

in Italien entwickelt worden war und in der Mehrzahl aus Ripas Handbuch schöpfte, auf den auch die allegorische Personifikation der »Sapientia divina« zurückgeht. Sie schufen eine große Fülle von individuellen Varianten, sei es, daß für die Verbildlichung der göttlichen Weisheit neben den allegorischen auch biblische Gestalten wie Christus und Maria verwendet wurden, oder alt- und neutestamentarische Szenen (Salomon, Christus und die Schriftgelehrten, Apostel) und auch Historien der antiken Mythologie (Apoll, Herkules). Man erkennt einen deutlich synthetischen Zug, wenn neue Formen mit traditionellen Gestaltungselementen wie Autorenporträts und Darstellungen der Wissenschaften verbunden werden. Interessanterweise ist entwicklungsgeschichtlich eine immer stärkere Aufwertung der nicht-theologischen Wissenschaften zu konstatieren, und das im Ringen um monachisches Wissenschaftsverständnis zwischen den Extrempositionen sich behauptende monastische Bildungsanliegen fand seinen besten Ausdruck für den Ausgleich transzendentaler und weltlicher Erkenntnis im Bilde des *connubium virtutis et eruditionis*. Bemerkenswert auch, daß man sich bemühte, den unterschiedlichen Funktionsansprüchen

an die Bibliotheksausstattungen gerecht zu werden, für Laien verständliche Programme zu erstellen, eine Grundvertrautheit mit damaliger Ikonologie allerdings voraussetzend. Formale Entscheidungen, etwa für vielfeldrige Gliederungen oder umgekehrt in einer einzigen großen Schilderung zusammengefaßte Motive, hatten demgegenüber sekundäre Bedeutung, folgten eher allgemeinen künstlerischen Moden als programmatischer Absicht, wie auch die immer wieder in der Literatur zu findende Annahme von direkten Beziehungen zwischen malerischer Dekoration und Buchbestand ein Phantasieprodukt ist.

Sicherlich kann Garbersons generalisierender Zugriff auf die Programme der Bibliotheksdekorationen deren jeweiliger besonderer Aussage nicht gerecht werden. Barocke Ikonologie zeichnet sich dadurch aus, ein als Vokabular einer Bildsprache begriffenes Motivrepertoire so zu variieren, daß spezifische Inhalte gerade durch die Art des Umgehens mit fixen Formeln erkennbar sind. Aber seine Monographie hat durch Klären der allgemeinen Voraussetzungen eine neue Grundlage für nun dringend vorzunehmende Einzelanalysen geschaffen, so wie Lehmanns Buch dafür die Fülle des überlieferten Materiales gesichtet hat.

Carsten-Peter Warncke

## Der Dom zu Eichstätt im Wandel 1745-1945, 200 Jahre aus der Geschichte einer Kathedrale

*Katalog der Ausstellung im Diözesanmuseum und im Dom von Eichstätt, 28.7.-31.10.1999, veranstaltet vom Diözesanbauamt Eichstätt und der Universitätsbibliothek Eichstätt, bearb. von CLAUDIA GRUND. 120 S., 28 Abb. Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt, Bd. 42. St. Ottilien, Eos Verlag 1999. DM 28,-. ISBN 3-88096-987-6*

Vielen der großen Dome Bayerns sind in den vergangenen Jahren anlässlich umfangreicher Restaurierungen, aber auch infolge liturgisch begründeter Umbauten kunstwissenschaftliche Studien gewidmet worden, unter Betonung der Geschichte ihrer neueren Umgestaltungen und Ausstattungen. So entstanden wertvolle Dokumentationen zum Zusammen-

wirken von kirchlicher Nutzung, ästhetischem und historischem Werturteil bzw. denkmalpflegerischem Handeln mit seinen ebenfalls zeitbedingten Entscheidungskriterien, vor allem für das 19. Jh.; Leitbegriffe wie »Purifizierung« oder »Rückgewinnung«, mit ihrem idealistischen Ansatz, den später aber meist negativen Bewertungen ihrer Ergebnisse für

die Kunstwerke sind dabei näher untersucht worden. Ein Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis in der Überwindung des historistischen Denkmodelles um 1900 konnte bis weit über die Mitte des 20. Jh.s nachgewiesen werden.

