schwerlich noch behaupten darf, es sei kaum einer zu finden, welcher ein Werk sozusagen in statu nascendi zu beurteilen wisse. Genügend Gegenwartsmuseen haben ihr schnelles Zugreifen bewährt, man denke nur an die Mannheimer und Hamburger

Kunsthalle, die Nationalgalerie, die Kestnergesellschaft, das Basler Museum und das Museum of Modern Art, um nur einige herauszugreifen. Unsicherheitsfaktoren treten auch beim Sammeln alter Kunst auf. Auch dort ist einesteils mit Fälschungen, anderenteils mit großen Geschmacks- und Wertwandlungen zu rechnen. Fehlkäufe, die man später wieder abstoßen möchte, stören gerade bei den niedrigen Preisen der jüngsten Kunst sehr wenig.

Selbstverständlich muß es Institute geben, die uns mit dem Formgefüge der eigenen Zeit vertraut machen. Das geistige Risiko ist für die Leitung schwerlich größer als bei anderen Entscheidungen. Natürlich muß beste Materialkenntnis walten, Einfühlungsfähigkeit in neue Formen, und schließlich ein sicheres Qualitätsgefühl, aus dem heraus das Gute und das Schlechte der neuen Produktion geschieden wird. Letzen Endes aber handelt es sich auch hier nur um jene Eigenschaften, die man auch gegenüber alten Werken zu bewähren hat.

Was nun die Dissertationen anlangt, so sollen diese ja vor allem die Fähigkeit zu sauberer, wissenschaftlicher Arbeit erweisen. Bei der Gegenwartskunst ist da ein Oeuvrekatalog viel sicherer und solider durchzuführen, wahrscheinlich auch die Herleitung und Deutung der Werke, da man den Künstler selber noch fragen kann. Haltbare, d. h. überhistorische Wertanalysen sind aber auch bei alter Kunst sehr schwierig, wie die enormen Umwertungen gezeigt haben.

Der Behandlung heutiger Werke können folgende Gefahren drohen: 1. Man kennt von den üblichen Randphänomenen nur das Vorher, nicht aber jenes Nachher, das bei den Schlüssen des Historikers latent mitwirkt. 2. Man ist vielleicht unmerklich versucht, den zu behandelnden Künstler „beeinflussen“ zu wollen. 3. Wegen der Lückenlosigkeit der Data kann der Doktorand eine wichtige Sonderqualität kaum üben: die Rekonstruktionsphantasie im weitesten Sinne.

Trotzdem bleibt festzustellen: ob Kunst, ihre Entwicklung und ihr Wert wissenschaftlich faßbar ist oder nicht, hängt schwerlich von der zeitlichen Entfernung der Werke ab, sondern von jener Zucht des Fragens, Beobachtens und Urteilens, welche im wissenschaftlich geschulten Kopfe hausen muß.

#### *Diskussion*

Zu der allgemeinen positiven Einstellung zum ersten Punkt des Themas, die sich auch auf die allgemeine Museumspraxis berufen kann, fügt *Winkler* noch hinzu, daß selbstverständlich gerade hier mit besonderer Sorgfalt beim Erwerb von Kunstwerken vorgegangen werden müsse.

Was den zweiten Punkt betrifft, so wird von seiten der Hochschullehrer betont, daß keinerlei grundsätzliche Ablehnung von Dissertationen über moderne Kunst bestehe, sondern daß jeweils der wissenschaftliche Charakter sowohl des speziellen Themas wie des Bearbeiters entscheidend sei (*Hager, von Einem*). *Grundmann* weist auf den Zusammenhang zwischen beiden Themen hin, da der Student ja später als Museumsmann moderne Kunst anzukaufen habe.

Bedenken gegen Dissertationen über moderne Kunst werden von *Lautz* geäußert,

die den in der Gegenwartskunst noch in der Entwicklung begriffenen schöpferischen Prozeß als nicht wissenschaftlich faßbar ansieht, und auch *Gosebruch* macht auf die Schwierigkeit der wissenschaftlichen Definierung gewisser künstlerischer Phänomene in der zeitgenössischen Kunst aufmerksam. Weiter betont *Esser*, daß wohl die Abfassung eines Oeuvrekataloges kein Problem sei, daß dagegen bei geistesgeschichtlichen Untersuchungen leicht Schwierigkeiten entstehen können.

Zusammenfassend stellt *Kauffmann* fest, daß es für die Kunstwissenschaft keine Begrenzung des Themenkreises gibt und beschließt dann diese letzte Veranstaltung mit dem Dank an alle Teilnehmer für ihre Mitarbeit, vor allem aber an Ortskomité und Kongreßbüro, die den reibungslosen Ablauf der Tagung ermöglicht haben.

MITGLIEDERVERSAMMLUNG  
DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
ESSEN, 4. AUGUST 1956.

Der Vorsitzende eröffnete die Versammlung und stellte ihre ordnungsgemäße und termingerechte Einberufung nach § 10 der Satzungen sowie ihre Beschlußfähigkeit fest. Die Tagesordnung lautete:

1. Arbeitsbericht der Institutsdirektoren in Florenz, Rom und München
2. Bericht des Vorstandes
3. Kassenbericht
4. Entlastung des Vorstandes
5. Neuwahl des Vorstandes
6. Neuwahl des Museumsbeirates
7. Verschiedenes
8. Zeit und Ort der nächsten Tagung

Vor Eintritt in die Tagesordnung wurde der seit dem 5. Kunsthistorikertag 1954 verstorbenen Mitglieder des Verbandes gedacht: Arthur Haseloff, Hans Arnold Gräbke, Viktor Dirksen, Hermann Deckert, Paul Post, Ernst Sauermann, Ludwig Thormaehlen, Bodo von der Au, Otto H. von Bockelberg.

Grußtelegramme wurden an den Ehrenvorsitzenden des Verbandes Hans Jantzen und an Max J. Friedländer gesandt, ebenso an Frau Kultusminister a. D. Christine Teusch in Erwiderung ihrer in Erinnerung an den ersten deutschen Kunsthistorikertag in Brühl 1948 übersandten Wünsche. Ferner gab der Vorsitzende bekannt, daß der Verband Georg Swarzenski und Ludwig Justi zu ihrem 80. Geburtstag beglückwünscht habe.

*1. Arbeitsberichte der Institutsdirektoren in Florenz, Rom und München.*

Die Berichte erfolgten auf Grund des in Hannover gefaßten Beschlusses, sie zu einer dauernden Einrichtung der Mitgliederversammlung zu machen. Als Ergänzung der hier gegebenen Zusammenfassung wird auf die gedruckten Jahresberichte der Institute verwiesen.