

wirkenden Versuchen (Kat. Nr. 177, 178) und einer kurzen futuristischen Phase (Kat. Nr. 171, 186, 199, 203) findet er im Sommer und Herbst 1913 zur großen, beruhigten Form zurück, die das Dasein der Figuren zu einem Wesensbild macht (Kat. Nr. 182, 183, 184, 189). 1914 schließlich entstehen die Zeichnungen aus einem starken sinnlichen Gefühl heraus (Kat. Nr. 211, 230, 232, 240) und dienen in ihren expansiven graphischen Formen, geladen mit „raumbildenden Energien der Farbe“, zugleich farbtheoretischen Erwägungen (Kat. Nr. 207, 217, 221, 231, 240).

Das zeichnerische Schaffen scheint in der Folge der einzelnen Perioden rhythmisch abzulaufen. Es wirft auch in einzelnen Fällen die Frage nach der Datierung malerischer Arbeiten auf. Jedoch erfordert dies eine vergleichende Tätigkeit, die allein mit Hilfe der Skizzenbücher durchzuführen wäre. Außerdem bestätigt aber das Material, daß die Zuordnung des Werkes von August Macke zum Blauen Reiter und zur Leistung seines Freundes Franz Marc in ihrer kunstgeschichtlichen Wertung überprüft werden muß.

Ein reich ausgestatteter Katalog, der das Ereignis der Ausstellung festhalten soll, sucht mit seinen Beiträgen (Herbert Schade S. J.: August Macke; Max Imdahl: Die Farbe als Licht bei August Macke; Walter Holzhausen: Die Tunisaquarelle von August Macke; Carl Bänfer: August Macke als Zeichner) die Kenntnis des Künstlers und seines Werkes zu vertiefen.

Carl Bänfer

REZENSIONEN

ROBERT WILL, *Répertoire de la sculpture romane de l'Alsace* (= Publications de l'Institut des Hautes Études Alsaciennes XIII), Straßburg und Paris 1955. XVI u. 92 S., 44 Tafel-K., 1 Übersichtskarte.

Das in den Jahrgängen 91, 1952, und 92, 1953, der Revue d'Alsace erschienene Verzeichnis der romanischen Plastik im Elsaß bildet den Kern der vorliegenden Veröffentlichung, der dreizehnten in der Reihe der „Publications de l'Institut des Hautes Études Alsaciennes“. Die jetzige Edition in Buchform ist dem Ziel einer vollständigen Denkmälerliste gegenüber den früheren Beiträgen noch näher gekommen; gleichzeitig hat der Abbildungsteil an Umfang und, durch ikonographische Erläuterungen zu den Bildern, auch an Gewicht zugenommen – leider nicht auch in Bezug auf Auswahl und Qualität der Reproduktionen.

Wills *Répertoire* darf in zweifacher Hinsicht Interesse beanspruchen: als erste zusammenfassende Untersuchung der elsässischen romanischen Skulptur vermittelt es einen sehr nützlichen Überblick über eine Produktion, die – wenn sie auch nicht allzuoft die Grenzen lokaler Bedeutung überschreitet – doch in ihrem Umfang bemerkenswert ist; zum andern verdient die in deutschen Veröffentlichungen zur Geschichte der Plastik ungewöhnliche Form des *Répertoire* Beachtung.

Während in der französischen Kunstarchäologie ähnliche *Répertoires sommaires* gelegentlich (in Anhängen) vorkommen (man denke etwa an Louise Lefrançois-

Pillon, *Les sculpteurs français du XIII^e siècle*, Paris 19312, 229–44), hat die Betonung stilkritischer Fragestellungen in der deutschen Plastikforschung wenig Interesse für Denkmälerlisten aufkommen lassen. Entweder erscheinen solche als registerartige Exkurse zu breiter angelegten Untersuchungen (vgl. z. B. die Bestandsaufnahme der deutschen romanischen Plastik bei Eugen Lütghen, *Romanische Plastik in Deutschland*, Bonn und Leipzig 1923, 143–167 bzw. 178) oder – wesentlich erweitert – als „kritischer Katalog“, in dem alle wissenschaftlichen Fakten und Nachweise zusammengestellt sind, eine Verbindung von archäologischer Kunstdenkmälerbeschreibung und Referat der diskutierten Probleme von Form und Inhalt (etwa: Hans Wentzel, *Lübecker Plastik*, Berlin 1938, 135–199). Vom Blickpunkt der deutschen Forschung her hat die Bestandsaufnahme einer bestimmten Denkmälergruppe vorbereitenden Charakter: Bestimmung und Würdigung der Werke haben ihr notwendig zu folgen.

Will ist sich dieser Notwendigkeit durchaus bewußt. Daß er dennoch bereits seine Materialsammlung vorlegt, sollte man wohl nicht als voreilig, sondern als nachahmenswerten Akt der Bescheidenheit werten: der „architecte“ Will überläßt den Kunsthistorikern das Feld.