Unsere Kenntnis wird nun erweitert durch die Bearbeitung dieser Fragestellungen auch für den Dom von Eichstätt, mit einer Ausstellung, die neben dem Bau selbst und den Spuren der schnell aufeinander folgenden Veränderungen seiner Ausstattung eine Fülle historischer Photographien und Entwurfszeichnungen beteiligter Künstler aus den Beständen der Diözesanverwaltung und der Universitätsbibliothek Eichstätt zeigte. Für die Eichstätter Ausstellung lag kein aktueller Anlaß in Form einer neueren Restaurierung oder Umgestaltung vor. Vielmehr wurde ein übergreifender kirchlicher Aspekt gewählt: die Einstimmung auf das Heilige Jahr 2000. Der vorgestellte Zeitrahmen, 1745-1945, beleuchtete drei höchst unterschiedliche Zieldefinitionen bei der Neugestaltung des Domes bzw. bei der denkmalpflegerisch motivierten Rückführung auf eine jeweils als »richtig« empfundene historische Formensprache.

Die Ausstellung war bewußt als Ausweitung einer reinen Museumsschau konzipiert. Sie begann in den Räumen des Diözesanmuseums, dort freilich integriert in dessen ständige Ausstellung kirchlicher Kunstschätze. Das erschwerte anfangs — zumindest für den Laien — die Orientierung. Positiv wurde aber erfahren, daß auf diese Weise das Umfeld der Domrestaurierungen auf das Thema einstimmte, indem z. B. mit den sog. Paramenten des hl. Willibald eine gute Verbindung zu den schon hier gezeigten Dokumenten über den gemeinsam mit der neugotischen Ausstattung des Domes 1893 durch die Nürnberger Kunstanstalt Stärk & Lengenfelder angefertigten neuen Paramentenschrank aus dem Willibaldschor hergestellt wurde. Zu sehen waren neben historischen Photos vom Dom und vom Kreuzgang Zeichnungen, Skizzen und Ent-

würfe der beteiligten Künstler zu den neugotischen Ausstattungsstücken und Raumfassungen, aber auch figürliche Reste der neugotischen Altäre, die einen guten Einblick in deren höchst differenzierte Farbfassungen gaben, sowie Teile des zeitgleichen liturgischen Gerätes. Sehr instruktiv wurden der Dom, der Kreuzgang und das zweischiffige Mortuarium in die Ausstellung mit einbezogen: Bildreproduktionen mit erklärenden Beschriftungen waren didaktisch gut auf einfachen Pulträgern an vielen Stellen so präsentiert, daß die eigene Anschauung den gleichen Bildausschnitt am Ort nachvollziehen konnte.

Von den vorgestellten drei Epochen in der Ausstattungsgeschichte des Domes, denen im Katalog jeweils eine knappe geschichtliche Darstellung gewidmet ist, begann die erste mit den Feiern zum tausendjährigen Jubiläum des Bistums unter Fürstbischof Johann Anton II. von Freyberg im Jahre 1745. Damals wurden viele prunkvolle Altäre gestiftet, so der Grabaltar des hl. Willibald nebst zwei Seitenaltären im Westchor, der Hochaltar und ein neuer Pfarraltar. Schon 1720 war die marmorne Kanzel an einem Mittelschiffpfeiler gestiftet worden, einige Seitenkapellen erhielten reiche Stuckausstattung. Später waren das frühklassizistische Chorgestühl und die Sängeremporen über den Chorschrankenmauern gefolgt. Aus den Fenstern des Chorhauptes waren die gotischen Maßwerkfigurationen entfernt worden. Graphische Blätter und einige Innenraumphotos unmittelbar vor der Regotisierung belegen, daß der Dom am Ende des 18. Jh.s ein helles, festliches Bild geboten hat, bei dem der mittelalterliche Raum von diesen weitgehend von Eichstätter Künstlern gefertigten spätbarocken Einbauten dominiert wurde. Die solcherart „erneuerte Herrlichkeit“ (Zitat aus der Jubiläumsschrift, Ingolstadt 1746) war eine zeitgemäße Würdigung der geschichtlichen Bedeutung von Hochstift und Dom gewesen.

