

sen macht aus der Walhalla ein Instrument politischer Propaganda. Besonders die Beschränkung aufs rein Nationale ist schon von Zeitgenossen scharf kritisiert worden und Heinrich Heine, sowie auch andere, haben auf die ethischen Mängel so mancher der in der Walhalla Geehrten hingewiesen.

VORTRÄGE AM 4. AUGUST 1962

I. Sektion

Wilhelm Messerer (München):

Zur Datierung von Michelangelos Moses.

Die Mosesfigur Michelangelos in S. Pietro in Vincoli zu Rom wird jetzt auch aus äußeren Gründen in die Zeit bis 1516 datiert, was den stilistischen Befund bestätigt. Die meisten Forscher sprechen sich für eine Entstehungszeit um 1513–16, im Zusammenhang mit dem zweiten Projekt des Juliusgrabes, aus. Doch lassen die dafür herangezogenen Zeichnungen nach dem Entwurf des Grabes von 1513 keine ganz sichere Deutung zu. Der Vortrag versucht, stilkritische Argumente für die These beizubringen, daß die Figur schon zur Zeit der Arbeiten für das erste Projekt, besonders um 1506, in entscheidenden Zügen gestaltet wurde. Dabei ist sie vor allem zwei Werk-Reihen einzuordnen. Ein Vergleich mit Deckenbildern der Sixtinischen Kapelle läßt sich besonders an monumentalen Sitzfiguren, wenn auch der Malerei, durchführen; er soll die größere Nähe des Moses zu den früheren Teilen zeigen. Unter den Skulpturen der zwei fraglichen Epochen ist er, wie darzulegen, stilistisch mehr dem Matthäus von 1506 und früheren Werken, als den Sklaven im Louvre von 1513–16 und späteren Werken verwandt.

Kriterien für die Frühdatierung des Moses sind: Der Grad von Selbständigkeit des Einzelnen im Ganzen, nach Form und Bewegung; die gerade aufgerichtete Leibesmitte, von der aus die Gestalt räumlich bewegt komponiert ist, wobei aber noch kein einheitlicher räumlich allseitiger Bewegungszusammenhang das Ganze durchdringt; die Anlage in parallelen Zonen hintereinander; das Zerklüftete der Zone vor dem Leib; die selbständige Konfiguration plastisch sekundärer Elemente (Falten, Glieder u. a.), wobei gegenständlich Verschiedenes in durchgehende Zusammenhänge oder Entsprechungen gefügt ist; die noch nicht im Maße späterer Figuren integrierten Kontraste; die Spannung des Gerahmten und des Offenen in der Gestalt; die besondere Auffassung von dynamischen Impulsen, Leib und Person. – Für die Frühdatierung wird die Komposition des Ganzen in Anspruch genommen (Einzelheiten, besonders des Kopfes, mit geringerer Sicherheit); demnach hätte das Werk in einer ersten, entscheidenden Arbeitsphase etwa den Zustand erreicht, den der Abizzo des Matthäus zeigt. Spätere Ausarbeitung läßt sich bei einigen Teilen wahrscheinlich machen.

Nur kurz kann der Zusammenhang des stilistischen Aspekts der Datierungsfrage mit den Phasen der Arbeit am Juliusgrab behandelt werden. Zuletzt ist auf Folgerungen aus der vorgeschlagenen Datierung für die Interpretation der Mosesfigur und für das Gesamtwerk Michelangelos hinzuweisen.

*Franz Graf Wolff Metternich (Rom):
San Lorenzo in Mailand, Sankt Peter in Rom*

Die seit Jahren an der Bibliotheca Hertziana zum Teil in Gemeinschaftsarbeit betriebenen Forschungen zu St. Peter in Rom verfolgen das Ziel, einen „Catalogue raisonné“ des gesamten Planmaterials aus dem 16. und frühen 17. Jh. zu edieren. Erst wenn das gesamte Planmaterial vorliegt, wird es möglich sein, in Verbindung mit den übrigen Quellen auf der Grundlage sorgfältiger Analysen des heute sichtbaren Bestandes eine zuverlässige Baugeschichte von St. Peter zu schreiben. Das Unternehmen wird nicht auf eine Addition der Baudaten beschränkt bleiben, sondern die Grundidee der Planung zu erfassen trachten und ihren Wandel unter den vielfältigen zeitbedingten Einwirkungen sowie die Anteile der maßgeblich beteiligten Meister darstellen müssen.

Einige durch das Thema des Vortrages angedeutete Gedanken mögen zur Illustrierung des Gesagten dienen. Der Entwurf Giulianos da Sangallo, Uff. 8 A r, ist bekanntlich unmittelbar von dem Pergamentplan Bramantes, Uff. 1 A, abgeleitet. Dieser war offensichtlich zu Fall gekommen, da er gewisse religiös-kultische Forderungen nicht erfüllte, die von Julius II. gestellt worden waren (z. B. des Apostelgrabes, Rücksichtnahme auf die in Alt-St.-Peter vorhandenen Heiligtümer usw.). Diese Ablehnung bedeutete eine Gewichtsverschiebung zugunsten der religiösen Elemente der Aufgabe, die bei der ersten Planung gegenüber dem Ästhetischen zurückgetreten waren.

Der Plan Giulianos versucht, die ästhetischen Grundprinzipien des Bramanteplanes zu retten und durch relative Verstärkung der Mauervolumina und durch Ausweitung der absoluten Maße das geweihte Areal der alten Basilika einschließlich der von Nikolaus V. begonnenen Teile in den Neubau einzubeziehen. Die gesamte Seitenlänge der quadratischen Baugruppe entspricht mit 70 canne der inneren Länge des Chores und der Vierung Nikolaus V. zuzüglich des Langhauses der konstantinischen Basilika. Die Auswirkung der Wünsche Julius II. wird erkennbar, wenn auch die Stellung des Apostelgrabes noch nicht den Forderungen entsprach.

Die auf die Rückseite des Blattes mit weichem Stift flüchtig gezeichnete Rötelskizze ist auf dem durchsichtigen Papier gegen das Licht über die Giuliano-Zeichnung auf der Rectoseite gepaust, also eine Transparent-Pause. Die Kernelemente des Giuliano-planes (mithin auch im Prinzip des Bramante-Entwurfes Uff. 1 A), der mittlere Kuppelraum, die Kuppelpfeiler usw. sind übernommen. Dagegen sind an die Stelle der kurzen Endjoche von drei Kreuzarmen Apsiden mit Untergängen getreten, der östliche (an der Eingangseite) ist als fünfschiffiges Langhaus zu drei Jochen ausgebildet.

Legt man den Grundriß Uff. 8 v mit den Grundrissen der alten Basilika und den Fundamenten Nikolaus V. im gleichen Maßstab übereinander und orientiert ihn zu den örtlichen Konstanten so, daß der päpstliche Altar die von Nikolaus V. angestrebte und auch von Julius II. gewollte, nahezu zentrale Lage einnimmt, so deckt sich die östliche Abschlußwand des Langhauses mit der Frontmauer des konstantinischen Baues. Die Zeichnung Uff. 8 v gibt sich demnach als Versuch zu erkennen, eine Konkordanz der

ästhetischen Prinzipien des Bramanteplanes mit den aus den kultischen Bedürfnissen abgeleiteten raumfunktionellen Vorschriften herzustellen.

