

XV. DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG IN MÜNCHEN

13.—18. September 1976

Im folgenden werden die Resümees der Referate der ersten neun Kongreßsektionen veröffentlicht, soweit sie Ende Januar der Redaktion vorlagen. Die Resümees der Referate der übrigen Sektionen werden im Märzheft erscheinen. Auf die an anderer Stelle publizierten oder zur Publikation vorgesehenen Vorträge und Referate ist verwiesen. Die Protokolle der Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. am 17. September 1976 und der außerordentlichen Mitgliederversammlung (Satzungsänderung) am 15. September 1976 sind als Verbandsmitteilung diesem Heft vorangestellt.

VORTRAGE AM 13. SEPTEMBER 1976

Sektion: Architektur des 11. bis 13. Jahrhunderts

Hans Rudolf Sennhauser (Zurzach):

Neugewonnene Kenntnisse über verlorene Bauten

Bemerkungen aus der Praxis des Bauforschers (Bau-Archäologen, Monumentenarchäologen, des „archéologue“ im französischen Sinne) und Kunsthistorikers können von der oft unsicheren Haltung der neueren Architektur- und Kunstgeschichtsliteratur gegenüber den Ergebnissen der Bau-Archäologie ausgehen. Unkritische Übernahme offensichtlicher Fehler oder Verzicht auf den Einbezug rekonstruierter Bauten (weil man sich hier „auf schwankendem Boden“ befinde) mögen z. T. auf der Tatsache beruhen, daß bis jetzt eine Überprüfung von Ergebnissen und kritische Stellungnahme zu Befunden aufgrund von umfassenden Publikationen nur selten möglich ist. Es kommt hinzu, daß eine kritische Stellungnahme Schulung und Erfahrung voraussetzt, die z. B. von einem Kunstgeschichtsstudenten gegenwärtig nur in einem sehr breitangelegten Studium (mit Betonung von Architekturgeschichte, Geschichte und historischen Hilfswissenschaften und der Möglichkeit, die technischen und methodischen Voraussetzungen in der Praxis mit Material- und handwerklicher Erfahrung zu verbinden) oder in einem Zweitstudium erworben werden können. Es mag manchmal auch daran liegen, daß die meistens von der Denkmalpflege (oder, auf deren Veranlassung, von Prähistorikern, die oft nicht über genügende Architekturkenntnisse verfügen) durchgeführten Not- und Rettungsgrabungen vielfach nur Sondierungen oder Teilgrabungen sein können. Solche bergen aber in hohem Maße das Risiko, mit täuschenden Detailbefunden, mit ungenügenden Plänen und mangelhafter photographischer und schriftlicher Dokumen-

tation, mit verlockenden, aber wenig fundierten Hypothesen die Forschung auf Jahrzehnte hinaus irre zu führen. Der Umfang von Rettungsgrabungen müßte immer wenigstens so weit ausgedehnt werden, daß sich ein realer, verständlicher Zusammenhang auf genügend breiter Indizien-(wenn nicht Beweis-)Basis noch im Feld und nicht erst am Zeichentisch ergibt. Die Feld-, Archiv- und Publikationsdokumentation (das Gewicht liegt auf der bereinigten Archivadokumentation) schafft Ersatz für die bei der Untersuchung zerstörten Befunde. Sie muß eine Überprüfung und Weiterbearbeitung ermöglichen. Im Idealfall kann sie gesamthaft im Druck vorgelegt werden; weniger ideal ist die Vorlage in Regestenform, mit Verweis auf die Archivadokumentation. (Unternehmungen wie der Katalog der Vorromanischen Kirchenbauten müßten weitergeführt und laufend ergänzt werden können.) Die Bearbeitung von bereits aus Notuntersuchungen vorliegenden Materialien ist, neben der Ausbildung und Nachwuchsschulung, die zweite dringende Aufgabe der Mittelalter-Bauforschung. Sie kann, nicht nur in der Schweiz, längst nicht mehr auf privater oder Instituts-Ebene vorgenommen werden, sondern nur noch im Rahmen von Großprojekten nationaler oder internationaler Forschungsförderung. Ein dritter Punkt: Die archäologische Erforschung und quellenmäßige Edition von Bauwerken ist die vornehmste Aufgabe der Monumentenarchäologie. Beim Tempo, mit dem seit Jahren Altbauten ohne genügende Untersuchung und Dokumentierung verbaut oder beseitigt werden, weil angeblich weder Geld noch Zeit noch Personal für notwendige Untersuchungen zur Verfügung stehen, oder bei der Fülle „kleiner Eingriffe“ (Kanalisationsgräben, Leitungsschlitze, Heizungseinbau usw.), schließlich bei den „definitiven“ Baumitteln (Zement, Entfeuchtungsmassen, die mit Hochdruck in die Mauern gepreßt werden usw.), läßt sich das Ende der Untersuchungsmöglichkeiten bei ganzen Bau- oder Sachgruppen absehen. Im Rahmen eines allgemeinen archäologischen Inventars, das zu den nationalen Anliegen gehören müßte wie die Inventarisierung des Kunstdenkmälererbes, die systematische Aufnahme der schützenswerten Ortsbilder oder die Erfassung der Schriftquellen in Urkundenbüchern und Quellenwerken, hätte die Monumentenarchäologie eine immense Rettungsarbeit zu bewältigen.

