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

19. Jahrgang *Oktober 1966* *Heft 10*

ZEHNTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG
MÜNSTER, 2. bis 6. AUGUST 1966

Vom 2. bis 6. August 1966 fand in Münster die Zehnte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker statt. Das vorliegende Heft enthält die Résumés der auf der Tagung gehaltenen Vorträge sowie den Bericht über die Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker. Zugrunde liegen die von den Vortragenden eingesandten Zusammenfassungen ihrer Referate bzw. das Protokoll der Versammlung.

VORTRÄGE AM 2. AUGUST 1966

Eröffnungsansprache des Vorsitzenden Herbert von Einem (Bonn):

Im Namen des Vorstandes des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker habe ich die Ehre, den Zehnten Deutschen Kunsthistorikertag zu eröffnen. Wir sind einer Einladung der Stadt Münster aus dem Jahre 1962 gefolgt. Ich begrüße als Beauftragten des Herrn Kultusministers und als Vertreter seiner Magnifizenz Herrn Prorektor Professor Bittel. Ich begrüße ferner als Vertreter der Stadt Herrn Stadtschulrat Dr. Hoss und unsere Ehrengäste aus Münster.

Ich begrüße die Gäste des Auslandes, unter ihnen als Referenten die Herren Kollegen L. M. J. Delaissé, Oxford, Florens Deuchler, Rom, Horst Gerson, Groningen, Zygmunt Swiechowski, Warschau.

Ferner begrüße ich die Mitglieder unseres Verbandes, vor allem die Kollegen, die sich zu aktiver Mitarbeit als Sektionsleiter, Referenten und für die mannigfachen Aufgaben der Organisation des Kongresses, der Vorbereitung und Durchführung der Exkursionen, der Stadt- und Museumsführungen zur Verfügung gestellt haben. Ich gebe der Hoffnung Ausdruck, daß es in den Sektionen (bei Zeitdruck auch außerhalb der dafür vorgesehenen Zeiten) zu fruchtbaren Diskussionen und Gesprächen kommen wird. Ich begrüße die Mitglieder und Kollegen aus dem Osten unseres Vaterlandes und danke ihnen für ihre Bereitschaft zu aktiver Mitarbeit. Wir sind dankbar, daß in unserem Fach eine Zusammenarbeit zwischen West und Ost immer noch möglich ist und hoffentlich auch bleiben wird. Ich denke dabei insbesondere an die vorbildlich

engen und freundschaftlichen Beziehungen der Denkmalpflege hüben und drüben, an die Zusammenarbeit des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft und des Verlages der Deutschen Akademie der Wissenschaften (des Akademieverlages in Berlin-Ost) unter der Verantwortung von Stephan Waetzoldt und Edgar Lehmann, an die gemeinsame Herausgabe des Dehio im Deutschen Kunstverlag München durch den Verein zur Herausgabe des Dehio unter der Verantwortung ebenfalls von Edgar Lehmann und Hans Thümmler und den großen Stab ihrer Mitarbeiter, an die Zusammenarbeit von West und Ost am internationalen Corpus Vitrearum Medii Aevi, endlich an die von Vera Ruthenberg und ihren Mitarbeitern vorbereitete Ausstellung „Französische Kunst von Delacroix bis Picasso" in der Nationalgalerie Berlin, 1965, zu der eine Reihe von Museen der Bundesrepublik Leihgaben entsandt haben. So hoffe ich, daß es auch auf unserer Tagung zu fruchtbarer oder (wo das nicht möglich sein sollte) achtungsvoller Begegnung kommen wird. In der freiheitlichen Atmosphäre, die für uns lebenswichtig ist, darf jeder seine wissenschaftlich begründete Meinung vortragen und gegen andere Meinungen verteidigen. Was wir freilich auf unserer Tagung als Gastgeber wünschen, ist Takt und kameradschaftliche Gesinnung. Für politische Propaganda ist bei uns kein Platz.

Ein Wort des Grußes auch den Studierenden, die an unserer Tagung teilnehmen und – last not least – den Damen und Herren der Presse.

Seit unserer letzten Zusammenkunft anläßlich des Internationalen Kunsthistorikerkongresses in Bonn vor 2 Jahren haben wir folgende Kollegen durch den Tod verloren: Karl M. Busch, Willy Drost, Kurt Erdmann, Jakob Eschweiler, Peter Halm, Adolf Katzenellenbogen, Hans Kiener, Hans Kisky, Emil Lacroix, Walter Loeschke, Heinrich M. Mader, Gertrud Richert, Franz Roh, Alfred Scharf, Wolfgang Sörrensen, Werner Speiser, Charlotte Steinbrucker, Johannes Graf Waldburg-Wolfegg, Wilhelm Worringer.

Wir werden das Gedächtnis der Toten in Ehren bewahren.

Wissenschaft ist heute nicht denkbar ohne Organisation, Planung und staatliche oder private Unterstützung. Der deutschen Kunstwissenschaft ist sie in den Jahren 1964 – 66 in reichem Maße zuteil geworden. Davon öffentlich Zeugnis abzulegen und zu danken ist mir Pflicht und Bedürfnis. Es sei mir gestattet, nur Weniges herauszuheben.

Bund und Land Nordrhein-Westfalen haben die große Last des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn getragen. Die Einladung des Internationalen Kongresses nach Deutschland war für die deutsche Kunstwissenschaft eine Ehrenpflicht. Wenn der Kongreß als Veranstaltung im Ausland ein überaus freundliches Echo gefunden hat, so haben Bund und Land Nordrhein-Westfalen die Voraussetzungen geschaffen. Ich erinnere mich dankbar an alle Hilfe und alles Verständnis, das bei der Planung und Durchführung meinen Sorgen entgegengebracht worden ist. Noch in diesem Jahr hoffe ich, die dreibändige Publikation der Kongreßakten durch den Verlag Gebrüder Mann, Berlin, vorlegen zu können. Auch sie ist erst durch die Zuschüsse von Bund und Land Nordrhein-Westfalen ermöglicht worden.

Es war seit 1909 das erste Mal, daß der Internationale Kongreß für Kunstgeschichte wieder in Deutschland stattgefunden hat, für die Wiederherstellung des alten Ver-

trauensverhältnisses der ausländischen zur deutschen Kunstwissenschaft zugleich Symptom und Bestätigung. Der Vorsitz im Comité International d'Histoire de l'Art ist mit diesem Kongreß bis zum Jahre 1969 auf Deutschland übergegangen.

Noch zu einem zweiten kunsthistorischen Unternehmen von internationalem Rang und Bedeutung haben Bund und Land Nordrhein-Westfalen entscheidend beigetragen: zu der vom Europarat veranstalteten, von unserem Kollegen Wolfgang Braunfels auf das sorgfältigste geplanten Aachener Karlsausstellung. Für alle, die sie gesehen haben, ein unvergeßliches Erlebnis. Ihre Auswirkung auf unser Fach ist noch gar nicht abschätzbar. Der Ertrag ist in einem Katalog und einem vierbändigen Werk „Karl der Große, Lebenswerk und Nachleben" festgehalten worden, für die ebenfalls reiche öffentliche Mittel zur Verfügung gestanden haben.

Deutsche Forschungsgemeinschaft, Fritz-Thyssen-Stiftung und Stiftung Volkswagenwerk haben, wie in den vergangenen Jahren, durch Stipendien, Druckbeihilfen und Sachausgaben der Deutschen Kunstwissenschaft unschätzbare Hilfe geleistet. Ich kann nur einzelnes, das unser Fach im ganzen betrifft, herausgreifen: die Nachwuchsstipendien für Habilitanden und Habilitierte, die für die Hochschulen von größtem Wert sind, die Museumsstipendien, die vor allem der so dringend notwendigen Bearbeitung der wissenschaftlichen Kataloge dienen, die Förderung der Gemeinschaftsaufgaben, Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Bildarchiv deutscher Kunst und Arbeitskreise für deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts und Kunstbibliotheken, endlich die großzügige Förderung unserer Auslandsinstitute in Florenz und Rom.

Wie Wissenschaft heute nicht mehr denkbar ist ohne Planung und Organisation, so kann sie auch nicht mehr wie früher ein stilles Eigendasein führen, sondern ist in stärkerem Maß der Öffentlichkeit verantwortlich geworden. Das gibt ihr freilich auch das Recht, ihre Stimme zur Geltung zu bringen, wenn sie verkannt, ihr Wirkungsfeld eingeengt oder gefährdet wird.

Das öffentliche Wirkungsfeld der Kunstwissenschaft sind die Hochschulen, die Museen und die Ämter für Denkmalpflege – wobei es – das möchte ich den Studierenden sagen (uns anderen ist es selbstverständlich) – zwischen diesen Instituten keine Rangunterschiede gibt. Es ist geradezu lächerlich (wie man es immer wieder beobachten kann), auf Museen oder Denkmalpflege als kunsthistorische Berufe herabsehen zu wollen.

Wir sind dankbar, daß bei den Neugründungen von Hochschulen die Kunstwissenschaft als selbständiges Fach berücksichtigt worden ist und weiter Berücksichtigung findet. Wir sind dankbar für die Förderung des Hochschulnachwuchses. Hier gilt unsere besondere Sorge der Pflege der frühchristlich-byzantinischen, islamischen und ostasiatischen Kunstgeschichte. Es erweist sich als notwendig, geeignete Nachwuchskräfte gerade auf diese Gebiete zu lenken, um dem Ziel, sie stärker als bisher in den Bereich der auf den Universitäten vertretenen Kunstwissenschaft einzubeziehen, näher zu kommen.

Die Hochschulen der Bundesrepublik sind in Bewegung geraten. Reformen sind notwendig geworden: durch die Vermassung, in deren Strudel die Hochschulen gezogen worden sind, ebenso aber durch die Entwicklung der Einzelwissenschaften selber, die immer stärker auseinanderstreben und doch den Zusammenhang untereinander nicht verlieren dürfen. Es ist zu begrüßen, daß bei den Neugründungen nach neuen Wegen gesucht, daß auch an den alten Hochschulen nicht starr an alten Formen festgehalten wird.

Freilich besteht die Gefahr, daß bei den Studienreformen Regelungen getroffen werden, die nicht für alle Fächer passen. Das gilt insbesondere für die Empfehlungen des Wissenschaftsrates, die am 10. Juni dem Herrn Bundespräsidenten und der Öffentlichkeit übergeben worden sind. Was sich für die Schulfächer als erwünscht oder notwendig erweisen mag – feste Studienpläne, Teilung in Normalstudium, Aufbaustudium und Kontaktstudium u. a. – ist für ein Fach wie die Kunstwissenschaft nicht nur problematisch, sondern geradezu schädlich. Gewiß haben auch wir unsere Sorgen mit mangelnder schulischer Vorbildung, mit oft erschreckender Schrumpfung des Schulwissens, und gewiß spielt auch bei uns das Problem einer Straffung des Studiums und einer Kürzung der Studiumsdauer eine Rolle – aber diesen Sorgen und Problemen kann in unserem Fach durch kein Reglement und keine festen Studienpläne abgeholfen werden.

Die Kunstwissenschaft ist kein Massenfach und wird es – so hoffen wir – auch in Zukunft nicht werden. Unabdinglich ist und bleibt für uns die enge Verbindung von Forschung und Lehre. Der Satz von Hans Dichgans in seinen „Vorschlägen zur Bildungsreform": „Die deutsche Universität sollte mutig die Lehre vor die Forschung stellen" darf für die Kunstwissenschaft keine Geltung gewinnen. Lehre kann in der Kunstwissenschaft nur insoweit bildend und erziehend sein, wie sie auf lebendiger Forschung beruht und lebendige Forschung widerspiegelt. Lehrer und Schüler stehen sich bei uns nicht so sehr als Wissende und Lernende wie als gemeinsam Fragende gegenüber.

Auch unsere Aufgaben sind andere als die der Schulfächer. Wir bilden keine Lehrer als Vermittler von Wissen aus, sondern wir erziehen zu den wissenschaftlich aktiven Berufen des Museums, der Denkmalpflege und der Hochschule. Ausbildung muß daher in unserem Fach in erster Linie Anleitung zu selbständiger Forschung heißen. Nicht früh genug kann der Schüler über das schulmäßig Erlernbare an Probleme herangeführt werden, die selbständiges Fragen und verantwortliche Entscheidung verlangen.

Freilich ist die Ausbildung des Kunsthistorikers mit der Promotion keineswegs abgeschlossen. Für die verschiedenen kunsthistorischen Berufe sind Spezialausbildungen erforderlich. Es würde aber eine Überforderung der Hochschulen bedeuten, auch sie ihnen aufbürden zu wollen. Sie gehören zu dem von uns immer wieder befürworteten Dienst des Nachwuchses: der Volontärzeit an Museen und Denkmalämtern. Auch für den akademischen Nachwuchs ist eine solche Volontärzeit (wie sie früher weithin üblich war) von hohem Nutzen.

Für das Studium der Kunstgeschichte ist Freiheit des Studienganges und mehrfacher Wechsel der Universität erwünscht, ja notwendig, um die Verschiedenartigkeit kunsthistorischer Lehr- und Arbeitsmethoden kennenzulernen und die Denkmälerkenntnis (zu der auch das Studium der Museen gehört) zu erweitern. Die erstrebte Verschulung des Studiums wird für den Kunsthistoriker diesen mehrfachen Wechsel der Universität unnötig erschweren, ja vermutlich praktisch unmöglich machen. Der Zwang, dem eigentlichen produktiven Fachstudium ein sogenanntes Normalstudium vorausgehen zu lassen, wird die Studiendauer eher verlängern als verkürzen. Vier Jahre Normalstudium sind für einen Kunsthistoriker verlorene Zeit. Dagegen ist die Vorstellung, mit zwei Jahren sogenannten Aufbaustudiums ein Fach wie die Kunstgeschichte erfolgreich absolvieren zu wollen, völlig unbegreiflich und abwegig.

Die Empfehlungen des Wissenschaftsrates, gegen die sich meine Ausführungen richten, scheiden – das ist unser wesentlicher Einwand – nur ungenügend zwischen den sogenannten „Schulfächern" und den sogenannten „kleinen Fächern", zu denen (etwa mit klassischer Archäologie und Musikwissenschaft) die Kunstwissenchaft in allen ihren Zweigen gehört. Es besteht die große Gefahr, daß hier aus Mangel an Einsicht in das Wesen unserer Wissenschaft Entscheidungen getroffen werden, die sie in ihren Grundvoraussetzungen berühren und ihr die Erfüllung ihrer vielfältigen Aufgaben unmöglich machen.

Warum soll in unserer Wissenschaft, die auf Freiheit beruht, gerade diese Freiheit, die Freiheit in der Wahl des Studienortes, die Freiheit der Lehrer, die Freiheit in der Auswahl der Lehrveranstaltungen zerstört werden? In unserem Lande, das sich auf seine politische Freiheit so viel einbildet? Was auch soll in unserem Fach aus den sicherlich in Zukunft zahlreichen Absolventen des Normalstudiums werden? Für Museen und Denkmalpflege werden sie in der Regel nicht weniger unbrauchbar sein als für die Hochschulen.

Gegen den Magister in seiner bisherigen Form, wie er an manchen Hochschulen seit Jahren praktiziert wird, – als Abschluß eines ebenfalls freien Studiums – haben wir dagegen keine Einwände zu machen. Aber er sollte eine Ausnahme bleiben.

Ich hoffe, daß wir am Ende dieser Tagung zu einer Entschließung unseres Verbandes kommen werden, die die gemeinsame ablehnende Stellungnahme der in gleicher Weise betroffenen Hochschullehrer, Museumsbeamten und Denkmalpfleger zu den Empfehlungen des Wissenschaftsrates enthalten wird.

Eine andere nicht minder große Sorge gilt in dieser Stunde öffentlicher Rechenschaft Museen und Denkmalpflege.

Fast alle deutschen Museen sind gezwungen gewesen, mit Beginn des Zweiten Weltkrieges oder bald danach ihre Tore zu schließen, um ihre Schätze vor Zerstörung zu bewahren. Diese Rettung ist weitgehend geglückt, aber für den Wiederaufbau der Museen nach dem Kriege und für ihre Wiedereingliederung in das kulturelle Leben ist – das muß einmal ausgesprochen werden – längst nicht genug geschehen. Ein Vierteljahrhundert nach dem deutschen Zusammenbruch ist es an der Zeit, nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß immer noch bedeutende Sammlungen der Bundesrepublik

nur behelfsmäßig ausgestellt, zum Teil für die Öffentlichkeit unzugänglich sind, oder vorläufig ganz danieder liegen. Dazu kommen Museen, deren erhaltene oder wiederhergestellte Gebäude dringend der Reorganisation, Erweiterung oder Modernisierung bedürfen.

Bei allen betroffenen Museen geht es nicht allein darum, ihre Schätze der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen, sondern auch darum, die durch Magazinierung und häufigen Depotwechsel ernstlich gefährdeten Bestände überhaupt zu erhalten.

Unsere Sorge erregt die Tatsache, daß die volksbildnerischen und wissenschaftlichen Aufgaben der Museen in der Bundesrepublik zwar theoretisch anerkannt werden, daß ihnen aber nicht genug Rechnung getragen wird. Die notwendige Förderung von Hochschulen und anderen Bildungsstätten darf nicht weiter zur Vernachlässigung der Museen führen. Ihre Wiedereingliederung in das kulturelle Leben unseres Volkes als Stätten der Erziehung zu humaner Bildung, vor allem der Erziehung unserer Jugend zu musischem Erleben, ist ein dringendes Bedürfnis.

In meiner Rede auf unserer Mitgliederversammlung in Bonn 1964 habe ich berichtet, daß unser Verband den Gedanken, die Reste aus den museumswürdigen Kunstschätzen der Machthaber des Dritten Reiches zu einem Bundesmuseum zu vereinigen, aus politischen und museumspolitischen Gründen abgelehnt und dem Herrn Bundesschatzminister die Anregung gegeben hat, diese Schätze als Leihgaben den bestehenden deutschen Museen zur Verfügung zu stellen. Erfreulicherweise ist der Herr Bundesschatzminister unserer Anregung gefolgt. Vor wenigen Wochen sind eine Anzahl der wertvolleren Gemälde an etwa 100 Museen der Bundesrepublik verteilt worden. Weitere Verteilung wird hoffentlich folgen. Mit dieser Maßnahme des Herrn Bundesschatzministers sind die großen Schäden, die den deutschen Museen durch Kriegsfolgen und durch die Wegnahme der sogenannten entarteten Kunst entstanden sind, von höchster Stelle anerkannt worden. Dafür möchte ich hier den Dank unseres Verbandes aussprechen.

Die staatliche Denkmalpflege steht weiterhin im Abwehrkampf gegen verständnislose Preisgabe geschichtlich und kunstgeschichtlich wertvoller Monumente, deren Pflege und Erhaltung ein gesundes Kontinuitätsbedürfnis und Kontinuitätsbewußtsein erfordern würde. Bei unserer ersten Tagung in Brühl 1948 habe ich gesagt: „Die Mahner und Hüter geschichtlicher Erinnerung werden in Zukunft einen schweren Stand haben." Dieser Satz hat seine volle Gültigkeit behalten. Gerade erst haben wir Einspruch gegen die Überantwortung des Augsburger Zeughauses von Elias Holl an die Firma Horten zur Nutzung durch das Kaufhaus „Merkur" erheben müssen. Ob die Stellungnahme unseres Verbandes im Märzheft der Kunstchronik d. J. zusammen mit dem Einspruch kompetenter anderer Stellen Erfolg gehabt hat, ist leider immer noch nicht sicher.

Die Gefahr droht aber nicht nur durch Unverständnis weiter Kreise der Öffentlichkeit, sondern auch durch gesetzgeberische Maßnahmen, die die Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten der staatlichen Denkmalpflege einzuschränken drohen.

Von besonderer Dringlichkeit ist, wie Sie alle wissen, das Problem der Altstadtsanierung. Niemand wird seine Notwendigkeit bestreiten wollen. Jeder wird dankbar sein, daß es als soziale Aufgabe von den Landesregierungen erkannt und in Angriff genommen wird, aber gerade hier drohen der Arbeit der Denkmalpflege große Gefahren. In den meisten Fällen bedarf es bereits der größten Anstrengung, um den zuständigen Konservator bei der Aufstellung von Bebauungsplänen überhaupt einzuschalten. Seine Position ist aber hoffnungslos, wenn es darum geht, denkmalwerte Objekte der Vergangenheit im Rahmen der Altstadtsanierung zu retten. Für den Abbruch stehen Mittel zur Verfügung. Diese dürfen aber nicht für die Wiederherstellung von Baudenkmälern Verwendung finden. Allein im Lande Nordrhein-Westfalen sind die Denkmalmittel in diesem Jahr um zwei Millionen gekürzt worden.

Das neue (freilich noch nicht verabschiedete) Städtebauförderungsgesetz spricht (wie aus der Presse zu erfahren ist) im Hinblick auf das Problem der Wahrung denkmalwerter Gebäude nur noch von Beseitigung überalterten Bestandes.

Es ist beschämend, feststellen zu müssen, daß auf dem Gebiet des Schutzes von Städten und Ortsbildern unter den europäischen Kulturnationen (einschließlich des Ostblockes) die Bundesrepublik Deutschland an letzter Stelle steht. Dankbar gedenken wir freilich hier in Münster des gelungenen Wiederaufbaus der Altstadt, der Wiedererstehung des alten Stadtbildes mit der so entscheidenden Wahrung der alten Proportionen.

In meiner letzten Rede vor der Mitgliederversammlung des Jahres 1964 in Bonn habe ich von unseren Sorgen wegen des Entwurfs eines Denkmalschutzgesetzes von Baden-Württemberg gesprochen, das eine weitgehende Abtrennung der Zuständigkeit für kirchliche Denkmäler von staatlichen Organen vorsieht. Die Sorge besteht weiterhin, daß durch solche und ähnliche Maßnahmen den staatlichen Denkmalämtern wichtige Aufgaben und wichtige Möglichkeiten beratender Einwirkung entzogen und fruchtbare Wirkungsmöglichkeiten genommen werden. Ich möchte hier auf den Aufsatz unseres Kollegen Bandmann „Der Kirchenbau der Gegenwart und die Vergangenheit" in der Zeitschrift „Kunst und Kirche" 1966 hinweisen, der ausführlich über die angedeutete Problematik für die kirchliche Denkmalpflege handelt.

Angesichts der Schwierigkeiten, mit denen die deutsche Denkmalpflege zu kämpfen hat, begrüßen wir die Gründung des Conseil International des Monuments et des Sites (des ICOMOS), die auf Initiative der Unesco und mit dankenswerter Unterstützung der Bundesregierung parallel zum internationalen Museumsrat (dem ICOM) im vorigen Jahr in Warschau erfolgt ist und in dem die Bundesrepublik durch ein Nationalkomitee unter dem Vorsitz unseres Kollegen Werner Bornheim gen. Schilling (der auch dem Exekutivrat angehört) vertreten ist. Wir versprechen uns von diesem internationalen Gremium fruchtbaren Gedanken- und Erfahrungsaustausch und möglicherweise auch eine Koordination in Fragen der Denkmalschutzgesetzgebung.

Unsere diesjährige fachwissenschaftliche Tagung folgt dem gelungenen Regensburger Beispiel, indem das Programm wiederum mehrere Sektionen aufweist. Zwei Sektionen sind durch den Ort der Tagung bestimmt: die eine huldigt der Kunstland-

schaft Westfalen. Sie wird ergänzt durch fünf ganztägige Exkursionen ins Westfalenland und den ganztägigen Besuch der großartigen Corveyer Ausstellung „Kunst und Kultur im Weserraum 800 – 1600", die wir dem Lande Nordrhein-Westfalen verdanken. Die andere beschäftigt sich mit der Kunst der benachbarten Niederlande.

Eine Sektion ist der ostasiatischen Kunst gewidmet. Wenn die Universitäten bisher nur zögernd den Impulsen der Museen gefolgt sind und – mit wenigen Ausnahmen (Heidelberg mit Herrn Kollegen Seckel, dem Leiter unserer Sektion, und Köln mit seiner durch den im vorigen Jahr verstorbenen Werner Speiser gegründeten Abteilung für ostasiatische Kunst im Kunsthistorischen Institut der Universität) – die außereuropäische Kunstgeschichte noch der Völkerkunde überlassen, so möchte ihre erstmalige Einfügung in unsere Tagung deutlich machen, wie sehr wir sie als zu uns gehörig empfinden.

Wieder – wie in Regensburg – ist für einen halben Tag ein Generalthema vorgesehen: „Kunstwissenschaft und Kunst der Gegenwart." Mit seiner Erörterung wollen wir einem oft geäußerten Bedürfnis entsprechen.

Immer wieder begegnet schlagwortartig in der Öffentlichkeit (vor allem in der Presse) der Vorwurf der Rückständigkeit der Kunstwissenschaft „Man stelle sich" – so war in der „Welt" vom 20. 2. 1965 zu lesen – „eine naturwissenschaftliche Fakultät vor, die so in der Überlieferung des Überlieferten erstickte, wie es die Kunstwissenschaft tut ... Wenn die Universitäten schon nicht fähig sind, Interesse am Aktualen im Studenten zu erwecken, so sollten sie zum mindesten das vorhandene Interesse daran nicht länger zuschütten." In dem gleichen Aufsatz ist von Landflucht der jungen Intelligenz aus dem Bereich der Gegenwartskunst, ja, in bezug auf die Kunstwissenschaft von unterentwickeltem Kulturstandard die Rede. Der „Kölner Generalanzeiger" gab seinem einzigen Bericht über den Internationalen Kunsthistorikerkongreß in Bonn die schöne Überschrift „Die Uhr der Kunstgeschichte geht nach".

