

# KUNSTCHRONIK

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

15. Jahrgang

Oktober 1962

Heft 10

## NEUNTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

REGENSBURG, 31. Juli bis 4. AUGUST 1962

*Vom 31. Juli bis 4. August 1962 fand in Regensburg die Neunte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker statt. Das vorliegende Heft enthält die Resumés der auf der Tagung gehaltenen Vorträge sowie die Berichte über die Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker und des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Zugrunde liegen die von den Vortragenden eingesandten Zusammenfassungen ihrer Referate bzw. die Protokolle der Versammlung.*

### VORTRÄGE AM 1. AUGUST 1962

*Eröffnungssprache des Vorsitzenden Herbert von Einem (Bonn):*

Im Namen des Vorstandes des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker habe ich die Ehre, den Neunten Deutschen Kunsthistorikertag zu eröffnen. Ich begrüße zunächst unsere zahlreichen Ehrengäste aus Regensburg, Bayern und der Bundeshauptstadt. Erlauben Sie mir, daß ich aus der großen Zahl drei Namen besonders heraushebe: Herrn Oberbürgermeister Schlichtinger, dem wir die Einladung in diese ehrwürdige, gastliche Stadt verdanken, Herrn Ministerialdirektor Dr. Bachl in Vertretung von Herrn Staatsminister Professor Dr. Maunz, und Herrn Ministerialdirektor Dr. Hagelberg vom Bundesministerium, dem wir für vielfache Förderung zu danken haben.

Ich begrüße die Gäste des Auslandes, mit besonderer Freude die Mitglieder des Comité International d'Histoire de l'Art. Als ich 1948 den ersten deutschen Kunsthistorikertag in Schloß Brühl eröffnete, da hatten die Fäden zwischen der deutschen und der internationalen Kunstwissenschaft, die durch die Katastrophenjahre des Dritten Reiches fast ganz zerrissen waren, noch kaum wieder geknüpft werden können. Es ist für mich eine große Freude, an dieser Stelle meine Genugtuung darüber zum Ausdruck bringen zu können, daß sich in der Zwischenzeit das alte freundschaftliche Verhältnis, wie es dem Charakter und dem Rang unserer Wissenschaft entspricht, wieder hergestellt hat. Deutschland ist heute nicht nur im Comité International d'Histoire de l'Art

vertreten, im Jahre 1964 wird – seit 1909 zum ersten Mal – der Internationale Kunsthistorikerkongreß wieder in Deutschland stattfinden. Wir haben allen Grund, für diesen Wandel dankbar zu sein.

Ferner begrüße ich die Mitglieder unseres Verbandes, die gekommen sind, um durch Referate und Diskussionen unsere Tagung fruchtbar zu gestalten, zum ersten Mal als Mitglieder unseres Verbandes eine Reihe heute im Ausland wirkender Gelehrter deutscher Herkunft, unter ihnen Prof. Dr. Leopold Ettlinger, London, der einen Abendvortrag übernommen hat. Mein Gruß gilt auch den Studierenden der Kunstgeschichte, die hier den Geist freien Wahrheitssuchens und gemeinsamer wissenschaftlicher Bemühungen spüren und sich aneignen mögen. Schließlich begrüße ich die Damen und Herren der Presse.

Seit unserer letzten Tagung in Basel im Jahre 1960 hat der Tod in unseren Reihen reiche Ernte gehalten. Es starben: unser Ehrenmitglied Richard Hamann, unser langjähriges Vorstandsmitglied Paul Ortwin Rave, unser Vorstandsmitglied Hans Krey. Ferner unsere Mitglieder und Fachkollegen: Helga Baier, Ordenberg Bock von Wülfigen, Luise Böhling, Ernst Buchner, Werner Cohn, Anton Eckardt, Karl Feuchtmayr, Paul Frankl, Dagobert Frey, Fritz Fuglsang, Maria Geimer, Hans Geller, Oswald Goetz, Hanno Hahn, Arnold Hildebrand, Curt Horn, Lotte Ilschner, Wilhelm Jähmig, Rudolf Kömstedt, Heinz Merten, Wilhelm Niemeyer, Pater Frowin Oslender, Susanne Pfeilstücker, Eduard Plietzsch, Joseph Maria Ritz, Ludwig Schudt, Clemens Sommer, Hans Spitzmann, Walter Stengel, Martin Wackernagel, Walter Zimmermann.

Wir werden das Gedächtnis der Verstorbenen, unter denen sich bedeutende, im In- und Ausland hochgeschätzte Namen befinden, in Ehren halten.