Die Genesis des Motives der Apsiden wird von den beteiligten Künstlern selber durch erläuternde Eintragungen enthüllt: an dem oberen, beschnittenen Rande des Blattes der Grundriß von S. Lorenzo in Mailand, (durch Vergleich mit mehreren Grundriß-Skizzen Leonardos identifiziert), am unteren Blattrande der Grundriß des Mailänder Domes. Das Kernstück des Bramante-Giuliano-Planes (Uff. 8 A r) sollte also mit dem von S. Lorenzo abgeleiteten Umgangsmotiv verschmolzen und mit einem fünfschiffigen Langhaus verbunden werden. (Der Gedanke, einem Zentralbau der Art von S. Lorenzo ein Langhaus anzufügen, hat Leonardo intensiv beschäftigt.)

Der enge Zusammenhang zwischen den Zeichnungen auf den beiden Seiten des Uffizienblattes 8 A deutet zunächst auf Giuliano hin, der 1485 in Mailand gewesen war und S. Lorenzo studiert hatte. Da der im Gewande des frühen 13. Jhs. vor Augen stehende Bau als Werk der Kaiserzeit angesehen wurde, konnte die Anwendung des Umgangsmotives selbst vor strengen Theoretikern gerechtfertigt werden. Wenn auch diese Überlegungen wieder zu Giuliano führen, so darf nicht übersehen werden, daß die Kernstücke des Planes Derivate der Grundkonzeption Bramantes sind. Sein Einfluß tritt jedoch erst in dem aus Uff. 8 A entwickelten großen Rötelpfan, Uff. 20 A, wieder stärker in Erscheinung. (Ausweitung der Nebenkuppelräume durch Abschrägen der Außenkanten der Kuppelpfeiler im Sinne von Uff. 1 A.)

Die Anteile Bramantes und Giulianos da Sangallo an den letzten Planungsarbeiten unmittelbar vor dem Baubeginn im Frühjahr 1506 abzugrenzen, fällt schwer. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die bisherige, alle andere Mitwirkung ausschließende Bewertung der Rolle Bramantes in jenen entscheidenden Zeiten revidiert werden muß. Die Analyse der Zeichnungen beweist, daß es Augenblicke gegeben hat, in denen die Führung an Giuliano da Sangallo übergegangen zu sein scheint, bis es Bramante gelang, die Oberleitung endgültig an sich zu ziehen. Sie hat ferner gelehrt, daß in weit höherem Maße, als bislang angenommen wurde, der anonyme Einfluß Leonardos da Vinci von entscheidender Bedeutung gewesen ist.

Herbert Siebenhüner (Würzburg):

Die Architektur-Entwürfe des Lodovico Cigoli zu St. Peter in Rom

Die in den Uffizien befindlichen Zeichnungen zu St. Peter des Lodovico Cigoli sind zwischen Oktober 1605 und Frühjahr 1606 entstanden. Mit ihnen vertritt der Toskaner grundsätzlich den Standpunkt, daß der Innenraum nach dem Plan des Michelangelo von 1546/47 zu vollenden sei. Den damals als notwendig erachteten Raumbedarf für Sakristeien, Winterchor, Baptisterium usw. sucht er durch nachträgliche Vergrößerung vorhandener Räumlichkeiten oder Umbaumaßnahmen zu befriedigen. Die Notwendigkeit einer großen, gut sichtbaren Benediktionsloggia und einer Neuregelung ausreichender Zu- und Abgänge führt zu einer von Michelangelo völlig abweichenden Fas-

sadengestaltung. Michelangelos Zentralbau war in sich abgeschlossen, war Tholos wie ein antikes Schatzhaus oder ein Grabbau, während Cigoli die Praktikabilität zu erreichen versucht (Uff. dis. A. 2635, 2636, 103, 99a, 2630, 2629, 2627, 97, 98, 2625, 2633). In einem Nebenentwurf setzt sich Cigoli mit dem zunächst von Carlo Maderna und Giov. Fontana entwickelten Gedanken (Uff. dis. A 100) der Anfügung von Rechteckräumen östlich der Capella Gregoriana und Clementina auseinander (Uff. dis. A 2632, 2634, 2631, 2638, 2627, 2638, 2917). Neben solchen Bestrebungen der Bewahrung des Zentralbaues lassen sich aus den „Cosiderazioni“ des Cod. Barb. lat. 4344 (Bibl. Vat.) ähnliche Projekte des Fausto Rughesi, des Giov. Paolo Maggi, dem wahrscheinlich auch eine Zeichnung im Archivio Capitolare zuzuweisen ist, rekonstruieren und ist ein zeichnerischer Entwurf des Oktaviano Mascherino in der Accademia di S. Luca in Rom (Nr. 132) überliefert. Solchen Plänen steht gleichzeitig die Absicht, die Vollendung durch einen Langhausanbau zu erreichen, gegenüber. Allgemeine Andeutungen liegen im Cod. Barb. lat. 4344 und speziellen Plänen des O. Mascherino (Accademia di S. Luca, Nr. 132, 133) vor.

Ein Überblick ergibt, daß die gegensätzliche Auffassung Neu-St. Peter als Zentral- oder Langhausbau zu gestalten seit um 1580 mit den verschiedensten Begründungen erwogen wurde. Papst Paul V. klärt die ihm durch Clemens VIII. überlieferte Unentschiedenheit durch den Entschluß, Alt-St. Peter abzubrechen und löst damit die Vorlage der oben skizzierten Entwürfe und Stellungnahmen aus; fraglich erscheint, ob dies im Wege einer ausgeschriebenen Konkurrenz geschah. Die Diskussionen führen schließlich zur Annahme eines Plans von Maderna (Uff. dis. A 264), der Zentral- und Langhausbau zu addieren versucht und Grundlage des 1. Baubeginns wird.

In Cigolis Entwürfen verdient besondere Aufmerksamkeit, daß er den Hochaltar und das Apostelgrab vor den westlichen Kreuzarm zu rücken empfahl (Uff. dis. A 2635, 2627, 97, 2639). Der Gedanke wurde im Januar 1606 diskutiert und abgelehnt, „weil man Gefahr liefe (das Apostelgrab) vergeblich zu suchen, wengleich man mit Sicherheit weiß, daß es sich hier befindet“. Das von Cigoli entworfene Ziborium über dem Hochaltar (Uff. dis. A 2639 v) bildete jedoch die Grundlage für die Gestaltung, die es durch G. L. Bernini zwei Jahrzehnte später erfuhr.

Bernhard Rupprecht (Florenz):

Sansovinos Villa Garzoni in Pontecasale bei Padua

In Sansovinos Villenbau in Pontecasale sind neben venezianischen bzw. venetischen Elementen auch römische zu unterscheiden. Aus dem Kreis der Sangallo kommt die Dreiflügelanlage; die fünfsachsige Pfeilerarkade mit Säulenvorlagen im Zentrum der zweigeschoßigen Fassade geht auf antike Vorbilder (Marcellus-Theater) zurück. Die flächigen Fassadenflanken, die Fensterform und die Bänderungen weisen jedoch auf Venedig. In vierfacher Verwandlung erscheint die Arkadenreihe der Fassade und bestimmt das Zentrum der Anlage und – wie sich an einem Proportionsschema zeigen läßt – die Disposition aller architektonischen Verhältnisse. Die „Entwicklung“ des

Arkadenmotivs in der Villa bringt auch die Amalgamierung der römischen mit den venezianischen Elementen. Zielpunkt der Anlage ist der quadratische cortile pensile. In ihn sind, die drei Flügel begleitend, eingeschoßige Portiken eingestellt, die sich im Arkadensystem der Fassade öffnen; die vierte Seite wird durch eine entsprechend instrumentierte Wand geschlossen. Zusammen mit der originellen Pflasterung verleiht die nun viermal an den Quadratseiten des Hofes erscheinende Arkadenreihe dem Hof eine für die Villa neue Monumentalität und Idealität. Dies wird dadurch unterstrichen, daß schon an der Fassade das Arkadenmotiv mit allen Ansprüchen eines antikisch-römischen Zitates auftritt.

