

mensregister (S. 429—432) sowie das Sachregister (S. 433—435). Der Qualität des Inhalts entspricht die äußere Aufmachung des Bandes. Das vorbildliche Layout wird Leopold Netopil, Wien, und die ausgezeichneten Farb- und Schwarzweiß-Aufnahmen werden dem Photographen am Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien, Ekkehard Ritter, verdankt.

Gerhard P. Woeckel

#### GUNTER BANDMANN †

Am 24. Februar 1975 verstarb in Bonn im Alter von nur 57 Jahren Günter Bandmann. Der 1917 in Duisburg Geborene wuchs in Essen auf. Als Schüler von Hans Kauffmann wurde er 1942 in Köln mit einer Arbeit über den staufischen Bau der Abteikirche Essen-Werden (erst 1953 veröffentlicht) promoviert. Danach wurde er Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, wo er sich vor allem um die Wiederaufstellung der Institutsbibliothek große Verdienste erwarb. In die schwierigsten Jahre der Nachkriegszeit fiel auch die Arbeit an seiner Habilitationsschrift „Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger“, die 1949 abgeschlossen wurde, 1951 als Buch erschien und mit einem Schläge den Kunsthistoriker Günter Bandmann berühmt machte.

Erst 1964 wurde er auf die Lehrstühle für Kunstgeschichte in Bochum, Gießen und Tübingen berufen. Die Jahre in Tübingen 1965—1970 sind wohl seine glücklichste Zeit als Lehrer gewesen. Er war in Bonn als Dozent von allen Seiten hochgeschätzt gewesen, hatte dort aber keine eigentlichen Schüler gehabt. Jetzt fand er Studenten, die seinetwegen, um bei ihm zu promovieren, nach Tübingen kamen. Außerdem genoß er den engen Kontakt zu Kollegen aus vielen anderen Fächern und Fakultäten. 1970 wurde er als Nachfolger Herbert von Einems auf den einen der beiden Bonner Lehrstühle berufen. Der Wiederanfang in Bonn war ausgesprochen schwierig; darunter, daß sich zunächst gegen ihn auf studentischer Seite eine Art von Anti-Bandmann-Fronde herausbildete, hat gerade er sehr gelitten. Er, der durch und durch Liberale, fühlte sich „in eine konservative Ecke gestellt“, in die er nicht gehörte. An dem Institut, für dessen Wiederaufbau er nach dem Kriege unter ungünstigen Bedingungen so viel gearbeitet, ja geschuftet hatte und dessen Gesicht unter dem Direktorat von Einems und Lützelers von seiner Persönlichkeit entscheidend mitgeprägt worden war, waren ihm nur knapp fünf Jahre des Wirkens beschieden, zuletzt überschattet von einer sich verstärkt bemerkbar machenden Krankheit.

In einem ungefähr ein Jahr vor seinem Tode geschriebenen autobiographischen Bericht (in den Frau Dr. Roswitha Bandmann-Hesse Ein-



sicht gewährte und aus dem sie zu zitieren erlaubte) schilderte Bandmann, was ihn zur Kunstgeschichte geführt hatte: „Das Folkwangmuseum mit seinen ursprünglichen Beständen (d. h. bis 1936) bestimmte mich auch zu dem Entschluß, später einmal Kunstgeschichte zu studieren, obwohl ich für die geschichtliche Seite dieses Faches damals kaum einen Sinn hatte; der Blick war nach vorne gerichtet. Die große mittelalterliche Tradition der Stadt Essen war mir unbekannt geblieben oder gleichgültig, und auch mein Elternhaus bot in seinem liberal-protestantischen Zuschnitt wenig Anregung in dieser Richtung.“ Daß er sich dann als Gelehrter hauptsächlich der Architektur des Mittelalters zuwandte, führte er auf die Situation des Studiums während der Kriegsjahre zurück: „Statt des verborgenen Museumsgutes war ich auf die noch sichtbare Architektur gewiesen, die im Rheinland wesentlich vom Mittelalter geprägt ist. Ferner lernte ich, mit den ebenfalls zugänglichen Urkunden und Quellen umzugehen, so daß sich mir eine völlig neue Welt eröffnete: das christliche Mittelalter.“

Seine Arbeit über die Abteikirche Werden, den spätesten Großbau der sog. rheinischen Spätromanik, bewegte sich fast ganz auf formgeschichtlichen Bahnen, auch noch seine Analyse des Bonner Münsterlanghauses von 1947 ging so vor. Aber in letzterer finden sich einige Sätze, die bereits eine Gegenposition zu einer hauptsächlich stilanalytisch geprägten, auf die Sonderleistung des einzelnen Werkes gerichteten Architekturgeschichte deutlich machen: „Wenn man sich von der Vorstellung löst, daß der Wert eines Kunstwerkes in seiner Originalität liege, kommt man der mittelalterlichen Kunst näher. Sie will nicht unbedingt etwas Eigenes schaffen, sondern einem hohen Ideal nahekommen“. Später pflegte er gerne, halb Vöge zitierend, der „Süßigkeit des Individuellen“ „die Majestät des Kategorialen“ entgegenzustellen.