Wie immer haben wir für Verständnis und großzügige Hilfe zu danken. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat in den beiden vergangenen Jahren (1960 und 1961) zugunsten der Kunstwissenschaft wieder hohe Aufwendungen gemacht. Daß diese Aufwendungen trotz der Kürzung des Gesamtetats der Deutschen Forschungsgemeinschaft nicht nur die gleiche Höhe wie bisher gehalten, sondern sich sogar erhöht haben, verdient besonders hervorgehoben zu werden. Unser Dank gilt ebenso den Herren der Deutschen Forschungsgemeinschaft, insbesondere unserem Sachwalter Herrn Dr. Treue, wie unseren Kollegen, die als Gutachter und Berater Zeit und Kraft für den Dienst an dieser Gemeinschaftsaufgabe unseres Faches opfern – an erster Stelle Herrn Prof. Dr. Hans Kauffmann, der nun schon so lange in den verschiedensten Gremien unsere Interessen vertritt. – Zum ersten Mal hat uns die Fritz Thyssen Stiftung ihr tätiges Interesse zugewandt. Durch ihre großzügige Hilfe ist es dem Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz möglich gewesen, den stattlichen Palazzo Incontri zu erwerben und dadurch dem Institut die dringend notwendige, neue geräumige Heimstätte zu geben. Dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München hat die Fritz Thyssen Stiftung Mittel zur Begründung eines Bildarchivs der Denkmäler deutscher Kunst zur Verfügung gestellt. – Eine weitere große Hilfe der Thyssen Stiftung für die Deutsche Kunstwissenschaft ist die Bereitstellung von Mitteln zur Erwerbung einer

Kopie des „Index of Christian Art“ für die Universität Bonn, die in Verbindung mit dem Bonner Kunsthistorischen Institut aufgestellt werden soll. – Endlich hat die Fritz Thyssen Stiftung sich durch Museums- und Hochschulstipendien um die Förderung des Nachwuchses große Verdienste erworben. Für alle diese Gaben an dieser Stelle den tiefen Dank der deutschen Kunstwissenschaft auszusprechen, ist mir ein aufrichtiges und herzliches Bedürfnis.

Die Auslandsinstitute unseres Faches in Rom und Florenz behaupten ihre Bedeutung als internationale Forschungszentren und als wichtige Ausbildungsstätten für unseren deutschen Nachwuchs. Wenn das Kunsthistorische Institut in Florenz im kommenden Jahr in seinem neuen großen Heim im Palazzo Incontri ein neues Leben entfalten kann, so ist das vor allem der Weitsicht, Fürsorge und Tatkraft des Geheimrats Dr. Alexander Kreuter zu verdanken, der als Schatzmeister der Florentiner Vereinigung keine Mühe gescheut hat, alle Schwierigkeiten zu meistern und das Erwünschte und Geplante in die Wirklichkeit umzusetzen. Bei dieser Gelegenheit gedanke ich auch dankbar der großen Hilfe des Bundesinnenministeriums und des persönlichen Interesses, das Herr Ministerialdirektor Hagelberg an der Arbeit des Florentiner Instituts nimmt.

Seit einem Jahr steht unserem Verband (in Verbindung mit dem deutschen Centre d'Etudes historiques) auch in Paris durch die Hilfe des Bundeskanzleramtes ein Forschungsstipendium zur Verfügung. Auch hierfür möchte ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank sagen.

Der Wissenschaftsrat hat auch die Kunstwissenschaft in seine Überlegungen und Empfehlungen einbezogen. Wir begrüßen es dankbar und vertrauen den hier gegebenen Impulsen. Wenn die Kunstgeschichte auf den Universitäten eine Festigung und Stärkung erfahren soll, so möge dabei auch (auf Grund der Empfehlungen unseres Verbandes) die Vertretung der byzantinischen, islamischen und ostasiatischen Kunstgeschichte bedacht werden.

Der Aufbau unserer Museen hat in den letzten Jahren erfreuliche Fortschritte gemacht. So sind beispielsweise in Stuttgart Staatsgalerie und Schloßmuseum wieder entstanden – wenn auch noch nicht fertig. Immer aber fehlen im Gefüge unseres Staates wichtige Museen ganz: die Kasseler Galerie, Glyptothek und Neue Pinakothek in München, Römisch-Germanisches Museum, Kunstgewerbemuseum und Museum für Ostasiatische Kunst in Köln, um nur einige zu nennen.

Unsere besondere Sorge wendet sich – wie in den Vorjahren – immer noch den Berliner Museen zu. Die seit vielen Jahren vorliegenden, zum Teil verabschiedeten Baupläne für Dahlem schreiten nur langsam fort. Dabei drängt die Zeit, damit endlich die verschiedenen Abteilungen der großartigen Berliner Sammlungen sich wieder entfalten, ihre Schaubestände zeigen und ihre Magazinbestände einwandfrei magazinieren können. Die kostbarsten Schätze des Kupferstichkabinetts sind immer noch durch provisorische Unterbringung auf das stärkste gefährdet. Kostbare Teile des Kunstgewerbemuseums und der Skulpturenabteilung lagern nach wie vor in Magazinen, es ist zu fürchten, daß auch die zur Zeit im Knobelsdorff-Flügel des Charlottenburger Schlos-

ses ausgestellten Skulpturen erneut magaziniert werden müssen. Auch die Gemäldegalerie müßte noch etwa 50 % der zur Zeit magazinierten Bilder ausstellen können. Was also dringend nottut, ist beschleunigter Weiterbau in Dahlem. Der Beirat der Stiftung „Preußischer Kulturbesitz“, hat sich in seiner letzten Sitzung mit Entschiedenheit für ihn eingesetzt. Wir dürfen daher die begründete Hoffnung haben, daß nunmehr in Kürze die notwendigen Beschlüsse gefaßt und zur Ausführung gebracht werden.