Arnold Wolff (Köln):

Bauvorgänge an großen mittelalterlichen Kirchen

Bei der Erforschung der Baugeschichte großer mittelalterlicher Kirchen kann die genaue Beobachtung aller Fakten, die Rückschlüsse auf den Bauvorgang zulassen, eine wichtige, ja die entscheidende Hilfe sein. Darüber hinaus ist es wichtig, bestimmte Praktiken mittelalterlicher Bauleute zu kennen, vor allem was die statische Absicherung im Bau befindlicher Ob-

jekte betrifft. Ansätze zu solchen Untersuchungen hat der Verfasser in folgenden Arbeiten zur Baugeschichte des Kölner Domes veröffentlicht:

A. W., Chronologie der ersten Bauzeit des Kölner Domes 1248—1277, in: Kölner Domblatt 28/29, 1968, S. 7—230, auch in Buchform, Köln 1968.

A. W., Mittelalterliche Planzeichnungen für das Langhaus des Kölner Domes, in: Kölner Domblatt 30, 1969, S. 137—178.

A. W., S. Johannis in curia. Die erzbischöfliche Pfalzkapelle auf der Südseite des Kölner Domes und ihre Nachfolgebauten, in: Kölner Domblatt 33/34, 1971, S. 125—174.

A. W., Der Kölner Dombau in der Spätgotik, in: Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 20 (Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege II), Düsseldorf 1974, S. 137—150 u. Abb. 77—104.

A. W., Der Kölner Dom (Große Bauten Europas, Bd. 6), Stuttgart 1974.

Dieter Kimpel (München):

Serielle Bauproduktion in der hochgotischen Architektur und ihre wirtschaftsgeschichtlichen Aspekte

Es handelte sich um einen Vorbericht und Ausschnitt aus einer breiter angelegten Arbeit über die Entfaltung rationeller Produktionsmethoden im Bausektor vom 11. zum 13. Jahrhundert. In einem empirischen Teil wurden anhand weniger Beispiele zwei prinzipiell verschiedene Fertigungstechniken des mittelalterlichen Quaderbaus aufgewiesen. Bei der ersten arbeiten die Steinmetzen für den unmittelbaren Bedarf der Maurer, bei der zweiten erstellen sie nach Schablonen normierte Steinserien auf Lager, die jederzeit auf Abruf montiert werden konnten. Die Untersuchung der Versatzsystematik bietet die methodische Handhabe für die Ermittlung der jeweils vorliegenden Fertigungstechnik. Die Entfaltung der Serienfertigung führt im 13. Jh. zum „Fugenplan“. Nach Fugenplan erstellte Bauten können wegen bestimmter Überdeterminierungen aber keineswegs die ökonomisch vorteilhaftesten gewesen sein. Dies waren vielmehr solche Bauten, die bei weitestgehender Serienfertigung mit möglichst wenig Serien in möglichst hoher Stückzahl auskamen und für unprofilierte Bauteile die herkömmliche Mauertechnik beibehielten. Ein weiteres ökonomisches Kriterium bietet die Zurichtung der Quader: je geringer der Abfall um so größer die Ersparnis an Rohstoff-, Transport- und Arbeitskosten. Es konnte gezeigt werden, daß die Kathedrale von Amiens auch im Vergleich zu den unmittelbaren Vorgängerbauten diese Bedingungen in kaum noch zu übertreffender Weise erfüllt.