Ein weiteres novum ist die Kommunikation von Villenbaukörper und umgebendem Freiraum, die bereits mit der Gartenanlage beginnt: die Umfassungsmauern des giardino sind so an die Seiten des Gebäudes herangeführt, daß der Garten nicht *vor* der Fassade, sondern diese samt dem Hauptflügel *im* Garten liegt. Ferner öffnet sich dieser Flügel nicht nur in den Arkaden zur Gartenseite, er kommuniziert in beiden Geschossen in Fenstern und Türen auch mit der Hofseite. Diese Perforation des Gebäudes macht die Durchdringung von Architektur und Freiraum besonders anschaulich. Da auf der dominierenden Süd-Nordachse der Villa keine Wohn-, sondern nur Übergangsräume liegen (Eingangsportikus, darüber Loggia – Südportikus des Hofes – Hof), kann die Anlage samt giardino als eine ständig wechselnde Vermischung von Architektur und Freiraum betrachtet werden. Die differenzierte Lichtführung in den einzelnen Raumgründen trägt entscheidend zu dieser Eigenschaft der Villa bei.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung von Sansovinos Villa in Pontecasale besteht somit in

1. einem neuen positiven Verhältnis von Baukörper und Freiraum
2. der Verschmelzung römischer und venezianischer Elemente
3. der Nobilitierung der Villa im Veneto durch das antikische Zitat des Marcellus-Theaters.

Da Pontecasale in das fünfte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu datieren ist, muß angenommen werden, daß Sansovino eine Reihe von Voraussetzungen für die Villenkunst des Palladio geschaffen hat.

Der soziale und ökonomische Hintergrund für die Villa in Pontecasale ist mit der Agrarpolitik Venedigs im 15. und 16. Jahrhundert gegeben; sie läßt sich im Fall Garzoni beispielhaft archivalisch belegen.

Eine genetische Untersuchung der Fassadendisposition zeigt, daß diese über Zwischenstufen im Valpolicella letztlich auf den Fondaco dei Turchi in Venedig zurückgeht. Da dessen Fassade aber die Konservierung eines spätrömischen Villenfassadentypus darstellt (Swoboda), so ist Sansovinos Villa in Pontecasale eine aus neuzeitlichen, mittelalterlichen und antiken Quellen gespeiste monumentale Metamorphose der antik-römischen Villa.

*Zur Frage des künstlerischen Anteils von Gerolamo und Carlo Rainaldi am Bau von
S. Agnese in Piazza Navona in Rom*

Ein Versuch, den beiderseitigen Anteil von Gerolamo und Carlo Rainaldi an dem gemeinsamen Projekt für S. Agnese zu bestimmen, setzt vor allem eine präzise Vorstellung von Carlos stilistischer Entwicklung vor 1652 (Baubeginn von S. Agnese) voraus. Unsere Kenntnis von Carlos Frühwerk wird durch die Neudatierung des Ziboriums von S. Maria della Scala auf das Jahr 1647 (anstatt um 1680) durch F. Fasolo (Hieronimo e Carlo Rainaldi, Roma 1961) wesentlich bereichert. In dem kleinen Zentralbau mit Attika und tamburloser Kuppel sieht Fasolo eine Art Modellentwurf für S. Agnese.

Tatsächlich hat Carlo Rainaldi (unabhängig von seinem Vater Gerolamo) einen eigenen Entwurf für die Kirche geliefert (Grundriß in der Slg. Bertarelli, Mailand). Dieses Projekt weist dieselben Stilelemente wie das Ziborium auf: Bestimmung der Raumgrenze durch die Wandgliederung, sowie Häufung und rhythmische Gruppierung der Säulen. An der räumlich gestaffelten Fassade ist ebenfalls die Säulengliederung das beherrschende Ausdrucksmittel. Das Mittelportal ist konkav eingezogen.

In welchem Verhältnis steht dieser Entwurf zu dem gemeinsamen Ausführungsprojekt der beiden Rainaldi? Dieses war uns bisher nur aus einem Fassadenaufriß und aus Grundrissen des Rohmauerwerks bekannt, die keinen sicheren Aufschluß über die beabsichtigte Wandgliederung gaben. Die Sammlung Bertarelli weist jedoch einen vollständigen Grundriß desselben von Borrominis Hand auf, in dem Borromini dem Rainaldi-Projekt seinen ersten Abänderungsvorschlag gegenüberstellt. Der endgültige Entwurf der Rainaldi wies nach diesem Plan keine Säulen in den Ecken der Kreuzarme auf. Im ganzen kann man sagen, daß in dieses Projekt zwar die Grundidee von Carlos Entwurf (Zentralbau mit vier Armen des griechischen Kreuzes und vorgelagerter Eingangshalle) eingegangen ist, daß aber die Reduzierung der Gliederungen und die allgemeine Vereinfachung der Formen Gerolamos Einfluß zugeschrieben werden müssen. Insbesondere muß die Gestaltung der Fassade (Albertina n. 50) entscheidend durch den älteren Rainaldi bestimmt worden sein. Borromini gibt in dem Blatt der Slg. Bertarelli den (bisher unbekanntenen) Grundriß zu seinem Medaillenprojekt, mit dem seit Hempel (Borromini, 1922) ein Grundriß des Cod. Corsinianus 168 in Zusammenhang gebracht wird. Letzterer ist indessen kein Entwurf Borrominis, sondern ein Abänderungsvorschlag von Carlo Rainaldi, mit dem dieser im Frühjahr 1653 der Kritik an der Fassade des gemeinsamen Rainaldi-Projektes, die sich vor allem gegen die auf den Platz hinausreichende Treppenanlage richtete, durch eine Rückverlegung der Fassadenmitte durch zwei Konkavschwünge zu begegnen suchte. Borromini hat dann diesen Gedanken aufgegriffen; er wandelte dabei aber bezeichnenderweise Rainaldis kurze Rückschwünge zwischen geradem Mittelteil in eine durchgehende Konkavbewegung der Wand um.

Der Doppelgrundriß der Slg. Bertarelli berichtigt auch die bisherige Anschauung von Borrominis Abwandlung der Gliederung an den Kuppelpfeilern. Die für den Raumeindruck so wichtige Isolierung der acht Säulen an den Pfeilerecken wurde nicht dadurch erreicht, daß die für sie vorgesehenen Wandausschnitte zugemauert und die Säulen zur Raummitte hin vorgeschoben wurden, sondern durch eine Reduzierung der Kuppelpfeiler, wobei die Säulen an derselben Stelle errichtet werden konnten, wo die Rainaldi sie projektiert hatten. Die Folge der Veränderung der Pfeilergliederung durch Borromini war also keine Einengung der Kreuzarme (wie man bisher glaubte), sondern im Gegenteil deren Erweiterung (von 36 auf 40 P). Zugleich wurde damit auch der Mittelraum ein wenig gedehnt, wobei die Pfeilernischen etwas von ihrer relativen Selbständigkeit verloren. Borromini ging es demnach nicht nur um das Herauslösen der Säulen aus dem Wandverband, sondern zugleich auch um Vereinheitlichung und Zusammenbindung der Raumteile. Die Erhöhung des Kuppelraumes durch Einfügung eines Tamburs (von den Rainaldi nicht geplant) forderte seine möglichste Weitung, wenn die Proportionen nicht empfindlich gestört werden sollten. (Vgl. ZfK, 25, 1962, pp. 166 – 177.)