Immer wieder erweist es sich als notwendig, die Stellung der Museen im öffentlichen Bewußtsein zu stützen. Es geht keineswegs allein darum, sie nur als Stätten der Forschung wieder in ihren alten Rang einzusetzen (obwohl auch das für den Weiterbestand der Kunstgeschichtswissenschaft von kaum zu unterschätzender Bedeutung ist), sondern ebenso sehr, ja, mehr noch darum, sie in ihren Erziehungs- und Bildungsaufgaben für das Volksganze zu stärken. Die Museen sind – lassen Sie mich dieses Wort an die verantwortlichen Länder- und die Kommunalverwaltungen richten – nicht Magazine, mit denen man beliebig schalten kann, sondern lebensnotwendige Institutionen, jeweils durch ihre besondere Geschichte und Bestimmung geprägt, die ihre Erziehungs- und Bildungsaufgaben nur dann erfüllen können, wenn sie des ihnen gebührenden öffentlichen Interesses sicher sind.

Der Deutsche Museumsbund hat in seiner letzten Sitzung in München seine Stimme erhoben, um die Interessen der öffentlichen Museen bei der vom Bundesjustizministerium geplanten Neufassung des Urheberrechtsgesetzes zu wahren und eine Sonderregelung für die Museen zu fordern, deren Fehlen heute und in Zukunft eine Behinderung der öffentlichen Bildungsaufgaben der Museen bedeutet. Ich möchte diese Eingabe und diesen Appell des Deutschen Museumsbundes als der repräsentativen Vertretung aller Museen der Bundesrepublik mit allem Nachdruck unterstützen.

Zweimal in den vergangenen Jahren hat unser Verband als Repräsentant auch der Deutschen Denkmalpflege zur Rettung bedeutender Baudenkmäler seine mahnende Stimme erhoben. Leider ist sie ungehört verhallt. Die Bauakademie in Berlin – Schinkels kostbares Spätwerk – ist bereits niedergelegt worden. Wegen der Universitätskirche in Leipzig und der Sophienkirche in Dresden (dem einzigen mittelalterlichen Baudenkmal Dresdens, das nach der Katastrophennacht des 13. Februar 1945 – wenn auch ausgebrannt – noch erhalten geblieben war) sind wir in schwerer Sorge. Daß der Westen mit dem Abriß des Braunschweiger Schlosses die gleiche Bahn wie der Osten beschritten hat, haben wir mit Bitterkeit feststellen müssen.

Wie unsere Sorge um die Erhaltung der deutschen Baudenkmäler ohne Rücksicht auf Mauer und Stacheldraht West und Ost umfaßt, so ist es nicht anders mit unserer kunstgeschichtlichen Arbeit, soweit sie Deutschland betrifft. Deutsche Kunstgeschichte ist und bleibt ein ungeteiltes und unteilbares Ganzes. Wir sind bestrebt und werden weiter bestrebt sein, dieses Ganze in Lehre und Forschung lebendig zu erhalten. Das Bildarchiv der deutschen Kunst und die Kartei vorromanischer Baudenkmäler im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München umfassen das gesamte Deutschland. Gleiches gilt, obwohl hier leider die Grenzen fühlbar werden, für die Neubearbeitung von De-

hios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler und für das Corpus Vitrearum Medii Aevi, für das im September d. J. in Erfurt eine Arbeitsbesprechung abgehalten werden kann. Zwischen der Denkmalpflege hüben und drüben bestehen enge, freundschaftliche Beziehungen. Von kunstgeschichtlichen Forschungsunternehmungen aus dem Osten unseres Vaterlandes, die uns lebhaft berühren, möchte ich wenigstens eines namentlich aufführen, weil ich es selbst vor wenigen Monaten habe in Augenschein nehmen können: die von der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Berlin veranlaßten Ausgrabungen im Naumburger Dom, die nicht nur den Gründungsbau des 11. Jahrhunderts erschlossen haben, sondern durch die auch die Probleme um den gotischen Stifterchor und das Werk des Naumburger Meisters auf eine neue Grundlage gestellt werden. Leider habe ich es nicht durchsetzen können, daß der örtliche Leiter der Grabung, Dr. Ernst Schubert, auf unserer Tagung über die Grabung berichten kann.

Das Programm unserer Tagung huldigt mit zwei öffentlichen Abendvorträgen und zwei Vormittagssektionen – ferner mit Stadtführungen und Führung durch die anläßlich unserer Tagung veranstalteten Ausstellungen – dem genius loci. Es ist unser Dank an die Stadt, die uns so gastlich aufgenommen hat. Daneben sollen Forschungen aus dem gesamten Gebiet der abendländischen Kunst vorgetragen und diskutiert werden. Wenn unser Programm mit einer Ausnahme kein Thema der Gegenwart enthält, so mögen daraus keine voreiligen Schlüsse auf die Welt- und Gegenwartsfremdheit der deutschen Kunsthistoriker gezogen werden. Zum ersten Mal sieht unser Programm an zwei Tagen mehrere Sektionen nebeneinander vor. Wir erfüllen damit einen oft an uns herangetretenen Wunsch. Am Ende unserer Tagung werden wir sagen können, ob sich diese Einrichtung bewährt hat und ob sie bei den Tagungen der nächsten Jahre wiederholt werden soll.

Lassen Sie mich noch ein allgemeines Wort über Stellung und Aufgabe unserer Wissenschaft im Geistesleben der Gegenwart sagen. Geisteswissenschaft ist – das gilt gerade auch für unsere Wissenschaft – keineswegs bloß Wissensmehrung. Sie ist immer gebunden an vorwissenschaftliche Voraussetzungen. Wo diese sich wandeln, wandelt auch sie sich, steht sie gleichsam immer wieder an einem Anfang. Das Erarbeitete bleibt zwar, aber wenn es nicht von den gewandelten Voraussetzungen neu gesehen und eingeordnet wird, verblaßt es und verliert an Aussagekraft.

