

NEUE LITERATUR ÜBER DAS BIEDERMEIER IN ÖSTERREICH

PETER PÖTSCHNER, *Genesis der Wiener Biedermeierlandschaft*. Wiener Schriften Heft 19. Wien o. J. (1964). 172 S., 39 Abb.

RUPERT FEUCHTMÜLLER / WILHELM MRAZEK, *Biedermeier in Österreich*. Forum Verlag o. O. u. J. (Wien-Hannover-Bern 1963). 120 S., 96 Taf. u. 24 Farbtaf.

Seit Österreich seine nationale Selbständigkeit zurückerhalten hat, beschäftigt sich die kunsthistorische Forschung des Landes besonders mit dem Werk der einheimischen Künstler und, allgemeiner, mit den österreichischen Anverwandlungen europäischer Stilbewegungen. Hierbei steht die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts geradezu im Mittelpunkt des Interesses. 1958 wurde die Ausstellung „Grazer Biedermeier“ in Graz veranstaltet, 1959 an demselben Ort „Kammermaler um Erzherzog Johann“; es folgten 1962 in Gutenstein die Ausstellung „Friedrich Gauermann“ (R. Feuchtmüllers Monographie erschien im gleichen Jahr), 1963 „Johann Baptist Reiter“ in Linz und 1964 in der Wiener Albertina „Thomas Ender“. Das „Unvergängliche Österreich“ – so der Titel der 1960 in Villa Hügel (Essen) von der österreichischen Galerie eingerichteten Ausstellung – repräsentierte sich durch „Georg Waldmüller und seine Zeit“. Das Salzburgbuch von Heinrich Schwarz konnte in dritter, stark erweiterter Auflage 1958 erscheinen, ebenso die Waldmüllermonographie von Bruno Grimschitz (1958); dessen „Altwiener Malerei“ bot 1961 eine Zusammenfassung dieses neuerwachten Forschungszweiges. Diese kurze, keineswegs vollständige Übersicht bezeugt das anfangs Geäußerte. Die beiden vorliegenden Bücher gehören zu diesem Forschungszweig der österreichischen Kunstgeschichte. Das eine ist eine Spezialuntersuchung, das andere bietet größere Übersicht unter dem Stichwort „Biedermeier in Österreich“. Wenden wir uns zuerst dem Einzelnen zu:

Der Untersuchung über die Wiener Biedermeierlandschaft liegt die Dissertation von Pötschner über „Franz Steinfeld und die Überwindung des Barock in der Wiener Landschaftsmalerei“ (1951) zugrunde. Doch hat sich, wie der Verfasser betont, der Schwerpunkt von der monographischen Darstellung der Kunst dieses Schülers von L. Janscha und A. Chr. Dies verschoben zu Gunsten einer intensiven Darlegung eines wichtigen Abschnitts in der Entwicklungsgeschichte der Wiener Landschaftsmalerei. Er beginnt im 18. Jh. bei Chr. H. Brand und Joh. Chr. Brand und gipfelt in den Werken Steinfelds und Waldmüllers der 30er Jahre des 19. Jhs., d. h. in der „klassischen Biedermeierlandschaft“.

Diese Entwicklung wurde in Wien maßgeblich bestimmt durch die Landschaftsschule der Kunstakademie, der das einleitende Kapitel gewidmet ist: wie auch anderswo – wohl nur die Dresdner Akademie bildet hier eine Ausnahme – steht die Landschaftsschule ganz im Schatten der „Historischen Malschule“. Selbst die starke Künstlerpersönlichkeit des jüngeren Brand konnte der Schule nur vorübergehend einiges Gewicht geben. Das lag vor allem daran, daß seit der Berufung F. H. Fügers zum Akademiedirektor (1783) die historische Richtung spätbarock-klassizistischer Auffassung die Kunstschule vollkommen beherrschte, von ihren Intentionen her verständlicherweise grundsätzlich gegen die Landschaftsmalerei eingestellt. Erst Steinfeld konnte während seiner Tätig-



Abb. 1 Giuseppe Recco: Fünf-Sinne-Allegorie (signiert und datiert 1676). Bergamo, Privatbesitz.



Abb. 2 Francesco Solimena (zugeschrieben): Vanitas. Rom, Slg. F. Romano.