Im wirtschaftsgeschichtlich-theoretischen Teil wurden dann Rückschlüsse aus diesen Befunden gezogen, die wegen des Forschungsstandes z. T. in Form von Hypothesen und Fragen formuliert werden mußten. So lassen die Amiensser Produktionsmethoden auf erhöhte Spezialisierung der Arbeits-

kräfte schließen sowie auf größere Arbeitsteiligkeit, auf teilweise Eliminierung der Winterarbeitslosigkeit, auf Veränderungen im Bereich der Arbeitsmittel und -gegenstände (neue Werkzeuge und zunehmende Verwendung von Eisen als Baustoff) und vor allem auf neue Planungsmethoden. Diese Entwicklung läßt sich als eine ungeheuerere Entfaltung von Produktivkräften begreifen, die in der Konjunkturentwicklung und dem entstehenden Kapitalmarkt ihre Grundlage hat. Die ökonomisch-planerische Produktionsrationalität des Amienser Baus wurde mit der Amiens als großer Textilindustriestadt eigenen Wirtschaftsmentalität zu erklären versucht, die sich von der Textilbranche auf den Bausektor übertragen konnte. Die Textilindustrie zeigt nämlich extreme Arbeitsteiligkeit und bildet Vorformen von Manufakturen aus, welche sich jedoch wegen der Interessengegensätze zwischen Verlegern und Zünften nicht voll entfalten konnten. Demgegenüber unterlag die — von Umfang und technischem Wissensstand durchaus vergleichbare — Bauindustrie keinen restriktiven Zunftordnungen, so daß die Bauhütten mit ihrer potentiell noch größeren Produktionsrationalität der Betriebsform der Manufaktur sehr nahe kommen, obwohl ihr Produkt keine Ware für den Markt und der Motor ihrer Entwicklung nicht direktes kapitalistisches Profitinteresse waren. Außerdem dienen diese Betriebe nicht der unmittelbaren gesellschaftlichen Reproduktion, was ihren Zusammenbruch mit den im späten 13. Jh. einsetzenden Krisen erklärt.

Abschließend wurde auf die Notwendigkeit hingewiesen, auch die ideologischen Voraussetzungen für das in den Kathedralen sich entäußernde Anspruchsniveau zu untersuchen. Wie sich die sozio-ökonomischen Veränderungen im Bereich der Produktionsverhältnisse über die Vermittlungsstufe der Produktionsmethoden schließlich in der konkreten Baugestalt niederschlagen, konnte nur noch angedeutet werden und bedarf weiterer Überlegungen. Insofern verstand sich der Beitrag nicht als mechanistisch-totaler und andere fundierte Interpretationszugänge ausschließender Erklärungsversuch, sondern als ein Teilschritt auf dem Wege zu einer historisch-materialistisch begründeten Deutung mittelalterlicher Architekturgeschichte.

(Die Veröffentlichung des Referates in leicht abgeänderter Form ist in „Architectura“ vorgesehen.)

Sabine Schwedhelm (Münster):

Neue Forschungsergebnisse an St. Patrokli in Soest

Als im August 1974 an St. Patrokli in Soest die seit langem geplante große Gesamtrestaurierung begann, bot sich Gelegenheit, Beobachtungen zu ergänzen, die nach den Kriegszerstörungen von 1944/45 während des Wiederaufbaues gemacht worden waren. Im Auftrag des Westfälischen Landesamtes für Denkmalpflege unternahm Uwe Lobbedey eine Flächengrabung, deren Schwerpunkt im Westteil der Kirche lag, während die Ref. mit der

Untersuchung des Aufgehenden betraut war.

St. Patrokli ist in seinem heutigen Zustand das Ergebnis eines letzten großen Umbaues, der im ausgehenden 12. Jh. begonnen wurde und sich bis weit über die Mitte des 13. Jh. hinzog. Diesem Umbau gingen vier Bauperioden voraus, die kurz charakterisiert werden sollen:

B a u I (nach 965 — um 1000) Stiftung des Erzbischofs Bruno von Köln.

Der Gründungsbau war ein großer kreuzförmiger Saal mit niedrigen Querhausannexen und unbekanntem Ostabschluß. Im Westen schloß sich jenseits einer Doppelarkade ein flachgedeckter, nahezu quadratischer Raum an, über dem wohl ein turmartiges Gebilde rekonstruiert werden kann. Im Norden und Süden wurde dieser Zentralraum von doppelgeschossigen, flachgedeckten Flankenräumen begleitet, die sich in zwei mächtigen Rundbogenarkaden zum Mittelraum öffneten. Die Obergeschosse dieses Westwerks (auch der Zentralraum besaß wahrscheinlich eine Geschossteilung) waren über zwei Treppentürme vor der Fassade erreichbar, zwischen denen eine tonnengewölbte Eingangshalle lag.

B a u II (1. H. 11. Jh.)