Wir beobachten in der Gegenwart einen tiefgreifenden Wandel im Verhältnis zur Überlieferung. Der große Aufschwung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert setzt zwar schon das Nachlassen und Absterben der großen abendländischen Kunstentwicklung vom Ende des 18. Jahrhunderts voraus – aber das Verhältnis zur Überlieferung blieb doch zunächst noch durchaus natürlich. Noch fühlte und wußte man sich – trotz aller Gegenkräfte – in der Welt der Überlieferung (der Welt eines christlichen Humanismus) zuhause, ja, man glaubte an die Möglichkeit ihrer Erneuerung. Davon kann heute keine Rede mehr sein. Die geistigen, sozialen und politischen Umwälzungen unserer Tage haben tiefgreifende Strukturwandlungen zur Folge

gehabt. Diese Erschütterungen halten an, mögen sie an der Oberfläche durch falsches Sicherheitsbedürfnis noch so sehr verdeckt werden. Unser Verhältnis zur Überlieferung ist nicht mehr das Verhältnis natürlicher Verbundenheit, sondern einer Distanz, oft sogar einer Spannung. Es wäre freilich kurzsichtig, hier nur von Verlust, statt von der Unabänderlichkeit eines Schicksals, dem standzuhalten uns aufgegeben ist, zu sprechen. Hat doch unser Jahrhundert Schritte in die Innenwelt des Menschen und die Außenwelt der Natur getan, die wir nicht missen können und wollen. Sie locken gerade die Künstler auf Wege, die weit ab von allen Prägungen der Vergangenheit führen.

In dieser Situation wäre auch für den Kunsthistoriker nichts falscher als bloßes Festhaltenwollen und Rückkehr zu alten Formen, nichts falscher als Traditionalismus. Heißt das nicht aber, daß die Stunde der Kunstgeschichte vorüber ist? Was soll die Beschäftigung mit der Vergangenheit, wenn das Band zwischen ihr und der Gegenwart zerrissen ist, wenn die Aufgaben der Zukunft in eine andere Richtung zu weisen scheinen? Diese Frage ist dringend und muß aufgeworfen werden, wenn unsere Wissenschaft mehr als bloße antiquarische Gelehrsamkeit sein will. Die Antwort mag in den gegenwärtigen Leistungen unserer (wie ich zuversichtlich glaube aussprechen zu dürfen) durchaus lebenskräftigen und fruchtbaren Wissenschaft selbst gesucht werden.

Aufmerksamen Beobachtern ist es schon oft aufgefallen, daß zwischen moderner Kunstwissenschaft und moderner Kunst ein paradoxer Gegensatz zu bestehen scheint. Die moderne Kunst hat sich so gut wie ganz von dem Gestaltschatz der Überlieferung getrennt. Stil als selbstverständliche Grundlage des Schaffens gibt es nicht mehr. Alles Abbilden ist verdächtig geworden, allein auf das Bilden, besser auf den bildnerischen Prozeß kommt es den Künstlern an. Selbst ein natürliches Lehrer-Schüler-Verhältnis findet sich kaum noch. Was sollen dem Schüler die geprägten Formen seines Lehrers helfen? Wo sich ein moderner Künstler (wie etwa Picasso) der Vorgegebenheit überlieferter Formen bedient, da steht er zur Überlieferung nicht mehr in dem alten Verhältnis verpflichtender Bindung. Aus der Überlieferung ist vielmehr das Musée imaginaire geworden, dessen Schätze er sich in voller Wahlfreiheit zueignen darf.

In der modernen Kunstwissenschaft dagegen beobachten wir eine intensive Auseinandersetzung gerade mit den Problemen der Überlieferung. Handelt es sich hier aber wirklich um einen Gegensatz? Die Auseinandersetzung mit der Überlieferung ist auch für den Kunsthistoriker heute von anderer Art als im 19., ja selbst noch im frühen 20. Jahrhundert. Nahm man früher die Gehalte als selbstverständlich gegeben hin, so haben die Erfahrungen der Gegenwart gelehrt, wie sehr auch sie dem Wandel unterworfen und an bestimmte geschichtliche Voraussetzungen gebunden sind, und daß zwischen Gehalt und Form ein inniges (in keiner Weise vorgegebenes) Wechselverhältnis besteht. Von dieser Einsicht zehrt die gesamte ikonologische Forschung, die heute in so lebhaftem Schwung steht. Mit neuen, durch die Geschehnisse der Gegenwart geschärften Organen wird die Vergangenheit durchleuchtet, das scheinbar Feste aufgelöst und hinter ihm eine tiefere Schicht ursprünglich bildender Kräfte ans Licht gehoben.

Der Gegensatz zwischen moderner Kunst und moderner Kunstwissenschaft – das wird hier deutlich – ist also nur scheinbar. In Wahrheit besteht zwischen beiden ein enger Zusammenhang. Moderne Kunst in ihrer Ablehnung geprägter Formen und moderne Kunstwissenschaft in ihrem Bestreben, den Gestaltungsprozeß der Kunst in einer tieferen Schicht kennenzulernen, leben aus den gleichen Impulsen.