Lassen wir unentschieden, was Unverstand war, was Mißverständnis ist: die Wissenschaft hat es nicht nötig, sich billigem Aktualitätsbedürfnis zu beugen. Es wird (davon mag sich jeder Unvoreingenommene überzeugen) nur wenige unter uns geben, die nicht ein lebendiges Verhältnis zur Kunst der Gegenwart hätten, ja, für die nicht das Erlebnis der Zeitgenossenschaft der eigentliche Stachel ihrer historischen Bemühungen ist. Es war wohl immer so. Für den Historiker unserer Wissenschaft hat es nie schwer sein können, die Fäden zwischen der Kunstwissenschaft und der jeweiligen Moderne bloßzulegen.

Die Kunstgeschichte ist aber – daran muß festgehalten werden – für den Kunsthistoriker ein unteilbares Ganzes. Die Kunstwissenschaft hat es mit diesem Ganzen zu tun, zu dem die Vergangenheit nicht weniger als die Gegenwart gehört. Aus diesem Ganzen muß sie ihre geschichtlichen Maßstäbe entwickeln. Sie unterscheidet sich eben darin von der Kunstkritik als der Sprecherin des gegenwärtigen Zeitgefühls. Vor allem aber ist es ein grobes Mißverständnis, die Modernität unserer Wissenschaft im Stofflichen statt im Methodischen zu suchen. Statistiken (wie sie versucht worden sind), daß auf den Universitäten Vorlesungen über alte Kunst zahlreicher sind, als Vor-

lesungen über die Moderne, geben ein falsches Bild. Im Methodischen dagegen sind die zeitgenössischen Impulse leicht zu erkennen.

Längst ist die reine Stilgeschichte überwunden worden, so streng an der Stilkritik als methodischer Grundlage festgehalten werden muß. Längst richtet sich unser Bemühen darauf, die jeweilige Kunst aus dem Lebenszusammenhang zu begreifen, der ihren Ursprung, ihre Blüte und ihren Niedergang bedingt. Stärker als früher sind die Probleme des 19. Jahrhunderts in das Blickfeld der Kunstwissenschaft gerückt. Immer mehr bricht sich die Einsicht Bahn, daß in ihnen der Schlüssel zum Verständnis des 20. Jahrhunderts verborgen ist. Im 20. Jahrhundert beansprucht die Wendung ins Abstrakte, die seit Anbruch des industriellen Zeitalters in allen Lebensbezirken beobachtet werden kann, und von der auch die Kunst nicht ausgeschlossen ist, unsere besondere Aufmerksamkeit. Die Fenster unserer Wissenschaft sind weit gegen die Nachbarwissenschaften geöffnet. Soziologie, Gestaltpsychologie und Existenzialphilosophie sind in die Kunstinterpretation einbezogen worden. Die Ikonologie hat die frühere Ikonographie überwunden.

Freilich kommt für die Kunstwissenschaft alles darauf an, die Anregungen von außen den eigenen Aufgaben dienstbar zu machen. Es mag heute sogar schon notwendig sein, auf die Grenzen etwa von Ikonologie und Soziologie für die Kunstwissenschaft hinzuweisen. So wichtig es war, gegenüber der reinen Stilgeschichte den Rahmen der Untersuchungen weiter zu spannen, die Deutung der bildnerischen Form muß Anfang und Ende unserer Bemühungen bleiben. Das Rätsel der Kunst läßt sich nicht durch noch so tiefschürfende allgemeine Untersuchungen lösen. Es muß und kann nur aus ihr selbst verstanden werden. Zu diesem Rätsel gehört – das mag gerade im Hinblick auf die Kunst der Gegenwart gesagt werden – ihr Gleichnis- oder Chiffrecharakter. Selbst innerhalb der Abstraktheit der modernen Welt wird die Kunst (auch die gegenstandslos gewordene Kunst) ihren Charakter als Gleichnis oder Chiffre nicht verlieren dürfen, wenn sie sich nicht selbst preisgeben will.

„Und deines Geistes höchster Feuerflug
hat schon am Gleichnis, hat am Bild genug."

Nur in der Welt der Gleichnisse ist dem Menschen die Möglichkeit gegeben, über den engen Kreis seiner Existenz hinauszudringen und des Ursprungs und der Ganzheit des Daseins innezuwerden. Daß auch die Kunst des sozialen Realismus mit diesen Maßstäben gemessen werden muß, mag gerade bei unserer Tagung ausgesprochen werden dürfen.

Hier nun liegt der Ausgangspunkt für unser Generalthema: Kunstwissenschaft und Kunst der Gegenwart. Die Kunst der Gegenwart stellt die Kunstwissenschaft vor wichtige methodische Fragen. Welche Kategorien haben wir zur Beurteilung und Bewertung alter Kunst? Welche dieser Kategorien können auch für die Beurteilung und Bewertung moderner Kunst fruchtbar gemacht werden? Wo sind neue Kategorien nötig? Welcher Gewinn kann aus den neuen Kategorien für das Verständnis alter Kunst gezogen werden? So scheint mir (um wenigstens einen Bezugspunkt hervorzuheben) der Formbegriff der Moderne offener geworden zu sein. Indem dem modernen Künst-

ler kein vorgeprägter Formenschatz mehr zur Verfügung steht, er vielmehr allein auf sich selbst angewiesen ist, muß der Formprozeß der modernen Kunst gleichsam in einer tieferen Schicht ansetzen. Diese zeitgenössische Erfahrung ermöglicht es uns, auch in früherer Kunst den Formprozeß über die Vorgegebenheit der Überlieferung weiter zurück zu verfolgen und auf diese Weise das Wechselverhältnis von Überlieferung und Schöpfertum tiefer zu verstehen. Hier breitet sich ein weites Feld von Fragen vor uns aus. Auch die Beiträge zu unserem Generalthema werden mehr Fragen als Antworten bieten können.

Noch einmal aber möchte ich betonen, daß für die Kunstwissenschaft die Kunstgeschichte ein Ganzes ist, in dem Vergangenheit und Gegenwart unteilbar eins sind. Das Vergangene kann nur mit den Organen der Gegenwart erschlossen, das Gegenwärtige aber muß an den Erfahrungen der Vergangenheit gemessen werden. So allein kann unsere Wissenschaft ihre Aufgabe auch gegenüber der Gegenwart erfüllen. Wir brauchen den historischen Tiefenraum, um für unsere eigene Existenz Maß und Gewicht zu finden.

Hier, wenn irgendwo, liegt die Rechtfertigung für die intensive Beschäftigung gerade mit alter Kunst an den Universitäten, hier liegt ebenso die Rechtfertigung für die Arbeit der Kunstmuseen und der Denkmalpflege. Auch sie dienen als Schatzbehalter und Hüter vergangener aber unvergänglicher Werte dem tieferen Bedürfnis der Gegenwart.

Möchte unsere Tagung dazu beitragen, das Verständnis für unsere Wissenschaft und die Aufgaben, die ihr gestellt sind, auch in der Öffentlichkeit zu fördern und die billigen Mißverständnisse, die ihrer stillen Wirksamkeit entgegenstehen, zu beseitigen.

Mit diesem Wunsch lassen Sie mich meine Worte zur Eröffnung schließen.

Im Auftrage des Herrn Kultusministers des Landes Nordrhein-Westfalen und als Vertreter des Rektors der Universität Münster begrüßte Prorektor Prof. Dr. Dr. h. c. Heinz Bittel die Teilnehmer der Tagung. Stadtschulrat Dr. Karl Hoss hieß die Gäste im Namen der Stadt willkommen.

Werner Hager (Münster):

Fragen der spanischen Kunstgeschichte

Die Kunst Spaniens bildet ein noch weithin unvollkommen erforschtes Arbeitsgebiet. Aus diesem hat sich die deutsche Forschung, von wenigen Ausnahmen abgesehen, fast ganz zurückgezogen und scheint damit eine von Carl Justi begründete, von Loga, Mayer, Kehrer, Schubert, Richter, Weise u. a. fortgeführte Tradition preisgeben zu wollen.

Der Kunstbestand des Landes ist überaus bedeutend und vom Bürgerkrieg nur strekkenweise, sonst seit Jahrhunderten kaum gestört worden. Im Zuge der Reconquista, der Überwindung der 711 eingedrungenen Araber, wird deren überlegene Zivilisation assimiliert, während die gleichzeitig rezipierte französische Romanik und Gotik sich in den jeweils zurückgewonnenen Gebieten verbreitet (Toledo 1085, Sevilla 1248, Granada

1492). Diese Hochstile wie danach die italienische Renaissance und der Barock werden abgebaut und mit der stark maurisch bestimmten einheimischen Formkonstante durchsetzt, um als Spätstile in voller spanischer Eigenart auszublühen. Leichter assimiliert sich die breit einströmende niederländisch-deutsche Spätgotik, der Manierismus und Klassizismus. Die Entwicklung reißt öfters ab; auch die große Malerei bildet kaum Schulen.

An der sehr ungleich entfalteten Forschung haben die Franzosen seit langem Anteil, die Amerikaner und Engländer neuerdings in entscheidendem Umfange; die Spanier selbst holen rasch auf. Durchgehend aber mangelt es, abgesehen von der stofflichen Erschließung, an vergleichender Betrachtung im gesamteuropäischen Rahmen. Deutsche Forschung mit ihrem aus eigener Erfahrung gewonnenen Sinn für die Probleme der Rezeption und Verarbeitung, der Sonder- und Spätstile würde hier sinnvolle Ansatzpunkte finden. Erhellend ist die Selbstdeutung der Nation bei Ortega y Gasset, A. Castro u. a. Spanien versteht sich anders als Italien. Es stand in Wechselwirkung mit Frankreich und England; es hat ein Imperium gegründet und ist offen gegen Afrika. Seine zentralisierte Macht beruhte auf der Einheit von Religion und Staat; die alte Verbindung Madrid-Brüssel-Wien bleibt noch immer spürbar.

Schon eine stichprobenartige Prüfung unserer Kenntnisse über Skulpturzyklen ersten Ranges wie S. Domingo de Silos, Santiago de Compostela oder Léon deckt tastende Unsicherheit auf. Das meisterhafte Alabastergrabmal des „Doncel" in Siguënza ist weder seiner – vielleicht süddeutschen – Stilherkunft noch dem Motiv des Lesens im Liegen nach gedeutet. Wann und wie wird die Kunst in Spanien zur spanischen Kunst und woran ist dies zu erkennen?

Spanische Form scheint sich in der Dialektik zweier Grundfaktoren zu entfalten, der Neigung zu distanzierender Ornamentik einerseits, zu mimisch-physiognomischer Unmittelbarkeit andererseits. Die ornamentale Formvergitterung im gerahmten Felde ist fraglos arabischen Ursprungs; sie ersetzt die Gruppe durch die Reihe, die Tiefe durch die Fläche, Aktion also durch Zuständlichkeit. Das Mimische, von Anfang an intensiv, aber verhalten, steigert sich umgekehrt bis zu veristischer Sinnestäuschung, z. B. in der farbig gefaßten Holzplastik des 16. – 17. Jh. Offenbar überdauert hier das ältere, unmittelbar instrumentale Verhältnis des Betrachters zum Kunstwerk die Renaissance und hält den Weg zu einem transzendenten Realismus offen, auch bei höchstem Range der Leistung. Dieser schlägt durch bei Velazquez wie bei Goya und Picasso, im Surrealismus Dalis oder Gaudís, aber auch in Bauform und Symbolik des Escorial. In dieser Umprägung liegt die Wurzel des spanischen Beitrags zur Kunst Europas.

Georg Kauffmann (Münster):

Das Forum von Florenz

Als 1560 der Baubeginn der Uffizien bevorstand, gab es eine Kontroverse zwischen Ammanati, der das Gebälk durch Bogen unterbrochen haben wollte, und Vasari, der das durchlaufende Gebälk wünschte. Der Unterschied zwischen beiden Konzeptionen liegt hauptsächlich in zwei verschiedenen Auffassungen von „Ordnung". Ammanati

hat das Zusammenwirken des dorischen und jonischen Ornamentmusters im ganzen im Auge (Vitruvs "ordinatio"), Vasari zielt mehr auf die dorische Säulenordnung (Vitruvs "genus"). Dadurch wird er unklassisch. – Warum das gerade Gebälk der Uffizien? Serlio fordert die Dorica für den Herrscher, Alberti gerades Gebälk für hervorragende Personen. Vasari dürfte diese Meinung gekannt haben. Da Cosimo I. ausdrücklich die Dorica für die Uffizien wünscht, befindet er sich in Übereinstimmung mit Serlio. Die Uffizien sind daher unter dem Aspekt des Herrscherhauses zu sehen, wie denn der gesamten ausgreifenden Umgestaltung des ganzen Signorienbezirkes ein zentraler herrscherlicher Gesichtspunkt zugrundeliegt. Forumsgedanken, nach Vitruv und Alberti, haben in die Gesamtanlage Eingang gefunden. Wichtig ist der Plan Uff. 4881 A, der, aus der Forumskonzeption nach Caporalis Vitruvillustration (1533) entwickelt, wohl Gedanken Giorgio Vasaris d. Ä. wiedergibt.

Vasaris neue Treppe für den Palazzo Vecchio degradiert dessen alten Hof zum Vorhof, "cavum" (Vitruv). Der neue Haustyp der "casa degli antichi Romani" steht in Parallele zu Palladios Vitruvillustration und den Entwürfen für den Palazzo Porto Festa. Die Anhebung der Decke des Salone 1562 wie die Regulierung des verzogenen Grundrisses sind nicht ohne Alberti, Palladio und Serlio vorstellbar, wobei letzterer für die Grundrißsystematisierung wichtig ist.

Der Ausbau des Palazzo Pitti gehört ebenfalls in den Komplex der Umgestaltung des Areals um den Palazzo Vecchio. Für Eleonore von Toledo 1550 angekauft, entstand in ihm erstmalig in Florenz ein Schloß für die Gemahlin des Regierenden, der Forderung Albertis: „Das Anwesen der Fürstin sei getrennt vom Hause des Gemahls" entsprechend. Während Ammanatis Formensprache traditionell ist, muß die Gesamtanlage aus aktuellerem Prozeß heraus begriffen werden. Der Grundriß des Hofbaus geht mit palladianischen Entwürfen zusammen (nur ist anstelle der Grotte ein ovaler Saal zu setzen). Hier tritt der Gedanke der Idealvilla (J. Ackerman) in Erscheinung, so daß eine ähnliche Situation wie bei Vasaris Umgestaltung des Palazzo Vecchio-Areals entsteht: dort Realisierung eines ursprünglich idealgedachten städtischen Mittelpunktes, hier ländlicher Aufenthalt, der sich aus nicht minder idealem Bezirk der Frührenaissance entwickelt. Der entsprechende Theoretiker ist Serlio, dessen Einfluß, außer bei der Legitimierung der Rustika über den Ordnungen, vor allem an der "grotta grande" des Boboli-Gartens faßbar wird. Gegenüber Heikamps Deutung des Inneren wird auf Serlios „Satirische Szene" verwiesen, wobei der Unterschied zwischen Bild und Text zu beachten ist. Der Text zur „Satirischen Szene" entwirft etwas anderes als das Bild, nämlich das Milieu der Boboligrotte. Zwischen Bäumen, Felsen, Hügeln, Gebirgen und Brunnen leben freizügig durch keine Konvention Verbildete, "che licentiosamente vivono", wie de Rossis Liebesgruppe es in der Zweiten Kammer illustriert. Habe man für diese Szene kein echtes Material, nehme man künstliches, imitiere durch Malerei (wie dies Pocetti in der Grotte tat). Serlio selbst habe dergleichen schon einmal gesehen, von Girolamo Genga "ad instantia del suo padrone Francesco Maria Duca di Urbino", ausgeführt in Meergestein, Muscheln, Schneckenhäusern, Korallen, Perlmutter und Krebsschalen. Dies Material kommt ebenso in der Grotte vor

wie die von Serlio geforderten Sirenen, Nymphen und seltsamen Tiere. Die Boboli-Grotte ist also dauerhafte Theaterdekoration. Buontalenti führt sich hier als Theaterkünstler und Gengaschüler ein. Diese Parallele zu Serlio ist insofern von Bedeutung, als nach Smyth Gengas Villa Imperiale zum Pitti die nächsten Verwandtschaften zeigt.

Es ist zu fragen, ob die Idealstadtentwürfe Ammanatis eine Folge von Vasaris „Forums"-Konzeption (um 1564) sind. In einer Buchhändlerrechnung quittiert Ammanati 1564 den Ankauf der Texte von Alberti, Cataneo, Serlio und Bartoli, so daß die Hinwendung zur Gedanklichkeit bei ihm in der Tat unmittelbar vor 1565 zu belegen ist.

Neben dem Weg von der Kunst zur Theorie ist jedoch auch der Weg von der historischen Theorie zur Kunst zu betrachten. Der Hintergrund der antiquarischen Forschungen, die in der Suche nach antiken Resten, in dem schon Bruni bekannten „Parlagio" in den Arbeiten Borghinis zum Ausdruck kommen, ist wiederum in Cosimos I. dynastischen Zielen zu finden. Die Kunst der Vergangenheit wird durch Maler wie Francesco Morandini im Auftrage Borghinis erforscht, Beispiele des Trecento werden um 1565 kopiert. Die Analogie zu Vasaris Geschichtsbild tritt damit deutlich hervor, der daher keineswegs allein steht. Seine historische Leistung wird bei Borghini und den für ihn tätigen Künstlern reflektiert und empfängt ihrerseits von dort ihr Licht. Wir sprechen also mit Recht von einer „Kunst der Vasarizeit". Sie wird als „manieristische" Phase bezeichnet. Wollten wir aber ihren „Stil" näher beschreiben, hätte man in erster Linie festzuhalten, daß sie sich an Modellen orientiert, weniger an „Natur" und „Wirklichkeit". Es handelt sich um "concettismo". Concettismo ist auch die Grundhaltung des Auftraggebers Cosimo I., daher die Abdankung nach dem „Muster" Karls V., die Leichenfeier für Michelangelo nach der Leichenfeier für Karl V. Der Gang zwischen Palazzo Vecchio und Palazzo Pitti ist kunstgeschichtlich ein aus Pfalzen stammendes Motiv.

Im Hinblick auf die Innenausstattung treten dieselben Elemente in Erscheinung. Für Vasaris Dekoration im Palazzo Vecchio sind die Stecher von Fontainebleau wichtig. Das doppelgeschossige Studiolo für Francesco I. mit darüberliegendem Tesoro ist vielfach eingebunden in die alte Tradition der doppelgeschossigen Palastkapelle, so wurde bei der Ste Chapelle in Paris der Schatz nördlich der Apsis aufbewahrt. Die Stuckdekoration der Säulen im "cavum" des Palazzo Vecchio ist nicht ohne die Säulen in Alt-St. Peter vorstellbar; Buontalentis Tribuna in den Uffizien besitzt viele „sakrale" Motive, darunter einen Altarraum, dort erscheint Michelangelos Marienbild über Hainhofers Kunstschrank wie Altarbild über Altaraufbau. Charakteristisch ist auch der Gegensatz zur voraufgehenden Epoche und der Rückgriff auf Formen des Quattrocento: Bandinellis Petrus ist Nachbildung von Donatellos Petrus an Or San Michele, Cellinis Liegefiguren am Salzfaß zwischen Einzelköpfen sind angeregt von der unteren Zone der Paradiesestüre Ghibertis. Als habe die Stadt, der eine Hochrenaissance versagt geblieben ist, nicht von der Faszination ihrer lokalen Frühstufe loskommen können.

Nur vor diesem Hintergrund wird der Umschwung begreiflich. Der Blick weitet sich mit Vasari über ganz Europa, Vasari stellt eine stilprägende Kraft des Jahrhunderts, eine Gründungsfigur des Barock dar. Typisch ist die Geschichte der Lünettenwand des

Studiolo für Francesco I. Der 1. Entwurf (in Dijon) zeigt ein Jahreszeitenthema konventioneller Art, dann tritt aber radikaler Wandel zugunsten des Rundbildnisses von Cosimo I. und Eleonora im Zodiakus ein. Das Thema ist jetzt nach antiker Prägung formuliert: nach dem Jahreszeitensarkophag in Dumbarton Oaks (damals in Rom). Alles dies zeigt, daß Vasari, der mit Recht einer der Väter der Kunstgeschichte genannt wird, keinesfalls, wie es gemeinhin heißt, nur der Begründer einer „Stil"-Kunstgeschichte gewesen ist. Nicht minder war er ein Wegbereiter ikonographischen Denkens.

Sektion „Westfalica"

Ruth Meyer (Münster):

Eine ottonische Handschriftengruppe aus Minden und die Reichenau

Im Mittelpunkt der Handschriften, die auf Bischof Sigebert von Minden (1022 – 1036) als Stifter zurückgehen, steht ein durch 8 ganzseitige Bilder und reichen Initialschmuck ausgezeichnetes Sakramentar (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Ms. theol. lat. fol. 2), dessen Miniaturen etwa zu gleichen Teilen Vorlagen aus den Schulkreisen von St. Gallen und der Reichenau auswerten.

Die jetzt noch erhaltenen fünf Handschriften lassen sich auf Grund von stilistischen, ikonographischen, ikonologischen und liturgiegeschichtlichen Zusammenhängen mit einigen von Heinrich II. gestifteten Codices aus dem ehemaligen Bamberger Domschatz zusammenbringen. Für Bamberg als Entstehungsort spricht auch die Art der Prachteinbände, die sich nach der Beschreibung des Chronisten H. von Lerbeke rekonstruieren lassen.

(Der Vortrag erscheint in erweiterter Form als Beitrag zu der in Druck befindlichen Festschrift für Karl Hermann Usener.)

Ulf-Dietrich Korn (Münster):

Die Reste der romanischen Farbverglasung von St. Patrokli in Soest

Die Fragmente der Hauptchorverglasung von St. Patrokli in Soest konnten bisher von der Forschung nicht eingehend bearbeitet werden, weil sie durch eine entstellende Restaurierung des 19. Jh. und den Einbau in neuromanische Fenster kaum als solche erkennbar waren oder weil sie durch Ausflickungen gestört und an ihrem Aufbewahrungsort in Kapitelsaal und Sakristei nicht zugänglich waren.

In den Jahren 1961 – 65 wurden die Reste vom Referenten neu geordnet und in der Werkstatt Oidtmann/Linnich restauriert; die Ergebnisse wurden in der Dissertation des Referenten verarbeitet. Die Neuordnung brachte – mit Hilfe der Akten des Pfarrarchivs – Aufschlüsse über Ikonographie und stilistische Eigenart der Farbverglasung und ermöglichte die theoretische Rekonstruktion von dreien der fünf Hauptchorfenster: das Nord- und das Mittelfenster der Apsis enthielt einen christologischen

Zyklus mit szenischer und verbaler Typologie, die z. T. auf Rupertus von Deutz zurückgeht, das Südfenster zeigte Szenen aus der Vita des hl. Patroklus. Im einzelnen nicht rekonstruierbar sind ein Jugend-Christi-Fenster und sein typologisches Gegenstück.

Zur stilistischen Einordnung wurde das unmittelbar verwandte Antependium aus St. Walpurgis in Soest (Münster, Landesmuseum) herangezogen, daneben Buchmalereien aus Helmarshausen (Evangeliar Heinrichs des Löwen, ehem. Gmunden, Schloß Cumberland; Psalter Heinrichs des Löwen, London, Brit. Mus., Dep. of Mss. Lansdowne 381; Hardehausener Evangeliar, Kassel, Landesbibl. Ms. theol. Fol. 59), in denen sich eine Fülle sehr verwandter figürlicher und ornamentaler Einzelmotive findet. Den Soester Glasmalereien am nächsten steht dabei das Hardehausener Evangeliar, das in der stilistischen Grundhaltung wie in den Einzelheiten des Ornament-Vokabulars, der Gewandzeichnung und der Gesichtsbildung weitgehend identische Formen zeigt. Es ist daher anzunehmen, daß die Soester Fenster entweder in Helmarshausen selbst oder in einer von dort abhängigen, vielleicht Soester Werkstatt entstanden, allerdings unter rheinischem oder mosanem Einfluß, der sich in der Verwendung von Vierpaß- und Kleeblattformen zur Aufteilung der Fensterflächen manifestiert. Für die Datierung liegt als terminus ante quem das Jahr 1166 mit der Schlußweihe nach größeren Umbauten nahe. Dieser zeitliche Ansatz wird durch den stilistischen Vergleich mit den Helmarshausener Handschriften gestützt.

Für die Entstehung der Fenster in Helmarshausen oder in direktem Zusammenhang mit dem Diemelkloster spricht neben dem stilistischen Befund die Zuweisung der „Schedula diversarum artium" des Theophilus an Roger von Helmarshausen, die im 2. Buch Anweisungen zur Herstellung von Glasfenstern enthält. Dieser älteste in Deutschland nachweisbare typologische Fensterzyklus wäre damit der einzige erhaltene Beleg für Helmarshausener Glasmalerei.