II. Sektion

Hans Thümmler (Münster):

Die vorgotischen Hallenkirchen im Regensburger Raum

Innerhalb der romanischen Baukunst Bayerns gibt es eine ziemlich geschlossene Gruppe von 6 Hallenkirchen, auf die Ludwig Stoltze 1929 („Die romanischen Hallenkirchen in Altbayern“) aufmerksam gemacht hat. Es sind – mit Ausnahme der Bartholomäuskapelle in Paderborn – die frühesten, die wir in Deutschland nachweisen können. An ihrem Anfang steht die Klosterkirche Prüll. Sie nimmt sowohl durch ihre frühe Entstehungszeit (nach Brand 1106, Weihe 1110, Vollendung vor Mitte 12. Jh.) als auch durch ihre um diese Zeit in Bayern sonst noch unbekannte totale Einwölbung einen hohen entwicklungsgeschichtlichen Rang ein.

Das Hallenschema von Prüll findet gegen Ende des Jahrhunderts eine gleichartige, noch geräumigere Wiederholung in Bergen (Umbau des 18. Jhs.), während um die Mitte des 12. Jhs. in St. Leonhard zu Regensburg eine vierjochige Säulenhalle von geradezu kryptaartiger Einfachheit entsteht. Ihr System kehrt wenige Jahre später in Nabburg, in der Nikolauskirche des Ortsteils Venedig, wieder. Eine Weiterentwicklung dieses einfachen Hallenkirchenschemas bedeutet die Aufnahme des kreuzförmigen Pfeilers in St. Peter zu Augsburg (nach 1182) neu aufgebaut). Das großartigste Beispiel bildet die Zisterzienser-Klosterkirche in Walderbach (2. Hälfte 12. Jh.). Ihr Hallenraum zeichnet sich durch größere Differenzierung von Haupt- und Nebenschiffen und stärkere Durchbildung des Stützenapparates aus. Die letzte, von Stoltze unberücksichtigt gelassene Ausstrahlung reicht bis in böhmisches Gebiet. Sie findet ihren Niederschlag in der 1193 gegründeten und 1232 geweihten Prämonstratenser-Kirche zu Tepl (Tepla) bei

Marienbad. In den Proportionen ihres Hallenraumes und der Anwendung von kräftigen Rippengewölben im Mittelschiff spürt man den Einfluß von Walderbach. Allen diesen Kirchen eignet eine querrrechteckige Jochteilung des Mittelschiffs und die Anlage einer Westempore in ganzer Raumbreite, die bei drei Bauten von einer schlanken Zweiturmfassade überragt wird bzw. werden sollte. Das bewährte Emporenschema setzt sich sogar bei der Basilika von St. Jakob in Regensburg durch, wo es wie ein westliches Querschiff wirken muß.

Die Frage nach der Ableitung des bayerischen Hallenschemas ist in der bisherigen Literatur (Stoltze, Mader, Karlinger, Kluckhohn) einmütig dahingehend beantwortet worden, daß es sich hier um eine autochthone Entwicklung handelt, die höchstens in den Regensburger Hallenkrypten des 11. Jhs. und in der Burgkapelle von Donaustauf um 1060 eine allgemeinere Vorbereitung erfahren hat. Man wird sich auch heute dieser Meinung anschließen müssen. Weder die frühen Hallenkirchen Italiens (S. Benedetto in Brindisi, Anfang 12. Jh.; S. Bernardo in Vercelli, um 1170), noch die romanischen Hallenanlagen des Poitou oder gar die ottonische Halle von St. Bartholomäus in Paderborn haben etwas mit der Regensburger Gruppe zu tun. Der Hallenkirchenbau in den anderen deutschen Landschaften – Westfalen, Braunschweig, Mecklenburg – beginnt erst um die Wende zum 13. Jh. Die bayerische Entwicklung läuft vielmehr parallel mit dem Werdegang der Burg- und Doppelkapellen, was durch den Vergleich mit Donaustauf, St. Georg am Wiedfang in Regensburg (Mitte 12. Jh., profan.) und der Nürnberger Burgkapelle besonders deutlich wird. Sie bilden m. E. das entscheidende Zwischenglied zwischen den Regensburger Hallenkrypten des 10./11. Jhs. und den genannten Hallenkirchen. Sowohl die Säulen- als auch die Pfeilerhalle sind hier vorgebildet, und in Nürnberg kehrt sogar das Emporenschema von Prüll und Regensburg unverändert wieder.

Bei dem am meisten entwickelten Hallenbau in Walderbach kommt lombardischer Einfluß hinzu (vgl. die schweren Bandrippen über schräg gestellten Dienstkapitellen wie bei S. Ambrogio Mailand). Es lassen sich auch sonst im Regensburger Raum oberitalienische Einflüsse nachweisen, z. B. von den lombardischen Hallen des Typs S. Celso in Mailand auf den tonnengewölbten Hallenchor der Klosterkirche in Kastl (1129 geweiht). In der Chorgestaltung aus drei parallelen Apsiden, Preisgabe des Querschiffs, seitlichen Isolierung des Glockenturms, was alles in Bergen zusammentrifft, macht sich die Grundform italienischer Kirchengestaltung schlechthin bemerkbar. Für die nicht mehr bestehende Basilika von St. Mang in Regensburg ist die Mitwirkung italienischer Bauleute durch eine Urkunde von 1146 bezeugt. Darüber hinaus kann auch das Portal der Regensburger Schottenkirche für die anhaltende Auseinandersetzung mit italienischer Kunst Zeugnis ablegen. Mit dem Beginn des 13. Jhs. hören diese Einflüsse auf.

Die um diese Zeit entstandene zweischiffige Säulenhalle der Regensburger Synagoge, die uns aus kurz vor ihrem Abbruch angefertigten Kupferstichen Altdorfers bekannt ist, bildete mit der gleichartigen und gleichzeitigen Matthias-Kirche im böhmischen Bechin (Bechyne) noch einmal eine Hallenraumgruppe eigener Art. Schließlich wird die

hier dargestellte Hallenbauschule auch bei der Raumgestaltung der frühgotischen St. Ulrichskirche in Regensburg, jener höchst originellen und ins Monumentale gesteigerten Doppelkapelle, wirksam, in der sie eine nun schon mit französisch orientierten Einzelformen ausgestattete Säulenhalle aus drei Schiffen und zwei Jochen auf ihrer Westempore hinterläßt.

J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Saarbrücken):

Ein Fund zur Skulpturenwerkstatt der Straßburger Westfassade

Beim Besuch einer im allgemeinen unzugänglichen Privatsammlung in Ostfrankreich, deren Grundstock 1840–60 angelegt wurde, fand der Vortragende fünf unterlebensgroße Sandsteinköpfe, Bruchstücke eines Skulpturen-Ensembles, deren Qualität sofort auffiel. Die Köpfe lassen sich wie folgt bestimmen: mit Sicherheit ein Haupt Christi mit enggebundener Dornenkrone, geschlossenen Augen, leicht geöffnetem Munde, 2. eine trauernde Maria mit Schleier über dem gescheitelten Haar, 3. vermutlich ein Johannes Ev., ebenfalls trauernd, mit vollem Lockenhaar, 4. vielleicht der Kopf des bei der Kreuzabnahme oder Beweinung und Grablege tätigen Nikodemus mit hoher, edelsteinbesetzter Kappe, deren Oberteil abgeschnitten ist, – schließlich 5. ein Engelkopf mit schmalem Diadem.