Abb. 3 b Brustbilder phantastisch be-
 helmter Krieger. Niello, bolognesisch E.
 15. Jh. (originalgroß).

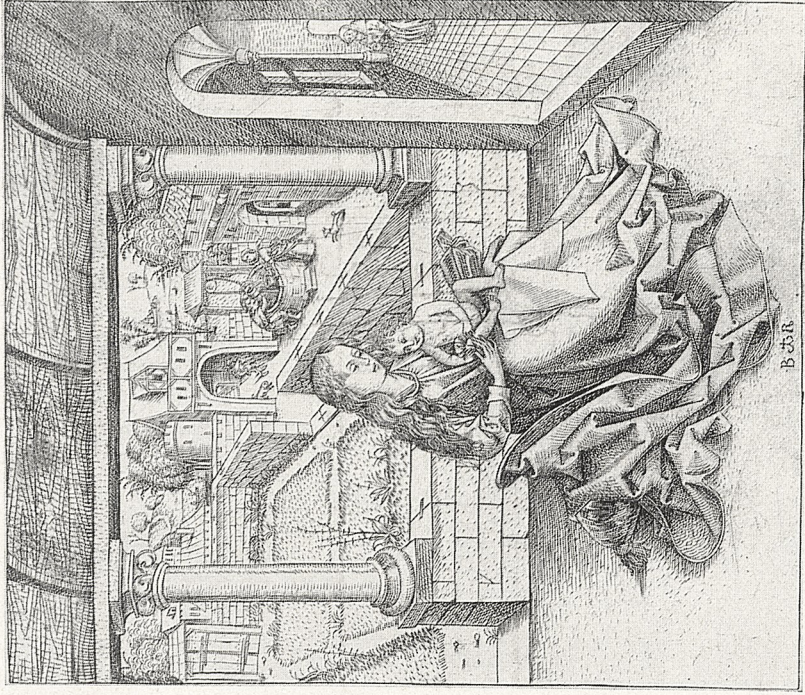


Abb. 3 a Monogrammist BR; Madonna
 mit der Rose in der Gartenhalle.
 Kupferstich.

München, Staatl. Graph. Sig. (aus der Stiftung der Max Kade-Foundation).



Abb. 4 Rembrandt: Anbetung der Hirten. Radierung. München, Staatl. Graph. Slgn.
(aus der Stiftung der Max Kade-Foundation). Ausschnitt in Originalgröße.

keit als akademischer Lehrer (seit 1837) und in weitgehender Übereinstimmung mit Waldmüllers Ansichten der Landschaftsmalerei größere Freiheit und eine lebensvollere Stellung an der Akademie erobern. Trotzdem sind die radikalen Gedanken Waldmüllers zur Erneuerung des akademischen Unterrichts, die er seit 1845 mit rücksichtsloser Offenheit geäußert hat, vollkommen berechtigt gewesen.

Der Hauptteil des Buches behandelt sodann in drei Abschnitten die Landschaftsdarstellung im 18. Jahrhundert, die Situation der Wiener Landschaftskunst um 1800 und den Aufstieg der Biedermeierlandschaft. Es sei schon hier vermerkt, daß sich ein Lebensbericht Thomas Enders, ein Werkverzeichnis der Lithographien Steinfelds, ein kritisches Abbildungsverzeichnis und ein Künstlerregister anschließen. Dieser Anhang macht das Buch reichhaltiger und damit nützlicher, als es die schlichte Aufmachung vermuten läßt.