Ihre Wege und damit ihre Aufgaben sind freilich sehr verschieden. Die moderne Kunst braucht sich um die Formen der Vergangenheit nicht zu kümmern. Ihr Blick ist und soll nach vorn gerichtet sein. Für die Kunstwissenschaft dagegen darf es zwischen alt und neu keine Grenzen geben. Sie bleibt lebenskräftig nur, solange sie die Kunstgeschichte als Ganzes umfaßt. Ihre Gegenwartsaufgabe ist es vielmehr, den Kreis des zeitgenössischen Kunstschaffens gleichsam in die Vergangenheit auszuweiten und Kunstwerke früherer Zeiten – nicht durch falsche und billige Aktualisierung, sondern in strenger und dienender Erkenntnis – in den Raum der Gegenwart zurückholen. Alte Kunst hat – durch die Arbeit der Kunstwissenschaft – in unserer Zeit die gleiche Wirkungsmöglichkeit wie zeitgenössische Kunst. Nimmt die Kunstwissenschaft diese Gegenwartsaufgabe ernst, so mag es ihr gelingen, die Überlieferung, die auch ihr nicht mehr natürlich-selbstverständlicher Besitz ist, mit neuem Leben zu erfüllen und in ihr Lebensrecht wieder einzusetzen; nicht indem sie Formen der Vergangenheit konservieren oder erneuern möchte, wohl aber indem sie den Zugang zu den Kräften, die sie geformt haben, offen hält. Was Kunst als Organon des Menschen in seiner Geborgenheit und in seinem Ausgeliefertsein ist und sein kann, erfahren wir nicht allein durch den engen Kreis zeitgenössischer Kunst, vielmehr gerade und vor allem aus dem weiten Kreis der Geschichte der Kunst. Sie zu durchdringen, uns von ihrem lebendigen Odem berühren zu lassen, ist nicht antiquarisches Spiel, sondern Lebensbedürfnis.

Festhaltenwollen an vergangenen Formen wäre heute nutzlos. Bewahrung aber der Substanz, aus der wir leben und aus der allein zu leben sich lohnt, ist Notwendigkeit.

Daß die deutsche Kunstwissenschaft hierin ihre wichtigste Aufgabe sehen möge, ist der Wunsch, mit dem ich nunmehr den IX. Deutschen Kunsthistorikertag eröffne.

---

Anschließend hieß Oberbürgermeister Dr. Schlichtinger die Teilnehmer in Regensburg willkommen. Ministerialdirektor Dr. Bachl begrüßte die Gäste im Namen des Bayerischen Kultusministers, Prof. Dr. Maunz, und Ministerialdirektor Dr. Hagelberg überbrachte die Grüße des Bundesministeriums des Innern.

---

*Heinz Rudolf Rosemann (Göttingen):  
Entstehungszeit und Schulzusammenhänge der Regensburger Turmpläne*

Der dekorative Reichtum des zweitürmigen Entwurfes und die phantasievolle Erfindung des eintürmigen Vorschlages haben zu irrtümlichen Vermutungen über die Zeit ihrer Entstehung verleitet (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. Bd. I 1924).

Das Motiv der Rose in einem Baldachinkranz und die Auflösung des Mittelgiebels im zweitürmigen Riß läßt einen Zusammenhang mit der W-Front von St. Lorenz in Nürnberg vermuten, deren Ausbau über dem Hauptportal in die sechziger Jahre des 14. Jh. datiert werden kann. Ebenso ist die Zierfreudigkeit und das Einschalten von dekorativen Bahnen auf dem Mauerstreifen neben den Fenstern zur optischen Verbindung mit den Strebepfeilern in Nürnberg am Chor von St. Sebald (1361 – 79) nachzuweisen. Seinen Ursprung hat dieses Motiv im Riß B für den Straßburger W-Bau. Aus demselben Quellbereich könnte die Verdoppelung des Maßwerks abgeleitet werden, die im Turmfenster des Regensburger Planes auf der Höhe des Mittelgiebels auftritt. Das verwirrende Gegeneinander zweier Maßwerke mit verschiedenem Muster erinnert an den doppelschichtigen Bogenabschluß über dem nördl. Chorportal des Freiburger Münsters, das auf Johann von Gmünd, Mitglied der Parler-Familie, zurückgeht (nach 1359). Eine Beziehung zum Bauschaffen Peter Parlers verrät die Maßwerkzeichnung für das Fenster der Turmhalle. Sie übernimmt das Vorbild aus der jeweils ersten westl. Chorkapelle auf der N- und S-Seite des Prager Domes (vor 1370). Aber das Prager Fenstermotiv reicht kaum aus, ein engeres Schulverhältnis zu Peter Parler zu konstruieren, zumal dessen Schmucksystem auch bei der Steigerung im Strebewerk des Prager Domes strenger bleibt und durch Kontraste gefestigt erscheint. Eine allgemeine Beziehung besteht lediglich zu den schmuckreichen Bauten im Ausstrahlungsbereich der Prager Dombauhütte.