Friedrich Möbius (Jena):

Zur Bedeutung des Westwerkes von Centula. Neue Forschungen zu den schriftlichen Quellen

Auf die Frage nach Zweck und Wesen des karolingischen Westwerks versuchen heute im wesentlichen zwei Hypothesen eine Antwort zu geben. Die in den 1950er Jahren ausgebaute Kaiserkirchenhypothese sieht im Westwerk formal und funktionell eine Kopie der Aachener Hofkapelle, die Salvatorkirchenhypothese, von Carol Heitz 1963 umfassend begründet, einen Kultraum für die großen Salvatorfeste, insbesondere das Osterfest. C. Heitz läßt die Möglichkeit offen, daß der weltliche Herrscher als „typus Christi" an den Salvatorfeierlichkeiten im Westwerk teilgenommen hat, aber er lehnt einen wesentlichen Einfluß des karolingischen Königtums auf die Entwicklung des Salvatorkultes und des Westwerkes ab. Demgegenüber hat E. Lehmann an der Deutung des Westwerkes als einer „Kaiserkirche" festgehalten. Seine These „im Bilde des Salvators wurde der Kaiser verehrt" nimmt die Heitz'schen Ergebnisse auf,

wertet aber das Königtum als den die architektonische Schöpfung letztlich bestimmenden Faktor.

Vom Quellenmaterial zu Centula (Angilberti abbatis de ecclesia Centulensi libellus; Institutio s. Angilberti abbatis de diversitate officiorum; Hariulfus, Chronicon Centulensis abbatiae) her ergeben sich wichtige Hinweise auf eine „karlische Christologie", die in den 780er und 790er Jahren am Aachener Hof festere Umrisse annahm. Der Ref. glaubt, die vier Christus-Memorien der Kirche im Centula nicht nur als Stationen des Lebens- und Heilsweges Christi schlechthin verstehen zu müssen, sondern als Bezeichnungen der via triumphalis des siegreichen Gottes. Die berühmten Stations- und Wandergottesdienste von Centula gewannen durch die Beteiligung des Volkes den Charakter von Triumphzügen. Das imponierende Zeremoniell des Volksumzuges galt dem obersten König, dem Herrscher der Welt. Die nationalkirchliche Färbung des Altarprogramms, die tägliche Messe für den König sowie die für Centula nachweisbaren „Laudes" legen nahe anzunehmen, daß neben Christus auch die fränkische Kirche und das mit ihr verbundene Königshaus Gegenstand des Kultes waren. Die staatssymbolische Bedeutung der sich im christologischen Spannungsfeld der Kirche abwickelnden kultischen Vorgänge wird von Angilbert selbst bezeugt: Das Gotteslob bringen alle Chöre des Klosters dar "pro salute augusti Karoli" und "pro stabilitate eius regni". Angilberts Liturgie war eine triumphale Liturgie, die im Bilde des Gottesstaates und seines Herrschers den karolingischen Staat und seinen König meinte.

Eine Analyse der Angilbert'schen Bittprozession ergibt, daß das Volk von Centula und Umgebung – der "mixtus populus" – seinen Platz im Erdgeschoßraum des Westwerkes fand, während der Konvent des Klosters in Gemeinschaft mit dem grundbesitzenden Adel von Ponthieu – den "nobiles viri" – das Obergeschoß besetzte. In der räumlichen Beziehung der beiden Geschosse sprachen sich gesellschaftliche Verhältnisse der verschiedenen Benutzergruppen aus. Der Kommunionempfang – Höhepunkt der Salvatormesse und wesentliches Element des Salvatorkultes überhaupt – erhielt in Centula seine besondere Färbung durch das soziale Modell einer Klassengesellschaft, das auf weiten Strecken die religiöse Feier bestimmte. Die triumphale Liturgie vom Ende des 8. Jhs., an deren Entwicklung Angilbert auch durch seinen Kampf gegen den Adoptianismus beteiligt war, galt der Erhöhung und Stärkung des fränkischen Königtums als der Spitze der frühfeudalen Gesellschaftspyramide. Der karolingische Salvatorkult war seinem Wesen nach ein frühfeudaler Kaiserkult.

Die staatliche Funktion des Centulaer Westwerks wird in aufschlußreicher Weise fernerhin bezeichnet durch die Sitzungen der Kuria von Ponthieu, eine Art Adelsparlament, das unter dem Vorsitz des Laienabtes tagte. Das Westwerk war der Ort der Begegnung von Adelsmacht und Königsgewalt. Liturgischer und staatlicher Zweck konnten sich eng miteinander verbinden und zur gleichen architektonischen Gestaltung führen, weil sie beide den gleichen Gegenstand abbildeten.

Das ästhetische Wesen des karolingischen Westwerkes sieht der Ref. im Bilde des über seinem Volke thronenden Herrschers, dem Bewunderung und Verehrung gebührt.

Sektion „Niederländische Kunst"

Rolf Wallrath (Köln):

Der Meister des Bartholomäusaltars in den Niederlanden und in Köln

Der Meister des Bartholomäusaltars befriedigt in seinen hervorragendsten und maltechnisch vollendeten Tafeln gleichermaßen das Qualitätsgefühl wie den Spürsinn des Forschers. Zudem ist die wissenschaftliche Welt in den letzten Jahren immer wieder durch verschiedene Funde überrascht worden, die sein Oeuvre auf das Glücklichste und Vielseitigste bereichern. Erinnert sei an das seit der Münsteraner Ausstellung von 1879 verschollen geglaubte Stundenbuch der Familie Homoet-Bylandt (seit 1959 im Wallraf-Richartz-Museum). Verschiedene Tafelbilder in englischem Privatbesitz wurden durch die Ausstellung „Kölner Maler der Spätgotik" erstmals vorgeführt (s. Kunstchronik 1961).

Vor dem Täfelchen mit der Dreiergruppe Maria-Jesus-Agnes, das überraschend aus provenzalischem Privatbesitz auftauchte und vor zwei Jahren in das Germanische Nationalmuseum, Nürnberg kam, wird man unmittelbar erinnert an die Komposition desselben Themas „Die mystische Vermählung des Jesuskindes mit der hl. Agnes", einem Bild des Erzbischöfl. Museums in Esztergom (Gran)-Ungarn. Der konsequente Vergleich dieser beiden Tafeln ist um so lohnender, weil die Andachtstafel von Esztergom, wie ähnliche Fassungen, in Utrecht um 1470/80 entstanden sein muß, in jener Stadt also, die schon oft auf Grund guter Beobachtungen mit dem Maleradepten in Verbindung gebracht wurde und im Hinblick auf den Agneskult sowie als Suffraganbistum (bis 1559) auch mit Köln durch mancherlei Fäden verknüpft war. Dieses Utrechter Bild in Esztergom oder eine andere uns noch unbekannte verwandte Fassung muß dem Bartholomäusmeister bekannt gewesen sein und solch' nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, daß er die Komposition bis in die Einzelheiten getreulich in seine Tafel übernahm, zu einer Zeit, da er schon in Köln oder jedenfalls für Köln mit den Altären der Kartause (Thomas- und Kreuzaltar), sowie mit dem Halbfigurenbild „Muttergottes, Augustin und Adrian" der Augustiner-Eremiten in Köln (jetzt Darmstadt) beschäftigt war. Damals, vor oder um 1500, malte er auch das bekannte Andachtsbild „Die Muttergottes mit der Nuß".

Wir folgern, daß der Bartholomäusmeister noch im Bereich seiner Kölner Tätigkeit tief durchdrungen war von dem Eindruck der in Utrecht 20 – 30 Jahre zuvor geübten Mal- bzw. Kompositionsweise; und doch wirkt dieser Maler, der stets vor dem Hintergrund der gesamten niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts gesehen werden muß, im Rahmen der nordholländischen Kunstübung singulär und als ein Einzelgänger. Besonders mit den letzten großen Altären, dem Bartholomäusaltar in München und dem für die Columba-Kirche geschaffenen Werk (die Flügel jetzt in Mainz und London), erweist er sich als ein in Köln heimisch gewordener Individualist.

Es kann sich nicht darum handeln, ihn für Utrecht oder für Köln zu reklamieren; denn wir wissen ja nicht, ob und wie lange er in der oder jener Stadt, etwa auch in Nijmegen oder Arnheim, seßhaft gewesen ist. Er wanderte zwischen Utrecht und

Köln. Dabei muß man sich vergegenwärtigen, daß Köln und Utrecht, wie F. Gorissen formulierte, „die Ellipsenbrennpunkte eines räumlich, wirtschaftlich, kulturell einheitlichen Gebietes gewesen sind, welches das eigentliche Niederland war, bevor dieser Begriff politisch umgedeutet wurde".

Sein ganzes Schaffen mündete gleichsam folgerichtig in der Kölner Malerschule. In dieser Stadt war man mit allem „Niederländischen" innig vertraut: Als der Bartholomäusmeister den großen Altar mit dem knienden Kartäuser schuf, der in der Columbakirche durch die Westerburg-Andernach seinen festen Platz fand, entwarf man in der Kölner Werkstatt des sogen. Sippenmeisters die gewaltigen Glasfenster für das nördliche Seitenschiff des Kölner Doms (1507 bis 1509 datiert). Hier wurde in der „Anbetung der Hirten" der dreißig Jahre zuvor (rd. 1476) vollendete Portinarialtar des Hugo van der Goes reflektiert, – aber nicht nur dieses Triptychon, sondern auch seine „Hirtenanbetung" (Berlin); zudem hat eine verlorene Komposition (Marientod?) ihre Spuren hinterlassen. Von diesen Glasbildern des Doms her läßt sich zwar nicht unmittelbar stilistisch, wohl aber zeitgeschichtlich der Bartholomäusaltar festlegen (vgl. das Glasfenster der Maria Magdalena).

In Köln, wo man das Werk des hier 1480, vielleicht zur Abwicklung eines Altarauftrags weilenden Genter Malers dergestalt ehrte, fand und gab der Meister des Bartholomäusaltars sein Bestes und sein Typisches; und wie der vom Bodensee über ein halbes Jahrhundert vorher zugewanderte Stefan Lochner wurde er zu einem Exponenten der Kölner Malerei in der Spätgotik.

Florens Deuchler (Rom):

Philipp der Gute und Karl der Kühne von Burgund im Spiegel zeitgenössischer Bilddokumente

Der Berner Tausendblumenteppich aus der Burgunderbeute von 1476 gehört als ältestes erhaltenes Denkmal der *tapisseries à mile fleurs* (1466 in Brüssel entstanden) mit ähnlichen, verlorenen Stücken zur Ausstattung einer *chambre* Philipps des Guten. Dieser imaginäre Garten mit seinen immerblühenden Blumen ist Abbild des Paradieses. Neben Erinnerungen an antike Evokationen des goldenen Zeitalters und einer Realisierung des *locus amoenus* (vgl. die 4. Ekloge Virgils) tritt die Vorstellung des Paradiesgartens als Vergegenwärtigung der Ecclesia (vgl. Speculum Virginum). Beda deutet bereits den Garten als Kirche, den *fons* als die heilige Lehre und die *emissiones* als die Pflanzer der Ecclesia. Das burgundische Wappen befindet sich an der Stelle der sonst üblichen Brunnendarstellung: das Wappen als Burgund ist der *fons*. Das befriedete Territorium Philipps des Guten leistet die Voraussetzung dafür, daß die christliche Lehre überhaupt gelehrt und verbreitet werden kann, „fließen" darf. Bei der Messe in der Hofkapelle steht der Priester buchstäblich auf Burgund: einem entsprechenden Wappenteppich. Dies ist eine sonst nicht übliche Darstellung, und die heraldischen Zeichen scheinen einen liturgischen Anspruch zu gewinnen. – Philipp der Gute als *vicarius Dei*, umgeben von seinen 12 *consiliarii* – die Ritter des Ordens

vom Goldenen Vlies treten als ideale Gemeinschaft in die Nachfolge des Apostelkollegiums –, hält sich als *Eques Ecclesiae* (darauf deuten die Doppel-E des Blumenteppichs hin) in dem Paradiesgarten auf als ideellem Mittelpunkt seiner christlichen Welt und als Ausgangsort seines Kampfes gegen die Heiden (Kreuzzugsgedanke). Dieser Vorstellung entsprechen die *mappa mundi*-Malereien auf Herrscherzelten (Roman d'Alexandre) und die Beschreibung des Wohnraums der Gräfin Adela bei Balderich von Bourgueil. Das Friedensregiment Philipps des Guten feiern zeitgenössische Miniaturen, in denen der Landesherr u. a. als Auftraggeber in Erscheinung tritt; relevant sind dabei jene Darstellungen, die außerdem eine Vision des Dichters zum Inhalt haben.

Die *vicarius Dei*-Ansprüche Philipps verlagern sich bei seinem Sohn Karl auf die Travestie in die Gestalt des Heiligen Georgs. Als *miles christianus* führt Georg, mit den Zügen des Landesherrn charakterisiert, die Truppe in den Kampf. Von der erhaltenen Georgsfahne der burgundischen Garde in Solothurn läßt sich die Tradition über Maximilian und Philipp den Schönen zu Karl V. weiter verfolgen. Tizians Herzog von Atri in Kassel kann als Paraphrase dieses burgundischen Georg-Topos verstanden werden. Das ganzfigurige Porträt in Landschaft dürfte formal auf eine deutsche Darstellung des siegreichen stehenden Georg zurückgehen. – Für Abbildungen vgl.: Der Tausendblumenteppich in Bern (= Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams Universalbibliothek, Nr. 117), Stuttgart 1966. – Für die Belege siehe: Philipp der Gute von Burgund als Auftraggeber. In: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern 45/46 (1965/1966), erscheint 1967.

L. M. J. Delaissé (Oxford):

Die Anfänge der „holländischen" Kunst in der Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts

Das Werk des Meisters der Katherina von Cleve zeigt, daß ein holländischer Stil, wie er durch die große Malerei des 17. Jahrhunderts charakterisiert ist, schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts bestand. Viele in Holland entstandene Miniaturen vor und nach diesem Meister weisen die gleiche Eigenart auf. Der Stil ist durch eine ungewöhnlich direkte Sicht und Darstellung der Wirklichkeit charakterisiert, des Menschen mit seinen individuellen Zügen, seiner Gefühle, seines Lebensraums, der Architektur und der Landschaft. Dies bleibt während des ganzen Jahrhunderts gleich, trotz einschneidender politischer Veränderungen. Die holländische Buchmalerei unterscheidet sich von der der Nachbargebiete (abgesehen von einigen frühen westfälischen Malereien) und ist in ihrer Qualität vor 1445 am bedeutendsten, obwohl vor allem mit bürgerlichen Auftraggebern zu rechnen ist.

In derselben Zeit kam, zuerst in Holland, bald auch im westlichen Deutschland die *devotio moderna* auf. Nicht durch Mystik, sondern durch tiefe Menschlichkeit wandte sich diese Bewegung vor allem an die Laien, die auch größere Aufrichtigkeit in Ausdruck und Vollzug des religiösen Lebens verlangten. Man benutzte die Alltagssprache, sogar den Dialekt, man hatte keine eigentliche *regula* oder Liturgie, kopierte religiöse

Texte und die Bibel, deren Ereignisse als Szenen des täglichen Lebens interpretiert wurden. Eben weil diese Illustrationen so menschlich sind, wird ihr Gehalt verstanden und aufgenommen.

Einer solchen Aufrichtigkeit im religiösen Ausdruck entspricht natürlicherweise die Objektivität in der künstlerischen Wiedergabe der Wirklichkeit. Beide erscheinen in demselben Umkreis und können in ihrem Wert nur gewürdigt werden, wenn man an ihre Entwicklung im Protestantismus eines Erasmus und die Malerei des 17. Jahrhunderts denkt.

Wenn man der Hypothese eines holländischen Stils zu Anfang des 15. Jahrhunderts zustimmt, müssen andere Hypothesen neu untersucht oder berichtigt werden:

1. Die Malerei des 15. Jahrhunderts in Holland ist auch ihrem Wesen nach holländisch, und der flämische Einfluß ist nur oberflächlich.
2. Wenn Holland und Westfalen seit dem Ende des 14. Jahrhunderts schöpferisch sind, sollte man mehr mit ihrem Einfluß auf andere Gebiete rechnen (nicht nur Sluter, Malouel, Limbourg).
3. Kann man länger Bilder, Zeichnungen und Kompositionen van Eyckisch nennen, die in ihrer Gesinnung und in ihrem Stil so holländisch und so von Jan van Eycks Kunst verschieden sind?
4. Ist der Einfluß holländischer Buchillustration auf Flandern auf das durch Dokumente Bekannte begrenzt?
5. Haben nicht holländische Religiosität und holländischer Stil eine größere Rolle in der flämischen Malerei – die oft „niederländisch" genannt wird – gespielt als angenommen wird, und verwechseln wir nicht Produktionszentren mit schöpferischen Quellgebieten?
6. Sollte man nicht die Malerei des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden erneut untersuchen, da der holländische Stil und der Geist der *devotio moderna* mit größerer Intensität im 17. Jahrhundert wieder auftreten, als die politischen und religiösen Bindungen zum Süden abgebrochen sind?

Justus Müller-Hofstede (Bonn):

Rubens und Tizian: Das Bild Karls V.

Unter den zahlreichen Kopien, die Rubens nach Tizian malte, hebt sich die Gruppe der Bildnisse Karls V. in auffälligem Maße heraus. Es genügte Rubens nicht, eines der Kaiserporträts von Tizian zu wiederholen; vielmehr finden sich in seinem Nachlaßinventar von 1640 Kopien von vier Darstellungen Karls V., die Tizian geschaffen hatte. Zusätzlich begegnen uns Echos und Ergebnisse dieser Beschäftigung mit den Kaiserporträts in Gemälden von Rubens. Da mehrere verlorene Kaiserbildnisse des Venezianers allein durch Kopien von Rubens erhalten sind, werden Rückschlüsse auf wichtige Glieder in Tizians Tätigkeit für Karl V. möglich. Zugleich ist der Anlaß gegeben, die Stufen und Wandlungen in Rubens' künstlerischer Auseinandersetzung mit

diesen Porträts zu untersuchen und die Konzeption klarzulegen, die Rubens von der geschichtlichen Gestalt dieses Kaisers hegte.

Im Jahre 1603, während seines ersten spanischen Aufenthaltes, malte Rubens *„Kaiser Karl V. mit erhobenem Schwert"*. Das Gemälde konnte in Privatbesitz in Yorkshire ermittelt werden. Es war durch L. Burchard 1950 kurzfristig auf einer Londoner Ausstellung vorgeführt worden, nachdem H. Gronau Urheber und Entstehungszeit von Original und Kopie erkannt hatte. In diesem Gemälde ist zweifellos Tizians erstes Kaiserporträt überliefert, das in der ersten Hälfte des März im Jahre 1530 in Bologna entstanden war. Wie alle Bildnisse Karls V. von Tizian gelangte auch dieses in die kaiserlichen Sammlungen in den Niederlanden, wurde von Karl wahrscheinlich in sein Altersexil nach San Jeronimo de Yuste mitgenommen und so später Eigentum Philipps II. Später ging es in Spanien verloren. – Ebenfalls 1603 kopierte Rubens das *„Bildnis Karls V. mit dem Kommandostab"* (Berlin, Privatbesitz). Auch diese Arbeit des Flamen überliefert und sichert eines der verschollenen, deshalb in ihrer definitiven Form bisher umstrittenen Kaiserporträts Tizians. Das Original entstand während des Reichstages zu Augsburg 1548 und hatte ein dreiviertelfiguriges Bildnis Ferdinands, des Königs der Römer, in voller Rüstung zum Gegenstück.

Bald nach seiner Rückkehr aus Spanien, in der ersten Hälfte des Jahres 1604, malte Rubens eine *„Allegorie auf die Kaiserkrönung Karls V."*, die sich bis zum Herbst 1965 in der Sammlung von Captain Spencer Churchill auf Northwick Park befand und dann in Londoner Privatbesitz überging. Eine sorgfältige Reinigung des Bildes ließ die Nähe von Koloristik und Formgebung zum *„Reiterporträt des Herzogs Lerma"* (vollendet November 1603) erkennen. Unmittelbares Vorbild für Rubens war eine entsprechende Allegorie, die Parmigianino 1530 in Bologna gemalt hatte und die Rubens im Herzogspalast zu Mantua vorfand. Wichtige Abwandlungen der Komposition und des Bildniskopfes nahm Rubens unter Berufung auf die Kaiserporträts Tizians vor. Die Allegorie läßt darauf schließen, daß der Flame in jenen italienischen Jahren in der Gestalt Karls vor allem eine Verkörperung imperialer Macht sah.

Als Rubens im September 1628 noch einmal Spaniens Boden betrat, wendete er sich erneut den Kaiserbildnissen Tizians zu. In eigenwilliger Reduktion kopierte er damals die Büste Karls aus dem Reiterbildnis von Mühlberg heraus; dieses Gemälde befindet sich in der bedeutenden Rubenssammlung des Grafen Seilern, London. Ebenfalls während jener Monate malte Rubens das *„Doppelporträt Karls V. und der Isabella von Portugal"*, das Tizian 1548 in Augsburg geschaffen hatte. Das Gemälde ging in Spanien verloren. Rubens' Kopie, 1936 durch A. Scharf veröffentlicht, gehört zu den Sammlungen des Herzogs von Alba in Madrid. Beide Kopien nach Tizian zeigen Rubens mit persönlicher geprägten Erscheinungen des Kaisers in „privaterem" Bildausschnitt beschäftigt. Der gealterte Meister suchte Karl V. näher ins Antlitz zu blicken und arbeitete an ihm den Ausdruck ruhiger, gesammelter Kraft heraus. Rubens stand zu dieser Zeit in schwierigen diplomatischen Verhandlungen, die in London zum Friedenschluß führen sollten. Der Friede mit den nördlichen Niederlanden war eine der größten Hoffnungen, die Rubens an diese Mission geknüpft hatte. Im Bilde

Karls V. mochte er, der in dem Kaiser zugleich auch den letzten burgundischen Herrscher sah, Ermutigung für dieses Vorhaben schöpfen.

(Der Beitrag wird im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst veröffentlicht.)

Sektion „Europäische Kunst, allgemein"

Jan van der Meulen (Marburg):

Die Querhausportale und die relative Chronologie der Kathedrale von Chartres mit Bezug auf das Datum 1220

Es werden zwei Kriterien untersucht, die eine genaue Aufstellung der zeitlichen Reihenfolge der eingewölbten Raumteile der Kathedrale von Chartres ermöglichen: die Topographie der Zuganker und die Stilentwicklung der Schlußsteinornamentik. Die gewölbten Teile des Bauwerks müssen, grob gesagt, in der folgenden Reihenfolge fertiggestellt worden sein: zuerst die Langhausseitenschiffe (bis an die Westfassade des 11. Jh.), gefolgt von dem Choruntergeschoß; danach (zusammen mit den westlichen Seitenschiffsjochen) das Langhaushochschiff. Das vollendete Langhaus wurde im Osten provisorisch abgeschlossen. Die Einwölbung des Chorhochschiffes, der Vierung und der jeweils angrenzenden ersten Hochschiffsjoche des Querhauses vervollständigte den Längsraum, und zwar auf einer späteren Stilstufe. Der so vollendete Längsraum wurde wiederum gegen das Querhaus provisorisch abgeschlossen. Parallel zu dieser Baufolge wurden offenbar jeweils nur diejenigen Teile des Querhauses etappenweise gebaut, die an den in Arbeit stehenden Teil des Längsraumes anschlossen und für seine Konstruktion notwendig waren. Die Untergeschosse der Querfassaden können erst der allgemeinen Stilstufe der Hochschiffsgewölbe des Chores zugeordnet werden; das genaue Verhältnis kann noch nicht bestimmt werden. Zuletzt erhielten die Querhaushochschiffe ihre Gewölbe, allerdings mit Schlußsteinen, die keine organische Weiterentwicklung des Chartreser Stils mehr darstellen. Diese kompliziert erscheinende Bauchronologie erklärt sich aus dem nachweisbaren Umstand, daß die Querhausarme erst im Verlauf der Bauarbeiten um je ein Joch länger geplant und ausgeführt wurden. Das heutige weitausladende Querhaus der Kathedrale von Chartres würde auch gar nicht in die engere Entwicklung des klassischen Kathedralengrundrisses um 1194 hineinpassen. Die einzelnen Beweise dafür, daß die Querhausarme tatsächlich um je ein Joch kürzer geplant waren, brauchen daher hier nicht einzeln angeführt zu werden.

Die Skulpturen der Querhausportale der Kathedrale von Chartres sind wiederholt in Zusammenhang mit dem Datum 1220 gebracht worden, da zu dieser Zeit „die Gewölbe des vollendeten Gebäudes" (corpore tot sub testudineo jam consummata decore) in einem höfischen Lobgedicht erwähnt werden. Die relative Chronologie der Bauausführung und der zweifache provisorische Abschluß gewölbter Teile des Hauptraumes erlauben es jedoch nicht, diese Quelle auf die Vollendung des Gesamtbaues zu beziehen und damit auch auf die Skulpturen der Portalanlagen. Das geht

auch dann nicht, wenn eine zweite Quelle, die von der Sitzverteilung *in choro nostre ecclesie* spricht, sich tatsächlich auf den architektonischen Chor beziehen lassen sollte. (Vgl. die Ausführungen des Ref. zur Bau-Chronologie von Chartres im Bull. de la Société Archéologique d'Eure et Loir XXIII, S. 79 – 126, bes. S. 99 – 107.)