Diese Grundeinsicht entfaltete Bandmann in seinem Hauptwerk „Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger“, das inzwischen bereits in einer vierten Auflage vorliegt. Der Titel wurde mit Recht zu einem Schlagwort, formulierte er doch mit äußerster Treffsicherheit das Programm einer neuen Deutung der mittelalterlichen Architektur, die seit den ausgehenden dreißiger Jahren bis in die Zeit nach 1950 von mehreren Gelehrten gleichzeitig und unabhängig voneinander erarbeitet wurde — es mag genügen, an die Arbeiten von H. G. Evers, Richard Krautheimer, André Grabar, E. Baldwin Smith und Hans Sedlmayr zu erinnern. Als Reaktion auf eine rein formgeschichtliche Interpretation von Bauwerken, die ihren Stil unter den Gesichtspunkten einer immanenten Entwicklung, von lokalen Konstanten und von einer Organismuskonzeption her deutete, wurde nun die symbolische, allegorische und geschichtliche Bedeutung von Bauformen und Bautypen herausgearbeitet und so gezeigt, was die einzelnen Werke in der Zeit ihrer Entstehung aussagen sollten. Bandmanns Verdienst war es, diese damals neu erkannten Phänomene methodisch und historisch in



einer über die Epoche des Mittelalters hinausgreifenden und den eng gespannten Rahmen der Kunstgeschichte aufbrechenden Sicht umfassend zu analysieren und zu begründen. Das Problem formulierte er folgendermaßen: „daß bestimmte Bauformen zu bestimmten Zeiten da sind oder fehlen, d. h. daß Bauherren, Orden, Städte oder andere einzeln oder kollektiv auftretende Auftraggeber bestimmte Formen aus dem überlieferten Typenvorrat wählen, fördern oder ablehnen.“ Die Lösung wurde in einer Grunderkenntnis vorweggenommen: „Bei der Wahl des Typus sind Fakten der Menschheitsgeschichte, religiöse, politische, soziologische und andere entscheidend.“ Der Ertrag des Buches wird wohl nicht so sehr durch die Einzeldeutungen von Bautypen und Bauformen bestimmt, die allerdings auch dann wichtig bleiben, wenn sie durch neuere Forschungen korrigiert oder in Frage gestellt worden sind, sondern im methodischen Ansatz einerseits und in der Kraft der überschauenden Synthese andererseits. Für eine ganze Reihe von Bautypen und Einzelformen konnte der Sinn erhellt werden, der ihr Erscheinen oder ihre Wiederaufnahme hervorrief. Bei aller Konzentration auf die kirchliche Architektur, ihre Bezüge zu den Vorstellungen von Stadt und Burg, auf die in Bauten ausgedrückten Machtansprüche von Bauherren und Auftraggebern wurde doch gleichzeitig ein weitergehender Anspruch deutlich: es ging um nicht weniger, als den Bautypen und Bauformen Aussagen über das Denken der Zeit, in der sie entstanden, abzufragen, sie als Geschichtsquellen im umfassendsten Sinne zum Reden zu bringen. Was die kulturgeschichtlich orientierte Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts angestrebt hatte, wurde hier auf einer ganz anderen Ebene und mit einem neuen Instrumentarium wieder zum Programm erhoben und für das frühe und hohe Mittelalter ausgeführt. Und Bandmanns Begriff der Bedeutung war eher geeignet dafür als etwa der einer abbildenden Architektur.