Nach Ansicht des Rez. liegt der besondere Wert dieser Untersuchung in der deutlichen Markierung des Weges von der Landschaftsauffassung des Spätbarock zur Biedermeierlandschaft. Sie konnte nur durch die kluge Auswahl der Künstler und Werke, durch die konsequente Beschränkung auf den Wiener Kunstkreis, nicht zuletzt durch die klare Diktion und durch die treffende Genauigkeit in den verwendeten Termini (so klärt z. B. die Einleitung die Bedeutungskategorien, mit denen der Verf. arbeitet) in dieser Weise erreicht werden. Die Schwierigkeit einer solchen Untersuchung liegt ja darin, daß die Stile – Spätbarock und endendes Rokoko, der Klassizismus aller Schattierungen, die ideale Landschaft des Kochkreises, die Stimmungslandschaft der Romantik und die durch die Adaption der niederländischen Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts seit 1760/1770 immer spürbare realistische Komponente –, daß diese Stilströmungen vom Beginn bis über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus miteinander immer neue, höchst individuelle und deshalb überraschende Verbindungen eingehen. Unauflösbar scheint die Verwirrung der Auffassungen und Begriffe demjenigen, der eine plausible Abfolge, einen nicht völlig unmotiviert, sondern einigermaßen gesetzmäßig erfolgten Stilwandel destillieren möchte. Der Verfasser entgeht der Gefahr willkürlicher Konstruktion wie konfuser Aufreihung durch Konzentration. Die Auffassung des 18. Jahrhunderts – Verneinung des Vordergrundes, Gegenstandsferne, vorherrschendes Interesse für Raum- und Lichtprobleme, Weite des Ausschnittes – legt er etwa an Bildern J. Chr. Brands, J. E. Dorfmeisters, F. E. Weirotters und M. v. Molitors dar. Die Situation der Wiener Landschaftskunst um 1800 – Durchdringung der bühenmäßig freikomponierten Landschaftsdarstellung mit der topographischen Genauigkeit der Vedute, wobei sich eine reale, „nach der Natur“ arbeitende Richtung und eine ideale, mit einzelnen genau beobachteten Naturdetails angereicherte Konzeption herauskristallisieren – wird an Werken von L. Janscha, C. Ph. Schallhas, von A. C. Dies, J. Fischer und von M. v. Molitor demonstriert. Die Künstler, die die Biedermeierlandschaft unmittelbar vorbereiten – J. Möbmer, L. Schönberger und etwa F. Loos und Th. Ender – führen die Situation der Zeit um 1800 weiter, ohne eine neue Synthese schaffen zu können, oder pflegen die alten Traditionen. Die Persönlichkeit J. Rebells zeigt, daß diese Konzentration des Verf. durch die Wiener Verhältnisse begünstigt worden ist. Die Anschauungen der Romantik sind z. B. nicht in den Wiener Landschafterkreis eingedrungen.

Ferdinand Olivier und seine Freunde bildeten, wie der Verf. mit Ludwig Grote zu Recht feststellt, in Wien eine deutsche Enklave. Auch Kochs ideale Landschaftskunst hat nicht bis ins Österreichische ausgestrahlt. Rebels Auffassung nun hat sich in Italien geformt. Als er 1824 nach Wien kam als Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie, wo er bis zu seinem Tod (1828) wirkte, bildete sein Werk in der Wiener Landschaftsmalerei einen Fremdkörper. Es blieb auch ohne Nachfolge, weil die Tendenzen der Wiener Künstler eine andere Richtung genommen hatten, die zur Biedermeierlandschaft führte.

Überzeugt folgt man der Quintessenz des Verf., die Biedermeierlandschaft in Wien sei die endliche Synthese von selbständiger Naturstudie und der aus dem 18. Jahrhundert stammenden Vedute. Die Gegenstandsferne in der Landschaft des 18. Jahrhunderts hat vor einer an der Natur kontrollierten Detailschärfe kapituliert. In der Beschränkung des Ausschnitts, in der Einbeziehung des Vordergrundes, in der Verwendung des vollen Mittagslichtes und in der Arbeit des „zeichnenden Pinsels“, der Lasuren an die Stelle temperamentvoller Peinture setzt, hat die Biedermeierlandschaft ihre formalen und gestalterischen Kategorien gefunden. Diese Landschaftskunst nennt der Verf. am Beispiel der Werke Steinfelds und Waldmüllers aus den Jahren 1830 bis 1840 „klassisch“, weil sie auf dem schmalen Grat zwischen peniblem Realismus und pathetischem Idealismus im Gleichgewicht bleibt; weil sie nicht alles Heil von der genauen Naturaufnahme erwartet, sondern sich durch kräftige, mit einer gewissen Schematik vorgetragene Farbigkeit, durch Bloßlegung der Strukturen in der Natur, durch die Wahl des Ausschnittes und nicht zuletzt des Gegenstandes eine Idealität bewahrt hat, die die Wirklichkeit nicht verschönt, sondern steigert.