Richard Hamann-Mac Lean (Marburg):

Die Versatzmarken der Westportalstatuen der Kathedrale von Reims

Bemerkt wurden die Versatzmarken zuerst von Vöge 1904, zusammengestellt von Deneux 1925. Deneux sind dreizehn Marken entgangen; die Papstfigur zeigt die Zahl 5 (nicht 4). Ferner war bisher nicht erkannt worden, daß die jüngeren Figuren (Josephsmeister-Gruppe) nur an der Säule, dort aber zweimal zu verschiedener Zeit markiert wurden, daß es sich um vier nach Anbringung und Formulierung verschiedene, von einander unabhängige, zeitlich sich folgende, de facto aber mehrfach verzahnte Systeme handelt und daß die Analyse dieses Sachverhalts exakte Schlüsse auf die Abfolge der Planungen für die Gesamtportalanlage zuläßt, wenn die archäologisch feststellbaren Planänderungen an den jetzigen Nordportalen, bei den Westportalen die verschiedenen Vorbereitungsstadien für die Tympanon- und Archivoltenzone und die verschiedene Zurichtung der Statuen für ihren jeweiligen Platz berücksichtigt werden. Die bisherigen Rekonstruktionsvorschläge (Doris Schmidt 1960, Robert Branner 1961, Hans Reinhardt 1963) sind schon deshalb hinfällig, weil die Maße der Figuren oder die Nichtaustauschbarkeit von Wand- und Säulenfiguren unbeachtet blieben, die Versatzmarken der Systeme III und IV wahllos vermischt, die zeitliche Abfolge der Systeme bestritten oder Irrtümer in der Numerierung vorausgesetzt wurden.

Gesichert ist als 1. Projekt ein Marienkrönungsportal mit zwölffigurigem Vorläuferzyklus (Vm. System I) als Hauptportal und ein Gerichtsportal als eines der Nebenportale. Das 2. Projekt, für welches das Ortsheiligenportal (jetzt Nordfassade) und der Marienzyklus (Vm. System II) begonnen wurden, rechnet noch mit dem Vorläuferzyklus, scheidet aber das Gerichtsportal aus. Das 3. Projekt scheidet auch das Ortsheiligenportal aus, das nun für die Nordfassade, etwas abgeändert und vorrangig vor dem Gerichtsportal, vollendet wird. Das 4. Projekt (Vm. System III) scheidet die Vorläufer aus und legt die (schon in Projekt 3 oder 2 im wesentlichen so vorgesehene) Portalarchitektur endgültig fest, von der nur Einzelheiten der Ausführung abweichen. Dem Marienzyklus ist der Pfeiler zwischen Mittel- und südlichem Nebenportal vorbehalten. Alle übrigen Gewände werden mit (im einzelnen nicht eindeutig identifizierbaren) Heiligen besetzt, von denen nachweislich nur eine Figur, vielleicht noch die eine oder andere Wandfigur am vorgesehenen Platz steht. Das 5. Projekt (Vm. System IV) sieht fast ausnahmslos die heutige Aufstellung vor und greift auf den Vorläuferzyklus zurück. Die endgültige Aufstellung enthält noch einige Schönheitskorrekturen an diesem Aufstellungsplan. Gegenüber einer ursprünglich konventionellen Lösung für die Tympana werden gleichzeitig mit dem

Projekt 5 die Fenstertympana vorgesehen und die innere Figurenwand in ihrer jetzigen Form begonnen. Bis zu den letzten Maßnahmen fällt alles in die Zeit vor Bernhard von Soissons.

Edgar Lehmann (Berlin):

Die Ostteile des Meißner Doms

1259/60 wurde der Plan zum Neubau des Meißner Doms von Bischof Albrecht (1259/66) gefaßt und sicher sofort ins Werk gesetzt. Wichtigster Bauherr war Albrechts Nachfolger Withego I. (1266/93). 1268 war der Chor ganz oder teilweise benutzbar, 1287 auch das Querschiff. 1291 war der südliche Kreuzflügel mit dem Achteckbau vollendet, 1293 vermutlich auch die Vierung, wo Withego in diesem Jahre beigesetzt wurde. 1296 war der Bau der sogenannten Maria-Magdalenenkapelle, richtiger der Kapitelsaalkapelle Allerheiligen, abgeschlossen. 1298 wurden die Ostteile einschließlich des ersten Langhausjochs liturgisch genutzt.

Die Ostteile sind planeinheitlich in der Baufolge von Ost nach West entstanden. Es gab nur unbedeutende Planschwankungen. Sehr früh wurde die Einschiebung der Sakristeikapelle am Südostturm beschlossen. Im übrigen wurde im Laufe der Bauzeit nur das Gewölbesystem im Querschiff abgeändert und die Westwand des Lettners in anderer Form als die Seitenwände errichtet. Die wichtigste Planänderung ist, wie bekannt, der Übergang von der Basilika zur Halle im Langhaus, der während der Errichtung des Südkreuzarms vor 1291 beschlossen worden sein muß. Am Nordkreuzarm wird von Anfang an mit dem Hallenplan gerechnet.

Die Planeinheitlichkeit der Ostteile wurde durch die Vielfalt ihrer Formensprache verdeckt. Der Baubeginn am Chor erfolgte unter stärkstem Einfluß des Naumburger Westchors. Beim Fortgang der Arbeiten setzten sich zisterziensische Formen, hauptsächlich von Pforte, daneben von Marienstern vermittelt, mehr und mehr durch. Lettner-Schauwand und Achteckbau zeigen wahrscheinlich die in Meißen selbst erfolgte Verarbeitung der Naumburger und Pförtner Anregungen und ihre Weiterbildung im Sinne der fortgeschrittenen Zeit (um 1275/90). Die übliche Herleitung des Meißner Hallensystems von Marburg ist nicht beweisbar: Alle Einzelformen sind in Marburg anders. Der Einfluß der böhmisch-süddeutschen Hallentradition der Zisterzienser (Marienstern) und die Vermittlung des Marburger Schemas durch die thüringischen Schulbauten (quergestellte Satteldächer mit Giebeln) werden für Meißen wichtig gewesen sein.

Die sieben Monumentalfiguren in Meißen stehen in engem Zusammenhang mit den Naumburger Statuen. Für die Annahme, sie seien ursprünglich für ein Portal bestimmt gewesen, gibt es keine stichhaltigen Beweise. Dagegen spricht vieles für die Ursprünglichkeit ihrer heutigen, bei näherem Zusehen sehr sinnvollen Aufstellung. Als wahrscheinlicher Zeitraum für ihre Entstehung ergibt sich aus der Baugeschichte die Zeit um 1260/80.

(Das Referat ist das Ergebnis einer Gemeinschaftsarbeit von Ernst Schubert, Halle, und dem Referenten.)

Dietrich Seckel (Heidelberg):

Zu Stilstruktur ostasiatischer Kunstwerke (Stiltypen, Stilebenen, Stilschichten, Stilphasen)

In der ostasiatischen Kunst treten zu allen Zeiten und in allen Gattungen nebeneinander grundsätzlich verschiedene *Stiltypen* auf, die der an europäischer Kunst Geschulte niemals für gleichzeitig halten würde. Sobald solche Stiltypen, die zu verschiedenen Zeitpunkten nacheinander hervortreten, sich einmal durchgesetzt haben, bleiben sie oft viele Jahrhunderte lang gültig und sind jeweils für bestimmte künstlerische Zwecke verfügbar und wählbar, wobei ein Künstler oft an weit zurückliegende, aber noch lebendig tradierte Vorbilder anknüpfen kann. Bisweilen treten die Stiltypen nebeneinander an einem und demselben Werk oder in gleichzeitig geschaffenen Werken eines Künstlers hervor, ohne daß etwa von Eklektizismus oder Stilmischung zu sprechen wäre. Die Datierung eines Kunstwerks, d. h. seine Zuordnung zu einer *Stilphase*, wird also stark erschwert; sie darf stets nur innerhalb eines und desselben Stiltyps erfolgen.

Solche Stiltypen stehen oft in einer Rangordnung über- und untereinander, bilden also *Stilebenen*. Diese können soziologischer Natur sein, sie können auch eine Rangordnung der Gattungen oder der künstlerischen Aufgaben und Funktionen spiegeln; vor allem aber bringen sie – in der buddhistischen Kunst – die Stufenfolge der religiös-ontologischen Hierarchie der Gestalttypen zum Ausdruck. Je höher der Rang (gipfelnd im Buddha als Gestaltsymbol für die höchste Erleuchtung und die vollkommene Entrückung ins Nirvâna), desto strenger, zurückhaltender, schematisierter die Formgebung in Hinsicht auf Dreidimensionalität, Modellierung, Detailreichtum und Linienführung; der Unterschied der Stilebenen geht bis in die technischen Feinheiten etwa des Pinselduktus. Je höher der ontologische Realitätsgrad, desto geringer ist der „Realismus" als Mittel der künstlerischen Vergegenwärtigung. Kommt ein bestimmter Zeitstil der Stilhaltung einer bestimmten Rangstufe entgegen, so können sich Stilphase und Stilebene gleichsam interferenzartig überlagern und steigern. Gleichzeitig entstandene, in einem Tempel nebeneinander stehende Figuren können stilistisch stark differieren, so daß erst eine genauere Analyse den jeweiligen Zeitstil sichtbar machen muß. Bemerkenswert ist es, daß Stilformen, die bestimmten Gestaltkategorien (Buddha, Bodhisattva, Mönch usw.) je nach ihrer Stellung in der religiösen Hierarchie zugeordnet sind, damit den Charakter ikonographischer Merkmale erhalten.

An einem ostasiatischen Kunstwerk können sehr deutlich die verschiedenen Herkunftsbereiche und Entwicklungsstadien sichtbar sein, auf denen seine stilistische Erscheinung genetisch beruht, so daß man von mehreren, sich überlagernden *Stilschichten* sprechen kann. In einem mittelalterlichen Werk der buddhistischen Kunst Japans z. B. sind bei genauer Analyse die indischen, zentralasiatischen und chinesischen Stilschichten erkennbar, die es in sich trägt und denen es noch eine spezifisch japanische Variante hinzufügt; oder in einem chinesischen Gemälde des 17. Jahrhunderts können

mehrere ältere Stile, die auf Meister ganz verschiedener Zeit zurückgehen, bewußt fortgeführt, erneuert und variiert werden, so daß ein solches Werk eine transparente Stilstruktur bekommt.

Die Phänomene des Stiltyps, der Stilebene, der Stilschichtung und der Stilphase wurden an Beispielen aus der chinesischen und japanischen Kunst zwischen 400 vor und 1800 nach Chr. demonstriert. Die Rolle der Tradition in Ostasien, sein Verhältnis zu Vergangenheit und Gegenwart, sein Begriff von Zeit und Geschichte ist bei all dem zu berücksichtigen und hat für das richtige Verständnis der stilistischen Erscheinung der sie begründenden Struktur eines ostasiatischen Kunstwerks entscheidende Bedeutung. Bei ausführlicherer Untersuchung, wie der Referent sie vorhat, müßten die Fragen des Historismus, Eklektizismus und Archaismus einbezogen und diskutiert werden. Das Ergebnis der Untersuchung müßte eine Art Koordinatensystem sein, das wenigstens im Prinzip mit Hilfe seiner drei „Achsen" – nämlich Stiltyp, Stilebene und Stilphase – die korrekte Einordnung jedes ostasiatischen Kunstwerks nach seinem stilistischen Standort erlauben würde. Ob und inwieweit die gleichen Phänomene auch in der europäischen, islamischen, indischen oder altamerikanischen Kunst begegnen, bliebe zu klären – eine wichtige Aufgabe für eine systematisch vergleichende Kunstwissenschaft mit universalgeschichtlichem Horizont.

Eleanor von Erdberg-Consten (Aachen):

Die japanische Malerei im Dienste der Baukunst

Um Aufgaben und Grenzen der Malerei am japanischen, repräsentativen Wohnbau des 16. bis 18. Jahrhunderts zu verstehen, ist es nötig zu zeigen, welcher Platz ihr im hölzernen Ständerbau mit nur wenigen ausgefachten Wandflächen zustand. Von Wandmalerei in unserem Sinne kann nicht die Rede sein. Die Tatsache, daß Türen und Fenster zugleich die Funktionen von Wänden erfüllen, erschwert uns das Verständnis des japanischen Raumes. Zudem sind zwei Mißverständnisse in der augenblicklich so modernen positiven Beurteilung des japanischen Hauses weit verbreitet; nämlich daß durch das Öffnen der Schiebetüren 1. Drinnen und Draußen völlig ineinander übergehen, und 2. daß zwei oder mehr Räume ineinanderfließen und ein neues Raumganzes bilden können. Die Gestalt des Raumes wird jedoch durch das konstruktive Gerüst von Pfosten und Balken festgelegt und darf nicht verändert werden, da die Proportionen für jedes Zimmer sorgfältig durchgerechnet wurden. Die von diesem sichtbaren Gerüst gestalteten, raumabschließenden Rechtecke können zwar zeitweilig entfernt werden, aber der Bewohner ist sich bewußt, daß er eine unsichtbar weiterbestehende Wand durchschreitet. Diese Rechtecke der inneren Schiebetüren (Fusuma) werden dem Maler zugewiesen. Seine Bilder müssen die raumabschließende Funktion der Fläche deutlich machen; sie dürfen den Blick nicht in die Tiefe ziehen. Die einzelnen Bildelemente liegen in einer Ebene, selbst wenn, um dies zu erreichen, dem Beschauer Verschiebungen des Augenpunktes zugemutet werden.

Die Lehrmeister waren die Maler der illustrierenden Handrollen des 12. und 13. Jahrhunderts im rein japanischen Stil des Yamato-e. Anregungen gaben auch Lack-

und Textilkunst. Die Tuschmalerei chinesischen Stils konnte den Anforderungen der Baukunst erst gerecht werden, nachdem die großen Dekorationsmaler seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, vor allem Sotatsu und später, um 1700, Korin, den Tosa-Stil aus dem kleinen Format der Handrollen auf die menschenhohen Flächen der Schiebetüren und Stellschirme übertragen hatten.

In sehr großen Räumen war es für den Baumeister nicht leicht, der unteren Raumzone den dem Bewegungsbereich des Menschen zukommenden Vorrang zu geben – die Malerei aber konnte durch starke Farben und großangelegte Formen der unteren Wandschicht zu größerem Gewicht gegenüber der schlichten Oberwand verhelfen. Die Farbe modelliert nicht, sondern liegt in flachen Stücken auf dem Goldgrund, der als ebene Fläche von materieller Gebundenheit einen überzeugenden Raumabschluß bildet.

Stellschirme unterliegen denselben Regeln; was auf ihnen gemalt ist, darf ebenfalls keine über den Rahmen hinausgehenden Bewegungsimpulse haben oder in die Tiefe streben. Schon die zwei- oder sechsfache Faltung erzwingt das flächige, tiefenlose Bild.

Bemalte Schiebetüren, Stellschirme, Kassettendecken sind also mehr als bloß dekorative Kunst. Sie tragen dazu bei, die überschaubaren geometrischen Raumformen zu festigen und klarzustellen.

Roger Goepper (Köln):

Die Raumdarstellung in der chinesischen Landschaftsmalerei

Unter Hinweis auf die Behandlung der Raumdarstellung in früheren Arbeiten wurde eine Skizze der Grundzüge der Raumdarstellung in der chinesischen Landschaftsmalerei gegeben. Am Anfang der Entwicklung steht eine Darstellungsweise, die man in Anlehnung an K. Clark eine Landschaft der Symbole nennen kann. Sie gilt nachweisbar von der Han-Dynastie bis etwa ins 6./7. Jh. Bei szenischen Darstellungen spielt sich das Geschehen in Raumzellen oder diagonalen Raumstreifen ab, die durch kulissenartige Landschaftsmotive voneinander abgegrenzt werden (Beispiele von Reliefziegeln der Han-Dynastie und Wandmalereien aus Tun-huang). Die Übertragung fortlaufender szenischer Darstellungen auf die Bildform der Querrolle bringt eine fließende und häufig nicht genau definierbare Form der Raumdarstellung mit sich. Im 8. Jh. dienen Bergkulissen als Szenentrenner, Überschneidungen und Höhenstaffelung der Figuren deuten Raumtiefe an, die sich hinter den Figuren im neutralen Bildgrund verliert. Bei komplexen Szenendarstellungen in Tun-huang aus dem 7./8. Jh. zeigen zwar einzelne Landschaftsausschnitte perspektivische Raumtiefe, schließen sich jedoch in größerem Verband nicht zu einer logischen Einheit zusammen.

Der bis über das 11. Jh. hinaus geübte T'ang-Stil farbiger Landschaftsmalerei auf Querrollen findet nach anfänglicher Uneinheitlichkeit zu einer in sich homogenen Raumwiedergabe. Die voll entwickelte Landschaftsmalerei auf Querrollen der Sung-Zeit und später hat in Einzelausschnitten einen weitgehend illusionistischen Tiefenraum, dessen stark an die Vogelperspektive angenäherter Blickpunkt allerdings von Ausschnitt zu Ausschnitt wechseln kann. Solche Flexibilität der Komposition mag eines

der Hindernisse vor dem Entstehen eines wirklichen Systemraumes im abendländischen Sinne gewesen sein.

In vertikalen Landschaftskompositionen auf Hängerollen seit dem 10. Jh. erscheint zunächst der Tiefenraum gleichsam als sekundäre Erscheinung in Form einer Raumhülle um das zentrale Bergmassiv.

Weniger konstruiert als auf tatsächlicher Naturerfahrung beruhend mögen Landschaftswiedergaben in Form eines weiten Ausblicks über eine Ebene konzipiert worden sein. Hieran schließen sich ausschnitthafte Landschaftsdarstellungen auf Album- und Fächerblättern seit der Sung-Zeit an.

Deutlich ersichtlich wird die ambivalente Funktion des leeren Bildgrundes in Bildern des 12./13. Jh., wo er einerseits als nebelverhangene, nicht genau definierbare Bildtiefe, andererseits aber auch als zweidimensionaler Schreib- oder Malgrund benutzt wird.

Adalbert Klein (Düsseldorf):

Ostasiatische Porzellangestaltung und ihr Einfluß auf Europa, von neuen Untersuchungsmethoden her gesehen

Nach 1600 gelangten große Mengen chinesischen Porzellans nach Europa, die Anregungen und Ansporn sowohl für die Erfindung wie für die Gestaltung des europäischen Hartporzellans bedeuteten. Mit dem Einfluß des ostasiatischen Porzellans wurde die europäische Geschichte der Keramik, insbesondere auch des Porzellans Dekorgeschichte.

Das typische chinesische Exportporzellan der Wan-li-Zeit um 1600, das den Hauptbestandteil der Einfuhren ausmachte, ist als Initialzündung für das europäische Porzellan zu verstehen. Nach Erfindung des Hartporzellans 1708 in Meißen kam es zu einer sehr selbständigen Form- und Dekorgestaltung, auch dann, wenn man mit Blaumalerei, etwa im Zwiebelmuster, an chinesische Vorbilder anknüpfte.

Die chinesischen Porzellane, mit denen Europa zuerst bekannt wurde, vertreten eine Phase der Erstarrung, die zwar sehr klare Schemata, aber nicht die Freiheit und Sicherheit des Dekors der vorausgehenden Perioden der Ming-Zeit aufweist. An dem Beispiel einer Porzellankanne aus dem Ende des 15. Jahrhunderts wird deutlich, daß die wichtige Farbe des Unterglasurblau nicht, wie lange angenommen, wechselte, sondern unter dem Einfluß der Art der Glasur verschieden in Erscheinung tritt. Stiluntersuchungen des ostasiatischen Porzellans wurden meist sehr großzügig vorgenommen. Datierungen schienen oft unlösbar. Das Verlangen nach Untersuchung der Technik, weniger der Herstellung als des Zustandes nahm zu. Beim Porzellan heißt das Untersuchung des Scherbens, der Glasur und der Farbe. Die Trübung des Blau durch die Glasur geht weitgehend auf die in der Glasur enthaltenen Bläschen zurück.

Die Untersuchung der Bläschenstruktur beim Ming-Porzellan mit dem Mikroskop erfolgte erstmals durch Margret Medley, London. So konnten eindeutige Datierungen vorgenommen werden. Diese wurden in neuen Untersuchungen des Referenten bestätigt. An dem Beispiel eines datierbaren Tellers von 1690 konnte der Unterschied

der Bläschenstruktur zu Beispielen aus der Ming-Zeit und auch zu europäischem Porzellan deutlich gemacht werden. Gibt es so eine Datierungsmöglichkeit innerhalb des chinesischen Porzellans (mit der Einschränkung, daß für andere Herstellungsorte wie auch für Ching-tê-chêen noch gesicherte Scherben untersucht werden müssen), sind wir damit nahe an der Abgrenzungsmöglichkeit China gegen Japan, so hat sich gleichsam als „Nebenergebnis" die Unterscheidungsmöglichkeit der europäischen Porzellanmanufakturen ergeben. Hier konnten die Ergebnisse durch Reihenuntersuchungen belegt werden. Eine Fälschung der Bläschenstruktur ist nicht möglich.

Bei Stiluntersuchungen ist mit der Farbfotografie ein neues Hilfsmittel beim Porzellan gegeben. Spezialaufnahmen mit dem Lupenobjektiv durch den Fotografen Carlfred Halbach mit achtfachen Farbvergrößerungen auf AGFA-Papieren mit Spezialemulsionen brachten neue Vergleichsmöglichkeiten und neue Erkenntnisse. Die Malerei der Chinesen zeigt sich auch im kleinsten Format großzügig und von der Pinselschrift her entwickelt. Hingegen wirkt die europäische Porzellanmalerei – zum Beispiel bei Johann Gregor Höroldt – kleinteilig, fast ängstlich im Strich. Ein Ausschnitt aus der Malerei von Höroldt (um 1725 – 30) dem einer chinesischen Malerei der „Grünen Familie" (um 1700), jeweils in der beschriebenen farbigen Vergrößerung, gegenübergestellt, läßt die völlig andersartige Auffassung in China und Europa erkennen. Auch innerhalb Meißens werden große Unterschiede deutlich. Die Höroldt-Malerei verglichen mit der von Adam Friedrich von Löwenfinck, der sich in Meißen und an Fayencemanufakturen als der bedeutendste Porzellan- und Fayencemaler des 18. Jahrhunderts erwies, macht die ganz verschiedene Handschrift der beiden Künstler nicht nur deutlich, sondern läßt die Eigenart Löwenfincks in einer bisher nicht bekannten Weise klar hervortreten. Der Zeichenstil Löwenfincks zeigt sich unter anderem in der Gesichtsbildung und Haarbehandlung, insbesondere auch in der sehr eigenen Zeichnung der Finger. Alle diese Eigenheiten werden durch aquarellierte Zeichnungen Löwenfincks, die soeben aus dem Archiv der Meißener Porzellanmanufaktur bekannt wurden, bestätigt. So ergibt sich hier als „Nebenergebnis" der Stiluntersuchungen chinesischer Porzellandekore mit Hilfe übergroßer Farbaufnahmen ein Beitrag zur Klärung der Löwenfinck-Frage, vielleicht ein entscheidender Beitrag.

Es muß betont werden, daß die angeführten Untersuchungsmethoden erst einen Anfang bedeuten und noch vieler Folgeuntersuchungen bedürfen, um auf breiterer Ebene fruchtbare und zuverlässige Ergebnisse zu erhalten.

VORTRÄGE AM 4. AUGUST 1966

Sektion „Westfalica"

Hans Thümmler (Münster):

Zisterziensische und rheinische Elemente in der spätromanischen Baukunst Westfalens

Der nach 1230 errichtete Hallenbau des Paderborner Doms hat mit der Kathedrale von Poitiers nichts zu tun, was zwar bisher in der Literatur behauptet und auch von dem Referenten früher angenommen wurde. Die ungewöhnlich große Ausdehnung

der Bischofskirche mit ihren zwei Querhäusern geht auf den vorgegebenen Grundriß der 1015 geweihten Anlage von Bischof Meinwerk zurück. Ihre räumliche Höhe war in dem 1231 vollendeten und zunächst noch basilikal angelegten Westchor vorgebildet. Den charakteristischen Pfeilerquerschnitt, bestehend aus einem kreuzförmigen Kern mit 4 Halbsäulenvorlagen an den Stirnflächen und 4 Eckdiensten, hatte das um 1228 begonnene Hallenlanghaus der Münsterkirche in Herford bereits angewandt. Bei dieser steht der um 1220 mit dem Chor angefangene Neubau unter dem unmittelbaren Einfluß der Zisterzienserkirche in Marienfeld, die vor 1203 begonnen und 1222 vollendet worden war. Die Marienfelder Elemente sind in den Herforder Vierungspfeilern, in dem wulstigen Kämpfergesims und in den Wulstunterzügen unter den Gurtbögen mit in kapitellartigen Auflagern im Chor greifbar.