Die Gedanken, die Bandmann in seinem Buche beschäftigten, wurden in vielfältiger Weise weitergeführt und ausgebaut. Mehrfach untersuchte er Fragen der Abbildung in der Architektur, die er aber eher als Metaphern zu bezeichnen liebte. So deutete er Formen der Apsisgliederung in der romanischen Architektur als Darstellung des Heiligen Grabes (1953) und Giebelreihen an Kirchen als Anspielungen auf die Himmelsstadt (1972). Noch wichtiger für eine Geschichte der früh- und hochmittelalterlichen Architektur war seine Untersuchung über „Altaranordnung als Darstellung“ (1962), die das komplizierte Gefüge vieler Bauten neu zu sehen lehrte. Daneben traten typengeschichtliche Arbeiten, die die Wechselwirkung von Verwendungszweck und Bedeutungshaltigkeit zum Thema hatten, wie der Aufsatz über „Pastophorien und verwandte Nebenräume“ (1956), oder die auf die Geschichte einzelner Bautypen eingingen und dabei die Rolle der Architekturkopie klärten. Hier war es besonders der Bautypus der Doppelkapelle, der Bandmann fesselte. Der einschlägige Artikel im



Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (1953) war als erster Aufriß eines Buches gedacht, an dem Bandmann bis zu seiner Berufung nach Tübingen intensiv arbeitete. 1965 veröffentlichte er eine wichtige Untersuchung über „Die Vorbilder der Aachener Pfalzkapelle“ und einen Aufsatz über die Doppelkapelle von Hereford. Daß es ihm während seiner Zeit als Ordinarius in Tübingen und in Bonn nicht möglich war, die Arbeit an dem geplanten Buch weiterzuführen, wirft ein grelles Licht auf die Mißlichkeiten der Situation der deutschen Universitäten in jenen Jahren. Die methodischen Schwierigkeiten bei der Erörterung von Architekturkopien im Mittelalter machte Bandmann vielleicht nirgends eindringlicher deutlich als in seiner Arbeit zur Aachener Pfalzkapelle. Die Vielfalt der Vorstellungen, die Karls des Großen Hofkirche bestimmten, wurde herausgearbeitet.

Bandmann selbst hielt wohl „die positive Würdigung der Rezeption“ für den Hauptertrag seiner Bemühungen. Von dieser Einsicht aus fand er auch einen Zugang zur Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, für die er sich einsetzte, bevor dies selbstverständlich oder gar modisch war. Für eine neue Würdigung jener „ästhetisch verachteten Epoche“ konnten so neue Maßstäbe entwickelt werden. Charakteristischerweise rühmte er der Galleria Vittorio Emanuele II. in Mailand „großen Atem und noble Gesinnung“ nach (1966). Aus Bandmanns Schule sind dann eine ganze Reihe von Arbeiten über Probleme der Architektur des 19. Jahrhunderts hervorgegangen.

Bei der spezifischen Ausrichtung, die Bandmanns architekturgeschichtliche Untersuchungen auszeichnete, kann es nicht wundern, daß in den Bildkünsten sein Hauptinteresse Fragen des Inhaltes, der Ikonographie galt, obgleich er als Forscher und insbesondere als Lehrer den größten Wert auf genaue Erfassung von Form und Stil legte. „Das Verkümmern des Sehvermögens“ hat gerade er beklagt. Für Bandmanns ikonographische Arbeiten war es bezeichnend, daß weitgespannte Zusammenhänge und Perspektiven erfaßt wurden, wenn er etwa „ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts“ (1952) mit den Programmen altchristlicher Apsismosaiken auf der einen, dem Genter Altar und Raffaels Disputa auf der anderen Seite verglich und so einen wichtigen Traditionsstrang aufzeigte oder wenn er in seinem Beitrag zu dem nicht abreißenden Gespräch über den Kopf mit der Binde (1956) die Disposition von Lettner und Kreuz in mittelalterlichen Kirchen mit der der konstantinischen Grabeskirche verknüpfte. Die Verschiedenartigkeit des Verhältnisses von „Melancholie und Musik“ in bildlichen Darstellungen beschäftigte ihn in einem 1960 veröffentlichten Buche, in dem er sich als einfühlsamer Interpret einzelner Bildschöpfungen zeigte.

Was in den architekturgeschichtlichen und ikonographischen Arbeiten an Ergebnissen gewonnen wurde, gründete außer in historischer Einzel-