So sieht man es dem Verf. nach, daß er Waldmüller nicht ganz gerecht wird, daß er die Schriften Ludwig Richters zwar oft als wichtige Quelle zitiert, aber nicht einen Blick auf seine Kunst wirft. So gewiß die Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert wie mit einer Sonde Punkt für Punkt genaue Querschnitte im Kleinen und Speziellen zu erbringen hat, damit die Linie im Großen stimmt – Forderungen, die der Verf. in hohem Maße erfüllt, – so zeigt sich doch auch die Gefahr der Einengung und der selbstgewählten Isolierung.

Das zweite hier zu besprechende Buch weist sich durch den reichen Bildteil auf den ersten Blick als für einen großen Leserkreis bestimmt aus.

R. Feuchtmüller hat in diesem Band die Texte über die Architektur, Skulptur und Malerei geschrieben, Wilhelm Mrazek die Teile über das Mobiliar, Porzellan, Glas, die Gegenstände aus Metall und über die Teppichwirkerei verfaßt.

Die Entwicklung in der Baukunst ist in Österreich durch die Tatsache bestimmt, daß der Übergang vom Barock zum Klassizismus unter dem Einfluß der französischen Architektur so gut wie bruchlos erfolgt ist. Die Entscheidungen fallen in Wien. Der wichtige Meister ist J. F. Hetzendorf von Hohenberg. In seinem Schaffen vollzieht sich, wie der Verf. darlegt, „der Durchbruch vom Spätbarock zum Klassizismus und zur Romantik“. In Hetzendorfs Schönbrunner Gloriette (1775) verschmelzen barocke und klassizistische Formenvorstellungen. G. Nigelli, I. Canevale, L. Montoyer und K. v. Moreau sind die Baumeister, die den Klassizismus in Wien präsentieren. Die Anlagen in Laxenburg mit

der im gotischen Stil errichteten Franzensburg (begonnen 1798) sind aus der Rückbesinnung auf die habsburgische Stammesgeschichte entstanden. Die Wurzeln des Historismus liegen auch hier zu Tage. – Es ist aufschlußreich, daß sich die bürgerliche Architektur der Biedermeierzeit im wesentlichen an Konzeption und Gliederung des Klassizismus hält, die sie versachlicht, hin und wieder mit aus anderen historischen Stilen entlehnten Bauformen vermischt (vgl. das Geymüller-Schlöbchen in Pötzleinsdorf, erbaut 1810). Der Wiener J. Kornhäusel wird vom Verf. als der führende Architekt dieser Bauauffassung charakterisiert. Es wird deutlich, daß von einer Baukunst des Biedermeier nicht ernstlich gesprochen werden kann. Die Stile sind wählbar geworden, der Baumeister komponiert sie je nach Aufgabe und Wunsch des Auftraggebers neu. Auffällig ist es, wie sehr man sich bis gegen 1850 am Klassizismus orientiert (vgl. den Heldenberg bei Kleinwetzdorf).

Der Bildhauerkunst dieses Zeitraumes (1770 – 1830) ist nur eine knappe Übersicht gewidmet, die von vier Bildtafeln illustriert wird. Sie ist eindeutig vom Klassizismus geprägt, der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt nachdrücklicher durch Hineinnahme realistischer Züge verlebendigt und damit verbürgerlicht wird. Diese Hinwendung zur Wirklichkeit des Modells, zu hautnaher Oberflächenbehandlung und Detailtreue geht vom Bildnis aus. Es ist eine Erscheinung, die man in der deutschen Kunst um 1800 generell antrifft (G. Schadow, J. H. Dannecker), ohne daß man auf den Gedanken käme, diese Auseinandersetzung mit der Realität mit einer Hinwendung zum Biedermeier gleichzusetzen. Zauner jedenfalls ist geradezu ein Paradebeispiel für den klassizistischen Stil arbeitenden Künstler. So erscheint denn bei der Behandlung der Architektur und der Bildhauerkunst der Begriff des Biedermeier mit vollem Recht im Text nur am Rande.