Es ist höchst auffällig, daß die östlichen Vierungspfeiler in Marienfeld mit ihrem halben kreuzförmigen Kern und den dazugehörigen Halbsäulenvorlagen und Eckdiensten nicht nur in dem unmittelbaren Nachläufer dieses Ordensbaues, in der Zisterzienserkirche zu Varnhem in Schweden im 2. Viertel des 13. Jh. wiederkehren, sondern sich bei zahlreichen Kirchenbauten dieses Ordens in der ersten Hälfte des 13. Jh. geradezu als ein typisches Merkmal nachweisen lassen. Sie finden sich sowohl in Spanien (Las Huelgas bei Burgos, vor 1215 beg.) als auch in Polen (Koprzywnica in der Diözese Krakau, 1185 von Morimond gegr., zwischen 1207 und 1225 erbaut), in Frankreich (Acey in der Franche Comté, 3. Drittel 12. Jh. oder die burgundische Benediktinerkirche Montréal, 2. Hälfte 12. Jh.), in Italien (Ferentino in Lazium, Benediktinerkirche S. Maria Maggiore nach 1217, als der am stärksten unter zisterziensischem Einfluß stehende Kirchenbau Mittelitaliens), in Österreich (Heiligenkreuz, 1187 gew.) und in Deutschland (Arnsburg in Hessen, 1246 gew., ferner bei den Zisterzienser-Kirchen in Otterberg, Riddagshausen, Walkenried und beim Westbau des Bamberger Doms, der unter Mitwirkung der Zisterzienser von Ebrach entstand und 1237 geweiht wurde). Auch bei der Zisterzienserkirche von Heisterbach im Rheinland zeigten die Vierungspfeiler diesen Querschnitt, obgleich hier sonst mittelrheinische Formelemente vorherrschen. Bei nahezu all den genannten Bauwerken war entweder schon an den westlichen Vierungspfeilern, zumindest aber im Mittelschiff der Vorlageapparat für die Wölbung im Sinne einer Reduzierung verändert worden. Diese Erscheinung kann bei so großer Verbreitung nicht als zufällig, sondern nur als eine typische Verhaltensweise innerhalb der Ordensbaukunst angesehen werden. Für die Übertragung eines solchen Vierungspfeilerschemas auf die Freistützen einer Hallenkirche, wie es in der Münsterkirche zu Herford geschehen ist, bedurfte es keiner weiteren äußeren Anregung.

In der Klosterkirche zu Marienfeld zeigen sich rheinische Elemente an den Querhausfenstern, die in Form einer Dreibogenstaffel mit vorgestellter Säulenarkatur gegeben sind. Letztere kehrt nach 1221 im Inneren der Doppelkapelle von Schloß Rheda als Arkadengitter vor der westlichen Mauertreppe wieder, im Verein mit Rundpaßfenstern nach Marienfelder Vorbild. Die Rhedaer Kapelle ist, wie auch die Zisterzienserkirche, in sonst ungewöhnlicher Weise aus Ziegelsteinen gebaut und von Laienbrüdern des

Ordens errichtet worden unter unmittelbarer Mitwirkung von Mitgliedern der Familie der Edelherren zu Lippe als Stifter oder Bauherren, die auch die Gestaltung der Münsterkirche zu Herford und des Paderborner Doms als Äbtissin bzw. als Bischof mitbestimmt hat. Als der Dom-Neubau in Münster soweit gediehen war, daß im Obergaden des östlichen Querhauses ein Laufgang mit dreiteiligem Arkadengitter vor der Dreifenstergruppe nach rheinischem Vorbild – etwas des Westbaues der um 1230 vollendeten Stiftskirche St. Quirin in Neuss – errichtet werden konnte, residierte hier von 1247 – 1259 Bischof Otto II. aus dem Hause der Edelherren zur Lippe. Daß dieses Wand- und Fenstermotiv dann in dem zwischen 1254 und 1277 entstandenen Chore des Osnabrücker Doms auf allen drei Seiten streng symmetrisch wiederkehrt, ist nicht nur auf die Tatsache zurückzuführen, daß der damalige Bischof in Osnabrück, Widukind von Waldeck, vor 1265, dem Jahr der Domweihe in Münster, hier als Propst tätig war, sondern wird der unmittelbaren Mitwirkung eines dem Zisterzienser-Orden angehörenden Laienbruders verdankt, der sich wohl als leitender Baumeister ein Denkmal in Form einer Kopfkonsole unter der nördlichen Scheitelrippe des Chores gesetzt hat, wo er sich durch die dargestellte Tonsur in seinem Haupthaare eindeutig als Ordensmann zu erkennen gibt.

Auf die sonstigen und durchaus nicht zu leugnenden Zusammenhänge der spätromanischen Baukunst Westfalens mit der Architektur Südwestfrankreichs ist in dem Kurzreferat bewußt nicht eingegangen worden. Es war allein die Absicht, die bisher nicht genügend beachtete Klosterkirche zu Marienfeld in ihrer Bedeutung für die westfälische Hallenbaukunst und die Mittlerrolle des Zisterzienser-Ordens bei der Verbreitung rheinischer Bauelemente in Westfalen herauszustellen.

Willibald Sauerländer (Freiburg):

Die kunstgeschichtliche Stellung der westfälischen Figurenportale des 13. Jh.
Überlegungen zum Stand der Forschung

Die westfälischen Figurenportale des 13. Jh. gelten als Abwandlungen westfranzösischer Anlagen. Nachdem Dehio die westfälischen Gewölbebauten von westfranzösischen Vorbildern abgeleitet hatte, übertrugen Vöge und Schmitz die gleiche Ableitungshypothese auf die westfälischen Figurenportale. Ihre Auffassung fand nahezu allgemeine Zustimmung. Sie wurde von Thomas zu einer breit aufgebauten These erweitert. Alle wichtigen westfälischen Figurenportale – Münster, Paderborn, Minden – wurden von Thomas aus Westfrankreich abgeleitet. Diese These wurde am Beispiel eines Gewändefigurenzyklus, der Apostelreihe des Münsterer Paradieses, einer Überprüfung unterzogen.

Die Planung des Münsterer Figurengewändes fällt nach allgemeiner Auffassung in die Jahre unmittelbar nach 1225. Die zum Vergleich herangezogenen westfranzösischen Monumente – Candes und St. Seurin in Bordeaux – sind später entstanden. Candes ist undatiert, aber so offensichtlich jünger als Münster, daß Thomas Vermittlung durch Pläne annahm. Bordeaux ist eine späte Kompilation unter teilweiser Verwendung älte-

rer Skulpturen. Jetzige Aufstellung wohl erst 1267. Chronologisch ergeben sich also nicht geringe Schwierigkeiten, will man Münster aus Westfrankreich ableiten. Es liegt daher nahe, andere Möglichkeiten der Genesis in Erwägung zu ziehen.

Schon Klein hat gesehen, daß der Figurenstil der Münsterer Apostel nach Nordfrankreich weist. Es läßt sich zeigen, daß die Voraussetzungen für alle neun Münsterer Apostel in Reims gegeben sind und zwar in jenen ältesten Reimser Gewändefiguren, welche für die erste Westfassade bestimmt waren. Aus der durchgehenden Beziehung zu Reims ergibt sich die Einheitlichkeit des Münsterer Zyklus. Differenzen zwischen den einzelnen Aposteln dürfen nicht als Unterschiede der Entstehungszeit interpretiert werden. Die besonders altertümlichen, aber deswegen nicht älteren Figuren lassen lediglich eine stärkere Rückübersetzung der Reimser Motive in einen noch ornamental bewegten, „romanischen" Linienstil erkennen. Auch die Gliederung der Rückwand des Paradieses erweist sich als eine Rückbildung des nordfranzösischen Säulenfigurengewändes mit Baldachinen zu einem planen Wanddekorationssystem, wobei in der Zusammenstellung der Einzelmotive Kompositionsgewohnheit der lokalen Wandmalerei fortbesteht. Nicht die Übernahme kompletter westfranzösischer Ensembles, sondern die Verarbeitung nordfranzösischer Anregungen und ihre Integration in einen autochthonen Stil charakterisiert die Genesis der westfälischen Figurenportale.

Eigene Probleme stellen die vier Figuren an den Seitenwänden des Paradieses: ein Laurentius und Bischof Dietrich III. von Isenburg an der Ostwand, eine Magdalena und eine willkürlich mit Gottfried von Kappenberg identifizierte Figur an der Westwand. Seit Beissel gelten die vier Figuren als Ensemble. Das Programm wird als Rehabilitierungsakt für den 1226 in Acht und Bann verstorbenen Dietrich III. interpretiert. Der Vollzug wird einem Verwandten, dem ab 1261 amtierenden Bischof Gerhard zugeschrieben. Daraus ergibt sich für alle vier Figuren der Terminus post 1261. Seit Klein gelten sie als Werke eines Künstlers, der als „Laurentiusmeister" Notorietät erlangt hat. Es besteht Anlaß, diese Behauptungen einer neuen, kritischen Überprüfung zu unterziehen.

Die Datierung der Statue Dietrich III. erst in die Amtszeit seines Neffens scheint nicht zwingend. Engelbert von Osnabrück, mit den gleichen Strafen belegt, wurde 1227 rehabilitiert. So erscheint es erlaubt, bei der Datierung der Statuen von den sekundären Argumenten abzusehen und auf den Denkmälerbefund zurückzukommen. Drei Figuren weisen Abarbeitungen auf, die mit der jetzigen Versetzung in die schmalen Nischen zusammenhängen. Es ist also mindestens fraglich, ob die gegenwärtige Versetzung ursprünglich ist und es kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Figuren erst in nachmittelalterlicher Zeit zu einem Ensemble vereint wurden. Eine stilkritische Untersuchung führt zu dem Resultat, daß sie nicht nur von verschiedenen Händen gearbeitet, sondern auch zu verschiedenen Zeiten entstanden sind.

Magdalena. Sie allein gehört in die 60er Jahre. Die Voraussetzungen liegen in der Nachfolge des Reimser Josephsmeisters, wie Apfelstaedt zeigte. In Münster arbeitet der gleiche Bildhauer in den Ostteilen: Konsole unter Matthäus. Die Haltung legt die Frage nahe, ob die Statue als Einzelfigur entstand. Hinweis auf Frauen am Grabe.

Dietrich. Voraussetzungen in der nordfranzösischen Skulptur um 1220: Bekennerportal in Chartres. Vermutliche Entstehungszeit 1230 – 40. Interpretation als Einzelfigur ist verfehlt. Der Bischof bringt den Grundstein dar. Es wurde auf Dedikationsreliefs verwiesen, auf denen Figuren mit Spruchbändern oder Modellen vor Patronen auftreten.

Sog. Gottfried. Stilistisch und zeitlich mit Dietrich zusammengehörig. Schon Rensing hat auf Chartres als Ausgangspunkt verwiesen. Hielt die Figur in der Rechten ein Kirchenmodell, so könnte sie dem gleichen Ensemble wie Dietrich entstammen.

Laurentius. Von Apfelstaedt richtig mit dem Engelspfeiler in Verbindung gebracht. In Münster isoliert. Mutmaßlich ebenfalls im vierten Jahrzehnt entstanden.

Weder die Ehrenrettungstheorie noch der Laurentiusmeister halten also vor dem Denkmälerbefund stand. Ob über die ursprüngliche Funktion und Aufstellung besonders des Dietrich und des sog. Gottfried noch Klarheit zu gewinnen ist, wird sich nur auf Grund intimer Kenntnis der örtlichen Verhältnisse entscheiden lassen.
(Ausführliche Veröffentlichung in der Zeitschrift Westfalen.)

Paul Pieper (Münster):

Die Kreuzigung der Sammlung Hirsch, Köln oder Westfalen?

Das große Kreuzigungsbild, 1926 in dem Dorfe Wehrden an der Weser aufgefunden und 1927 von Robert von Hirsch erworben, ist sogleich als ein Hauptwerk der Malerei des 14. Jahrhunderts erkannt und von vornherein sehr verschiedenartig beurteilt worden. Die Zuschreibungen gehen zwischen Avignon und Paris, Westfalen und Köln hin und her. Die letzte Äußerung stammt von Otto H. Förster im Band XXVII, 1965, des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs. Förster interpretiert die Tafel als ein Werk sozusagen außerhalb von Raum und Zeit, von einer den Zeitstil verändernden Einmaligkeit. Seine Besonderheit erklärt er vor allem durch den Eindruck der Maestà des Duccio in Siena. Doch hat Cockerell bereits 1927 auf die enge Verwandtschaft mit dem Stundenbuch der Jeanne d'Evreux von Jean Pucelle, jetzt in den Cloisters, hingewiesen, daß seinerseits nach allgemeiner Meinung nicht ohne Duccios Tafel zu verstehen ist. Der Referent versucht nachzuweisen, daß die angeblichen Italianismen der Kreuzigungstafel über Pucelle, also Paris vermittelt sind.

Förster versucht weiterhin, die Entstehung des Bildes in Köln wahrscheinlich zu machen, und zwar dadurch, daß er auf die Chorschrankenmalereien des Domes und, wie schon Stange, auf das (heute zerstörte) Wandbild in der Minoritenkirche verweist. Doch führen diese Beispiele nicht nahe an den Stil der Hirsch'schen Tafel heran, die der Referent wie Förster um 1340 datiert. Auch eine Nachfolge des Bildes in Köln mit dem Clarenaltar zu konstruieren, gelingt Förster nicht. So muß auch die These Försters, der Maler sei identisch mit dem in der Limburger Chronik genannten Meister Wilhelm, als völlig unbewiesen gelten.

Die von dem Referenten im Katalog der Ausstellung „Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts" 1964 vorgebrachten Argumente für einen stilistischen und techni-

schen Zusammenhang der Kreuzigung mit dem Hofgeismarer Altar werden von Förster kurz beiseite geschoben. Auch der Referent verkennt nicht den starken stilistischen Unterschied, der sich durch den Wandel des Zeitstils einer Generation und durch die anderen Voraussetzungen von Hofgeismar, die in der englischen Buchmalerei liegen, erklären lassen. Doch ist er der Meinung, daß in dem kargen Bestand nichts existiert, was so nahe an die Hirsch'sche Tafel heranführt wie der Hofgeismarer Altar, dessen Entstehung in Soest heute allgemein akzeptiert ist. Besonderen Nachdruck verdient die enge Übereinstimmung in der technisch komplizierten Musterung der Nimben, die sich außer bei den beiden Werken nirgends nachweisen läßt. So muß nach Meinung des Referenten die Entscheidung der alten Frage mindestens offen bleiben.

Karl-Eugen Mummenhoff (Münster):

Neue Plandokumente zur Gesamtanlage der fürstbischöflichen Residenz in Münster

Die Baugeschichte des 1945 ausgebrannten Residenzschlosses zu Münster ist bisher erst zweimal Gegenstand der Forschung gewesen. Zum ersten Mal hat Heinrich Hartmann 1910 im Rahmen seiner Schlaun-Monographie das Schloß behandelt. Im ersten Teil des groß angelegten Kunstdenkmälerinventares der Stadt Münster hat Max Geisberg 1932 zum zweiten Mal die Baugeschichte durchgesprochen und außerdem erstmalig den gesamten damals bekannten Bestand an Bauzeichnungen katalogartig verzeichnet. Seither galt die Baugeschichte des Schloßgebäudes und die Entstehungsgeschichte der Gesamtplanung als erschöpfend behandelt.

1939 haben sich in einem Konvolut von Bauzeichnungen des 18. Jh. etwa 80 hochinteressante Blätter zur münsterischen Residenzplanung gefunden, die, heute im Landesmuseum Münster befindlich, noch nicht publiziert sind. In dem Referat konnte nur auf die wichtigsten dieser Zeichnungen eingegangen werden.

Das bereits bekannte erste Projekt der Schloßanlage auf der älteren münsterischen Zitadelle und dem freien Platz davor, eine Gemeinschaftsarbeit der Brüder Gottfried Laurenz und Peter Pictorius, ist aus verschiedenen zwingenden Gründen früher zu datieren, als bisher bekannt war. Geisberg hatte diese Pläne für eine Konkurrenz zu den bekannten Schlaun-Plänen von 1733 gehalten. Sie sind aber bereits sehr wahrscheinlich schon 1719//20 angefertigt worden. Sie gehören daher in eine erste, bisher nicht gesehene Planungsphase.

Zwei dilettantische Pläne, einer davon von einem bisher unbekannten Leutnant Driver, können Zeugnisse einer bisher gleichfalls nicht bekannten beabsichtigten Schloßplanung des Jahres 1756 sein. Zum ausgeführten Residenzprojekt Schlauns ab 1767 liegen jetzt Pläne seiner ersten noch stark reduzierten Konzeption vor, sie galten bisher als verschollen.

Wichtig sind eine Reihe schöner Gartenpläne des Hofgärtners Franz Conrad Haas von 1769 – 1775, der als Zeichner bisher unbekannt war. Auch Wilhelm Ferdinand Lipper, der nach Schlauns Tod ab 1774 den Schloßbau zu Ende führte, hat sich bereits 1775 mit Gartenprojekten befaßt, zu denen auch vermutlich ein Reithausentwurf seines

Bruders Clemens gehört hat. Als geistiger Mentor dieser umfangreichen Gartenprojekte wird der Minister Franz v. Fürstenberg vermutet, der von der wirtschaftlichen Seite her den münsterischen Schloßbau als Mittel zur Behebung der zerrütteten Verhältnisse des Landes nach dem Siebenjährigen Krieg ansah.

Die zu Leibzeiten Schlauns bereits klassizistische Haltung im Sinne des Louis XVI der neu aufgetauchten Pläne beweist aber auch das Vorhandensein einer künstlerischen Opposition gegen die konventonelle Planung des alten Meisters. Sie sind damit ein Beitrag zum Problem der Generation.

Alle diese Projekte blieben aus Geldmangel auf dem Papier. Wilhelm Ferdinand Lipper führte erst 1785 – 86 die Gartengestaltung nach einem stark reduzierten Plan durch.

Jedenfalls muß auf Grund der 1939 gefundenen Pläne die Baugeschichte des münsterischen Schlosses neu geschrieben werden.

Karl Noehles (Münster):

Zur Auseinandersetzung Schlauns mit der italienischen Architektur

Unter Hinweis auf die Studie von Franz Graf Wolff Metternich (Festschr. Mario Salmi, Rom 1963), die sich mit der Ableitung der sakralen Raumform Schlauns von römischen Vorbildern beschäftigt, beschränkt sich dieses Referat auf das Problem der Einwirkung römischer Bauten des Hochbarock auf die Wand- und Fassadengestaltung sowie auf die Frage nach Herkunft und Funktion des Dekorationsstils im Werke des westfälischen Architekten.

Der Einfluß italienischer Formvorbilder setzt unmittelbar nach Schlauns Aufenthalt in Rom (1722) ein (Ägidiikirche in Münster) und hält an bis zu seinem Tode (1773). Er kulminiert erst verhältnismäßig spät in den Bauten der Clemenskirche (1745) und des Erbdrostenhofes (1753). An der Art des stetigen Fortwirkens römischer Elemente in Schlauns Bauten ist deutlich abzulesen, daß ihm ein umfangreiches Vorlagenmaterial zeitlebens zu Gebote stand, das aus eigenen Studienzeichnungen (Katalog bei Metternich) und aus Stichwerken bestanden haben muß, zu denen zweifellos Dom. de Rossis "Architettura Civile" (1702; 1711; 1721), möglicherweise auch G. G. de Rossis "Disegni di vari Altari e Cappelle" (E. 17. Jh.) und das "Opus Architectonicum" von Borromini (Bd. I, 1720) gehörten.

Die große Zahl z. T. wörtlicher Zitate einzelner Motive (z. B. Fenster- und Portalrahmungen etwa an der Oranienburg in Nordkirchen oder das konkave Einspannen des Portals mit konvexer Treppe an der Ägidiikirche) macht das ebenso deutlich, wie die Rezeption spezifisch römischer Strukturformen der Wand- und Fassadengestaltung Schlauns, die vorzugsweise auf Bauten Borrominis zurückgreift.

Ausgesprochen borrominesk ist das von ihm entwickelte Raffinement der Schichtenbildung der Wand mit abgerundeten Ecken, ebenso die Art der Verklammerung der Schichten durch Pilasterüberlagerung und das Vorblenden einer großen Ordnung, die durch das Unterbrechen des Gebälks Achsenbahnen herausgliedert, die Schlaun durch übergreifende Formklammern (Attikastücke oder Giebel) über die zurückgestaffelten

Achsen hinweg zusammenfaßt. Dabei wird in den vertieft liegenden Achsenbahnen durch alle Geschosse eine Vertikalbewegung geschaffen, die besonders durch das Eingreifen des obersten Fensters in die unterbrochene Gebälkzone betont wird (vgl. Schloß Brühl, Clemenskirche, Erbdrostenhof einerseits und die Mittelschiffswände von S. Giovanni in Lat. andererseits). Das von manieristischer Formanschauung herzuleitende Prinzip der unakzentuierten Mitte führt auch zur Ausbildung von Zwillingstüren und -fenstern, die durch gemeinsame Giebelformen verklammert werden (bei Schlaun etwa am Zuchthaus und an den Flügelstirnseiten des Schlosses zu Münster; bei Borromini z. B. die Zwillingstüren in S. Giovanni, in der Sapienza, im Innern von S. Ivo).

Borrominis ondulierte Wandbewegung (etwa S. Carlino-Fassade) hat insbesondere auf die Fassadengestaltung der Clemenskirche und des Schlosses eingewirkt. Für die gespannte Konvexkrümmung der Fassade des Erbdrostenhofes waren die Schauwände von Borrominis Oratorio dei Filippini und von S. Agnese bestimmender als Berninis blockhafte Auffassung in dessen zweitem Louvre-Projekt (auf das Rensing hingewiesen hat). Es dürfte ohnehin problematisch sein, verworfene Architekturentwürfe zu Ableitungszwecken heranzuziehen, sofern diese nicht im Stich publiziert wurden oder ihre Kenntnis infolge besonderer Umstände vorausgesetzt werden darf.

Diese (dem Prinzip nach) vorwiegend borromineske Wandstruktur erhält bei Schlaun eine Dekoration, die sich aus der illusionistisch-szenographischen Formenwelt Berninis herleitet. In Brühl sollte (nach Schlauns Entwurf) im Giebelfeld eine von Fama und Chronos auf Wolken getragene Uhr erscheinen. Während Schlaun in Brühl dieses bernineske Arrangement nicht ausführen konnte (wie auch manche anderen Detailformen nach seinem Ausscheiden aus der Bauführung nicht in seinem Sinne vollendet wurden), hat er es später am münsterischen Schloß in ähnlicher Gestalt realisieren können.

Für den Giebel der Clemenskirche hatte er ebenfalls einen Dekor von aufschwebenden Engeln auf Wolken als Wappenträger geplant (heute reduziert auf den Wappenschild, wohl durch Restaurierung 1882). Das Motiv des aus dem gebrochenen Gebälk vor dem Altarraum aufschwebenden Titelheiligen folgt der Idee und der Anordnung nach Berninis S. Andrea al Quirinale (wie stets betont worden ist), doch ist die gefestigte Reliefstruktur der Gloriole (im Entwurf) nach dem Vorbild von Cortonas rechtem Querhausaltar im römischen Gesù nachgebildet. Aber wie in Brühl, so wurde auch im Innern der Clemenskirche der Dekor nicht nach den Entwürfen Schlauns ausgeführt: auch hier mußte sein strenger, pathetisch-römischer Stil dem Rokokogeschmack der Dekorateure weichen.

Sektion „Niederländische Kunst"

Christian Tümpel (Hamburg):
Ikonographische Beiträge zu Rembrandt

Einige Werke Rembrandts sind bisher falsch oder nicht sicher gedeutet worden, weil man Voraussetzungen und Wesenszüge ihrer Ikonographie nicht erkannt hat. Rembrandt hat zeitlebens die ikonographischen Motive seiner Werke fast ausnahmslos

aus Darstellungen gleichen Themas entlehnt. Der Bildinhalt von Rembrandts Werken kann also auf Grund der ikonographischen Vorbilder bestimmt werden. Deshalb lassen sich auch Werke mit einer komplizierten ikonographischen Lösung sicher deuten, was an *Herauslösungen* Rembrandts gezeigt wurde.

1. Rembrandt löst oft eine ikonographisch eindeutige Szene aus einer Vorlage heraus, in der simultan mehrere Szenen dargestellt sind (s. ad 1).
2. Probleme entstehen für Rembrandt nur, wenn die herausgelöste Szene selbst ikonographisch nicht eindeutig ist, sondern durch die vorangehende oder folgende Szene erst erklärt wird. Rembrandt macht seine Darstellung erkennbar, indem er durch ikonographische Motive oder das Verhalten der einzelnen Menschen den Gesamtzusammenhang der Geschichte anklingen läßt (s. ad 2).
3. Rembrandt löst oft auch die Hauptgruppe aus einer mehrfigurigen Szene heraus, weil es seinem Kunstwollen entspricht, die Reaktion eines Menschen in einer historischen Situation oder das Verhältnis einer historischen Person zu einer anderen durch die Herauslösung in einer gesteigerten inneren Bewegung darzustellen, die in der natürlichen äußeren Bewegung ausgedrückt ist. Interessant ist nun, daß Rembrandts Entwürfe für Herauslösungen von Gruppen – und oft auch spätere Zeichnungen gleichen Themas – vielfigurig sind und den traditionellen Gesamtzusammenhang der Szene bieten. Daß die ausgeführten Gemälde tatsächlich Herauslösungen bieten und nicht, wie man vermutet hat, beschnitten sind, haben Untersuchungen ergeben (s. ad 3b, c).