Der Verf. gibt eine nicht nach den heutigen Aufbewahrungsplätzen, sondern nach den Orten, für die die Bildwerke geschaffen wurden, alphabetisch gegliederte Liste mit knappen motivischen Beschreibungen der einzelnen Denkmäler, im Bedarfsfalle um die Grundzüge inhaltlicher Deutung erweitert. Vermittels zahlreicher Anmerkungen weist er Abbildungen der Werke in der Literatur nach; Bestände von Fotoarchiven sind nicht berücksichtigt, obwohl gerade für die elsässische romanische Plastik die Bestände von Foto Marburg und die Ausbeute der unter Otto Schmitts Leitung durch Jeannine Le Brun, Konstanz, besorgten Fotokampagne besonders reich sind. Archäologische Angaben teilt Will kaum – und wenn, dann nur summarisch – mit. Dieser Mangel ist wenigstens für die ins Straßburger Musée de l'Œuvre Notre-Dame gelangten Werke durch den gediegenen Katalog Victor Beyers (Straßburg 1956) inzwischen behoben worden. Soweit der Leser nicht durch die Abbildungsnachweise an die einschlägige Literatur herangeführt wird, kann er diese indirekt dem Abkürzungsschlüssel der zitierten Literatur entnehmen (S. 62 f.). Ungern vermißt man jedoch Rud. Kautzschs schöne Würdigung der Andlauer Plastik (*Die großen Erzähler in der deutschen Plastik des Mittelalters*, in: *Form und Inhalt*, Fs. für Otto Schmitt, Stuttgart 1951, 24 ff.); ferner wären nachzutragen die Beobachtungen Feldtkellers zum Adolopsarkophag aus St. Thomas in Straßburg (*Jb. der Dpfl. in der Prov. Sachsen und in Anhalt* 1933/34, 55 f.) und neuerdings die Veröffentlichung der vielgenannten, von Will aber nicht berücksichtigten Cyriakusbüste der Pfarrkirche Altdorf (Harald Keller, *Zur Entstehung der Reliquienbüste aus Holz*, *Kunstgesch. Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, bes. 73–76; dort auch Bibliographie).

Schon nach den früheren Arbeiten Wills war zu erwarten, daß auf ikonographischem Sektor der Schwerpunkt seiner Untersuchung liegen würde. Hier hat Will sein

Bestes gegeben. Die Bestimmungen sind in der Regel sorgfältig und zutreffend begründet, und die problemgerechten Bemerkungen zur Ikonographiegeschichte verdienen besondere Aufmerksamkeit. Bisweilen freilich verlieren sich die Mitteilungen Wills über Herkunft und Parallelen einzelner Motive in eine Betrachtungsweise, die für historische Forschung unergiebig ist (nichtsdestoweniger aber heute verbreitet geübt wird). Was soll es beispielsweise nützen, den Schmuck eines handwerklich gearbeiteten Kapitells mit assyrischer Glyptik in Verbindung zu bringen (S. 42) oder für provinzielle Hervorbringungen Parallelen in anderen Kunst- oder gar Kulturkreisen aufzuspüren, zu denen historische Verbindungen weder erwiesen noch wahrscheinlich sind? Von diesem Gang zu den Vätern oder dem Ausflug in die Fremde kommt man mit Vorlagen – griechischen Manuskripten, sizilianischen Parallelen, gallischen Reliefs u. dgl. – zurück, die zu nennen dem Bemühen und den Kenntnissen des Verf. ein günstiges Zeugnis ausstellen mag, indessen für die Erkenntnis historischer Zusammenhänge wenig fruchtet.

Da Will auch Datierungen der Denkmäler gibt, konnte er nicht ganz ohne historisch-kritische Anmerkungen auskommen. Die in der Denkmälerliste geäußerten Datierungsvorschläge sind zwar nicht näher begründet, dafür erlaubt aber ein einleitender Überblick, wenigstens die Grundzüge, nach denen Will seine Bestimmungen vornahm, zu erkennen. Vor der Schwierigkeit, weithin unabhängig von baugeschichtlichen Erwägungen qualitatloser Werken durch Formanalysen verlässliche Datierungen abzugewinnen, weicht er auf eine reichlich ideale Entwicklungsvorstellung zurück: in drei Phasen habe die Entwicklung den Weg vom Flachrelief zur Vollskulptur zurückgelegt; zunächst habe die Gewohnheit, in Holz und Elfenbein zu arbeiten, Schwierigkeiten bei der Steinbehandlung mit sich gebracht. Wo aber sind denn diese elsässischen Holz- und Elfenbeinarbeiten? Haben sie sich tatsächlich einmal erhalten (Altdorfer Büste), so bestätigt ein Vergleich mit zeitgenössischen Steinskulpturen Wills Auffassung nicht. Angesichts solcher Entwicklungsvorstellungen fühlt man sich an ältere Meinungen erinnert, die Will auf elsässische Denkmäler überträgt. Glücklicherweise hat das aufmerksame Studium der einzelnen Arbeiten Will davor bewahrt, seine Konzeption von der Entwicklung allzu dogmatisch anzuwenden. Im einzelnen weiß er eine Fülle von Beobachtungen mitzuteilen, denen man schon jetzt ein langes Fortleben im Zitatenschatz späterer Bearbeiter voraussagen kann; diesen bleibe es überlassen, zu sondern, worin Wills Beitrag über den der älteren Forschung hinausgeht; die auch hier spärlichen Anmerkungen geben da zunächst kein klares Bild.