Die Verbindungen nach auswärts brachten dem entwerfenden Meister des zweitürmigen Planes nur Anregungen für die üppige Einkleidung des projektierten W-Baues. Die strukturellen Elemente entlehnte er dem bis 1380 ausgeführten Teil des S-Turmes (die verschiedenartige Führung des Laufgangs um und durch die Strebepfeiler) und bezeugte damit den Wunsch, sich dem Vorhandenen anzupassen und den Weiterbau nur durch dekorative Mittel abzusetzen. Diese Tatsache erlaubt anzunehmen, daß der zweitürmige Entwurf um 1380 angefertigt wurde, als die Voraussetzungen für den Baubeginn des N-Turmes und der angrenzenden Teile durch die Vereinbarung über den Abbruch der im Wege stehenden Johanniskirche erreicht worden waren. Bestätigt wird diese Datierung durch Übereinstimmungen zwischen Entwurf und ausgeführter Portalzone des N-Turmes. Nach dem Wappen des Gamed von Sarching (als letzter seines Stammes 1395 gest.) an den Gewänden des Hauptportals muß dieser Bauabschnitt zwischen 1380 und 1395 entstanden sein. Dieser Schlußfolgerung entspricht, daß die architektonische und dekorative Ausgestaltung der nördl. Turmhalle unterhalb der Fenster sich dem Charakter des zweitürmigen Entwurfes einfügen läßt.

Der in der Grundhaltung so gänzlich abweichende eintürmige Riß besitzt eine stilistische Verwandtschaft mit dem 1433 vollendeten S-Turm von St. Stephan in Wien und dem nach 1392 von Ulrich von Ensingen begonnenen Turm des Ulmer Münsters. Gemeinsam ist das aufrauschende Emporschleudern einer steinernen Fontäne. Dicht gedrängt steigen in immer neuen Erfindungen die Formen bei nur langsam sich verjüngendem Gesamtkontur zur krönenden Spitze. Ein Trennen der Elemente ist fast

unmöglich geworden, selbst der Helm wird von Begleitformen verdeckt. Einzelne Details im Regensburger Riß erinnern an den zweitürmigen Entwurf, andere an Ulm, bzw. den Plan Ulrichs von Ensingen. Eine festere schulmäßige Einordnung verbietet die individuelle Genialität. Wahrscheinlich liegt diesen Schöpfungen eine Auseinandersetzung mit dem Spätwerk Peter Parlers zugrunde.

Für die Ausführung wurden von dem eintürmigen Projekt, das sich kühn über alle Gegebenheiten hinwegsetzt, die Form der spitzwinklig mit zwei Schrägseiten vortretenden Vorhalle für das Hauptportal und die Aufgliederung des Fensters über dem nördl. Eingang übernommen. Zwar erfolgte gegenüber dem Plan eine merkliche Vereinfachung, so daß sich der Zusammenhang besonders bei dem ersten Turmfenster nur noch ahnen läßt. Eine zeitliche Fixierung erlaubt die zweimalige Anbringung des Wappens der Familie Notangst, die 1426 mit dem Stadtkämmerer Stephan Notangst ausstarb. Da die Wappensteine auf den Innenflanken der N-Turm-Streben in Höhe der Fensterbogen eingelassen sind, muß um 1430 der Abschluß des Erdgeschosses erreicht worden sein. Seine zweite Bauetappe im Bereich des Hauptportals und des N-Turmes setzte mit leichten Abweichungen gegenüber dem bis kurz nach 1395 erreichten Bestand ein. Um 1400 müßte daher der eintürmige Plan vorgelegen und sein Meister den Weiterbau übernommen haben.

*Theodor Müller (München):*

*Kirchliche Kunstschätze aus dem Mittelalter in Regensburg*

Das Referat erläuterte die im Regensburger Stadtmuseum ausgestellten Werke aus Regensburger Kirchen im Hinblick auf ihre Zugehörigkeit zu alten Schatzbeständen.

*Franz Winzinger (Regensburg):*

*Offene Fragen der Altdorferforschung*

Seit der Altdorferausstellung 1938 in München ist das Werk des Meisters beträchtlich erweitert worden. Neu hinzugekommen sind vor allem die 26 „Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians“. Auch die sechs Holzschnitte des „Trosses“ aus dem „Triumphzug Kaiser Maximilians“ müssen als völlig eigenhändige Werke Altdorfers gelten, während die 32 „Berittenen Bannenträger“ der gleichen Folge in der Werkstatt Altdorfers unter Mitwirkung geringerer Mitarbeiter entstanden sind. Diese ca. 65 neuzugeschriebenen Arbeiten für den Kaiser (neben den Holzschnitten zur Ehrenpforte) nötigen dazu, das Verhältnis Altdorfers besonders zur Köldererwerkstatt in Innsbruck neu zu überprüfen.

Zu den sechs Troß-Holzschnitten gehören als Entwurf zwei Pergamentminiaturen. In diesen ist schon eine Disposition getroffen, die in den Holzschnitten verdichtet wird. Alle einzelnen Typen sind bereits festgelegt. Es handelt sich nicht um landläufige Routinearbeit, sondern um die Leistung eines bedeutenden Künstlers. Dabei zeigen sich gerade in den handschriftlichen Einzelheiten (Vergleich mit Randzeichnungen Altdor-

fers, Details aus Florianer Altar) ausgesprochen altdorferische Züge. Die Frage ist deshalb neu zu stellen:

1. Sind diese Miniaturen von fremder Hand? Wenn ja – woher kommen diese altdorferischen Züge?
2. Gehen die Miniaturen auf Skizzen Altdorfers zurück, die von einem Miniator der Koldererwerkstatt ausgeführt wurden?
3. Sind die Troßminiaturen eigenhändige Arbeiten Altdorfers?