Das Referat wandte sich mit den vorgetragenen Deutungen gegen die in der Forschung verbreitete und von Bialostocki systematisierte These, daß Rembrandt in seinem Spätwerk ikonographisch mehrdeutig sein wolle. In der Mehrdeutigkeit sei die von uns empfundene Tiefe der Werke Rembrandts begründet, die zu Symbolen des Allgemein-Menschlichen würden und sich einer ikonographischen Untersuchung entzögen.

Zwei der von Bialostocki als Belege angeführten Spätwerke wurden ikonographisch untersucht und auf Grund der ikonographischen Vorbilder gedeutet, das eine als Herauslösung einer Szene (s. ad 2b), das andere als Herauslösung einer Gruppe (s. ad 3c) erklärt und gezeigt, daß die mit den Herauslösungen verbundenen Probleme sich schon im frühen und mittlerem Werk Rembrandts nachweisen lassen, also nicht allein für das Spätwerk typisch sind.

Kurt Bauch hat im Anschluß an C. Müller-Hofstede mit Recht gelehrt, das Wesen der Kunst Rembrandts von der *Historie* her zu verstehen. Wie wichtig diese Interpretation ist, wird in den behandelten Herauslösungen von Szenen sichtbar, in denen Rembrandt die *ganze* Geschichte anklingen läßt (s. ad 1, 2a, 2b). Dem entspricht in den Herauslösungen von Gruppen, daß der spezifische Bedeutungsgehalt der Geschichte so intensiviert wird, daß er sich von der Historie zu lösen scheint. Um den gesteigerten Bedeutungsgehalt genau zu bestimmen, ist es darum um so notwendiger, Thema und Sinn der Geschichte genau zu erkennen.

Für die Gestaltung und Intensivierung nimmt Rembrandt – wie nachgewiesen wurde – formale Motive anderer zeitgenössischer Themenkreise auf.

Diese Thesen wurden an Beispielen entwickelt, die der Ref. auf Grund der ikonographischen Vorbilder umdeutete (ad. 1, 2a), oder deren meist abgelehnte Umdeutungen (s. ad 2b, 3a – c) er durch die erstmalige Untersuchung der ikonographischen Tradition sicherte, die bald in Aufsätzen publiziert werden soll:

ad 1 *Bauch 22; Bred. 508* Die Abreise der Sunamitin von ihrem Mann (2. Kön. 4,22 – 24)

ad 2a *Ben 1042* Jael sagt Barak, daß sie Sisera erschlagen habe (Richter 4,22)

ad 2b *Bauch 39; Bred. 531* Haman, von Ahasver beauftragt, Mardochai zu ehren, erkennt sein zukünftiges Schicksal (Ester 6,10; Flav. Jos., Jüd. Hist. XI, 6)

ad 3a *B. 33* Isaak und Benjamin (zu Gen. 42,38)

ad 3b *Bauch 535; Bred. 30* Der verlorene Sohn bei der Dirne (zu Lk. 15,13.30)

ad 3c *Bauch 38; Bred. 416* Isaak und Rebekka (zu Gen. 26,8b)

Ernst Brochhagen (Berlin):

Beobachtungen an den Passionsbildern Rembrandts in München

Eine genaue Untersuchung der Passionsszenen Rembrandts in der Alten Pinakothek in München brachte eine Reihe neuer Gesichtspunkte zur Genese und zur Datierung dieser Bilder. Sie konnten durch die Interpretation der Briefe Rembrandts an Constantijn Huygens bestätigt werden.

(Der Vortrag erscheint als Aufsatz in der Festschrift zum 70. Geburtstag von Hans Kauffmann.)

Werner Sumowski (Stuttgart):

Hoogstraten und Elsheimer

Es werden Fragen in Zusammenhang mit dem Frankfurter Klebeband erörtert: 1. Das Elsheimer-Goudt-Problem: Während H. Weizsäcker (Adam Elsheimer, 1936) die niederländische Komponente bei H. Goudt zur Händescheidung ausgewertet hat, entwickelte W. Drost (Adam Elsheimer als Zeichner, 1957) eine „morphologische Methode". Die Ergebnisse beider Verfahren sind widersprüchlich. Gegen die Brauchbarkeit der Strukturanalyse bestehen ernsthafte Bedenken. Ref. charakterisiert die Forschungslage an zwei Elsheimer zuschreibbaren Zeichnungen: 1. „Bewaldeter Hügel mit Schloß", Brünn (B 2185, lav. Federz., 9,3 x 15,5 cm; bisher als J. Lievens). 2. „Verleugnung Petri", Schweizer Privatbesitz (Federz., 12,5 x 16,7 cm; bisher als H. Goudt).

2. Zu Drosts These von der Provenienz des Klebebandes aus Rembrandts Sammlung a. a. O., S. 155 ff.): Im Inventar des Meisters von 1656 werden keine Werke Elsheimers erwähnt. Zwar haben Drosts Hinweise auf angebliche Motivübernahmen Rembrandts aus dem Frankfurter Skizzenbuch nicht genügend Überzeugungskraft, jedoch ist Rembrandts zeichnerische Entwicklung der 30er Jahre ohne Kenntnis Elsheimers undenkbar (vgl. z. B. Benesch I, Nr. 93 u. Drost, a. a. O., Abb. 64), ebenso die Ausbildung des „fahrigen Stils" von G. van den Eeckhout (vgl. „Ankunft Rebekkas", Slg. Th. H. Cremer, Mount Kisco). Diese Zusammenhänge berechtigen zur Annahme, daß Teile des Elsheimer-Nachlasses Rembrandt seit dem Anfang der 30er Jahre zugänglich waren.

Wichtiger als jenes stilkritisch gewonnene Argument ist der Fund kleinformatiger, als Entwürfe für Zeichnungen gedachter Skizzen von S. van Hoogstraten im Frankfurter Klebeband: „Salbung Davids" (Nr. 7186) für das verschollene Original der Kopie aus der Slg. Liechtenstein (Verst. Klipstein u. Kornfeld, Bern, 16. 6. 1960, Nr. 215 u. T. 32); „Adam und Eva an der Leiche Abels" (Nr. 7184) – bildmäßige Variante in Konstanz; „Grablegung Christi" (Nr. 7183); „Jakobssegen" (Nr. 7187) – verwandte Fassung in Berlin (Bock-Rosenberg, 1930, S. 157, Nr. 11984); „Die Knechte würfeln um das Gewand Christi" (Nr. 7185) – vgl. Exemplar in Ottawa (O. Benesch, Rembrandt as a Draughtsman, 1960, Abb. 56).

Die Zuschreibung dieser Blätter an Hoogstraten erfolgt im Vergleich zu gesicherten Arbeiten des Künstlers: „Christus und die Samariterin am Brunnen", München (Nr. 1500 u. 1559), „Auferstehung Christi", ehem. Slg. Deiker-Braunfels, „Vision Petri", München (Nr. 1554). Weitere Zeichnungen Hoogstratens in der Art der Frankfurter „Notizen" befinden sich u. a. im Louvre („Abrahams Opfer", F. Lugt, Ecole Holl. III, 1933, Nr. 1110 und T. III) und bei F. Lugt („Berufung der Apostel Simon und Andreas", Benesch V, S. 271, Abb., Entwurf für Benesch V, Nr. 935 im Louvre). Hoogstraten imitiert in den Skizzen des Klebebandes die Zeichenweise Elsheimers und Goudts (vgl. z. B. Drost, a. a. O., Abb. 57 u. 58). Die frühesten Beispiele dieses Typus liegen um 1646: „Abraham bewirtet die Engel", Berlin (Benesch III, Nr. 577) nach Rembrandts Gemälde in Rotterdam (Bauch 27), „Elia und die Baalspriester", Berlin (Bock-Rosenberg, a. a. O., S. 157, Nr. 5664) für die Londoner Zeichnung von 1646 (M. A. Hind, Drawings by Dutch and Flemish Artists I, 1915, S. 79, Nr. 1 u. T. XLV). Hoogstraten könnte seine Vorbilder in Rembrandts Sammlung kennengelernt, Rembrandt die Zeugnisse einer bemerkenswerten Elsheimer-Nachfolge seines Schülers dem Klebeband eingefügt haben. Die Hoogstraten-Skizzen ergeben eine diskutable Wahrscheinlichkeit für die Herkunft der Frankfurter Bestände aus Rembrandts Besitz.

Während die Skizzen Hoogstratens stilistisch einheitlich sind, beobachtet man bei den Ausführungen beträchtliche zeichnerische Unterschiede. Ref. vermittelt einen Überblick über sein Formenrepertoire an folgenden Blättern: „Mosesfindung", Slg. Dutuit (W. Bernt, Die niederl. Zeichner des 17. Jh., 1957, Nr. 310; um 1648/50), „Anbetung der Hirten", New York (Nr. 41.21.2; um 1646) „Ohnmacht Esthers", Haarlem (Pantheon 1965, S. 246, Abb. 1; um 1648), „Genreszene", Amsterdam (Nr. 1958:2; 1650), „Synagoge", Haarlem (P+60; um 1650/52, Entwurf beim Marquis of Lansdowne, Meikleour), „Klage um Pyramus", Berlin (Benesch VI, A 77, Entwurf in amerik. Privatbes., Verst. Klipstein u. Kornfeld, a. a. O., Nr. 214 u. T. 31; um 1650/52), „Philemon und Baucis", Amsterdam (M. D. Henkel, Teekeningen van Rembrandt en zijn school, 1942², Nr. 5 u. T. 144; um 1658/60), „Erato", Slg. Lugt (Nr. 5162; um 1678), „M. van Merwede", Leiden (Nr. 2279; kurz vor 1680).

3. Ergänzende Rückschlüsse gestatten die Landschaftsgouachen Elsheimers, die in Rembrandts Werkstatt bekannt gewesen sein müssen (s. W. Drost, Museion, 1960, S. 148 ff.). Ph. de Koninck schuf elsheimerartige Deckfarbenmalereien (z. B. „Abend-

licher Weiher mit Anglern", Fr. Mannheim, Slg. Frank; Gerson Z. 21). Auf der Rückseite der Berliner „Campagnalandschaft" (H. Möhle, Berliner Museen VII, 1957, Heft 1, S. 18, Abb. 7) befindet sich eine Federzeichnung, die nach Möhle von Elsheimer, nach Drost (a. a. O., S. 126, Anm. 69) und W. Wegner (Kunstchronik XI, 1958, S. 77) von Rembrandt, nach Ansicht des Ref. von P. de With geschaffen wurde (vgl. signierte „Landschaft" in Besançon, Inv.-Nr. D. 574).

Heinz Roosen-Runge (Würzburg):

Perspektive und Bildwirklichkeit in holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts

Der Vortrag ging von der Frage aus, in welcher Weise Erfahrungen eines persönlichen Sehens von Natur, wie sie der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zu Grunde liegen, in dieser zu Bildformen führten, in denen das Gesehene eine eigene Bildwirklichkeit gewann. Unter diesem Gesichtspunkt wurden einige Gemälde von Pieter Saenredam, Carel Fabritius und Jan Vermeer betrachtet. Dabei wurde verfolgt, wie in räumlichem sphärischem Sehen gewonnene Augeneindrücke in verschiedener perspektivischer Verarbeitung in der Fläche von Bildern eigene Bildgestalt gewinnen.

In Saenredams 1628 entstandenem Bilde des Inneren der Grote Kerk in Haarlem, ehemals in der Sammlung Heldring, das als Beispiel seiner Kunst gezeigt wurde, wird bei engem Anschluß an den gesehenen Bau im einzelnen doch für das Ganze des Bildes eine gegenüber dem Eindruck, wie er sich einem Besucher der Kirche vom Standpunkt des Malers aus bietet, entschieden veränderte Wirkung gewonnen. Saenredam macht die Idee des Baues, hier sein basilikales Gefüge, in seinem Bilde in einer Umformung sichtbar, in welcher sich dieses deutlicher als für einen Beschauer im Raum selbst darstellt. Er gibt in seinem Abbild zugleich ein Vorstellungsbild. Dieses wird durch Veränderung einzelner Raumproportionen sowie durch Ausnutzung von Randverzerrungen gewonnen, die sich bei Anwendung des überlieferten Systems parallelperspektivischer Projektion sphärischer Sehbilder auf eine Bildebene, wie er sie hier vornahm, ergeben mußten.

Fabritius zieht um die Jahrhundertmitte eine andere Konsequenz aus der Diskrepanz von sphärischem Raumsehen und flächenhafter Bildprojektion. Sein Londoner Leinwandbild des Musikalienhändlers von 1652 muß, wie in der neueren Forschung verschiedentlich vermutet worden ist, als Guckkastenbild angesehen werden. Eine Rekonstruktion eines solchen Guckkastens wurde vom Vortragenden vorgelegt. Sie stützt sich auf die Berichtigung der verzerrten Perspektive des flachen Bildes, die bei Benutzung von Delfter Stadtplänen des 16. und 17. Jahrhunderts möglich ist. Es ergibt sich ein parabelförmiger Grundriß der Bildrückwand, welche unter einem Winkel von etwa 80° gesehen wird. Dabei wird das Format des Bildes annähernd quadratisch. In diesem Format und in der ausschnitthaften Verbindung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund erscheinen spätere Bilder Vermeers wie vorweggenommen. Der Sehwinkel im Guckkasten entspricht bei dieser Sicht demjenigen in der Natur und ist so überdehnt, daß das Auge wie im Naturraum von links nach rechts hinüberwandern

muß, um das Ganze des Blickfeldes erfassen zu können. Ein solches gekrümmtes „Feld" ist aber kein „Bild" mehr, in dem sich die drei Raumdimensionen in der Fläche ausdrücken können, sondern ist selbst dreidimensional im konkreten Raum geworden. Es hat seine eigene Wirklichkeit als Flächengebilde verloren, – ein geschichtlich wichtiger Augenblick in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

In den Gemälden der Schweriner Schildwache und des Haager Distelfinks von 1654 aber kehrt Fabritius zum „Bild" zurück und bejaht dessen eigene Wirkung in flächenhafter Klärung der Erscheinungen. In beiden Werken wird Raumordnung gleichermaßen auch wieder Flächenordnung in einer Bildebene. Randverzerrungen, welche bei Übersetzung des sphärischen Sehbildes in die Bildebene bei Nahraumdarstellung entstehen könnten, werden nun durch Einschränkung der Sehwinkelweite vermieden. Auch in solcher flächenhafter Ordnung der Bildräume in ihrer perspektivischen Ausrichtung auf einen einzigen Punkt vor der Bildfläche, von dem aus sie betrachtet werden können, setzt Vermeer Fabritius fort.

In diesem Zusammenhang wurde an Hand von Vermeers Wiener Malerbild und der Haager Ansicht von Delft die verschiedentlich vertretene These überprüft, Vermeer habe sich einer Camera obscura bedient, um seine Bilder perspektivisch zu realisieren, – eine Ansicht, die 1964 wieder von Seymour mit dem Hinweis auf eine Ähnlichkeit der malerischen Oberfläche in Bildern Vermeers mit der Unschärfe von Camera-projektionsbildern, wie sie mit Mitteln damaliger Optik gewonnen werden konnten, vertreten worden ist. Am Beispiel eigener Versuche wurde gezeigt, daß solche Camera-projektionsbilder, auch solche von Landschaften, eine andere Struktur haben als die Bilder Vermeers und daß, falls Vermeer eine Camera benutzt haben sollte, er deren Projektionsbilder wesentlich umgeformt hätte. Die malerische Einheit seiner Bilder, das Gleichgewicht zwischen der Eigenwirkung der Farben und ihrer Wirkung als Lichtträger im Bildraum und schließlich auch als Flächen in der Bildebene, wie sie durch die perspektivische Projektion auf diese bestimmt sind, somit die flächenhafte und zugleich räumliche Homogenität aller Farben einschließlich der unscharfen Glanzlichter ist im Projektionsbild der Camera noch nicht vorhanden. Sie ist erst das Ergebnis künstlerischer Formung. So erscheinen in der Harmonie solcher Gemälde, in ihrem perspektivisch bedingten Ausschnitt von gesehener Wirklichkeit, anders als bei Saenredam und bei Fabritius und doch den Werken jener Künstler verwandt, Gegenbilder der Natur, die dieser als eine eigene beruhigte Welt gegenübertreten.

Konrad Hoffmann (Tübingen):

Zu van Goghs Sonnenblumenbildern

Van Goghs „Sonnenblumen" gelten dem modernen Betrachter als Stilleben, die besonders eindringlich die künstlerischen Absichten und Leistungen des Malers vortragen (intensive Farbigkeit; dynamische Komposition). Die weitere Frage nach einer möglichen inhaltlichen Aussage wurde darüber vernachlässigt. Aus der Entstehungsgeschichte der Bilder ergeben sich jedoch Hinweise in dieser Richtung. Van Gogh

plante nämlich, mit einem Zyklus von sechs Sonnenblumenbildern sein Atelier auszuschmücken, das er 1888 gemeinsam mit Gauguin und anderen Künstlern benutzen wollte. Die „Sonnenblumen" waren dazu bestimmt, dem „Gelben Haus" in Arles den Charakter eines Künstlerhauses (mit einem umfassenden Bildprogramm) zu verleihen, das der Sitz einer mit sozial-religiösen Idealvorstellungen verknüpften Künstlergemeinschaft werden sollte. Wegen des Zerwürfnisses mit Gauguin konnte van Gogh diese große Konzeption zwar nicht realisieren, doch gab er den bereits gemalten „Sonnenblumen" (und Repliken) eine neue Bestimmung als Seitenflügel des „Berceuse"-Triptychons. In einem Brief deutet er dabei die Sonnenblumen als Symbol für die „Idee der Dankbarkeit". Die „Dankbarkeit" begegnet bereits früher (Breysig, 1835) als eine Ausdeutung der Sonnenblume, so daß van Gogh sich in dieser Aussage als der traditionellen Metaphorik des Heliotropium verpflichtet erweist. Aber auch die ursprüngliche Planung van Goghs, die Ausstattung des gemeinsamen Ateliers mit 6 Sonnenblumenbildern, korrespondiert der herkömmlichen Interpretation dieser Blume. Die Beziehung der Sonnenblume auf die Gemeinschaft (von Künstlern) entspringt der Aufassung des Heliotropium als Emblem himmlischer ebenso wie irdischer Liebe.

Ihre Verbindung mit der Idee der Malerei (Atelier) weist zurück auf holländische Malerselbstbildnisse des 17. Jh. mit Sonnenblumenattribut (Bol; van Dyck), die van Gogh hat kennen können. Noch gegen Ende des 19. Jh. und in einem Ausstellungsplakat von 1959 begegnet die Zuordnung von „Pictura" resp. Maler und Sonnenblume. In der dt. Romantik war freilich diese Blume bedeutungsmäßig ausgeweitet worden zur Metapher für künstlerische Inspiration schlechthin. Mit der Romantik setzt auch die Umdeutung der Sonnenblume vom emblematisch fixierten Attribut (van Dyck) zum Natursymbol ein, als das van Gogh die Sonnenblumen zunächst und in spontaner Reaktion auf deren Lichtfülle schätzte. Darüberhinaus jedoch war er mit seinem Atelierzyklus der Sonnenblumen bedeutenden holländischen Vorgängern nahegekommen, ja vermutlich ihnen als Vorbildern gefolgt.

Sektion „Europäische Kunst, allgemein"

Martin Gosebruch (Braunschweig):

Zur Unterscheidung von Dichtegraden in der modernen Kunst

Im Widerspruch zur öffentlich zu hörenden Behauptung, Kunsthistoriker seien der Vergangenheit zugewandt und bei „herkömmlichen" Begriffen nicht genügend aufgeschlossen für moderne Kunst, besagt reale Erfahrung, daß im Jahre 1966 einer weltumspannenden, akademisch gewordenen Moderne der deskriptiv orientierte Kunsthistoriker arbeitsam-angepaßt gegenübersteht. Jeweilige Wellen des Neuen lassen sich gerade mit seinen Begriffen widerstandslos einordnen. Moderne Kunst und moderne Kunstwissenschaft sind zu großen Anteilen auf demselben geschichtlichen Boden entstanden. Denn Wölfflin-Riegl'sche Kategorien vergleichender Formbeschreibung haben ihr Genüge am Stilwandel. Auch wo mit Panofsky „Bedeutungen" aufgesucht

werden, bleibt die Frage nach der Identität des Kunstwerks ungestellt. Vorzugsweise finden alte und neue Kunst nivellierende Behandlung. An jener einseitiges Betonen des Gegenständlichen und Kausalerklären des Kunstschaffens aus der thematischen Tradition heraus, an dieser impressionistisch oder abstrakt „entlasteter", Re-Intellektualisieren und Aufstocken von Bedeutungsschichten. Mit welchem Wildwuchs von Konnotationen von jetzt an zu rechnen sein wird, lehrt Argans Wort von den „unbegrenzten semantischen Möglichkeiten" des Informel, das somit gerade dem Struktur-Ärmeren das Mehr an Bedeutungen zuerkennen will. Demgegenüber sollen hier Dichtegrade am „Sinnlichen" statuiert werden, unterhalb von der Schwelle die Interpretation auf „Sittliches" müßig wäre.

An Bandmanns stupend gebildeter Deutung der Demoiselles d'Avignon von Picasso lassen sich Folgen eines zu selbstverständlichen Verlängerns des ikonographisch-ikonologischen Arms der Kunstwissenschaft in die Modernität hinein aufweisen. Die bekannten, vom Künstler selber kaum verteidigten, durch Kahnweiler stilgeschichtlich aufgefaßten Handschriften-Unterschiede zwischen den beiden Bildhälften werden durch B. sinnhaft interpretiert, womit denn auf der linken Seite Schönheit und Würde, auf der rechten der Kontrast dazu im Häßlichen regiere. Auch die gegenständlichen Traditionen teils des Vanitas-, teils des Arkadienbildes sollen sich als im Unbewußten prägende Kräfte erwiesen haben.

Zuviel gelehrtes Wissen angesichts von Bildern, deren Grundgefüge solcher Belastung gar nicht ausgesetzt werden wollte – ergibt methodische Überinterpretationen. Auf Picassos Bild war von Anfang an die Figur nicht das nach Charakterisierbarkeit und Eigengewicht geeignete Element symbolischer Sprache, das innerhalb eines umfassenden geistigen Raumes das Hin und Her von Beziehungen zugelassen hätte, sondern das der Verspannung der Bildfläche dienende Teilglied, das bei weiterer Entwicklung kubistischer Malerei gänzlich vom Facetten-Raster absorbiert werden sollte, und bei derartiger „Monostrukturiertheit" von der Fläche her ist kein anderer Inhalt des Bildes als allgemeine Hochgespanntheit des Menschlichen auszusagen. Es ist nicht wie bei ottonischen Miniaturen, daß sich die Spannung auf ein Ziel richtete und sich aus dem Allgemeinen konkrete Ereignisse verdichteten, lichteten.

Analog dazu ist etwa auch die Entwicklung Kirchners zu begreifen. Das Figürliche ist stark vom Rahmen her, durch flächenstrukturierende Absichten definiert (Vergleich der Blockschriftbuchstaben des Brückenmanifests von 1906 mit den Figuren des „Tangotees" von 1919), so daß statt echter Themen nur Varianten der „bildnerischen Mittel" vorliegen, oder nach des Künstlers eigenem Wort, Monumentalsetzungen von Außengesehenem.

Bei Cézanne liegt die Möglichkeit zum Thematisch-Artikulierten auffälligerweise nur in der Frühzeit (Antoniusversuchung). Bei der einen belebenden Idee sind die Figuren hier Schwerpunkte des Je-Individuellen, Charakteristisch-Verschiedenen, und so ist „Einheit im Mannigfaltigen" zu erkennen. An solcher Einheit, die immer schon die thematisch prägende, die der Idee sein muß, fehlt es bei den ästhetisch so vollkommenen Bildern der späten Badenden, die – auf der Grundlage der tektonisierten

Landschaft entstanden – den Eigenwert des Figürlichen und damit gerade seinen Sprachanteil um des Bildgerüstes willen reduzieren.

Delacroixs Jakobskamp mit Gauguins den gleichen Gegenstand enthaltender „Erscheinung nach der Predigt" zusammenzuhalten, lehrt, wie wenig der ikonographische Vergleich im 19. Jh. ausgibt. Nur Delacroix hat das Bild als Einheit des Sinnlich-Sittlichen erfunden, Gauguins Leistung betrifft bloß die suggestiven Formen auf der Bildfläche und steht derjenigen Kandinskys schon ganz nahe. Auch Monets Tulpenfeld erweist, daß bei Verdünnung der Landschaft ins Ätherisch-Flächige das Bedürfnis nach dekorativen Elementen gestärkt wird. Die Abstrakte steht auch hinter solchem Bilde des Impressionismus. Dagegen „Landschaftsmalerei" durchzuvergleichen von Rubens bis zu Monet unter Annahme, es handele sich um Varianten des gleichen Subjektes, kann nur ins Chaos führen. Jeweils wird zu prüfen sein, welches Grundgefüge vorliegt, dasjenige, dem die *Einheit von Formen auf der Fläche* zu bescheinigen ist, und in mancherlei Dichtegraden auftritt, oder dasjenige, auf das der Begriff von *thematisierender Einheit des Mannigfaltigen zutrifft* und das auch als die Konfiguration voll ausgebildeter Figuren beschrieben werden kann. Demnach ist das Pseudo-Genus eines Figurenbildes auf der Grundlage impressionistischer Landschaft klar genug auszusondern, wohingegen sich ergibt, daß Max Beckmann, wenn immer stark um flächendekorative Wirkungen bemüht, seine Figurenmalerei jedenfalls oberhalb der Gauguin-Monet'schen Kategorien entwickelt hat.