Nach einem Brand (Brandschicht älter als der erste Fußboden) wurden im Westwerk die Zwischenstützen erneuert und nach außen für die Aufnahme eines Gurtbogens verstärkt. Auch der Pfeiler der Trennwand gegen den Saal mußte ersetzt werden, und nun erst wird westlich davon in seiner Flucht die querrechteckige Zwischenstütze errichtet, durch die der quadratische Mittelraum zweischiffig wird. Über dem so geschaffenen Gurtbogensystem liegt weiterhin eine flache Holzdecke.

B a u III (vor 1118, Datum einer feierlichen Altarweihe)

Der ottonische Saal wird durch den Anbau von gurtlosen kreuzgratgewölbten Seitenschiffen zur dreischiffigen Basilika erweitert; gleichzeitig werden die niedrigen Querhausannexe auf Mittelschiffshöhe gebracht. Eingreifende Umbauten, mit der Absicht zu wölben, werden auch am Westwerk vorgenommen. Die Außenwände der Emporen rückte man nach außen, noch leicht vor die Flucht der neuen Seitenschiffe. Die Ostwand des alten Westwerks mit ihren Altarnischen wurde ummantelt. Vor der Westfassade entstanden zwei neue Türme, direkt seitlich an die alten Türme anschließend. Der Einwölbung des Erdgeschoßraumes mußte der zentrale Westeingang geopfert werden.

B a u IV (vor 1166, Datum der Schlußweihe)

Nur wenige Jahrzehnte vergingen, bis man es wagte, auch den eigentlichen Kirchenraum zu wölben. Den Anfang bildete eine Neugestaltung der Ostanlage mit der Errichtung eines gewölbten Chorjoches und der Anlage einer gewaltigen Hallenkrypta. Zu dieser Wölbungsphase wurden Reste der farbigen Fassung des Innenraumes gefunden. Bis dahin war von ihr nur noch die Apsisdekoration bekannt, die im Krieg zugrunde gegangen ist. Das Dekorationsschema des Raumes konnte nach Befund und nach Analo-

gien rekonstruiert werden. Der Fund hat große Bedeutung, handelt es sich doch um die älteste erhaltene Farbfassung eines gewölbten romanischen Kirchenraumes in Westfalen. Gleichzeitig ist diese Wandmalerei das früheste Beispiel für ein Dekorationsschema, das entlang dem Hellweg von Bochum-Stiepel über Paderborn bis nach Lügde und im kurkölnischen Sauerland bis weit ins 13. Jh. in vielen Variationen die Farbgestaltung der romanischen Kirchenräume bestimmt hat.

Richard Strobel (München):

Zur hochmittelalterlichen Stadtgestalt

Unter „Stadtgestalt“ im engeren Sinn ist die vierdimensionale Erscheinung einer Stadt zu verstehen, das Werden, Wachsen, Verändern und Vergehen der Bauten, die eine Stadt ausmachen. Um Kenntnis von den verschiedenen Stadtgestalten zu den verschiedenen Perioden — hier der romanisch-frühgotischen — zu bekommen, ist stets nach den Primärquellen zu fragen und danach, wo eine historische Stadtgestalt tatsächlich noch erlebbar ist. Hier muß auch bei berühmten Beispielen des Duecento/Trecento wie Cordes, S. Gimignano oder Teilen von Siena eine Fehlanzeige erfolgen, da auch dort der Hausbestand so vielfach verändert wurde, daß die tatsächliche Stadt des 13. Jh. gewiß anders ausgesehen hat als die heute uns vertraute, kaum noch veränderte.

Es ist von der Bedeutung und der Quellenlage her üblich, sich auf die Großbauten zu beschränken, während der baulich überwiegende Rest, die Wohn- und Wirtschaftsgebäude, vernachlässigt werden. Aber erst sie formen die Stadtgestalt und bilden die Voraussetzung für das Akzentsetzen durch die Großbauten. Welche Möglichkeiten bietet die Stadtgestaltforschung zum Kennenlernen der mittelalterlichen Stadt an und welche wissenschaftliche Disziplinen sind zu beteiligen?