Die Umgestaltungen des 19. und nochmals des 20. Jh.s, die in diesen gewachsenen Bestand

eingriffen und sich beide als eine Verbesserung, der Bedeutung des Domes angemessene »Befreiung aus dem Ungeschmack früherer Zeiten« verstanden, die also künstlerisch und zeitbedingt denkmalpflegerisch motiviert waren, standen im Zentrum der Ausstellung. Die diesen beiden Phasen der Veränderung gewidmeten Texte fassen die Ergebnisse intensiver, bereits publizierter Forschungen der Autorin zusammen (*Der Dom zu Eichstätt im 19. Jh.; Entwurfszeichnungen, Ansichten* [Kataloge der UB Eichstätt, 8, Graphische Sammlung, 1], Wiesbaden 1992).

Überzeugend wird der grundlegende Wandel der Vorgehensweise und der künstlerischen Bewertung geschildert, als zum neuen Bistumsjubiläum 1845 die notwendigen oder erwünschten Maßnahmen nun von der Ablehnung der Kunst des 18. Jh.s geprägt waren. Damals wurde nur ein neugotischer Pfarraltar aufgestellt, und mit einigen aus dem Mortuarium entnommenen Glasmalereien begann man, den mittelalterlichen Charakter des Domchores wieder zu betonen. Die Hauptphase der Umgestaltung setzte aber erst spät, am Ende des Jahrhunderts ein. Dementsprechend ambivalent war das Ergebnis. Treibende Kraft war Bischof Franz Leopold von Leonrod, der das Werk ab 1893 vorantrieb, aus Anlaß des 1100. Todestages des Bistumspatrons. Schenkt man seinem Biographen Morgott Glauben, so wollte er »die trauernde Witwe im Zopfgewande« befreien »vom Ungeschmack des vorigen Jahrhunderts« und die »entstellten Züge ihrer früheren Schönheit« wiederherstellen. Es war also ein sehr verspätetes Nachwirken romantischer Gotikbegeisterung, zu einer Zeit, als Barock und Rokoko von der Kunstgeschichte bereits voll rehabilitiert waren.

Das Zusammenwirken der Akteure wird eingehend geschildert, der Geistlichen und Laien, die eigene Entwürfe lieferten und Entscheidungen trafen, auch der beteiligten Firmen und Kunsthandwerker. Hier werden neu untersuchte Quellen dankenswert gründlich

ausgebreitet. Dabei verblüfft die stilistische Vielseitigkeit, mit der der Dom mit neuen Glasfenstern, mit neuem Maßwerk, dem Chorgestühl, den Sängeremporen, der Kanzel, neuen Seitenaltären und einer reichen farbigen Raumfassung ein mystisches spätgotisches Erscheinungsbild erhielt, mit dem neuen Hochaltar im Zentrum, der jedoch nur die neugotische Hülle für die geretteten Figuren des mittelalterlichen Hochaltars wurde, diese natürlich mit einer neuen Fassung. Es war in der Tat der Versuch, vorhandenes Altes wieder zu beleben. Im Bereich des Willibaldschores hingegen wurde eine ältere Stilstufe angestrebt. Aufschlußreich ist auch, daß der barocke Hochaltar zwar entfernt wurde, aber für eine hohe Summe nach Deggendorf verkauft werden konnte, daß er also bereits als Kunstwerk geschätzt wurde. Von einer simplen Purifizierung kann somit nicht die Rede sein. Viele, auch barocke Stücke wurden erhalten. Es wurde sehr wohl ein Unterschied gemacht zwischen liturgischer Ausstattung bzw. Gesamterscheinung und den vielen zur Bistums-geschichte gehörenden und verehrten Gegenständen und Zeugnissen.