Die Gegenwart sah den Erfolg des Informel, letztlich eines Derivats des Impressionismus, bei „Entgrenzung" der Elemente des Feinkorns der Fläche. Auf solcher Ebene des Fragmentarismus ist die oft beschworene „neue Figuration" ohne ernsthafte Aussicht.

Hundertwasser, der bei dekorativ hoher Begabung Bahnen des Jugendstils und Klees wiederbeschreitet, verbleibt mit seinem „Garten im Heiligenschein" in eben dem Bereich, da „Einheit von Formen auf der Fläche" regiert. Dagegen hält sich die Kunst Wolfgang Klähns auf der Ebene, der wir die thematisch belebende Einheit des Mannigfaltigen zuordnen. Gesamtgebilde wie aus einem Guß, von organischer Geschlossenheit, und innerlich von jener reich-artikulierten Mannigfaltigkeit des Figürlichen, die nur der Idee verdankt wird. Hier ist ein Neuanfang außerhalb von allem Impressionismus und darauffolgenden Antithesen gesetzt.

Matthias Winner (Berlin):

Neues zu Dupérac in Rom

Eine Reihe stilistisch zusammengehöriger Zeichnungen verbarg sich bisher unter falschem Namen im Berliner Kupferstichkabinett. Als G. B. Falda war eine von ihm bestimmt, die an der Seite von echten Faldablättern im Kabinett sofort erkennen läßt, daß der Zeichner dem 16. Jahrhundert angehört. Da die Mehrzahl der Zeichnungen stadtrömische Monumente mehr oder weniger phantasievoll wiedergibt, wird versucht, anhand der dargestellten Architektur präzisere Daten zu gewinnen.

Die gezeichnete Fassade des Senatorenpalastes vom Kapitol muß zwischen 1554 und 1583 datiert werden. Eine weitere Zeichnung hält den Transport eines Obelisken fest. Durch eine beigefügte Inschrift ist dieser Obelisk als der vom Campo Martio bestimmt. Er wurde aber erst im 18. Jahrhundert ausgegraben, obgleich man seine Position seit dem 15. Jahrhundert kannte. Auch das dritte Stück mit einer phantasievollen Ansicht der Engelsbrücke erlaubt keine weiteren Schlüsse zum Datum der Zeichnung. Die folgende Vedute von Bramantes Tempietto weist neben ähnlichen Ansichten des Bauwerkes anderer Meister keine Besonderheit auf; jedoch läßt sich die Innenansicht St. Peters anhand architektonischer Indizien datieren nach 1575 und spätestens vor 1592. Ein weiteres Blatt zeigt vier Weinrankensäulen und die Colonna Santa aus St. Peter. Eine detailreiche Vedute des Nicchione im Belvedere, gesehen vom Garten Papst Pauls III. aus, muß etwa zwischen 1563 und 1582 angesetzt werden. Alle Zeichnungen sind auf Rückseiten von geknifften Blättern der Stichserie "Vestigi dell'Antichità di Roma" des 'Etienne Dupérac gezeichnet, sicher also nach 1575 entstanden. Der teilweise bezeichnete Falzstreifen auf einigen Blättern spricht dafür, daß ein Exemplar der "Vestigi" gebunden war und als Skizzenbuch benutzt wurde.

Thoms Ashby verband bereits 1916 den Namen Dupérac mit einem gezeichneten Codex, den ein Anonymus mit Ansichten des antiken und modernen Rom gefüllt hatte. Stilistisch rücken die Berliner Blätter ganz in die Nähe von diesem Codex. Wittkowers Versuch, das Datum des Codex zu präzisieren, ohne dabei an der Autorschaft Dupéracs zu zweifeln, stieß jüngst auf Widerspruch (H. Zerner). Die hohe Qualität der Berliner Blätter, ihre französischen Stilmerkmale und ganz besonders ihre Verwandtschaft mit Dupéracs originaler Druckgraphik erfordern, 'Etienne Dupérac selbst als ihren Zeichner zu erwägen. Ihrer Reihe schließt sich eine gezeichnete Außenansicht von St. Peter im Städelschen Kunstinstitut an (H. Egger: Römische Veduten I [1911], Taf. 41). Die Gruppe der Berliner Zeichnungen, das Frankfurter Blatt und die Veduten im Ashby-Codex liefern eine genügend breite Basis, um weiteren Architekturzeichnungen Dupéracs auf die Spur zu kommen. Die einzigen inschriftlich gesicherten Zeichnungen des Meisters nach antiken Skulpturen im Louvre boten bisher dazu keine Handhabe.

Horst Hallensleben (Bonn):

Byzantinische Kirchtürme

Unter dem Thema wurden die mit den Kirchen in direktem architektonischem Bezug stehenden Türme des im engeren Sinne byzantinischen Zeitraumes verstanden. Eine Prüfung des Denkmälerbestandes ergab (neben 4 Campanili) 27 Kirchen mit gesicherten und 12 Kirchen mit fraglichen Türmen. Außer einigen wenigen serbischen Türmen vom Ende des 12. Jahrhunderts dürfte keiner von ihnen – auch nicht der überlieferte der Hagia Sophia in Konstantinopel oder der von Omorphoklisia – vor dem 13. Jahrhundert, also vor dem „Lateinischen Kaisertum", entstanden sein. Geringe Zahl und spätes Auftreten weisen bereits auf die westliche Herkunft des Motivs.

Die Betrachtung der Türme nach ihrer Stellung am Bau, ihrer Mauertechnik und, soweit möglich, ihrer Form ergab, daß sie sich zu wenigen, meist auch geographisch geschlossenen Gruppen zusammenfassen lassen, und daß diese Gruppen keine entwicklungsgeschichtliche Kette bilden, sondern voneinander unabhängig in mehr oder weniger starker jeweils neuer Abhängigkeit vom Westen stehen.

Die früheste Gruppe der um die Kirchen von Djurdjevi Stupovi bei Novi Pazar und Sveti Nikola in Kuršumlija gruppierten serbischen Doppelturmfassaden zeigt in der Stellung der Türme, der Hausteintechnik, der Gliederung und dem Dekor allgemeine romanische Züge. Als mögliches Kettenglied zu den Doppelturmfassaden Süditaliens wurde auf die Kathedrale von Kotor hingewiesen, die einzige Doppelturmfassade des unter italienischem Einfluß stehenden, gerade im Gebiet von Kotor seit 1168 serbisch beherrschten dalmatinischen Küstenlandes. – An der um 1315, also zur Zeit einer rein byzantinisch orientierten serbischen Architektur errichteten Doppelturmanlage von Banjska ließ sich der kausale Zusammenhang zwischen Doppelturmfassade und westlich geprägter Werkstatt aufzeigen. Nach dem Vordringen der Türken ist in der um 1400 entstandenen Doppelturmanlage von Donja Kamenica die Vermittlung der westlichen Anregung über Rumänien feststellbar.

Eine zweite Gruppe von jeweils vor der Mitte der Westfassade stehenden Portaltürmen wird durch die beiden serbischen Kirchen von Žiča und Sopoćani repräsentiert. Wieder verweisen Form und Mauertechnik, wenn auch weniger deutlich als bei der ersten Gruppe, auf westliche Herkunft. Als Vermittler dieses im Westen weitverbreiteten Turmtyps könnte der Kathedralturm von Split in Frage kommen.

Ein besonderes Problem bietet der nur im Stifterbild überlieferte Turm der Patriarchatskirche in Peć. Ref. hielt es für möglich, daß der vor dem Exonarthex ergrabene „Turm"-Grundriß allenfalls einem späteren Turmersatz zukommt, hingegen der um 1330 errichtete Turm sich entsprechend dem Stiftermodell über der Mitte des Narthexgewölbes befand und mit dessen Einsturz zerstört wurde. Damit würde sich Peć organisch der dritten Turmgruppe einfügen, die durch einen Turm über der Mitte eines quergelagerten Narthex charakterisiert ist und die am eindrucksvollsten durch die Marienkirche in Prizren von 1307/09 vertreten wird. Die deutlich byzantinischen Stilelemente dieser Kirche weisen nach Epirus, desgleichen, allerdings davon unabhängig, auch die der aus Resten zu rekonstruierenden verwandten Turmfassade der Sophienkirche von Ohrid in ihrer Fassung von etwa 1300. Für beide Kirchen wurde, unter Hinweis auf Omorphoklisia und die Westfassade der Basileioskirche in Arta, an ein nicht erhaltenes Vorbild in Epirus gedacht. Anregung zu dieser speziellen Formulierung könnten solche lateinischen Turmausbauten wie der von Samari auf der Peloponnes gegeben haben. Die überlieferte Turmfassade der Athoskirche von Esfigmenu wurde, möglicherweise als Stiftung des serbischen Zaren Dusan, in der Nachfolge von Prizren gesehen.

Als eng geschlossene vierte Gruppe geben sich die in italienischer Art jeweils an eine Fassadenecke angelehnten Türme der Kirchen Mistras, denen die Apostelkirche des wenig nördlich gelegenen Leontarion anzuschließen ist. Der vom Ref. an der

Kilise camii in Istanbul nachgewiesene, ebenfalls dieser Gruppe angehörende Turm könnte stellvertretend stehen für die Mittlerrolle, die der Hauptstadt bei der byzantinischen Umprägung der spätromanischen Vorbilder zugewiesen wurde. Eine Gegenüberstellung und stilistische Analyse der Mistratürme ergab, daß der Turm der Pantanassa nicht die ihm zugeschriebene Sonderstellung einnimmt, sondern völlig in der Nachfolge der vorausgegangenen Türme Mistras steht, und daß deren „spätromanische" Elemente lediglich durch süditalienische Motive, wie sie etwa die Türme der Kathedrale von Palermo zeigen, „gotisch" umgebildet wurden.

Zu einer letzten fünften Gruppe schließen sich die Kirchen zusammen, die über kleinem, annähernd quadratischem Narthex einen einstöckigen kubischen Turmaufsatz tragen. Verbreitungszentren dieses Typs bilden die um die Lazarica von Kruševac gruppierten Kirchen des Moravagebietes vom Ende des 14. Jahrhunderts und einige nur wenig ältere Kirchen in Mesembria am Schwarzen Meer. Dieser Typus dürfte kaum einer speziellen Ableitung, etwa über den überlieferten lateinischen Turmaufbau der Kleinen Metropolis in Athen, bedürfen. Die Demetriuskirche von Veles und die ursprünglich in eine Festungsmauer einbezogene Marienkirche von Stanimaka wurden dementsprechend auch nicht als Glieder einer Entwicklungskette gesehen, sondern nur als frühe selbständige Beispiele einer naheliegenden Lösung, bei Veles möglicherweise von der stilistisch verwandten Sophienkirche in Ohrid angeregt. In dieser letzten Gruppe erscheint der Turm sowohl in seiner Formgebung als auch in seiner Unterordnung unter die Naoskuppel völlig von der byzantinischen Architektur assimiliert, hat damit zugleich aber auch die ihm im Westen zukommende architektonische Bedeutung verloren.

Leonie von Wilckens (Nürnberg):

Böhmische Stickerei um 1400. Stil, Thematik, Auswirkungen

Im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts müssen in Prag in größerem Umfang Seidenstickereien von hoher Qualität gearbeitet worden sein, die bis nach Schweden und Ungarn exportiert wurden. So befinden sich heute nach den gleichen Entwürfen um 1400 gestickte Figuren auf Kaselkreuzen sowohl aus Kaschau in Budapest als auch im Danziger Paramentenschatz, sowohl in Südschweden als auch in der Slowakei.

Das Wittingauer Antependium, gegen 1380, im Prager Nationalmuseum, ist offenbar schon im frühen 15. Jahrhundert, wohl während der Hussitenstürme, beschädigt worden. Abgesehen von dem späteren mittleren unteren Feld, weist darüber der hl. Jakobus technisch wie stilistisch erkennbare Restaurierungen aus den dreißiger Jahren auf. Der konsequente eucharistische Bezug aller Spruchbänder des Antependiums verbindet dieses dem 1367 gegründeten Wittingauer Augustinerchorherrenstift der Raudnizer Reform. Dabei ist zu beachten, daß die Muttergottes mit dem Kind in der oberen Reihe das Opferlamm im Zentrum gewissermaßen bekrönt. Diese so herausgehobene Stellung der Genitrix Dei dürfte mit der besonders innigen Marienverehrung in Böhmen der Zeit Karls IV. und Wenzels zusammenhängen. Fast gleichzeitig entstand hier

auch das Kaselkreuz in Rokycany als erstes mit reiner marianischer Thematik. Die direkte Bindung der Gottesmutter zu Kreuz und Kreuzigung läßt sich aus Byzanz ableiten und fand erst allmählich im Abendland Aufnahme. Die Madonna auf der Rückseite von Kruzifixen, umgeben von den Evangelistensymbolen, die Madonna als Gegenbild zur Kreuzigung kommt im Westen kaum vor 1200 vor.

Das zuletzt noch als böhmisch bezeichnete Kaselkreuz im Louvre mit Anbetung der Könige, Heimsuchung und Verkündigung, erscheint für eine solche Lokalisierung als zu bewußt vornehm, zu kleinteilig reich, zu preziös stilisiert. Es dürfte eher, unter böhmischem Einfluß, im südlichen Alpengebiet, wahrscheinlich in der Steiermark und auch erst um 1430 gearbeitet worden sein. Ebenfalls aus einer dortigen, aber anderen Werkstatt muß das bisher auch böhmisch genannte Kaselkreuz in Cleveland, ehemals Sammlung Thyssen-Lugano, stammen.

Nach 1410 ist der Export von Prager Stickereien außerordentlich zurückgegangen. Nun entstanden an den verschiedensten Orten einheimische Werkstätten, die, zwar angeregt von den böhmischen Arbeiten, bald immer stärker einen eigenen Stil entwickelten.

Zygmunt Świechowski (Warschau):

Die Figurensäulen der Klosterkirche in Strzelno und die sächsische Plastik des 12. Jahrhunderts

Die figurierten Säulen von Strzelno gehören zum Bestand der Klosterkirche einer Prämonstratenserinnenabtei, die nach der Mitte des 12. Jh. vom comes Petrus Magnus gegründet worden ist. 1193 bestätigt Papst Coelestin III. den Grundbesitz des Klosters. Um das Jahr 1215 erfolgte Konsekration der Klosterkirche, die der Maria, dem hl. Kreuze und der hl. Trinität geweiht wurde. Die Klosterneugründung entstand am Rande einer alten Stadtsiedlung, 90 Kilometer nordöstlich von Poznan.

Trotz eines spätgotischen und eines barocken Umbaus ist das System der romanischen flachgedeckten dreischiffigen Basilika mit Querschiff und dem rechteckigen mit einer Apsis abgeschlossenem Chorraum fast integral erhalten. Die Dreischiffigkeit des Chorraumes infolge der Arkadenverbindung mit den Seitenkapellen sowie die Anwendung der Säulen als der einzigen Stützenform im Langhaus, sprechen für einen Zusammenhang mit dem mitteleuropäischen Reformbautenkreis.

Die beiden figurierten Säulen, die Ostsäulen des Langhauses, enthielten im ursprünglichem Zustande je 18 Gestalten, regelmäßig in drei Zonen eingeteilt und von Arkaden eingeschlossen. Trotz Beschädigung vieler Figuren und ihrer Attribute wurde es möglich, einwandfrei festzustellen, daß die Südsäule ausschließlich die Personifikationen der Tugenden enthält, wobei die Nordsäule den Darstellungen der Laster vorbehalten ist. Auf der Tugendsäule sind Humilitas, Justitia, Prudentia, Temperantia, Fides, Castitas, Spes (Gaudium?) und Ergebung in den Gotteswillen oder Gehorsam zu unterscheiden. An der Nordsäule wurden Superbia, Ira, Gula, Homicidium, Periuria, Invidia, Luxuria, Idolatria und Petulantia festgestellt. Das Kapitell der Südsäule, das

die Taufe Christi darstellt, bildet eine logische Ergänzung des Tugenden-Zyklus am Schaft, indem die Tugendenpersonifikationen eng mit der Taufe verbunden sind (Darstellungen an den Taufbecken). Außer einer liturgischen Rechtfertigung der Tugenden und Lasterdarstellungen innerhalb des Kirchenraumes, die in den frühmittelalterlichen Confiteorvarianten enthalten ist, konnte das Programm der Säulen von Strzelno von den zeitgenössischen Schriften des Speculum Virginum, sowohl wie von den Schriften der hl. Hildegard von Bingen (Liber Scivias, Ordo Virtutum) beeinflußt worden sein.

Bei dem Abteilungsversuch des Stiles der Säulenskulptur vor Strzelno ist das Motivisch-Typologische und das Bildhauerische streng zu unterscheiden. Der Säulentypus mit den durch Arkadenreihen gegliederten Schäften hat Voraussetzungen außerhalb des mitteleuropäischen Raumes (Venedig, Ziboriumssäulen der St. Marcuskirche; Santiago de Compostela, Portada de las Platerias; Säule aus Nesland in Oldsaksamling der Universität von Oslo). Dagegen die Form der Würfelkapitelle und besonders des Kapitells mit der Taufe Christi und vier Engeln an den Ecken ist auf das engste mit der sächsischen Bauplastik verbunden (Hildesheim, St. Michael; Hammersleben, Klosterkirche). Denselben Ursprung zeigt der bildhauerische Stil der figuralen Skulptur von Strzelno, was die Modulation des bildhauerischen Volumens, sein Verhältnis zum Steinblock, Artikulation der Glieder, ihren Bau und die Faltenanordnung anbetrifft. In dieser Hinsicht scheinen als Vorstufen sowohl die Werke des sog. strengen sächsischen Stils (Äbtissinengrabplatten in Quedlinburg) sowie die Werke des sog. reichen Stils (figurale Darstellungen des Freckenhorster Taufsteins) von Belang zu sein. Der Stilstufe der Skulpturen von Strzelno aus dem Ende des 12. Jh. würden die bei weitem primitiveren Engelfiguren der Kapitelle im Ostteil der Hammerslebener Klosterkirche entsprechen.

Die figurierten Säulen von Strzelno sind als das bedeutendste Monument der romanischen Steinskulptur östlich der Elbe zu betrachten.

Sektion „Ikonographie und Kunsttheorie"

Reiner Haussherr (Bonn):

Beobachtungen an den Illustrationen zum Buche Genesis in der Bible moralisée

Zuerst wurde eine kurze Charakteristik der Handschriftengruppe und ein Überblick über die Handschriften des 13. Jahrhunderts gegeben (hierzu, zur Frage der Datierung vgl. Zs. f. Kg. 27, 1964, S. 133 – 152; dort auch Literaturangaben). Die weiteren Ausführungen beschäftigten sich mit dem Genesiszyklus der Bible moralisée. Die Fassungen des Genesiszyklus in der Handschrift des Schatzes der Kathedrale von Toledo, die in den Exemplaren in Oxford und London kopiert wurde, und in den Codices 1179 und 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien mußten auf ihre Beziehungen zueinander untersucht werden. Der Zyklus von Illustrationen zum Buche Genesis umfaßt insgesamt 170 Szenen. Die beiden Wiener Handschriften stimmen in

jenen Partien überein, die sie beide aus dem ausführlicheren Zyklus der Gruppe Toledo auslassen, weiterhin in jenen Szenen, die sie über den Zyklus Toledo hinaus enthalten, wie auch in der Aufteilung von zwei Szenen auf zwei Bildmedaillons, wenn die Fassung Toledo diese in ein Medaillon zusammengezogen hatte. Wien 2554 enthält eine Reihe von Szenen, die in keiner anderen Fassung vorkommen, also Reste eines noch ausführlicheren Zyklus. In Text und Bild nimmt Wien 2554 oft eine vermittelnde Stellung zwischen der Gruppe Toledo und Wien 1179 ein.

An einem Stück aus der Geschichte Noahs (Trunkenheit und Entblößung) wurde gezeigt, daß bei sinngleichem Text die Gestaltung der Bilder zum Bibeltext wie zum Kommentar bis zu drei verschiedenen Fassungen führen kann. Die Rekonstruktion eines Urexemplares, von dem außer dem Text (für diesen muß, wie schon de Laborde gezeigt hat, mit einer Textvorlage gerechnet werden) auch die Bilder abgeleitet werden könnten, ist nicht möglich. Dennoch hat offenbar in einer frühen Phase der Entstehung der Bible moralisée als Handschriftengattung eine weitgehende Festlegung dessen bestanden, was zu den Kommentartexten dargestellt werden sollte, während die Einzelheiten der ikonographischen Ausgestaltung dem Miniator überlassen blieben. Jene Partien, wo die Wiener Handschriften über den Zyklus Toledo hinausgehende Szenen zeigen, geben den Zyklus richtiger wieder (Analyse an einem Stück aus der Josephsgeschichte: „Ruben sucht Joseph in der Zisterne" bis „Jakob trauert um Joseph").

Bei einem Vergleich mit anderen Genesiszyklen fiel die Eliminierung aller apokryphen und legendären Ausschmückungen in der Bible moralisée auf. Ausnahme: „die Errettung Abrahams aus dem Feuer der Chaldäer" in Wien 2554. Den Genesiszyklus der Oktateuche und der der Cotton-Gensis haben neben anderem Material bei der Ausarbeitung des Genesiszyklus der Bible moralisée zur Verfügung gestanden. Von der Kommentierung her kommt es gelegentlich zur Einfügung von Elementen des Kommentars und seiner Illustration in Text und Bild zur biblischen Erzählung, an einzelnen Stellen sogar zu einer völligen Umformung des biblischen Berichtes (z. B. Gen. 38).

Die Handschriften der Bible moralisée bieten Einblick in eine Reihe von für die hochmittelalterliche Bildüberlieferung wichtigen Komplexen: das Verhältnis von Text und Bild, die Übernahme ikonographischer Tradition, ihre Umformung wie die Erfindung neuer Bildschemata.

Hans Holländer (Tübingen):

Kosmische Bedeutung und räumliche Struktur frühmittelalterlicher Evangelistenbilder

Die Evangelistensymbole stammen aus dem Vorstellungsbereich mythischer Kosmologie. Ihre kosmologische Bedeutung bleibt bei der Zuordnung zu den Evangelisten in allgemeiner Form erhalten. Ihr Ort ist das gläserne Meer (Johannesapokalypse), der höchste Weltort (locus supercaelestium; Hieronymus). Erst die karolingische Kunst stellte einige Aspekte des kosmologischen Bedeutungsbereichs im Evangelistenbild dar: Den Himmelsozean u. a. im Lukasbild des Evangeliars von Abbeville. Der Ort (all-

gemein bestimmt durch den Bogen, der selbst Kosmos-Symbol ist) wird näher bestimmt als Meer von illusionistischer Räumlichkeit (antikes Vorbild). Die raumschaffenden Bildarchitekturen der Ada-Gruppe (zumal Trierer Ada-Hs.) vermitteln zwischen den räumlich bestimmten Orten der Gestalten, sind irdisch-himmlische Bedeutungsarchitekturen. Daher die Farbveränderung und die Tatsache, daß sie im Bogen nicht verankert sind (karolingische Erfindung, in der die Vorstufen radikal umgeformt werden). Das Weltmodell der Ada-Gruppe ist im Bilde der Anbetung des Lammes im Soissons-Evangeliar (Paris, Bibl. Nat. 8850) enthalten. Es bezieht sich auf den allegorischen Beweis der Vierzahl der Evangelien im Text der Vorrede (plures fuisse) und nimmt Vorstellungen des Irenäus von Lyon auf, die in karolingischer Zeit bekannt waren. Die vier Säulen sind die Weltrichtungen wie die Evangelien, Hintergrundsarchitektur ist ecclesia, der oben das himml. Jerusalem entspricht, darüber das gläserne Meer und der Raum super coelos. Das Ganze ein Weltbild als Weltarchitektur mit allegorischer Bedeutung. Die Werkstatt von Fulda entwickelt die Ansätze der Ada-Gruppe weiter. Bedeutungsvoll: Der Rahmen anstatt des Bogens als Umgrenzung unbegrenzten Raumes. In der Werkstatt von Tours wird der Grenzbereich von Himmel und Erde Ort der Evangelisten (Stuttgarter Ev., Lothar Ev. Paris Bibl. Nat. 266). Im Dufay-Evangeliar (Paris. Bibl. Nat. 9385) sind die Bilder weltkartenhaft schematisiert und die Evangelisten in den vier Weltgegenden dargestellt. Die vier Viertelskreise ergeben zusammen einen viergeteilten ganzen Kreis. Ähnlich ist die räumliche Struktur der „Anbetung des Lammes" im Münchner Codex Aureus einer Sternkarte entnommen, das Bild stellt eine kosmologisch bedeutungsvolle Szenerie analog einer Sphaira dar. Die Realisierung frühmittelalterlicher Kosmologie im Evangelistenbild endet mit der letzten spätkarolingischen Werkstatt.