Von der vergleichenden Stadtgeschichtsforschung ist die intensive Befragung des Grundrisses und die Darstellung der verschiedenen Stadtentwicklungsphasen zu erwarten. Die Sicherheit allerdings, mit der oft unbeweisbare Thesen zu graphischen Fakten erhärtet werden, muß skeptisch stimmen. Ebenso starke Vorbehalte sind vielfach den Interpretationsversuchen von Stadt- und Palastdarstellungen auf Siegeln, Münzen usw. entgegenzubringen. Als exakter, wenn auch mühsamer Beitrag kann die Stadtkernforschung und Mittelalterarchäologie gelten. Ihre kenntnisreichen Erfolge verdanken sie zwar indirekt den Zerstörungen des 2. Weltkriegs, doch hat es den Anschein, als ob die neuen, nicht minder wirksamen Zerstörungen durch Altstadtsanierungen weniger intensiv für archäologische Forschungen genutzt werden. Dasselbe gilt von der Hausforschung, die jeden Umbau sorgfältig betreiben müßte und bei unumgänglichen Abbrüchen wenigstens Aufmaß, Baubeschrieb und Dokumentation zu liefern hätte. Dendrochron-

logie, Numismatik, Keramik- und Baumaterialienforschung sind wichtige „Hilfswissenschaften“ auf dem Weg zu einer besseren Kenntnis städtischer Bauten.

Bevor eine Stadtgestalt in der Rekonstruktion zu Papier gebracht werden kann, sind eine Fülle von Einzeluntersuchungen nötig. Voreilige Rekonstruktionen können manchmal den Blick für weitere Forschung eher verstellen, als daß sie als hilfreiche Arbeitshypothesen verstanden werden. Die „wunderbare Einheit des mittelalterlichen Stadtbildes“, wie sie einst K. Gruber beschrieb und zeichnete, hat es so sicher nicht gegeben. Vielmehr ist das jeweils Individuelle einer Stadtgestalt und ihr Werden und Vergehen darzustellen, wie es etwa der Gruber-Schüler A. Fuhs für die staufische Pfalzstadt Gelnhausen aufgrund seiner Kellerforschungen versucht hat. Weiterhin soll die Stadtgestaltforschung historisch-städtebauliche Strukturen anschaulich machen und den Ensemblebegriff der Denkmalschutzgesetze begründen helfen. Jegliches Sanierungsvorhaben müßte auf einer ausreichenden Bestandsdokumentation gründen (Baualterspläne, Häuserbücher, Aufmaße). Nur dann kann vermieden werden, daß weiterhin ganze Stadtviertel zu Tode saniert und städtebauliche Traditionen abrupt abgeschnitten werden.

Jan van der Meulen ((Cleveland):

Die Abteikirche von Saint-Denis und die Entwicklung der Frühgotik

Sugers Arbeit am Chorhaupt von St. Denis birgt bekannterweise die bestehende liturgische Tradition der sog. Hilduin kapelle, ist aber selber von zwei ihr vorausgehenden Umgangsanlagen vorbedingt gewesen: Achs- und Mittelpunktabweichungen führen zu Unregelmäßigkeiten, die sich nicht als bewußte Entwurfsziele beim Neubau der Oberkirche (wie Crosby) erklären lassen, vielmehr werden sie dem jeweiligen Umbauentwurf durch das Bewahren älterer Teile aufgezwungen. In relativer Folge haben wir es zu tun mit 1. einer (ob ursprünglich oder sukzessiv dazu ausgebauten) dreischiffigen Apsidialanlage, die östlich sehr schräg an die Apside der Urbasilika angebracht wurde und ältere Kapitelle in ihrer Wandarkade verwendete; 2. der späteren Erweiterung dieser in rauhem Haustein tonnengewölbten Anlage zum Umgang mit drei Radialkapellen, deren Achsial-Ausgleich zwischen den Achsen möglicherweise auf eine Erweiterung auch schon der Oberkirche hindeutet. Obwohl durch Umbau und Restaurierung (im 19. Jh.?) kein aufgehendes Mauerwerk von dieser Dreikapellenanlage sichtbar zu sein scheint, bestimmte ihre Achse und Ausdehnung vollends das 3. Stadium: das wohl von Wilhelm dem Eroberer gestiftete, aber vor Vollendung eingestürzte vereinheitlichende zweistöckige Chorhaupt (Guibert von Nogent: *t u r r i s*), dessen Mittelpunkt nach Westen verlegt wurde, um nunmehr sieben Radialkapellen Platz zu machen, so daß sich das vorbedingte