Eine so verspätete Stilbereinigung, die schon damals den inzwischen erreichten theoretischen Positionen der Denkmalpflege widersprach, kam zwangsläufig alsbald ins Feld der Kritik. Wiederum war denkmalpflegerisches Handeln Ausfluß des herrschenden Kunsturteils, denn die erkannten Regeln der Gleichwertigkeit verschiedener Kunstepochen blieben erneut vor der Kritik an den Werken der vergangenen Generation unwirksam. Wenige Jahrzehnte nach ihrer Fertigstellung wurde z. B. versucht, die dunkle Wirkung der Glasfenster wieder aufzuhellen, und 1936 wurde gegen den Rat der Denkmalpflege durch Entfernung ihrer oberen Partien der Raum sehr unruhig gemacht. Auch hier war die treibende Kraft ein Geistlicher mit hohem Kunstverständnis, Ferdinand von Werden, dessen ausführliche Tagebücher über die nun anlaufenden Maßnahmen von der Katalogbearbeiterin

gründlich ausgewertet und bereits separat publiziert worden sind. Nun wurde ein eng mit der staatlichen Denkmalpflege abgestimmtes Programm ausgeführt, das voll vom Bischof, diesmal von Michael Rackl (1935-48) getragen wurde.

Der erneute Eingriff hatte sich langsam vorbereitet. Die 1929 von Englert neu bearbeitete zweite Auflage des Kirchenführers von Schmitz (1894) brachte noch nichts von der internen Diskussion und bezeichnete Leonrods Leistung noch als »vollständige Erneuerung und Wiederherstellung«. Der rein deskriptive kleine Führer enthielt sich aller Wertungen, ist aber eine gute Quelle für heute Verlorenes. Der Inventarband der Kunstdenkmäler des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 1924 erschienen (*Mittelfranken, Stadt Eichstätt*), verfaßt von dem Eichstätter Geistlichen und Denkmalpfleger Felix Mader, der entstand, als die ersten Rückgängigmachungen der Leonrodschen Fassung bereits geplant oder begonnen waren, hielt sich in der Wertung merklich zurück, wohl aus Loyalitätsgründen. Die deutlichste Formulierung ist auf S. 40: »Im 19. Jh. legte man Hand an die bisherige Einrichtung«, oder auf S. 69: »Die Melodik des Raumes leidet heute durch zu dunkle Glasgemälde«. Die faktische Wertung zeigt sich in den vorhandenen und nicht vorhandenen Beschreibungen und Abbildungen. Mader stand sicher als Denkmalpfleger auf der Seite des Fachkollegen und Landsmannes von Werden, auch auf seiten des Domkapitels, geriet aber bei Einzelfragen in einen Interessenkonflikt mit seinem dienstlichen Auftrag. Erst nach Abschluß der erneuten Umgestaltung ist die Motivation offiziell nachzulesen, in den verschiedenen Auflagen des amtlichen Kirchenführers von Erich Herzog und Theodor Neuhofer (erstmalig ersch. 1950). Hier wird Leonrods neugotische Ausgestaltung als ein Werk mit »leeren, unempfundnen Erzeugnissen« bezeichnet. Dementsprechend wird die neue Maßnahme unter Bischof Rackl gelobt, da sie dem Dom »seine einfache, lichte Wirkung zurück[gab]«.