Der Stil dieser Köpfe steht in engem Zusammenhang mit dem der Skulpturen der Straßburger Westfassade, insbesondere mit den Statuen des südlichen Westportals. Der „Nikodemus“ hat außerdem Ähnlichkeit mit dem bärtigen Musikanten vom Wimperg über dem zentralen Westportal. Der Ausdruck der Trauer wird bei den aufgefundenen Köpfen unter anderem durch die tragische Brauenlinie bewirkt, die, fast gratig gemeißelt (brillenartig wie Pinder es beschrieb) im Wellengang über die Augen zieht und an der Nasenwurzel zusammenwächst. Es ist die gleiche Form, die an den törichten Jungfrauen des Straßburger Südwestportals auftritt. Gegenüber diesen Figuren erscheint indessen an den fünf Köpfen die dramatische Expression gesteigert.

Es kann sich nur um Fragmente eines Meisterwerks handeln, das unsere Kenntnis von der Skulpturenwerkstatt der Straßburger Westfassade überraschend erweitert. Vielleicht ist hier sogar die Hand des führenden Meisters zu erkennen?

Über die ursprüngliche Verwendung der fünf neuauftauchten Köpfe muß noch nachgeforscht werden. An der Straßburger Westfassade ist für sie kein Platz. Will man an eine Provenienz vom Straßburger Münster denken, so böten sich zwei Orte an: 1. als Schmuck der Andreaskapelle – über den wir nichts wissen –, die zwischen 1190 und 1367 als Ort der Osterliturgie beurkundet wird und als Heiliggrabkapelle bezeichnet wurde; 2. als Schmuck der Marienkapelle Meister Erwins am Lettner.

Ikonographisch dürfte feststehen, daß es sich bei den fünf Köpfen nicht um Fragmente eines Heiligen Grabes handelt, sondern um solche einer reliefartigen Darstel-

lung der Kreuzabnahme oder der Beweinung Christi – von großer räumlicher Tiefe. Die außerordentliche Qualität der fünf Köpfe, besonders der vier erstgenannten, läßt den Schluß zu, daß es sich um ein reifes Werk handelt, wie der Vortragende meinte, um eine Steigerung des Stiles der Westfassadenskulpturen.

(Eine ausführlichere Veröffentlichung der Köpfe ist in Kürze vorgesehen.)

Elisabeth Schürer von Witzleben (Gmund):

Die Regensburger Domfenster

Der 13. Band des „Corpus Vitrarum Medii Aevi“, Regensburg und Oberpfalz, ist in der Hauptsache den rund 800 Scheiben des Regensburger Doms gewidmet. Sie wurden schon in dem 1939 erschienenen Werk von A. Elsen „Die Bildfenster des Regensburger Doms“ behandelt, doch haben nun neuere Forschungen abweichende Resultate sowohl auf dem Gebiet der Datierung und Zuschreibung, wie auch auf dem der Ikonographie ergeben.

Das älteste Fenster mit der Darstellung der Wurzel Jesse, als Fragment im Südquerschiff eingesetzt, läßt sich jetzt, statt um 1254, um 1220 datieren.

Die Fenster im Haupt- und Südchor, im Triforium, Südquerschiff, die Auerschen Fenster, die Christinen- und Leonhardfenster im südlichen Langhaus und das Stephanus-Laurentiusfenster im nördlichen Langhaus sind alle in *einer* Werkstatt entstanden; allerdings läßt sich mit ihr kein Meisternamen dokumentarisch in Verbindung bringen; jedoch kann man mehrere Hände unterscheiden. Die Arbeiten beginnen schon um 1290/1300 (sog. älteres Nothelferfenster) und ziehen sich hin bis etwa 1330 (Christinen- und Leonhardfenster). Diese gegenüber Elsen frühere Datierung läßt sich durch Stil und Kostüm beweisen, wie auch durch die Identifizierung der geistlichen Stifter der Chorfenster und der Wappen von Regensburger Patrizierfamilien in den meisten anderen Fenstern. Die Teppichhintergründe, Randborten und Ornamentscheiben lassen auf Anregungen vom Oberrhein (Straßburg, Kolmar), vielleicht auch Köln, schließen; Parallelen ergeben sich für den Stil der Figuren. Doch ist diese Werkstatt im Ganzen lokal Regensburgisch und so eigenständig, daß mit der gleichzeitigen süddeutschen Miniatur-Tafel- und Wandmalerei keine engere Verwandtschaft besteht. Neue Themen bringt die Ikonographie der Chorfenster: so Nothelfer und hl. Sippe, die zum erstenmal in der Glasmalerei dargestellt werden.

Ein Fenster mit Heiligen und drei Szenen der Heilsgeschichte vom frühen 14. Jahrhundert im Nordschiff zeigt eine andere Hand und läßt Parallelen zum Oberrhein und zu Köln (St. Gereon) erkennen. Werke des Übergangs sind die 3 Fenster im nördlichen und südlichen Hochgaden des Hauptchors um die Jahrhundertmitte und das Doppelfenster des Marienlebens im südlichen Seitenschiff aus dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts. Sie sind einem Meister zuzuschreiben, dem ebenfalls der Oberrhein Vorbilder für Komposition, Architektur und Ornamentik lieferte (Königsfelden, Kolmar),

nicht aber für die Figuren, die dem Chorfenster im Dom von Wiener Neustadt von 1348 nahestehen.

Ab 1372 bis spätestens 1400 ist eine neue, offenbar große Werkstatt an der Arbeit. Ihr entstammen die letzten drei Fenster im Südschiff mit großen Heiligenfiguren und der Katharinenlegende, noch unter oberrheinischem Einfluß (Königsfelden, Niederhaslach, Rosenweiler) und die vier Obergadenfenster mit je einer Szene in großartigem architektonischem Gehäuse. Nur mit einiger Vorsicht läßt sich der Name „Heinrich Meger“ mit dieser Werkstatt in Zusammenhang bringen, da die Urkunde, die ihn nannte, nicht mehr erhalten ist. Auch hier lassen sich mehrere Hände unterscheiden: Gehilfen, die den Stil des Meisters vergrößern; und zwei selbständigere Mitarbeiter, die das Geburt-Christi-Fenster und die Anbetung der Könige schufen. Diese Werkstatt führte auch großzügige Renovierungen an den Chorfenstern des frühen 14. Jahrhunderts aus. Außerhalb des Domes stammen die beiden seitlichen Chorfenster der Minoritenkirche (jetzt München, bayerisches Nationalmuseum und Regensburg Museum) von H. Meger. Ein Grisaillefenster im Nordschiff um 1440/50 ist bayerisch-österreichischer „Provinzstil“, und das letzte Fenster im Nordschiff aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt von einem Meister, der später in Nürnberg nachzuweisen ist.