Eine endgültige Beantwortung der Frage ist noch verfrüht. Die hohe Qualität und die vorgeführten handschriftlichen Einzelheiten scheinen am ehesten für die dritte Möglichkeit zu sprechen. Einen wichtigen Hinweis auf die frühen Bildungsfaktoren in der Kunst Altdorfers geben die „Mondseer Holzschnitte“. An Ort und Stelle entstanden, legen sie die erste Berührung Altdorfers mit der Kunst Pachers (Wolfgangsaltar, Altar Franziskanerkirche in Salzburg) fest. Diese Holzschnitte sind nicht nur im Schnitt, sondern auch in der Zeichnung so primitiv, daß der These Dodgsons und anderer, sie seien kurz nach 1500 entstanden, zuzustimmen ist, gegen die Annahme einer Entstehung um 1511 durch Tietze-Oettinger. Tatsächlich zeigt sich bereits in der Bremer „Heiligen Nacht“ von 1507 der Pachersche Raumaufbau. Weiterwirkende Pachersche Motive werden aufgezeigt (Pacher: Engel bei Taufe Christi – Altdorfer: stürzender Engel bei Verkündigung Joachim – Engelsreigen Mariengeburt). Dieser Einfluß zeigt sich besonders stark im Altar von St. Florian, zu dem sich die Konsekrationsurkunde von 1509 erhalten hat. Die Meinungen über dessen Entstehungszeit gehen noch weit auseinander. Ref. ist seit jeher für eine frühe Entstehung eingetreten und ist der festen Überzeugung, daß zwischen 1510 und 1512 wesentliche Teile bereits gemalt sind, wenn auch einzelne Tafeln vielleicht später erst ganz abgeschlossen wurden. Die plump und wahrscheinlich nicht eigenhändig aufgemalte Jahreszahl 1518 auf einer der Predellentafeln des Altars kann deswegen sehr wohl den endgültigen Abschluß oder die Aufstellung des riesigen Altares, zu dem umfangreiches Schnitzwerk gehörte, festlegen. Jedenfalls liegen die Bildtafeln mit ihrer expressiven Form, den ungeschlachten Proportionen der Gestalten und der lauten, harten Farbigkeit in der Hauptmasse vor den maximilianischen Arbeiten Altdorfers, die auf dessen Stilentwicklung einen ähnlichen Einfluß ausübten, wie ihn auch Dürer durch die Arbeiten für den Kaiser erfahren hat (Wandlung zu einer epischen Form, „Maximilianischer Klassizismus“).

Aus dem Werk Altdorfers ergeben sich keinerlei zwingende Hinweise für eine Italienreise in seiner Frühzeit. Bei einem winzigen, in die Signatur eingeschriebenen Zeichen auf den drei frühesten Zeichnungen Altdorfers von 1506 in Berlin, Paris und New York handelt es sich um ein in fälschender Absicht später eingeschriebenes D, in Nachahmung des Dürermonogramms (also nicht italianisierend „Altdorfio“).

Das Verhältnis Altdorfers zur italienischen Formenwelt wird an mehreren Beispielen aufgezeigt. So werden einige italienische Stiche als Vorlagen für den Brunnen auf der Berliner Bildtafel von 1510 „Ruhe auf der Flucht“ nachgewiesen. Weiterhin wird die Abwandlung dieses Zentralmotivs in der Kunst Altdorfers verfolgt, wobei der

Meister in stetem Wechsel Motive aus diesen Vorlagen aufnimmt und abwandelt (s. dazu demnächst Jahrbuch der Berliner Museen).

Neben diesen Vorlagen und den Stichen Mantegnas und seines Umkreises haben vor allem der große Stich nach Bramante („Kircheninneres“) und andere Architekturvorlagen („Templum Salomonis“) als Formenschatz vor allem für die Innenraumbilder des Florianer Altares und des Susannenpalastes gedient.