Für die Einordnung der elsässischen Produktion in größere geschichtliche Zusammenhänge ist – neben Hinweisen auf Einflüsse aus benachbarten Kunstlandschaften (lothringisch-mosane Ornamentformen in Gebweiler, „schwäbisches“ Atelier in Hagenau, Hirsauer und Basler Einflüsse) – vor allem die Frage nach dem Maß oberitalienischer und französisch-frühgotischer Anregungen entscheidend. Auch Will ist der Meinung, daß oberitalienische Werke Pate gestanden hätten, als mit den Hervor-

bringungen der Hütten von Andlau und Eschau („um 1130“) eine elsässische Bildnerie von einiger Bedeutung ins Licht der Geschichte trat; ebenso setzt er für das „schwäbische“ Atelier, in Hagenau um 1175 vorübergehend tätig, Kenntnis Italiens voraus, allerdings mehr auf Grund historischer Feststellungen als kunstgeschichtlicher Nachweise. Fraglos richtig betont Will, daß sich das Elsaß der Rezeption von Formen der westlichen Gotik aus Veranlagung lange widersetzt habe. Allerdings scheint der von ihm als Überrest des in den Revolutionswirren zerstörten Tympanons der Laurentiuskapelle des Straßburger Münsters identifizierte Königskopf (Straßburg, Priv. Bes.; vgl. Bull. de la Soc. des amiens de la cath. de Strasbourg 1951, 69–72) doch nicht ohne Kenntnis französischer Vorbilder denkbar; er ist als bedeutsamer Zeuge für eine erste, zeitlich vor dem Auftreten des Ecclesiamesters liegende Adoption französischen Formengutes zu erachten. Mit dieser Charakterisierung des Königskopfes soll Wills Feststellung, daß der Traditionalismus eine der wichtigsten künstlerischen Eigenarten des Elsasses ist, in gar keiner Weise geschmälert werden. Die Begründungen, die Will dafür bereit hält, vorwiegend von ikonographischen und arbeitstechnischen Beobachtungen abgeleitet, sind allerdings öfters nicht recht zwingend. Wäre es denn spezifisch elsässisch, wenn sich in einer fast volkskunstmäßigen Produktion handwerkliche Gewohnheiten lange halten? Trifft der Begriff „Tradition“ noch zu, wenn Formgut und Bildthemen mit einer langen Überlieferung in romanischer Zeit im Elsaß vorkommen, ihre Überlieferung aber in ganz anderen Kunstkreisen liegt? Oder wenn fremde Vorlagen weithin genau wiederholt sind? Auch was spezifisch elsässisch in der Auswahl der Themen sein soll, dürfte sich leicht als eine allgemein (südwest-)deutsche Eigenart erweisen lassen. Die qualitativen Aspekte des Traditionsbegriffes für die elsässische Plastik aufzuzeigen, bleibt weiterhin eine der reizvollsten Aufgaben für die Erforschung dieser Materie.

Wills Materialsammlung ist ein Anfang, den man dankbar begrüßt. Es wäre sehr ungerecht, über gewissen Bedenken die Nützlichkeit solcher Anregungen zu übersehen.

Karl-August Wirth

HAROLD E. WETHEY, *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1955. XIV, 228 S. u. 167 Abb.

Canos Hochschätzung ist von Palomino über die Reihe der Kunstschriftsteller des 19. Jahrhunderts zu verfolgen (vgl. Soehner: Die Geschichte der spanischen Malerei im Spiegel der Forschung, Z. f. Kg. 1956, H. 3). Die „aktive“ wissenschaftliche Beschäftigung mit ihm setzt mit Manuel Gómez-Moreno González ein (*Cosas granadinas de arte y arqueología*. Granada 1888), der damit zum Begründer der Cano-Forschung in der spanischen Gelehrtenfamilie wurde, die in der nachfolgenden Generation durch Manuel Gómez-Moreno Martínez (Alonso Cano, escultor, Arch. de Arte y Arqueol. II, 1926, S. 177–214) und in der dritten durch María Elena Gómez-Moreno (*El pleito de Alonso Cano con el cabildo de Granada*. Arch. Esp. Arte y Arqueol. XIII, 1937, S. 207–233; *Pinturas inéditas de Alonso Cano*. Arch. Esp. de