Irmgard Büchner-Suchland (Köln):

Hans Hieber und die Kirche zur Schönen Maria

Der Baumeister Hans Hieber aus Augsburg gehört jener Generation von Künstlern an, die an der Wende einer Stilepoche standen. Alle Werke des früh gestorbenen Meisters wurden in den ersten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts konzipiert. Während man noch vor 10 Jahren nur das Modell der Kirche zur Schönen Maria und den Torso des Baues in Regensburg kannte, ist es uns heute möglich, ein größeres Oeuvre zu überblicken. – Als weiteres Spätwerk stellt sich zu dem Regensburger Modell ein Modell, das Hieber 1519 für den Perlachturm in Augsburg einreichte. Dieses blieb aber reines Projekt. Dagegen ist der 1516/17 errichtete Bau der Katharinenklosterkirche in Augsburg uns – wenn auch in stark veränderter und demizierter Gestalt – erhalten geblieben. Hinzu kommen die quellenmäßig nicht sicher zu belegenden Arbeiten für die Fugger und Kunigsperger an deren Häusern am Weinmarkt in Augsburg und die Planung der Martinskirche in Lauingen, deren Ausführung eine andere Hand zeigt.

Der Bau der Regensburger Wallfahrtskirche begann 1519. Nach Hiebers Tod 1522 übernahm sein Parlier Valentin Stopffer die Bauführung, doch wurde der Bau schon ca. 1525 eingestellt. Der Torso wurde 1540 geweiht; 1542 führte man in der nun „Neue Pfarr“ genannten Kirche die Reformation ein. Im späteren 16. Jh. fanden einige ergänzende Baumaßnahmen statt (1586 Wölbung von Hauptraum und Nordkapelle unter Benutzung vieler, im ersten Bauabschnitt hergestellter Werkstücke). 1860 Errichtung des heutigen Westabschlusses.

Die Untersuchung der Voraussetzungen seines Stils führt zu einer neuen Beurteilung des Meisters. Hieber verbindet einheimische gotische Prinzipien mit modernen italienischen Ideen in ganz eigener Weise. Wesentlich ist dabei, daß seine Bauten viel logischer konzipiert sind als die meisten Werke seiner Zeitgenossen unter den deutschen Architekten. Für seine Übernahmen italienischer Motive reichen die in Deutschland damals verfügbaren Vorlagen nicht aus, denn gerade jene reichen Details, die die Ornamentstiche etwa bieten, benutzt Hieber nicht. Neben lombardischen Konstruktionsideen verwendet er vor allem Formen, die der Venezianer Coducci in seinen Bauten bringt. Die Analogien zu diesem in Venedig gegenüber den Lombardi isoliert stehenden Künstler sind so stark, daß man einen Aufenthalt in Venedig für Hieber als sicher ansehen muß. Es kommen dafür die Jahre 1505/6 bis 1507/8 in Betracht.

Zuletzt wird die Frage nach einer Nachfolge und Weiterentwicklung von Hiebers Stil gestellt. Die stärkste Einwirkung zeigt sich in Regensburg bei dem Maler Albrecht Altdorfer. In der Architektur Regensburgs ist der Bischofshof von Leuten seiner Hütte umgebaut worden, doch dürfte hier noch Hieber selbst den Plan geliefert und bei der Ausführung mitgewirkt haben. – Die Baumaßnahmen am Schloß Wörth an der Donau sind ebenfalls von Steinmetzen seiner Hütte ausgeführt. Die späteren Bauwerke Regensburgs im 16. Jh. zeigen dann aber keine Weiterentwicklung von Hiebers Formen.

In Augsburg bringt dagegen besonders der Werkkreis des Bernhard Zwitzel den Formenschatz Hiebers in Werken der nächsten Generation noch zur Ausführung. Aber der Stil wird härter, zeichnerischer, trockener. Beispiele sind die Eingangshalle des Fuggerhauses in Donauwörth und auch der sog. deutsche Bau der Landshuter Residenz, der 1536/38 unter Zwitzels Leitung errichtet wurde.

Das Ergebnis dieser letzten Fragestellung lautet somit, daß im echten Sinne keine Weiterentwicklung des von Hieber begonnenen Bemühens, die italienischen Renaissanceformen im deutschen Bauschaffen einzugliedern, stattfand.

Wolfgang Pfeiffer (Regensburg):

Wandmalereien Wolf Hubers auf Schloß Neuburg am Inn

Von der Wandmalerei der Donauschule ist heute außer den sogenannten Kaiserbadfresken Albrecht Altdorfers aus dem Regensburger Bischofshof als einziges nennenswertes Werk nur noch der Rest einer Zimmerdekoration im Ostflügel des Schlosses Neuburg am Inn erhalten. Die Bedeutung dieses Fragmentes liegt zunächst in einer von Altdorfer abweichenden Auffassung illusionistischer Architekturmalerei, die sich an die Vorgegebenheiten des Raumes hält und mit den gemalten Aufbauten im Rahmen baulicher Ausführbarkeit bleibt. Als Meister kommt auf Grund archivalischer Quellen und bestimmter Arbeitsbedingungen sowie stilistischer Anhaltspunkte allein Wolf Huber und seine Werkstatt in Betracht. Damit ist auch für den anderen Hauptmeister der Donauschule ein von der Forschung unberücksichtigt gebliebener Schaffensbereich, wenn auch nur in einem kleinen Stück, wiedergewonnen. Die Malerei zeigt u. a. De-

tailübernahmen und Anlehnungen an die Gliederung der Terrakottausstattung in den benachbarten Sälen des Erdgeschosses, die gleichzeitig (um 1530) von oberitalienischen und deutschen Kräften unter der Bauleitung Wolf Hubers geschaffen wurden. Es ist wahrscheinlich, daß diese unmittelbare Berührung mit der oberitalienischen Renaissance nicht nur in der Wandmalerei ihren Niederschlag gefunden, sondern überhaupt Wolf Hubers klassische Periode wesentlich mitbestimmt hat.

III. Sektion

Gerd Schiff (Zürich):

*Einige Bemerkungen über die künstlerischen Beziehungen
zwischen Füssli und Blake*

Als Blake und Füssli sich kennenlernen, hat Füssli bereits seinen eigenen Stil entwickelt. Die Spannungen und das Erlöschen ihrer Freundschaft entspringen höchstwahrscheinlich aus Füsslis Ablehnung der „prophetischen“ Dichtung Blakes. Blake bewundert Füssli, aber er erträgt seine Bevormundung nicht. Allen geistigen Gegensätzen zum Trotz besteht eine künstlerische Verwandtschaft. Unverkennbare Formähnlichkeiten werfen die Frage auf, wer den anderen mehr beeinflußt hat.

Schon Blakes erster Biograph, A. Gilchrist, hat erkannt, daß der parallele Gestus der deutenden Hände der drei Ankläger im 10. Blatt der Stichfolge zum *Buch Hiob* (1823 – 25) in Füsslis *Drei Hexen aus Macbeth* (1783) sein Vorbild hat. Wenn Blake seiner Monotypie *Mitleid* (1795) sowie dem *Tod des guten, alten Mannes* aus den Illustrationen zur *Blair's Grave* (1805) das Kompositionsschema von Füsslis Zeichnung *Moses im Gebet auf dem Sinai* (1776) zugrundegelegt, befolgt er ebenfalls Füsslis Prinzip der Parallelisierung von entlang der Bildfläche geführten Bewegungen. Weiterhin macht er sich Füsslis Gewohnheit, eine Komposition auf eine frontal dem Beschauer zugewandte Mittelfigur auszurichten, in ihren verschiedenen Spielarten zu eigen. Die segenartige Gebärde *Hiobs* in Bl. 20 der Folge wiederholt wörtlich die Haltung des Autolykos in Füsslis rund sechzig Jahre früherer Zeichnung der *Namengebung des Odysseus*. Blake übernimmt Füsslis mit gleichfalls gebreiteten Armen fliegende oder schwebende Figuren wie etwa den *Ariel* in einer Illustration zu Shakespeares *Sturm* (1774) u. a. in dem Versucher aus der *Bankett-Szene* seiner Folge zu Miltons *Wiedergewonnenem Paradies* (1807/8). Er baut die Illustration (S. 25) von *Jerusalem* auf dem Kompositionsschema von Füsslis Zeichnung *Königin Margareta krönt den gefangenen York mit einer Papierkrone* (1772) auf, schwächt aber die Dynamik seiner Komposition durch nahezu symmetrische Angleichung der beiden Bildhälften ab.