*Heinrich Kreisel (München):  
Das Stadtbild von Regensburg*

Das Stadtbild von Regensburg wurde, wie bei anderen Städten auch, von historischen Voraussetzungen bestimmt, die aber hier besonders deutlich spürbar sind. Außerdem erhält das Stadtbild seinen besonderen Charakter dadurch, daß es in seiner entscheidenden Fügung bis in die Frühgeschichte zurück reicht. Ausgangspunkt war das 179 vollendete Römerlager *Castra Regina*, das durch die Straßenzüge vom Kohlenmarkt bis zum Hunnenplatz und von dort über die Martin-Luther-Straße über den Petersweg bis in die Obere- und Untere Bachgasse noch heute deutlich umschrieben wird. Dieses zu einer mächtigen Festung ausgebaut römische Kastell fanden die Bajuwaren bei ihrer Landnahme vor und bestimmten es zu ihrem Regierungssitz. Der Herzogshof der Agilolfinger befand sich ungefähr am Sitz des römischen Praetors in der Nordostecke des Lagers. In den späteren Bauten des sogenannten Römerturms und des Herzogshofs sowie der Alten Kapelle erhält dieser älteste Herrschaftssitz am Kornmarkt noch heute seinen städtebaulichen Niederschlag. Zu einem zweiten Kristallisationspunkt wurde das aus einer spätrömischen Begräbniskirche hervorgegangene Kloster St. Emmeram mit einer zweiten Pfalz Kaiser Arnulfs. Vor der Südwestecke des römischen Kastells ergab sich daraus am Emmeramsplatz die Gebäudegruppe des Klosters St. Emmeram mit der dort später eingerichteten Residenz der Fürsten von Thurn und Taxis. Schließlich aber wurde im 8. Jahrhundert Regensburg ständiger Bischofssitz. Der älteste Dom, nordwestlich der Pfalz am alten Kornmarkt gelegen, bestimmte den Standort des die ganze Stadt beherrschenden späteren gotischen Domes. Westlich des alten Römerlagers siedelten sich die Kaufleute an, die die Stadt zu einem der wichtigsten Umschlagplätze für Güter aus dem Osten im hohen Mittelalter machten. Die hohen Geschlechtertürme, heute noch 20 an der Zahl, bestimmen den Charakter dieses Stadtteils, der in seinem Nordteil am Kohlenmarkt auch das neue Rathaus aufnahm. Die über die Donau geführte Steinerne Brücke des 12. Jahrhunderts schloß den mittelalterlichen Hafen nach Osten ab. Das dem Kaufmannsviertel benachbarte Ghetto wurde im späten Mittelalter abgebrannt und an seiner Stelle entstand die Wallfahrtskirche „Zur schönen Maria“, die spätere evangelische Neue Pfarr-Kirche, nachdem die freie Reichsstadt den neuen Glauben angenommen hatte.

Regensburg hat – nach der Zerstörung Kölns – sich als einzige mittelalterliche Großstadt Deutschlands erhalten.

Diese mittelalterliche Struktur der Altstadt entspricht jedoch nicht mehr den heutigen Wohnbedürfnissen und ist noch weniger dem modernen Kraftwagenverkehr gewachsen. Dadurch wird die Altstadtsanierung und die Lösung des Verkehrsproblems eine wichtige denkmalpflegerische Aufgabe, deren Gelingen über die Erhaltung der Altstadt entscheidet. Bisher wurden an einzelnen Häusern Sanierungsmaßnahmen durchgeführt, um Erfahrungen über Maßnahmen und Kosten einer Altstadtsanierung zu gewinnen. Denselben Zweck verfolgt ein Gutachten der Akademie für Städtebau über die Altstadt von Regensburg. Eine durchgreifende Altstadtsanierung unter Erhaltung der wertvollsten Teile der historischen Substanz ist möglich, erfordert aber Mittel, welche die Kräfte der Stadt Regensburg weit übersteigen.

Das dritte denkmalpflegerische Problem ist die Erhaltung der Römermauer, die weit über die Hälfte des ursprünglichen Umfassungsrings noch im Boden vorhanden ist und modernen Baumaßnahmen im Wege steht. Die Denkmalpflege bemüht sich gleichwohl, möglichst lange Strecken dieser Römermauer als wichtigstes historisches Denkmal der Stadt zu erhalten und auch sichtbar zu machen. Bei den Baumaßnahmen der jüngsten Zeit sind an der Nordostecke des römischen Kastells neben der Römermauer auch vorgelagerte Ringmauern des 13. Jahrhunderts zutage getreten, die ebenfalls zusammen mit der Römermauer sichtbar erhalten werden sollen.

## VORTRÄGE AM 2. AUGUST 1962

### I. Sektion

*Adolf Weis (Bollschweil bei Freiburg):*

#### *Ein Petruszyklus des 7. Jahrhunderts im Querschiff der Vatikanischen Basilika*

Erst 1452 wurde die Apsis der alten Peterskirche niedergelegt – auf das gleiche Jahr geht eine Notiz Grimaldis zurück, wonach sich an der anstoßenden Querhauswand nach Norden hin ein Mosaikzyklus mit „vielen Historien des hl. Petrus“ befand. Zwei Veduten des 16. Jahrhunderts geben die damals erhaltenen Reste davon wieder (vgl. R. Krautheimer, *Art Bulletin* 31/1949, 211 ff., Fig. 1: vor 1548. H. Egger, *Römische Veduten Tafelbd. I.*, 1911, Tf. 28; um 1564). Demnach handelte es sich um einen mindestens dreizonigen Fries- oder Felderzyklus, wie er als Wanddekoration nicht vor dem Frühmittelalter wahrscheinlich ist. Ein vermutlich zugehöriges Epigrammfragment („CONSTANTINI EXPIATA HOSTILI INCVRSIONE“) enthielt unlösbare Rätsel, solange es mit Konstantin d. Gr. in Verbindung gebracht wurde. Es wird dem gegenüber vorgeschlagen, den Wortlaut auf Konstantin III. (bekannter unter dem Namen Konstans II.), dessen dogmengeschichtliche Übergriffe und die Verhaftung Martins I. (653) zu beziehen; der Zustand einer erreichten Genugtuung (expiatio?) könnte um 681 mit dem VI. Allgemeinen Konzil von Konstantinopel anzunehmen sein – jedenfalls unter Konstantin IV. Pogonatos, als Byzanz die ausdrücklichste Anerkennung des päpstlichen Primates vollzieht. Der vatikanische Mosaikzyklus wäre hier begreiflich als Monument für den Sieg „Petri“ über die Häresien und kirchenpolitischen Ambitionen des Ostens