Peripheralsystem (das gesamte Kapellenmauerwerk einschließlich der entsprechenden äußeren Umgangsfreisäulen der Oberkirche) exzentrisch zum aufgepropften Apsidalgewölbesystem (Apsisarkade und Strebepfeiler) verhält. Von diesem Bauwerk sind die Radialkapellen und der mit schweren Gurtbögen versehene, kreuzgratgewölbte Umgang der Krypta, einschließlich der sechs inneren Freistützen sowie auch die trennenden „Wandpfeiler“ des Kapellenkranzes der Oberkirche und die zehn Monolithstützen des doppelten Chorumganges (vgl. Plinthen der Apsidenarkade: Polk) erhalten geblieben und 4. von Suger wiederverwendet worden, als er a) unter Vergrößerung der Chorkapellenfenster (Stoßfugen: Polk) und b) durch Neubau der mit Dienstvorlagen und Knollenkapitellen versehenen Hauptarkadenstützen und nunmehr kreuzrippigen Gewölben (im Wandsystem nicht vorgesehen: Polk), den Wallfahrtsort und den Chor etwa 70 Jahre nach dem Einsturz wiederherstellte. In der Krypta sind dementsprechend die geraden Joche mit Quaderwerk im Zusammenhang mit, aber statisch getrennt von den vier neuen Langchor-Rundstützen neu eingewölbt worden. Sämtliche Aussagen Sugers, insbesondere die umstrittenen Stellen, stimmen mit dieser Sachlage überein (aus der Erhaltung der Umgangsfreistützen darf geschlossen werden, daß Wilhelms Apsisgewölbe den Einsturz des Langchores überstand). 5. Fast ein Jahrhundert später wurde Sugers Umbau des Wilhelm-Chores nochmals bis auf das Hauptgeschoß-Umgangssystem herunter demoliert, um in den Neubau der Kirche westlich des Chores integriert zu werden (Kontinuität der Dienste durch grobe Abarbeitung der Deckplatten gewährt: Medding-Alp). Eine Erneuerung der Hauptarkadenstützen oder Kapitelle zu dieser Zeit ist weder technisch noch stilistisch vertretbar: Sowohl das Grundkonzept der Kapitelle wie auch der abstrahierende Stil des Knollenblattwerks entsprechen sehr viel mehr denjenigen von undatierten Gebäuden wie Soissons Südquerhaus und Châlons-sur-Marne als denen von dokumentierten Beispielen aus der Zeit von Pierre de Montereux. Die frühesten, auf Suger folgenden, hinreichend datierbaren Kapitelle sind die im Chartreter Langhaus, deren satte Knollenstengel in vollsaftiger Fruchtbarkeit Seitenblätter treiben (wobei mit rasch entwickelnder Naturbeobachtung manche dieser als abgefallen charakterisiert sind). Die angespannten Knollen der Sugerschen Kapitelle setzen sich ebenfalls scharf von der altertümlichen, dicht verklebten Akanthustradition der Bauteile ab, die dem 11. Jh. zuzuschreiben sind (Übergangsformen, Entwicklungsstufen und Wiederverwendungen im Westbau wurden nicht besprochen). Die Entwicklung der sog. Frühgotik ist keine fieberhafte Erscheinung des 12. Jhs., sondern das Resultat eines kontinuierlichen Prozesses der Neuweihen von bestehenden Umbauten und damit wiederverwendeten Stücken. Die scheinbare Regelmäßigkeit des Entwurfes von St. Denis hat unter dem Selbstlob Sugers zu der falschen Vorstellung geführt, dies stelle eine unabhängige Geniallösung dar, die einer neuen „Stilgeburt“ gleichkommt.

Christof Thoenes (Rom):