Auch bei der Malerei steckt der Verf. den Rahmen weit. Der akademische Klassizismus und sein Hauptmeister H. F. Füger – ein Glanzpunkt in der neueren Kunstgeschichte Österreichs – werden behandelt. Die Einbeziehung der Romantik erscheint in mehrerer Hinsicht problematisch. Die Gründung des Lukasbundes 1809 in Wien ist geistesgeschichtlich und kunsthistorisch gesehen ein Markstein gewesen, – für die österreichische Malerei blieb sie bedeutungslos. Erst von Rom aus hat die junge nazarenische Bewegung auf einige wenige Wiener Künstler, wie J. Scheffer von Leonhardshoff gewirkt. Ein Wiener Gewächs dagegen war der lebensfrohe Kreis um den Maler L. Kupelwieser, dem neben Franz Schubart der junge Schwind und die Maler Rieder und Mohn zugehörten. Hier finden wir jene jugendliche Schwärmerei, die für die Verbindungen der jüngeren Romantik so bezeichnend geworden ist. Schwind hat erst außerhalb Wiens und zwar in München seine künstlerische Prägung gefunden, Kupelwieser dagegen blieb in seiner Heimatstadt und verkörpert jene österreichische Mischung von Daseinsfreude und frommer Versenkung, die in der religiös-romantischen Richtung in Deutschland keine Parallele gefunden hat. Schon in diesem Wiener Künstlerkreis bereitet sich – und hier folgt man wiederum dem Verf. gern – eine Kunstauffassung vor, die für das Biedermeier mitbezeichnend geworden ist: die Neigung zur märchenhaft-anmutiger Idylle, zur Intimität und persönlicher heiterer Zueignung an die Freunde. Josef Führich indessen verkörpert in Wien das nazarenische Kunstideal. Seine Schülerschaft im

römischen Atelier Overbecks hat sein Schaffen geprägt und scheidet es damit scharf von aller biedermeierlichen Vorliebe fürs Genrehafte, – das möchte der Rez. entgegen der Meinung des Verf. feststellen. Auch E. Steinle möchte man nicht gern mit biedermeierlicher Elle gemessen sehen. Für den kleinen Wiener Nazarenerkreis wie für die religiöse Richtung der jüngeren Romantik gelten andere Maßstäbe als etwa der Grad des Realitätsgehaltes ihrer Werke.

Eindeutig ist die Entwicklung in der Landschaftsmalerei. Hier sei auf das oben bei der Besprechung von Pötschners Arbeit Gesagte verwiesen. Doch kommt einem bei Feuchtmeyers Darstellung erst die prachtvolle Lebensfülle der österreichischen Biedermeiermalerei ganz zum Bewußtsein. Gilt für J. A. Koch und den Kreis der Brüder Olivier Ähnliches, wie es der Rez. über die Nazarener ausführte – Isoliertheit, Wirkungslosigkeit innerhalb der Wiener Kunstentwicklung –, so breiten sich in der österreichischen Biedermeiermalerei eine Fülle von Talenten und Begabungen aus, die die offenbare und kenntnisreiche Engagiertheit des Verf. vollauf rechtfertigen. Alle diese Namen haben einen guten Klang: J. Steinfeld, Thomas Ender, Friedrich Gauermann, Höger, Loos und Waldmüller, dessen wichtige Rolle in der Landschaftsauffassung des Biedermeier eingehend gewürdigt wird. Nimmt man die Maler des biedermeierlichen Genrebildes und des Bildnisses hinzu, diese Fendi, Schindler, Amerling, Daffinger, Danhauser, Jakob Alt, Neder und wiederum, deutlich als die eigentlich geniale Kraft dieser Jahrzehnte vom Verf. herausgestellt, Waldmüller, so ergibt sich ein Bild großer Geschlossenheit. Diese Auswahl von Namen dokumentiert die erstaunliche Breite dieser Bewegung, die im österreichischen Nationalcharakter derart verwurzelt ist, wie etwa die Bilderwelt der Schweizer Kleinmeister um 1800 einem Wesenszug der Eidgenossen entsprochen hat. – Am Beispiel Waldmüllers legt der Verf. dar, wie das Biedermeier für die bedeutenden Talente eine Durchgangsstufe gewesen ist: „Seine Auffassung war nicht Mittelpunkt des Biedermeier, sondern führte hinein in eine neue Zeit“, so zieht der Verf. das Fazit. Die Zukunft gehörte dem Realismus in allen seinen Variationen und Möglichkeiten, und Österreich hat mit Waldmüllers Werk, mit dem Rudolf Alts, Reiters und Pettenkofens diesen Weg nachdrücklich beschriften.