Herwarth Röttgen (Rom):

Giuseppe Cesaris Loggia Orsini

Das Programm des Gewölbes der Loggia Orsini im Palazzo del Sodalizio dei Piceni in der Via Parione in Rom, eines der wenig bekannten Hauptwerke Cesaris, ist bisher in den ikonographischen Einzelheiten unzutreffend und in der Gesamtheit überhaupt nicht gedeutet worden. Es stellt Amors Sieg über Pan und damit über die ewige Natur dar ("Amor vincit omnia"), die sich im immer wiederkehrenden Wechsel von Tag und Nacht, dem Kreislauf des Lichtes, personifiziert durch Morgenröte und Abend, Liebesgestalten des Olymp und der Unterwelt und Göttern des Lichtes und Dunkels, manifestiert. Der ikonographische Topos des Sieges der Liebe über die Natur wird aber durch die Anwesenheit von Juno und Venus beim "Amor vincit omnia" und durch die ungewöhnliche Identifizierung von Juno Pronuba und Venus mit Morgenröte und Abend moralisch interpretiert und zum Sieg der ehelichen Liebe über den ungezügelten Trieb abgewandelt. Die Darstellung sogenannter Liebessklaven, sowie einer Vestalin und eines Priesters bereichert diese moralisierende Thematik. Als Entsprechung zu Juno als Beschützerin der Frauen sind in den Lünetten die Taten des

männlichen Genius Herkules dargestellt, der aber durch Omphale ebenfalls der Liebe hörig wurde.

Ohne daß das Programm in seinem eindeutigen Bezug auf Liebe, Hochzeit und Ehe bisher erkannt wurde, brachte Carlo Astolfi doch die ganze Dekoration des Palastes mit der 1589 gehaltenen Hochzeit zwischen Virginio Orsini und Flavia Peretti, die den Palast 1589 bewohnten, in Verbindung. Die Malereien können jedoch aus stilistischen und äußeren Gründen erst 1594/95 entstanden sein, als das Haus an Corradino Orsini überging. Er hat das 1589 Zuccari übertragene, aber von ihm nicht ausgeführte Programm der Loggia wieder aufgegriffen und durch Cesari ausführen lassen.

Das Programm entstand offenbar anläßlich der Hochzeit Virginio Orsinis und Flavia Perettis. Der arkadische Geist dieser Liebesallegorie, Amor als Herrscher, eingefaßt von der an der Empfindungswelt der Liebe anteilnehmenden Natur, verkörpert durch den ewigen Kreislauf des Lichtes, steht in größter Nähe zu den poetischen Vorstellungen in Tassos „Aminta". Die Assoziation ist nicht zufällig. Tasso ist als der Initiator des Programms anzusehen. Er war eng mit Federico Zuccari und den Orsini befreundet. Flavio Orsini war das poemetto pastorale "Il rogo di Corinna" gewidmet (1588), Virginio galten einige Canzoni, und für Flavia Peretti gab er zwei Jahre nach der Hochzeit 1591 eine Sammlung von Dichtungen verschiedener Autoren heraus, die alle zur Hochzeit entstanden waren, darunter auch Tassos eigene 1589 entstandene Hochzeitscanzone für Flavia "De le più fresche rose ormai la chioma". In dieser Gedichtsammlung "tempio" treten die wesentlichen mythologisch-allegorischen Parabeln der Liebesallegorie in der Loggia auf. Während Tassos römischer Jahre hat neben Zuccari auch zweifellos Cesari Beziehung zu Tasso gehabt, der wie er selbst zum Hof der Aldobrandini gehörte und im Vatikan bei Cinzio Aldobrandini wohnte. Alle wichtigen Auftraggeber Cesaris wurden auch mit Canzonen Tassos bedacht.

Die von Waterhouse, Lee und Argan behandelte starke Wirkung Tassos auf das siebzehnte Jahrhundert wird durch das frühe Beispiel der Loggia Orsini bereichert, wobei dieser die Besonderheit zukommt, daß sie nicht eine Dichtung Tassos ins Bild übersetzt, sondern eine eigens für die Malerei geschaffene Idee gestaltet. Sie ist damit ein frühes und besonderes Beispiel des Tassoverständnisses. Die Idee selbst enthält in ihrem Grundgedanken der Empfindungseinheit von Natur und mythologischen Wesen denjenigen Grundzug Tasso'scher Dichtung, der am stärksten auf die ideale Landschaft des siebzehnten Jahrhunderts gewirkt hat, während die lyrische, anmutige, aber naturhafte Schilderung erotischer Schönheit bei Tasso (Armidas Ankunft im Lager der Christen) und deren sentimentale Verbindung mit der Natur (Aminta) in Cesaris blühendem Sensualismus eine bereits mehr dem Seicento als dem Cinquecento angehörende Verbildlichung erfährt. Die Problematik der Gleichsetzung Tassos mit der "maniera" wird durch das intensive Tassoverständnis gerade des 17. Jahrhunderts ebenso deutlich, wie durch die Verbindung mit dem fast eine Generation jüngeren Cesari, dessen Malerei den eigentlich römischen Beitrag für eine erste Rückbesinnung auf die Renaissance darstellt. Zugleich zeigt sich in der Absetzung Cesaris gegenüber der vorausgehenden und folgenden Generation, daß die Generationsprobleme in

Literatur und Kunst nicht die gleichen sein müssen und zumal Tassos Wurzeln und Wirkungen weiter ausgreifen und nicht dem sogenannten Manierismus gleichzusetzen sind.

Ernst Ullmann (Leipzig):

August Schmarsow und die architekturgeschichtliche Forschung des 20. Jahrhunderts

August Schmarsow (1853 – 1936) trat sein Lehramt in Leipzig mit der Vorlesung über „Das Wesen der architektonischen Schöpfung" an, in der er seine These von der Baukunst als Raumgestaltung in bezug auf den Menschen darlegte. Mit ihr nahm er in gewissem Grade eine theoretische Begründung der modernen Baukunst seit dem Jugendstil vorweg und wies der architekturgeschichtlichen Forschung neue Wege. Seine Auffassung der Architektur erschloß ihm und seinen Schülern zuerst den künstlerischen Gehalt der Bauten der deutschen Spätgotik. Er setzte sie, in der Einsicht, daß hier gleiche soziale Inhalte gestaltet wurden, zur italienischen Renaissance in Beziehung. Georg Dehio, Schmarsows vornehmster Gegner, schloß sich schließlich dessen Urteil über die Spätgotik an. Ebenso gelang es Schmarsow, den Wert des Rokoko, das gleichfalls nur als Verfallsperiode galt, zu erfassen und dieses als einheitlichen Stil auch in der Baukunst nachzuweisen. Vom gesellschaftlichen Inhalt der Werke des Louisquinze ausgehend fand er die Erklärung für die Gestaltungsformen.

Öffentlicher Vortrag

Horst Gerson (Groningen):

Klassizismus in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts

Der Stilbegriff Klassizismus wird hier im engsten Zusammenhang mit Barock (vgl. D'Ors, Del Barocco 1945) gebraucht. Barocke und dem Barock entgegengesetzte Aussagen kommen in der holländischen Kunst nebeneinander vor: Rembrandts hochbarocke Blendung Simsons von 1636 (Frankfurt, Städel; Bredius 501) hing in Huygens Haus, das 1634/37 in klassizistischen Formen erbaut war. Das ebenfalls klassizistische Mauritshuis (1636/42) wurde von Zeichnern des 17. Jahrhunderts (z. B. Jan de Bisschop) mit aller Freude am zufälligen Spiel von Licht und Schatten wiedergegeben, wobei die Stilstrenge des klassizistischen Baues aufgelöst wurde. Im übrigen bleibt die Architektur in Holland bis ungefähr 1635, vor allem in der Provinz manieristisch-spielerisch (Steueramt Groningen). In der Großplastik wechseln manieristische mit klassizistischen Formen in den zwanziger Jahren (Hendr. de Keyser). Barocke Elemente sind weder in der Architektur noch in der Plastik aufzuzeigen.

Auch in der Malerei sind sie zunächst nicht vorhanden. Die manieristischen Historien- und Bildnismaler (Hendr. Goltzius, Cornelis Cornelisz van Haarlem, Abraham Bloemaert) gelangen im ersten Jahrzehnt von einem spätmanieristischen Zierstil zu spannungslosen, klassizistisch ausgewogenen Kompositionen. Die nächste Generation (P. Lastman) erlebt den Klassizismus viel positiver. Die Bilder sind plastisch durch-

geformt und strotzen von praller Kraft. Ein Hauptwerk großfiguriger klassizistischer Malerei ist die Ausschmückung vom Huis ten Bosch (bestes Beispiel: Caesar van Everdingen, 1648).

Auch die Entwicklung zum naturalistischen Bildnis und Alltagsbild (Fr. Hals, W. Buytewech, E. van de Velde) wird getragen durch eine bewußte Bildgliederung von Horizontalen und Senkrechten. So muß man auch die bunten Blumen- und Eisbilder von A. Bosschaert und H. Avercamp lesen als Farbtupfen auf heller Fläche, die in ihrer strahlenden Buntheit die fahle Spannung der manieristischen Kompositionen überwinden. Diese Bilder sind (in Wölfflinscher Terminologie) koordinierend angeordnet, sie haben Vielheit statt Einheit, Fläche statt Tiefe, sind mehr zeichnerisch als malerisch.

Erst am Ende der zwanziger Jahre setzt ein „neues Sehen" ein: Mit der Einheit der Bewegung geht eine Vereinfachung der Farbwirkung Hand in Hand, eine Vertiefung der Farbe zum Ton(E. van de Velde, Düne, 1629, Amsterdam; Frans Hals, Fröhliche Trinker 1627/30, Amsterdam; W. Cl. Heda, Stilleben, 1633). Vorbereitet ist dies neue Gefühl für Farbempfindlichkeit durch den Luminarismus der holländischen Caravaggisten. Terbruggens Martyrium des hl. Sebastian (1625, Oberlin) ist ein Höhepunkt für diese verfeinerte Malkultur. Diese findet aber zunächst keine Fortsetzung. Rembrandts und Lievens früheste Werke (Rembrandt: Martyrium des hl. Stefan, Lyon, 1625; Lievens, Jüngling, Warschau) vernichten mit rauher Wildheit die Farbkultur der Caravaggisten und die wohllautenden Kompositionen von Lastman. Erst am Anfang der dreißiger Jahre gebraucht Rembrandt wieder Licht und Schatten, um Raum zu gestalten, in die Erzählung einzudringen und eine „romantische" Wirklichkeit zu gestalten (Darstellung im Tempel, 1631, Bredius 543) (Lievens wird klassizistisch). In den dreißiger Jahren ist Rembrandt der große, barocke Maler in Holland, wohl der einzige (Landschaften, Bredius 440/5; Passionszyklus, Bredius 548/50, 561; Blendung Simsons, Bredius 501 u. a.). Doch auch die Spezialisten (Landschaft, Stilleben, Alltagsleben u. a.) nehmen teil an der Barockisierung der Bildgestaltung; sie bevorzugen Bilddiagonalen, Tiefenwirkung, Toneinheit, und zuweilen ausgesprochene Lichtschattenkontraste (A. van Ostade).

Um 1640 setzt überall in Holland eine Welle klassizistischer Bildformung ein mit nachdrücklicher Verwendung der Horizontalen und Vertikalen. Rembrandts Bildnisse werden oft in einer gemalten Umrahmung geborgen. Ordnung, Beruhigung und Frieden sprechen aus dem vergitterten Bildbau der Heiligen Familie in Kassel (Bredius 572; 1644 [nicht 1646] datiert). In den fünfziger Jahren wird die Bildstruktur kräftiger, der Pinselzug selber übernimmt die Blockbildung, die die Bildwirkung bestimmt (Bildnis Six, 1654, Bredius 276). Wie Bramsen nachgewiesen hat (Burlington Magazine 92, 1950, 128) liegt Rembrandts Bathseba (Bredius 521) ein antikes Relief zugrunde, das dem Künstler in einem Stich von Fr. Perrier zugänglich war. In den sechziger Jahren tritt das Konstruktive, das Bauen mit Architekturelementen oder mit dem Pinsel selber wieder zurück. Mit den glühenden Farben ändert sich der Charakter des Barockklassizismus in Rembrandts Spätzeit. Die „malerische Unklarheit" und die „offene Form" (Wölfflin) sind wiederum barocke Elemente, die auch charakteristisch sind für andere

Spätkünstler im 17. Jahrhundert – A. de Gelder, Aelbert Cuyp und Ph. Wouverman. Auch den klassizistischen Spätstil gibt es in Holland: Gerard de Lairesse.

Der eigentliche Gegenpol zum malerischen Rembrandtstil ist Vermeer van Delft. Sauberkeit der Form und Ungetrübtheit der Farbakkorde gehören zu den Elementen klassizistischer Kunst, die hier ins Überhelle und Kristallklare gesteigert wird. Bereits bei Carel Fabritius ist nicht die illusionistische Wirklichkeitswiedergabe das wichtige, sondern die Verzauberung der Wirklichkeit in eine Welt schöner Farben und auf die Fläche ausgerichteter Formen.

Die klassizistische Einstellung der Architekturmaler Pieter Saenredam, Pieter de Hooch und der Berckheydes entzündet sich an den klassizistischen Bauten der Zeit (das Neue Rathaus in Amsterdam, die Neue Kirche in Haarlem). Emanuel de Witte dagegen bevorzugt Kirchenräume eigener Erfindung, die ins Malerische und Unklare verfließen. Jan van der Heydens erträumtes "Buitenhuis" ist wiederum eine klassizistische Villa, mit äußerster Sauberkeit und Zartheit gemalt, ein Gemälde, das am lautersten dem Geschmack des gebildeten Liebhabers entsprach, dessen geistiges Paket antibarock war. Dieser Typus des "mercator sapiens" war aber einsichtig genug, um ästhetische (und religiöse) Gegensätze im damaligen Holland zu dulden: Ruisdaels hochbarocke Landschaft mit dem Feldweg (New York) steht neben Vermeers Stadtbild von Delft. Dort die Gewalt des Tiefenzuges als Element barocker Kraft, bei Vermeer ein aus reiner Farbmaterie aufgestapeltes Gemäuer, das die Stille der Gracht und die Beschlossenheit der Stadt als Ideal klassischer Sauberkeit symbolisiert.

VORTRÄGE AM 6. AUGUST 1966

Generalthema „Kunstwissenschaft und Kunst der Gegenwart"

Max Imdahl (Bochum):
Probleme der Optical Art

Der Vortrag unternimmt den Versuch, die Optical Art in der Ausprägung, die sie in den letzten Jahren durch Victor Vasarely erfahren hat (Abb. in: Quadrum 17, Brüssel 1964, S. 62), im Zusammenhang mit geschichtlich vorausgegangenen Bildideen zu verstehen. Unter der grundsätzlichen Fragestellung, in welchem Maße in der gegenstandslosen Malerei bereits die Theorie den Bildinhalt formulieren und damit an die Stelle der Ikonographie treten kann, stehen Vasarelys eigene theoretische Überlegungen sowie diejenigen Mondrians und Delaunays im Vordergrund.

Anders als Mondrian, dessen normativ-idealistische, gewissermaßen disegnohafte Malerei (Abb. in: Seuphor, Piet Mondrian, Köln 1957, S. 179) in der thematischen Verwendung des rechten Winkels als der harmonischsten linearen Kontrastfigur den Ausdruck des Gleichgewichts erstrebt, sucht Vasarely bei aller Bewahrung der Geometrie die physiologische Provokation des Auges bis zur Vibrationserscheinung. Diese wird vor allem durch irritierende Farbkombinationen und eine Vielzahl kleinteiliger Um-

springformen bewirkt: Das Bild Vasarelys informiert über die Kommunikabilität von Mensch und energiegeladener Welt mittels des Auges, indem es eben diese Kommunikation selbst herstellt. Mondrians lineare Bildstruktur repräsentiert einen beständigen Sachverhalt, den das Auge vergleichsweise passiv wahrnimmt wie ein stabiles Phänomen, dagegen ist das Auge an den bewegungsvollen Wirkungen des Bildes von Vasarely vital engagiert und sozusagen mitspielend beteiligt. Im Anblick des Bildes von Mondrian wird das Zu-Sehende reflektiert ohne Reflexion des Sehens selbst, dagegen wird das Zu-Sehende im Anblick des Bildes von Vasarely reflektiert als das Sehen selbst. Die Reflexion des Zu-Sehenden als eine Reflexion des Sehens selbst gehört zu den wichtigsten Anliegen der Optical Art.

Gerade im Hinblick auf die Aktivierung des Auges als bloßes Sinnesorgan aber ist – was den eigentlichen Diskussionsbeitrag darstellt – die Optical Art den Ideen der Orphischen Malerei Delaunays verwandter als denen des Stijl oder des Bauhauses. Ausgehend von der im wesentlichen auf Chevreuls Lehre vom Spektrum gestützten These, daß bei simultaner Anschauung die Farben eines komplementären Kontrastes zusammen- und die eines nichtkomplementären Kontrastes auseinanderspielen, wobei noch diesen schnellere, jenen dagegen langsamere Bewegungsimpulse innewohnen, hat wie kein anderer Maler unseres Jahrhunderts Delaunay die durch das Farbensehen provozierten vitalen Ereignisse im Auge als Informationen über den mouvement vital du monde gewertet. Und zwar ist, nach Delaunay, das Auge dank seiner Fähigkeit, verschiedene Farben auf einen Blick als Ensemble und je einzeln wahrzunehmen, ein Medium zwischen unserer Auffassungskraft und der durch die Gleichzeitigkeit von Teilung und Vereinigung charakterisierten Vitalität der Welt – freilich erst dann, wenn die Farben nicht als Oberflächenfarben bestimmter Gegenstände, sondern als gegenstandslose Flächenfarben des Bildes zur Geltung kommen.

Delaunays Bild (Abb. in: Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei, im 2. Bd. der Reihe Poetik und Hermeneutik, München 1966, S. 209) ist im Verständnis des Malers eine forme en mouvement, statique et dynamique. Das heißt: Indem das Bild die Farben in vielseitig sich bekämpfenden und ergänzenden Kontrasten vereinigt und also dissonante und konsonante Aktionen vielfältig vermittelt, offenbart es dem immerzu und überall engagierten, simul et singulariter sehenden Auge eine energetische, aus dem Widerspiel der Kräfte permanent sich selbst hervorbringende und in dieser Identität auch dauernde Gesamterscheinung.

Auf der gemeinsamen Grundlage einer solchen nicht nachlassenden optischen Provokation verfolgen Orphische Malerei und Optical Art gleichwohl verschiedene Ziele. Stellt nämlich das Bild Delaunays eine zur Eindeutigkeit fortwährend sich konsolidierende Vieldeutigkeit dar, so das Bild Vasarelys eine die Eindeutigkeit fortwährend verweigernde Vieldeutigkeit. Eben dies entspricht den theoretischen Überlegungen Vasarelys, daß die Wissenschaft eine nature infiniment plus vaste enthüllt hat, daß unsere vision égocentrique sich hinentwickeln muß auf eine conscience totale, daß die Malerei einen, wenn auch bescheidenen, Anteil zu nehmen hat an der plastique multidimensionnelle, daß formel und informel, Gestalt und Nichtgestalt, Klarheit und Un-

klarheit auf der Basis einer dennoch strengsten Formgebung alternieren bis an die Grenze des Unbegreiflichen.

(Der Vortrag wird demnächst in erweiterter Form im Wallraf-Richartz-Jahrbuch erscheinen.)

Peter H. Feist (Berlin):

Zum Menschenbild in der Plastik der Gegenwart

Die Vorliebe vieler Bildhauer im 20. Jahrhundert für nicht gegenstandsbezogene Formbeziehungen mit symbolischer Bedeutung ist von der zentralen ästhetischen Kategorie „Menschenbild" her zu begreifen. Die Vorstellung von Wesen, Wert und Stellung des Menschen in der Welt ist die entscheidende Vermittlung zwischen Kunst und anderen Weltverhältnissen, Ästhetischem und Ethischem.

Seit Ende des 19. Jahrhunderts traten in der spätbürgerlichen Plastik vielfältige Reduzierungen des Menschenbildes ein: neue Auffassung vom Torso; Zurückführung auf Primitives, Instinktiv-Animalisches, Irrationales, Mythisches; Verwandlung ins Nicht-Menschliche (Tier, Pflanze, Gestein, Gerät); formale Abstraktion; Abstreifen der historischen Konkretheit. Teilwahrheiten werden isoliert, der dialektische Zusammenhang auch von Wesen und Erscheinung gestört.

Inhaltlicher Grundzug ist die Verzweiflung am Menschen. Marini überliefert den „uomo di virtù" dem Mythischen, Giacometti isoliert ihn in passiv vegetierender Einsamkeit. Grundlage dafür ist durch kapitalistische Produktionsverhältnisse herbeigeführte Entfremdung. Ökonomische Beziehungen des gesellschaftlichen Seins drücken sich im Bewußtsein aus. So kann es auch zur Angst vor einer dämonisierten Technik kommen, während mit veränderten Produktionsverhältnissen der Arbeiter als Herr der technisch-wissenschaftlichen Revolution darstellbar wird (L. Engelhardt).

Auch gegenüber den durch Kriege, Faschismus u. ä. bewirkten Leiderfahrungen wird die Position des Künstlers zu den gesellschaftlichen Prozessen ausschlaggebend für Versehrung oder Bewahrung des Menschenbildes. Im antifaschistischen Denkmal (W. Lammert, F. Cremer) wie im Porträt strebt die sozialistisch-realistische Plastik in der DDR nach personalisierter sozialer Konkretheit, nach Universalität und Totalität der Individualität (vgl. Wilhelm v. Humboldts Bildungsprinzipien), um der heute auch im Arbeitsbereich notwendigen allseitigen Entfaltung des Menschen durch künstlerische Modellierung zu dienen. Der pragmatische Aspekt der Wirksamkeit einer ästhetischen Information kann so wenig wie der syntaktische ihrer formalen Stimmigkeit oder der semantische ihrer Aussagebedeutung aus den Kriterien historischer Progressivität und Qualität ausgeklammert werden.

Rolf Wedewer (Leverkusen):

Wols und das Informel

Es wurden, von Wols abgesehen, wesentliche Charakteristika des Informel skizziert: Ungegenständlichkeit, ungebundener Farbauftrag, Unendgültigkeit, subjektive Willkür,

Zufälligkeit und Offenheit der Form. Der Begriff des Informel, 1951 von Michel Tapié geprägt, übergreift verschiedene Modalitäten wie lyrische Abstraktion (Mathieu) und action-painting (Pollock).

Die Arbeiten von Pollock und Mathieu bleiben als informelle Gebilde im Stadium der Unverbindlichkeit, bei Mathieu durch verabsolutierten Subjektivismus und bei Pollock durch verabsolutierte Potenzialität. Bei Wols besteht dagegen auf anderer Ebene eine neuartige Verbindlichkeit des Informellen, dadurch, daß das Informelle zur Bedingung einer semantischen Vieldeutigkeit wird.

Das Informel bei Wols ist am ehesten als gleichsam eludierende Spekulation zu charakterisieren. Dabei ist eine Vermittlung des informellen Gebildes mit dem Bildfeld möglich. Entscheidend ist für Wols, daß das Informel hier funktionalisiert ist als – in paradoxer Formulierung – Form, die die Vieldeutigkeit der Bedeutungen überfängt.

Die Malerei von Wols ist in ihrer semantischen Polyvalenz Ausdruck einer verabsolutierten Metamorphose. So kann bei Wols das jeweils gegenstandsgebundene Semantische als Assoziation einer ungegenständlichen Wirklichkeit verstanden werden. Die in einem Bild jeweils begrenzten Deutungsmöglichkeiten verweisen auf eine unbegrenzte Vieldeutigkeit, in der sich der Gegenstand zwangsläufig aufhebt.

Abschließend wird der Stil von Wols mit bestimmten Zeichnungen von Paul Klee verglichen („Angst der Schiffe", von 1927). Wo bei Wols eine semantische Polyvalenz evident ist, ist bei Klee eine Tendenz zu gegenständlicher Eindeutigkeit offensichtlich.

Vielleicht kann Wols als ein in die Skepsis gewendeter Klee bezeichnet werden, wenn die Hinwendung auf die totale Metamorphose nicht als zeitgebundener Ausdruck für eine geschichtslose Wirklichkeit zu verstehen ist.

MITGLIEDERVERSAMMLUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V. MÜNSTER, 6. AUGUST 1966

In Anwesenheit des Vorsitzenden Prof. Dr. Herbert von Einem eröffnete der stellvertretende Vorsitzende Prof. Dr. Gert von der Osten die Versammlung und stellte ihre ordnungsgemäße und termingerechte Einberufung nach § 10 der Satzungen sowie ihre Beschlußfähigkeit fest. Die Tagesordnung lautete:

1. Bericht 1964 – 1966
2. Entlastung des Vorstandes
3. Verschiedenes

Zunächst dankte der Vorsitzende noch einmal allen, die am Zustandekommen des Kongresses und an dessen Durchführung beteiligt waren. Während der Tagung wurde an den Ehrenvorsitzenden des Verbandes Hans Jantzen ein Grußtelegramm gesandt.