Bramante und die Säulenordnungen

Bramantes unorthodoxer Umgang mit den Säulenordnungen, von der Kritik teils aus Desinteresse am antiken Detail (O. H. Förster), teils aus manieristischem Protest gegen klassische Konventionen (A. Bruschi) erklärt, muß vor dem Hintergrund des unentwickelten Standes der zeitgenössischen Theorie gesehen werden. Das von Serlio kodifizierte System der fünf Ordnungen hat sich erst im 16. Jh. entwickelt. Alberti behandelt zwar die drei griechischen Stile Vitruvs, nicht aber den des toskanischen (etruskischen) Tempels; andererseits ist ihm die erste Beschreibung des Vitruv noch unbekanntes „italischen“ (Komposit-) Kapitells zu verdanken. Als fünfte Säulengattung nennt A. di Tuccio Manetti die wohl auf Plinius' „columnae quaternis angulis“ zurückgehende „attische“, die auch bei Cesariano und Raffael noch erwähnt wird. Filarete hat von den drei Säulenarten Albertis nur ganz vage Begriffe, aber auch der Vitruvübersetzer Francesco di Giorgio ist in dieser schwierigen Materie zu keiner endgültigen Klarheit gelangt. Luca Pacioli erklärte die ganze Frage für letztlich unwichtig, zumal hinsichtlich der Terminologie ohnehin allgemeines Durcheinander herrsche. Von Bramante ist kein theoretischer Text überliefert, doch beweisen Werkdetails wie das Korbkapitell des Prevedari-Stiches (wiederholt in Vigevano und Abbiategrasso) und die Baumsäulen der Canonica von S. Ambrogio sein frühes Interesse am Vitruvianismus. In den Klosterhöfen von S. Ambrogio stellt er Dorica und Ionica in exemplarischer Reinheit gegeneinander; zwei weitere Höfe waren geplant, was den Gedanken an einen Zyklus der vier vitruvianischen Tempelstile nahelegt. In Rom gelingt ihm am Tempietto die vollständige Restitution des Dorischen nach den Regeln Vitruvs; die Form des Rundtempels ermöglicht die Umgehung des Eckkonflikts, die antike Modulrechnung wird mit dem geometrischen System des Zentralbaus zu vollkommener Deckung gebracht. Mit dem Problem der Superposition verschiedener Gattungen setzt Bramante sich im Kreuzgang von S. Maria della Pace und dann im Belvederehof auseinander, dort erstmalig in der klassischen Abfolge dorisch-ionisch-korinthisch. Noch ungelöst war hierbei die Frage der Proportionierung. Erste Vorschläge zu einem festen Kanon der Säulenproportionen hatte Francesco di Giorgio gemacht, doch blieben sie ohne Einfluß auf die zeitgenössische Praxis. Bramante lieferte ein Beispiel exakt kalkulierter Säulenmaße in der Rundtreppe des vatikanischen Belvedere. Sie zeigt die vier vitruvianischen Ordnungen übereinander, einschließlich der toskanischen, die hier zum ersten Mal als von der dorischen deutlich geschiedene realisiert wird. Die Höhe der Säulen ist in allen Stockwerken gleich, die Durchmesser nehmen von unten nach oben ab, aber

nicht geschößweise abgestuft, sondern kontinuierlich: die oberste Säule ist halb so dick wie die unterste, die Differenz (= der Radius der untersten), geteilt durch die Anzahl der Säulen, ergibt das Maß der Verjüngung von einer zur anderen. Auch das Gebälk läuft von unten nach oben durch, ohne dem Wechsel der Gattungen Rechnung zu tragen: im Grunde sind es, statt „Ordnungen“, immer noch die „Säulen“ des Quattrocento, mit denen Bramante hier operiert. Doch hat kein Architekt vor ihm die Stile Vitruvs so ausschließlich zum Thema gemacht, ihre Kennmale mit so abstrakter, fast lehrhafter Reinheit herausgearbeitet. Nicht einzelne antike Exempla nachzubilden, aber auch nicht eine von der Antike emanzipierte neue Manier zu entwickeln, sondern die „maniere“ der klassischen Baukunst zu definieren und für den aktuellen Gebrauch verfügbar zu machen, war das Ziel dieser Architektur. Die Doktrin von den Ordnungen, wie Serlio und Vignola sie theoretisch ausformulierten, hat ihre Wurzeln in Bramantes Praxis.

Christoph Luitpold Frommel (Bonn):

Bramantes „Disegno grandissimo“ für den Vatikanpalast

Vasari schreibt in seiner Bramantevita: „... rifece un disegno grandissimo per restaurare et dirizzare il palazzo del papa...“. Dieser Entwurf hat sich wahrscheinlich in Gestalt der Zeichnung Uffizi Arch. 287 erhalten, die heute, in verstümmeltem Zustand, ca. 100 × 134 cm mißt. Wie der Entwurf UA 136 für den Justizpalast könnte sie von Bramantes Assistenten Antonio di Pellegrino gezeichnet und von Bramante selbst in Kohle und Rötel ergänzt sein. Für die Zuschreibung an die Bramantewerkstatt und eine Datierung in die Zeit um 1505—07 sprechen Abweichungen von der Ausführung in der Scala Regia (begonnen Mai 1506), in der Gliederung der Ostwand des Grottenhofes des Cortile del Belvedere (Erdgeschoß lt. Inschrift beg. 1504) oder in den „Loggien“ (beg. 1509), alles dokumentierten Bauten Bramantes. Ausgangspunkt für dieses neue „Generalprojekt“ scheint das Bauprogramm Nikolaus' V. gewesen zu sein, das u. a. die Erneuerung, Erweiterung und Befestigung des Vatikanpalastes vorgesehen hatte. Mindestens drei der dort von Manetti beschriebenen Neubauten kehren ähnlich auf UA 287 wieder: der große Festsaal, der sich kaum zufällig an die Befestigungsmauer Nikolaus' V. anlehnt; die benachbarte Kapelle, die auf dem Rundturm Nikolaus' V. steht, und ein monumentaler Marstall, der wohl gleichzeitig als Substruktion des nach Norden ansteigenden Hügels dienen sollte. Daß der Festsaal ähnliche Funktionen wie im Programm Nikolaus' V. erfüllen sollte, besagt die Skizze UA 1385 des G. F. da Sangallo von ca. 1520 mit Details von Grund- und Aufriß sowie der Beischrift „conchravo“, wohl der Dialektform von „conclave“. Auch Albertini erwähnt um 1510 im Zusammenhang mit dem Cortile del Belvedere „locum pro conclavi designatum“.