Das Kunstgewerbe der Biedermeierzeit in Österreich behandelt Wilhelm Mrazek. Indem er sich auf die Jahrzehnte zwischen 1810 bis 1860 beschränkt, gelingt es ihm, ein eindringliches Bild der Wiener Wohnkultur in allen ihren Aspekten zu zeichnen. Die Eingangskapitel über „Die gute alte Zeit“ und „Häuslichkeit und Gemütlichkeit“ sind so geschrieben, daß sich der Leser selbst mit dem Menschen des Biedermeier identifizieren möchte. Der wiederentdeckte Wert des Individuums, das sich nunmehr – von der streng restaurativ eingestellten Regierung von aller politischen Betätigung ferngehalten – wenigstens in seiner bürgerlichen Welt sicher zu bewegen, seinen Lebensraum zu erfüllen und zu gestalten sucht, ist etwas, was auch heute noch durchaus als das Ideal eines einfachen Lebens erscheinen kann. Dieser Humanisierungsprozeß läßt sich überall ablesen: an der ganz auf die Bedürfnisse des Menschen abgestimmten Folge der Wohnräume, an den mit freundlich-faßbaren Dekor versehenen Stücken des täglichen Gebrauchs, am Schmuck, am bequemen Kanapee. Dieser Prozeß erscheint selbst

dann als Entwurf einer besseren Welt, wenn man sich klarmacht, daß der heraufwachsende vierte Stand kaum Teil an dieser Wohlbehütetheit gehabt hat. Der Verf. macht am Beispiel von „Aufstieg und Verfall“ der Wiener Porzellanmanufaktur den Komplex des österreichischen Biedermeiers sichtbar. Der Höhepunkt der Manufaktur liegt in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und zwar künstlerisch und wirtschaftlich. Mit zunehmender Verbürgerlichung verlagerte sich das Schwergewicht der Produktion seit etwa 1820 immer mehr vom künstlerischen Einzelstück oder der noch individuell gestalteten Serie auf die Massenproduktion. Damit begann die Frage der Wirtschaftlichkeit immer dringender zu werden, die endlich, 1864, mit der Schließung der Manufaktur beantwortet wurde: den konkurrierenden böhmischen Fabriken ließ sich auf die Dauer nicht widerstehen. Künstlerisch blieben die Erzeugnisse dem Klassizismus verhaftet. Das Biedermeier gab sein Dekor hinzu, Blumenbouquets, das vom Kupferstich übertragene Stadtbild, Rosette und dickbauchige Wandung; das ‚zweite Rokoko‘ – von 1835 bis 1860 gerade in Wien in hoher Blüte – die kühngeschwungenen Formen des Louisseize, die in Österreich als bürgerliche Wiedergeburt der Zeit Maria Theresias empfunden wurden.

Der schlichte Biedermeierwohnstil, der in der locker gestellten Sitzecke, im Damenschreibtisch oder Sekretärschrank, in Klavier und Vitrine seine heiteren Aufgaben gefunden hatte, wich um 1835 diesem ‚zweiten Rokoko‘. Vom Hof goutiert, entfaltete es eine „unvergleichliche Pracht“, die jedoch auf den Hochadel beschränkt blieb. Im Bürgerhaus behielt man die Möbeltypen des Biedermeier bei, wandelte sie jedoch ab, ließ geschwungene und gebogene Formen vorherrschen und asymmetrische Schnörkeldekorationen aufsetzen: das Biedermeier wurde ins Uppige gedrängt.

Eingehend wird die wichtige Rolle der Glasmacherkunst geschildert, die Arbeiten der Gold- und Silberschmiede werden gewürdigt, der Eisenguß wird nicht unterschätzt als auf breiten Konsum berechnete Gebrauchskunst. Die Darstellung des Verf. zeichnet sich durch Lebendigkeit und großen Informationsgehalt aus. Man erfährt nicht nur die Namen der Künstler-Handwerker, sondern auch das Wichtigste über die Signaturen und Marken, über die Stempel und die verwendeten Materialien. Insofern ist dieser Beitrag ein kleines Kompendium des Wiener Kunsthandwerks von 1815 bis 1860.