Dankt Blake somit dem Beispiel Füsslis wichtige Kompositionsprinzipien, so greift Füssli in seinen selteneren Anleihen von Blake durchweg nur auf prägnante Einzelmotive zurück. So hat die *Titania* in Füsslis Gemälde zu Wielands *Oberon* (1803) ihr Vor-

bild in Blakes Randzeichnungen zu den *Night Thoughts*; dort gleichfalls findet Füssli eine erste Formung jener Kauernden, deren Gesicht vom herabfließenden Haar verborgen ist und der er in dem 1799 – 1800 entstandenen Gemälde *Silence* viel eindrucksvollere Gestalt gibt. Das Motiv wandert von nun an zwischen den Künstlern hin und her. Wahrscheinlich verleiht ihm Blake, in der zusammenbrechenden Eva auf seinem undatierten *Tod Abels*, erstmals die Fassung, in der es auf einer ungedeuteten Füssli-Zeichnung von 1816 wiederkehrt. Auf S. 51 von *Jerusalem* erscheint es in Füsslis fremder, unanatomisch-blockhafter Verfestigung.

Gemeinsame Themen. In ihren Darstellungen des *Traumes der Königin Katharina* Füssli 1788, Blake 1808, läßt Füssli die Geister in räumlich-diagonalem Zickzack durch das Bild flattern, während sie sich bei Blake in flächiger Arabeske über das Wandsegment legen. Füsslis Darstellung ist mondän-theatralisch, diejenige Blakes naiv-poetisch. – Füsslis *Vision des Elendsspitals* (1793) steht im Zusammenhang „sozialer“ Schilderungen der Zeit (Greuze, Francis Wheatley), hat humanitär-idealisierende Tendenz und verherrlicht in der Gestalt des Ausbrechers den Lebenswillen. Blake nimmt in seiner Monotypie von 1795 das Thema zum Anlaß, die Hoffnungslosigkeit der geschaffenen Welt und die Grausamkeit ihres Schöpfers auszudrücken. – Füssli baut seine Illustration zum 5. Gesang von Dantes *Inferno* auf dem Kontrast zwischen dem jähem Sturz des ohnmächtigen Dante und dem Entschweben der in der Art von Giovanni Bolognas *Raub der Sabinerinnen* konzipierten Gruppe von Paolo und Francesca auf. Blakes Fassung in seinen Dante-Illustrationen von 1827 setzt die Kenntnis der Füsslischen voraus, aber er rückt die Gruppe um Paolo und Francesca in den Hintergrund und legt das Hauptgewicht auf den gleichfalls bei Füssli vorgebildeten *Wirbelstrom der Liebenden* und erfindet in der Schleife, die er diesen beschreiben läßt, ein nur ihm eigenes schlagkräftiges Sinnbild für das richtungslos-unablässige Treiben. Das Wiedererscheinen Paolos und Francescas in der Gnadensonne ist ein Beispiel jenes schöpferischen Weiterdichtens der Bildthemen, das Füssli sich kaum jemals erlaubt.

Während Füssli von Blake fast nur Abwandlungen oder Weiterentwicklungen seines eigenen Formenschatzes übernimmt, lehnt Blake sich bis ins Alter vorbehaltlos an Füsslische Prägungen an, um sie jedoch, seiner poetischen Vorstellungsweise entsprechend, weitgehend umzuformen und umzudeuten.

Peter Bloch (Köln):

Bemerkungen zu Kölner Bildwerken des 19. Jahrhunderts

Noch vor Wiederbeginn des Dombaues 1842 entstanden zwischen 1834 – 38 die klaszistische musizierenden Engel auf den Chorkapellen von Wilhelm Joseph Imhoff d. J. nach Entwürfen F. Schinkels. 1856 schuf Christian Mohr nach Zeichnungen des Dombaumeisters Ernst Zwirner den plastischen Schmuck von Overbecks Marienaltar. Die in den Stein übersetzte Formensprache der Nazarener wird weiterentwickelt im Figurenschmuck des Langhauses, den seit 1867 Anton Werres und Peter Fuchs arbeiteten. –

Dem Zeitraum zwischen 1840 – 50 läßt sich die sog. kleinfigurige Lindenholzgruppe zuweisen: 1. das Annenaltärchen im Suermondt-Museum, 2. eine 1945 verbrannte thronende Madonna der Berliner Museen, 3. eine weibliche Büste aus der Slg. Figdor, 4. die stehende Muttergottes „mit der Koralle“ im Schnütgen-Museum (vgl. Aachener Kunstblätter 1962). Das frische Holz, die neuere Fassung mit ihrer für die Romantik kennzeichnenden Farbgebung, das Fehlen älterer Farbschichten erweisen die Entstehung im 19. Jahrhundert; einen terminus ante quem ergibt die Erwerbung der Berliner Sitzmadonna für die Königliche Kunstammer 1853.

Stilheimat der Gruppe ist die Epoche Stephan Lochners, Inbegriff des Altdeutschen“ für die Kölner Romantik. Innerhalb der Bildnerie wird die „dunkle“ Zeit mit ihrem Hauptvertreter, dem Dombaumeister Konrad Kuyn wirksam, wie ein Vergleich seiner Muttergottes vom Grabmal des Erzbischofs Dietrich von Moers (gest. 1463) mit der Berliner Sitzmadonna, oder der Muttergottes seines eigenen Grabmals mit der Korallen-Madonna im Schnütgen-Museum zeigt. Kuyns vier Meister der Dombauhütte dienten als Vorbild für eine Steinfigur in Elberfelder Privatbesitz. Da diese vier Meister 1823 dem Steinmetzen Johannes Schmitz ausgehändigt wurden, bis sie 1849 F. Bock für das zu errichtende Diözesanmuseum zurückerhielt, liegt auch hier eine Entstehung vor 1849 nahe.

Die Zuweisung der kleinfigurigen Lindenholzgruppe in das 19. Jahrhundert (die Lokalisierung und Datierung schwankte zwischen Schwaben bis Belgien, 1470 – 1520) drängt den Verdacht einer Fälschung auf. Hiergegen spricht die stilistische Einheit der Gruppe (ohne daß ein bestimmtes Vorbild kopiert wurde) wie der unverfälschte Zustand des Holzes und der Fassung. Die Problematik des Begriffs der Fälschung gerade in der Mitte des 19. Jahrhunderts machen andere Kölner Erzeugnisse dieser Zeit deutlich. Zwei Buchdeckel der John Rylands Library (Ms 4 und 5) zeigen in der Rahmung Fragmente des Heribertschreins, dazu neue Filigrane und Elfenbeine. Wir wissen, daß um 1858 diese Stücke am Heribertschrein durch den Goldschmied F. X. Hellner ausgetauscht wurden. Offensichtlich der gleiche Schnitzer, der die Elfenbeine arbeitete, erneuerte auch den Beinschmuck am Hocheltener Kuppelreliquiar im Victoria- und Albert-Museum (Geburt Christi, Anbetung der Könige): „Fälschung“ und Restaurierung entstanden in der gleichen Kölner Werkstatt. Eine Klärung des Begriffs der Fälschung, gerade im Zeitalter des Historismus, würde vom Material wie von der Geistesgeschichte her eine Fülle neuer Fakten für das Verständnis der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert beibringen.