forschung in theoretischer Reflektion. Über seine Auseinandersetzungen mit Architektur des Mittelalters sagte Bandmann 1974 rückblickend: „Hier lernte ich, daß der Begriff der Kunst kein normativer, sondern ein sich zeitlich wandelnder ist, daß die Form sich nicht in sich selbst, in ihrer Sichtbarkeit erschöpft, sondern in der jeweiligen geschichtlich zugehörigen Gesellschaft eine ganz bestimmte Bedeutung hat . . . Mir wurde dabei auch klar, daß die Stilkritik, mit der sich die Kunstgeschichte universitär etabliert hat, nur eine Fiktion, eine Arbeitshypothese ist, die zwar als Methode einiges leistet, aber angesichts der geschichtlichen Fülle nur an der Oberfläche bleibt: statt Stilgeschichte also Ikonographie des Kunstwerks im jeweiligen geschichtlichen Zusammenhang.“ Das Kunstwerk wurde so für ihn zur „Quelle für eine umfassende Geschichte des Menschen“. Was ihn an der Kunstgeschichte wirklich interessierte und wofür ihm diese wichtig erschien, formulierte er wohl am eindrücklichsten und durchaus programmatisch in einem 1962/63 veröffentlichten Vortrage „Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte“. Es handelt sich um nicht weniger als um den Entwurf einer Kunstgeschichte, die „in einem Kunstwerk die aufgespeicherten Entscheidungen des Menschen weitauseinanderliegender Epochen erkennt“ und die das Gegeneinander von Kontinuität und Rezeption auf der einen Seite und Wandel und Traditionsbruch auf der anderen zum Thema hat. Wenn damit Entscheidungen allgemeinerer Art und Bedeutungshaltigkeit in den Vordergrund rückten, so war damit — wie Bandmanns Deutungen einzelner Werke zeigen — nicht eine Entwertung der Einzelleistung gemeint. Kurt Bauch formulierte gegen Bandmann: „Die geschichtliche Einmaligkeit eines Werkes im Sinne schöpferischer Eigenart wird nivelliert.“ Eine solche Nivellierung lag Bandmann durchaus fern, aber es kam ihm darauf an, Möglichkeiten der Kunstgeschichte ins Blickfeld zu rücken, die eine auf das Schöpferische im Einzelwerk gerichtete Forschung hatte vernachlässigen müssen. Damit zeigte er, wie sich die Aussagen, die dem Kunstwerk abgelesen werden können, für die „Geschichtseinsicht“ erweitern lassen. Für ihn gehörte Reflektion über Sinn und Zweck des Kunstwerks zur Zeit seiner Entstehung zusammen mit der Erhellung der teilweise sehr weit zurückliegenden Voraussetzungen, die einzelne kategoriale Bedingungen bestimmten. Dies verknüpfte sich bei Bandmann mit dem Durchdenken der kunsttheoretischen Voraussetzungen, die die Interpretationen der Kunstgeschichte leiten. Kunstphilosophie und Kunsttheorie wurden nutzbar gemacht für die Geschichte der Kunst und die Methode der Kunstgeschichte. Die Geschichtlichkeit der Interpretation von Kunst arbeitete Bandmann immer wieder heraus. Im Rahmen eines umfassenden Geschichtsbegriffes wies er dem Kunstwerk einen hohen Rang zu: es ist „ein unersetzbares Dokument, das nicht nur andere, sondern auch umfassendere und tiefere Auskünfte über die Geschichte geben kann als die in einem ganz anderen Bewußtsein geprägte schrift-



liche Quelle.“ Auch wenn er unterstrich: „ein Kunstwerk ist eben nicht nur eine Quelle für etwas anderes, historisch Vergangenes, sondern ein abgeschlossenes formales Gebilde, das in sich sinnvoll ist und durch sich selbst verstanden werden kann“, stand für ihn der Zeugnischarakter im Vordergrund. „Wir haben kein Recht, die uns erregenden Qualitäten an einem Kunstwerk der Vergangenheit zu verabsolutieren und zu konstanten Größen im Reiche der Kunst zu erklären.“ Bandmann hat solche Gedankengänge im Zusammenhang seiner Einzelstudien häufig angedeutet, sie aber eingehender in Aufsätzen und Vorträgen entwickelt, die sich allgemeine Fragestellungen zum Thema setzten. Sie finden sich außer in den Begründungen seines architekturikonologischen Vorgehens vor allem in einem Vortrag über „Die Gründung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft im Lichte der Gegenwart“ (1959), in einer Studie über „Ikonologie des Ornaments und der Dekoration“ (1958/59), in dem eben zitierten Vortrage und in Vorträgen über „Die Wahrheiten der Kunstgeschichte“ (1966) und über „Das Kunstwerk und die Wirklichkeit“ (1973). Die Zeugenreihen von Kunsthistorikern und Philosophen (unter letzteren war ihm offenbar Erich Rothacker besonders wichtig), die er gelegentlich für „Anregung und Bestätigung“ zu nennen pflegte, zeigen, daß er sich bewußt war, in seinen theoretisch gerichteten Arbeiten eine Tradition gleichzeitig weiterzuführen, auszubauen und — in bestimmten Punkten — wohl auch zu überwinden. Vieles des von ihm formulierten verdiente, von neuem bedacht und nach Möglichkeit weitergeführt, zum mindesten aber als Kritik der eigenen jeweiligen Bemühungen genommen zu werden. Schon aus diesem Grunde wäre es höchst erwünscht, wenn die geplante Sammlung einiger seiner wichtigen allgemeinen Untersuchungen, die teilweise an sehr entlegenen Stellen eher versteckt erschienen (auch das war für Bandmann charakteristisch), sich verwirklichen ließe.