Die Arbeit zog sich von 1939 bis 1945 hin, fiel also mitten in die Kriegsjahre. Ziel war die optische Zurückdrängung der neugotischen Ausstattung. Die Kriegsnot verhinderte zwar deren völlige Beseitigung, die meisten Stücke wurden aber wiederum neu gefaßt und damit ihrer neugotischen Farbigkeit beraubt, um mittelalterlicher, also »echter« zu wirken, z. T. komponierte man im Sinne der »schöpferischen Denkmalpflege« aus zwei Altären einen dritten, ergänzt aus Museumsbeständen und mit erheblichen sowie erfindungsreichen ikonographischen Nachbesserungen. Völlig neu wurde nur der Pfarraltar gestaltet, nun schon der vierte seit dem 18. Jh. Auch das Werk von Werdens und Rackls und der beteiligten Geistlichen, Fachleute, Handwerker und Restauratoren war beseelt von dem Gedanken nach der Wahrheit, also nach dem eigentlich historisch Richtigen.

Der handliche Katalog zur Ausstellung bietet sowohl zur allgemeinen Lektüre als auch beim Rundgang alle notwendigen Informationen, ist erfreulicherweise auch bei den graphischen und photographischen Exponaten gründlich und mit allen Informationen nach heute zu erwartender Beachtung bibliothekarischer Regeln versehen und geordnet. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis und ausreichende Bebilderung machen ihn auch nach dem Ausstellungsbesuch zu einem nützlichen Konsultationswerk. Irritierend sind freilich textliche Widersprüche, die nur auf mangelnde Sorgfalt bei der Endredaktion zurückgehen können. So ist auf S. 25 zwischen den Anmerkungen 13 und 14 eine Anmerkung 29 ausgeworfen, die es nicht gibt. Man hätte gerne erfahren, welche Informationen die Verfasserin über die Einstellung des Bischof von Leonrod zu den berühmten Bronzeepitaphien der Renaissance und des Barock im Domchor anläßlich von dessen Regotisierung hatte. Desgleichen unerklärlich ist im Katalogteil auf S. 42 bei Nr. 9 (Photo mit Ansicht des Ostchores) der Hinweis auf Abb. 2, die aber den neuromanischen Kronleuchter zeigt, mit Bezug wiederum auf

Kat. Nr. 10, die freilich den Chor der Kapitelsakristei wiedergibt. Offenbar sind hier bereits vorhandene Textbausteine aus anderem Zusammenhang aus dem PC unkontrolliert übernommen worden. Bei einer gründlichen Endkontrolle hätte sich dies vermeiden lassen.

Trotz solcher Schwächen sind Ausstellung und Katalog ein Gewinn und eine wesentliche Erweiterung unserer Kenntnis über die Interrelation zwischen zeitbedingtem Kunsturteil

und denkmalpflegerischem Handeln, über beteiligte Künstler und Restauratoren. Man hätte sich die Ausweitung auf die jüngste Umgestaltung des Domes 1973/4 im Zuge der Liturgiereform gewünscht, der bekanntlich die 1939 noch sakrosankten gotischen Chorschrankenmauern zum Opfer fielen, die also nicht nur die Altarsituation, sondern das gesamte Raumgefüge des Domes nachhaltig verändert hat.

Manfred F. Fischer

## Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

*Architectura et historia. Studia Mariano Arszynski septuagenario dedicata.* Redaktion Michal Wozniak. Beiträge von Kurt Asche, Bernhard Demel, Knut Drake, Boguslaw Dybas, Dietrich Ellger, Eugeniusz Gasiorowski, Achim Hubel, Alicja Karłowska-Kamzowa, Maciej Kilarski, Andrzej Michalowski, Mariusz Mierzwiński, Zenon Hubert Nowak, Emanuel Okon, Józef Poklewski, Tadeusz Poklewski-Koziell, Kazimierz Pospieszny, Bohdan Rymaszewski, Henryk Samsonowicz, Martin Sperlich, Jan Tajchman, Janusz Tandecki. Torun, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika u. a. 1999. 401 S., zahlr. Abb. ISBN 83-231-1100-6.

*Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau.* Ausst.Katalog der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau. Hg. Norbert Michels. Autoren Gilbert Lupfer/Paul Sigel, Norbert Michels, Regine Prange, André Streich. Leipzig, E. A. Seemann 2000. 112 S., zahlr. meist farbige Abb.

*Artes atque humaniora.* Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata. Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1998. Beiträge von Andrzej Józef Baranowski, Tadeusz Bernatowicz, Ludwik Bielawski, Michał Bristiger, Ryszard Brykowski, Paulina Buchwald-Pelcowa Juliusz Chrościcki, Marcin Fabianski, Jan Golonka, Sante Graciotti, Maria Kalamajska-Saeed, Mariusz Karpowicz, Thomas DaCosta Kaufmann, Jerzy Kowalczyk, Jerzy Lilejko, Andrzej Litwornia, Janina Beata Michalkowa, Katarzyna Mikołacka-Rachubowa, Jerzy Miziolek, Mieczysław Morka, Jan Ostrowski, Piotr Paszkiewicz, Janusz Pelc, Jerzy Pietrusinski, Jakub Pokora, Alberto Rizzi, Andrzej Rotermund, Hanna Samsonowicz, Henryk Samsonowicz, Anne Markham Schulz, Grzegorz Sinko, Lech Sokol, Kinga Szczepkowska-Naliwajek, Lech Szczucki, Karolina Targosz, Janusz Tazbir, Alberto Tenenti, Zygmunt Wazbinski, Małgorzata Wilska, Elżbieta Witkowska, Mieczysław Zlat, Zdisław Zygulski. 455 S., zahlr. sw-Abb. ISBN 83-85938-37-0.

Franz Bischoff: *Burkhard Engelberg »Der vilkumstreichliche Architector und der Statt Augspurg Wercke Meister«.* Burkhard Engelberg und die süddeutsche Architektur um 1500. Anmerkungen zur sozialen Stellung und Arbeitsweise spätgotischer Steinmetzen und Werkmeister. Augsburg, Wißner 1999. 477 S., 167 Abb.

ders.: *Wilhelm Zieher, ein nahezu unbekannter Steinmetz als Werkmeister in Kloster Denkendorf. Zum Problem der spätgotischen Steinmetzen als Bauunternehmer.* Sonderdruck aus Esslinger Studien, Zeitschrift 38, 1999. Stuttgart, Thorbecke. 32 S., 10 Abb.

Catarina Isabel Bothe: *»Der größte Kebricht aller Farben?« »ber Asphalt und seine Verwendung in der Malerei.* Mainz, von Zabern 1999. 189 S., 12 teils farbige Abb., DM 78,-.

*Brücke-Almanach 1999. Fritz Bleyl und die frühen Jahre der »Brücke«.* Beiträge und Katalog von Hermann Gerlinger, Petra Lewey, Heinz Spielmann. Fritz Bleyl, das druckgraphische Werk, bearb. von Petra Lewey. Ausst.kat. Schloß Gottorf und Städt. Museum Zwickau 1999/2000. 152 S., zahlr. teils farbige Abb.

Sabine Bruss: *Das Werk des Architekten Ludwig Maier.* Ein badischer Baumeister des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Kiel, Ludwig 1999. 348 S., 96 Abb.

Sabine Burbaum: *Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini.* Oberhausen, Athena 1999. 335 S.+96 Abb.

David Carrier: *Garner Tullis and the Art of Collaboration.* 163 S., 70 Farbatafeln, zahlr. sw-Abb. Bezug: Garner Tullis Workshop, 10 White Street, New York, NY 10013.

*Dokumentation der Jahrestagung 1993 in Manchester und Liverpool: Erhaltung und Ummutzung von Industriebauten des 19. Jahrhunderts in Nordwestengland.* Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.