Hermann Bauer (München):

Kunst und Utopie

Die „Utopie“, jene Literaturgattung, die in romanhafter Form das Bild einer idealen Welt und eines besseren Staates entwirft, war bisher nur Gegenstand literarhistorischer und soziologisch-staatswissenschaftlicher Untersuchungen. Die Kunstgeschichte hat sich mit diesem Thema kaum befaßt, von einigen Marginalien in Arbeiten über Idealstadt-

planungen abgesehen. So konnte es geschehen, daß allgemein die Utopie des Thomas Morus als erste und nicht nur namengebende Erzählung vom idealen Staat angesehen wurde – während der Traktat des Filarete, rund ein halbes Jahrhundert vorher geschrieben, in Wirklichkeit die erste abendländische Utopie darstellt. Allerdings kannte die Utopie-Forschung nur die Textausgabe Oettingers, in der gerade die utopische Rahmenhandlung weggeschnitten ist.

Von Filarete wird man allerdings weiter zurückverwiesen auf Alberti. Und schon in dessen Schriften zeigen sich – neben idealplanendem Rigorismus – utopische Gedanken: utopisch im Sinne der völligen Neuplanung nicht nur architektonischer Neugestaltung, sondern eines Träumens vom neuen Staat. Nicht zufällig finden sich immer wieder Verweise auf Platons Politeia, den Vorläufer aller Utopien.

So bildet die utopische Literatur nicht nur ein Parallelphänomen zur Kunst der Renaissance, sondern sie ist auch als Denkmöglichkeit Phänomen der Renaissance und am Entstehen ihrer Kunst beteiligt. Denn „utopisch“ heißt in dieser Renaissance nicht „unmöglich“, „undurchführbar“, sondern: möglich, so wie auch der uomo universale möglich war: als bildhafte Vorstellung eines sich gerade im Vorstellbaren befreienden realistischen Denkens.

Nach einer mit der Geschichte der Kunst der Renaissance so eng zusammenhängenden Entstehung der abendländischen Utopie scheint es erstaunlich, daß gerade die bildende Kunst sehr bald, ab Morus, über Campanella, Bacon bis Andreae und Vairasse, einen geringen Raum einnimmt. Ja, die Kunstfeindlichkeit Platons, die Aversion gegenüber der Nachahmung scheint hier Urstände zu feiern. In all den utopischen Romanen bis ins 18. Jahrhundert hat die bildende Kunst nur pädagogische Funktion, sie wird zum wissenschaftlichen Instrument. Und in der allerletzten Utopie, der von Piet Mondrian, soll die Kunst den Traum vom ästhetischen Leben verwirklichen helfen, bis sie dann in diesem ästhetischen Leben selbst überflüssig geworden ist.

In diesem ungeheuer großen Bogen – von Plato bis in unsere Zeit reichend – spannt sich das Traumgewebe von einem besseren Leben in einem besseren Staat. Die Kunst empfängt von ihm immer neue Impulse, die Renaissance ist ohne ihn nicht denkbar genauso wie die barocke Ikonologie. Aber mit Verwirklichung des Traumes würde die Kunst überflüssig.

Es bedeutet keine ästhetische Spekulation, sondern eine kunsthistorische Feststellung, aus dieser Tatsache Schlüsse zu ziehen in Hinblick auf das Wesen unserer abendländischen Kunst. Will man nicht allen Verfassern von Utopien unterstellen sie seien amüsisch gewesen, so bleibt zu vermuten, daß sie in der Kunst ein Mittel zur Verwirklichung ihres Traumes sahen, nicht aber den utopischen Ausweg an sich. So wurde die Idealstadt der Renaissance nie zu einem wirklichen Kunstwerk. Erst im „ästhetischen Leben“ Piet Mondrians ist die Kunst zum Leben geworden, zur Welt. Das bedeutet die totale Inversion des Gedankens. Daß hier die moralischen und die ästhetischen Instanzen identisch sind ist hier weniger wichtig als die Tatsache, daß die ganze Welt nicht

mehr Gegenstand der Kunst, sondern daß die Kunst Welt geworden ist. Wie die Entstehung der Renaissance sich in Zusammenhang bringen läßt mit der Entstehung des utopischen Gedankens, so die Entstehung der „gegenstandslosen Kunst“ mit dieser Inversion des utopischen Denkens.

Das Studium der utopischen Schriften zeigt, daß zwei extreme Ausformungen der neueren Kunst, die gegenstandslose Malerei als ästhetischer Rigorismus und die realistisch-pädagogische Kunst des Bolschewismus, ihre Wurzeln im utopischen Denken und dessen Tradition haben: als nahe beisammenliegende Weisen chiliastischen Denkens, das in der Kunst zwar eine Möglichkeit des idealen Lebens sieht, gleichzeitig dabei diese Kunst aufhebt.

*Heinz Ladendorf (Köln):
Geographie, Kartographie und neuere Kunst*

Zwischen Geographie als Wissenschaft und bildender Kunst als Darstellung bestehen zu allen Zeiten reiche Verbindungen.

Insbesondere sind Kartographie und bildende Kunst auf weite Strecken der Kunstgeschichte von der Vorstelligkeit ägyptischer Kunst bis zur Vogelperspektive neuerer Zeit eng miteinander verknüpft. Kartograph und Künstler sind vor und nach Leonardo häufig personengleich. Die Sachlichkeit der Kartographie schließt einen Anteil künstlerischer Vorstellungskraft und Phantasie nicht aus. Die ästhetische Anerkennung der Karte als Kunstwerk ist nicht erst seit dem späteren 16. Jh. zu beobachten.

Dem Verlust der zentralperspektivischen Darstellung im späteren 19. Jh. seit Cezanne und Hodler entspricht ein Gewinn an Überschau in Art der kartographischen Darstellung bis in die abstrakte Kunst der Jahrhundertmitte. Mit dem Verzicht auf illusionistische Klarstellung des Räumlichen im ausschnitthaft Einzelnen wird die Darstellung größerer räumlicher Zusammenhänge im Zugleich von Aufsicht und Ansicht, von Drinnen und Draußen von neuem möglich, die in der Konsequenz der perspektivischen Bemühungen verloren gegangen war.

In der Verfolgung wenn auch nur einer Linie der Entwicklung stellt sich immerhin heraus, daß die neuere Kunst keineswegs in eine vorgeblich primitive Ausdrucksweise zurücksinkt. Die bisher an einzelnen Motiven beobachtete scheinbare Einfachheit bedeutet nicht Rückkehr zu einfachen Formen, sondern eine umbildende Wiederaufnahme alter Denkmöglichkeiten in der Funktion, Zusammenhänge in einer Gesamtübersicht anschaulich zu machen. Die bildende Kunst, die auf die in der Abstraktion gegebenen Vorstellungsmöglichkeiten – und sei es auch nur im Grundriß – zu keiner Zeit völlig verzichten konnte, hat sie von P. Klee und L. Feininger bis zu A. Pomodoro für ein Weltverständnis, das ein vielfältiges Ineinander von Vorstellungen anschaulich zu machen in der Lage ist, von neuem wiedergewonnen.

Das Referat wird im Wallraf-Richartz-Jahrbuch veröffentlicht.