Doch seien einige kritische Bemerkungen zu diesem Buch nicht verschwiegen. Zwar ist ein (kompliziert angeordnetes) Literaturverzeichnis und ein Personenregister vorhanden, doch fehlt ein Abbildungsverzeichnis. Man muß sich also auf den Bildnachweis und auf die Bildunterschriften verlassen. Letztere verschweigen grundsätzlich die Technik, so daß der Leser aufs Raten angewiesen ist, ob er ein Ölbild, eine Gouache, eine Federzeichnung oder Radierung vor sich hat. Wer die Maße wissen möchte, gilt offenbar als Pedant. Aber ist es auch Zeichen von Pedanterie, wenn man moniert, daß der Text keinerlei Hinweise auf die Abbildungen enthält, ja daß man den Eindruck hat, als seien Bildteil und Textteile völlig getrennt voneinander entstanden? Jedenfalls werden Werken Bildtafeln gegeben, die im Text nur in einem Satz genannt werden (z. B. Taf. 14 und 15), andere, die im Text breit besprochen werden, sind dagegen nicht abgebildet (z. B. S. 22, die Weilburg b. Baden). Endlich, und damit sei der Katalog der offenen

Wünsche geschlossen, wäre es gut gewesen, wenn sich auch die beiden Autoren abgestimmt hätten. R. Feuchtmüller beginnt seine Darstellungen jeweils um 1780, W. Mrazek hält sich strikt an den Titel des Buches und geht nicht über um 1810 zurück. Man möchte letzterem rechtgeben: in ein Buch über das Biedermeier in Österreich gehört keine klassizistische Architektur, nicht die Bildhauer Zauner und Canova (!), nicht Füger, J. C. Brand, J. A. Koch, Ferdinand Olivier, und kaum M. v. Molitor, Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Josef Fühlich. Angesichts eines so reichen Materials erscheint diese dem Titel widersprechende Erweiterung des Themas unlogisch und unnötig, daran ändert auch das Vorwort nichts. Das Ganze des Buches bleibt trotz dieser genannten Eigentümlichkeiten begrüßenswert.

Jens Christian Jensen

TOTENTAFEL

FRIEDRICH WINKLER †

Am 23. Februar 1965 ist Friedrich Winkler gestorben. Wir trauern um einen großen Gelehrten und einen lauterer Menschen.

Friedrich Winkler verkörperte in exemplarischer Weise den Typus des forschenden Museumsmannes, des Gelehrten und Kenners, der unsere Wissenschaft so stark geprägt hat. Der tägliche Umgang mit dem Original hatte ihm Blick und Methode geschärft. Seine Arbeiten beruhten auf unerbittlich gründlicher Detailforschung und bewundernswert umfassender Kenntnis des Materials. Hinzu trat sein untrüglicher Sinn für das Wesentliche und die Gabe einer durchsichtig einfachen Sprache. Friedrich Winkler war der klassische Vertreter des Positivismus in der deutschen Kunstgeschichte.

Winkler studierte in Wien, Berlin und Freiburg. Mit einer Arbeit über Rogier van der Weyden promovierte er bei Wilhelm Vöge, um dann fast 50 Jahre lang an den Berliner Museen zu wirken. Wilhelm von Bode hat 1915 den Volontär zum Leiter der Zentralbibliothek berufen, die Winkler zu einem idealen Forschungsinstrument ausbauen konnte. 1933 übernahm er als Nachfolger von Elfried Bock das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen. Er vermehrte dessen großartige Bestände um die Göttinger Sammlung Ehlers mit kostbaren Zeichnungen von Grünewald, Dürer, Altdorfer und Holbein d. Ä., um 12 Dürer-Zeichnungen (darunter 7 wichtige Blätter der Sammlung Blasius) und um zahllose Einzelwerke der Handzeichnung und der Druckgraphik.

Winkler's Forschungen galten vor allem der altniederländischen Kunst und der Dürer-Zeit. Seine altniederländische Malerei (1924), die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrh. (1925), die Monographie über Hugo van der Goes (1964) sind ebenso zu grundlegenden und unentbehrlichen Standardwerken geworden, wie der Dürer-Band in den Klassikern der Kunst (1928), das vierbändige Corpus der Dürer-Zeichnungen (1936 - 1939), die Narrenschiff-Illustrationen (1951), das große Dürer-Buch von 1957, die Kulmbach-Schäuffelein-Zeichnungen (1942) oder die Kulmbach-Monographie von 1959. Dem wissenschaftlichen Gewicht nach stehen die kleineren Beiträge hinter den Büchern nicht zurück, insbesondere die zahlreichen Artikel im Thieme-Becker, die Auf-