Von Bandmanns Ansatz einer universalgeschichtlichen Deutung des Kunstwerks erklärt es sich auch, daß er es unternahm, eine „Ikonologie des Materials“ (1969) zu skizzieren. Er systematisierte damit Ansätze, die früher gelegentlich bei der Deutung einzelner Werke angeklungen waren und die sich nun, auf dem Hintergrund einer Verflechtung mit der jeweils zeitgenössischen Kunsttheorie zu einem neuen Zusammenhang ordneten. Eine Studie über den „Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts“ (1971) brachte für die behandelte Epoche ebensoviele Einsichten wie für die Voraussetzungen der Interpretation und Wertung einzelner Kunstwerke vom mittleren 19. Jahrhundert bis in unsere Zeit. Beiden Arbeiten wäre eine breite Nachwirkung zu wünschen.

Auch wenn sich Bandmann in seinen Forschungen und als Lehrer auf einzelne Spezialgebiete konzentrierte, zeigte er sich als universaler Kunsthistoriker. Sein Blickfeld umspannte selbstverständlich die Epochen der europäischen Kunstgeschichte von der Spätantike bis zur Gegenwart. Die



Grundlage der antiken Kulturen machte er immer spürbar, und auch das für den Europäer Exotische war ihm nicht fremd. Man denkt daran zurück, daß die Begegnung mit der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts für ihn der entscheidende Anstoß gewesen war, sich der Kunstgeschichte zuzuwenden. Unter den Künstlern des 20. Jahrhunderts galt sein besonderes Interesse Picasso. Von seinen Arbeiten über ihn hat er nur eine Analyse der *De-moiselles d'Avignon* veröffentlicht (1965), deren Deutung stilistische und ikonographische Elemente gleichermaßen dienstbar gemacht wurden. Auch hier zeigte sich, daß „Das Problem der Gegenständlichkeit in der modernen Kunst“, um den Titel eines 1952 erschienenen Aufsatzes zu zitieren, für Bandmann eine Grundfrage und zugleich ein entscheidender Ausgangspunkt für seine eigenen Arbeiten war.

In seinen Veröffentlichungen ist nichts Lautes und Rechthaberisches. Als Mittel der Kritik erscheint oft Ironisches, das aber nie vernichtend wird. Bandmann war durch und durch bescheiden, wenn auch sich des Ranges seiner Arbeiten bewußt. Alles Pathetische, Laute und Prätentiose war ihm fremd. Und wo sich dies bei anderen bemerkbar machte, hatte er meist unfehlbar eine witzige Bemerkung als Gegengift zur Hand. Alle die konnten unendlich viel von ihm lernen, die auf Zwischentöne achteten und gerade in leiser Ironie menschliche Wärme spürten. In Diskussionen eröffnete er immer wieder neue, weite Perspektiven. Kritische Distanz gegenüber universitären oder fachinternen Intrigen und Streitigkeiten war ein Zeugnis seines Gerechtigkeitssinnes und seines Ausgleichsvermögens. Unglück und Schwierigkeiten vermochte er oft in bewunderungswürdiger Weise positive Seiten abzugewinnen. In den Turbulenzen deutschen Universitätswesens seit den ausgehenden sechziger Jahren kam zu seiner Gelassenheit allerdings eine gewisse Resignation hinzu.

Sein unbestechlich sachliches und hilfreiches Urteil ist vielen Arbeiten von Schülern und Kollegen zugute gekommen. Viele Jahre lang setzte er sich unermüdlich für die Belange des Faches, für die Sorgen vieler ein — als Schriftführer des Verbandes deutscher Kunsthistoriker, als Fachgutachter bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft und bei der Alexander von Humboldt-Stiftung. Manches eigene Arbeitsvorhaben wurde deshalb zurückgestellt. Viele wissen sich ihm, dem Gelehrten, dem Menschen, zu tiefem Dank verpflichtet.

Reiner Haussherr

(Dieser Nachruf übernimmt verschiedentlich Passagen aus der am 27. Februar 1975 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienenen kürzeren Fassung)