Und im November 1510 ist Bramantes Mitarbeiter Giuliano Leno an einer „fabrica conclavis“ tätig. Tatsächlich zeigen ältere Vatikanpläne Fragmente des begonnenen Saals. Mit Grundmaßen von ca. 27 x 84 m und mit von Freisäulen getragenen Kreuzgratgewölben folgt der Saal dem Vorbild der Maxentiusbasilika, während die Kapelle als Synthese zwischen Tholos, griechischem Kreuz und Pantheon bezeichnet werden kann. Wie das „conclave“ Nikolaus' V. sollte der Saal kaum nur für die Zellen während einer Papstwahl dienen, sondern auch als wichtigstes Repräsentationszentrum des Vatikans, da ja die alte Sala Regia nicht einmal die Dimensionen des großen Saals in Avignon erreichte. Die Rundkapelle, die mit einem Durchmesser von ca. 38 m zwei Drittel des Tambours der Peterskuppel erreicht, war schon durch ihre erhöhte Lage als Wahllokal und Plattform für die Verkündigung des neugewählten Papstes an das Volk prädestiniert. Hochgestellte Gäste wie Kaiser oder Könige hätte der Papst entweder im Saal oder im vorgelagerten Unterhof des Cortile del Belvedere empfangen können, der damit zum wichtigsten Palasthof wurde. Der Papst hätte den Hof auf einer ca. 7 m breiten Freitreppe vom Cortile del Papagallo aus erreicht. Die Pferde der Gäste wären im nahen Marstall untergebracht worden. Nach der Audienz hätte das obere Belvedere den Rahmen für humanistische Geselligkeit geboten. — Der Papst war 1507 vom App. Borgia in die Stenzen hinaufgezogen und hatte wahrscheinlich kurz vorher Bramante damit beauftragt, die Verbindung zum Belvedere Innozenz' VIII. auf Stanzenniveau zu bringen. Auf der Baumünze von 1504 umfaßt der Unterhof erst zwei Geschosse (70 röm. Fuß). Dieser Auftrag erklärt die Pentimenti an der Ostwand des Grottenhofes auf UA 287. Die neuen „Loggien“ sollten die Horizontalverbindung über die neue „Cordonata“ hinweg bis zu einem Anschlußkorridor zur Benediktionsloggia fortsetzen. Daneben waren ca. zehn neue Treppen vorgesehen, meist Reittreppen, die die mittelalterlichen Wendeltreppen abgelöst hätten, sowie ein Anschlußkorridor an den Laufgang zur Engelsburg auf Höhe des App. Borgia. Insgesamt hätte das „Generalprojekt“ in der Verbindung päpstlicher Traditionen, kaiserzeitlicher Würdeformen und moderner Funktionen der neuen national-imperialen Politik Julius' II. adäquaten Ausdruck verliehen und mußte wie diese an den beschränkten Mitteln der Kirche scheitern.

Franz Wolff Metternich (Köln):

Bramantes Sankt-Peter-Entwurf. Prolegomena Corrigenda

Über die Planung von St. Peter, namentlich über ihre Anfänge unter Bramante, haben sich bis in die neueste Zeit Irrtümer verbreitet, die den Weg zu richtiger Erkenntnis erschweren. Prolegomena zu diesem Kapitel müssen der Aufgabe dienen, sie zu beseitigen. Die Gegenüberstellung des

Pergamentplanes U 1 A in der freien Ergänzung zum Ganzen durch H. von Geymüller als *des Entwurfes Bramantes* und des Langhausgrundrisses nach Serlio III, 65 als *des Entwurfes Raphaels* ist völlig irreführend.

Bramantes Pergamentplan war, wie wir von A. da Sangallo d. J. wissen, nicht ausgeführt worden. An seine Stelle trat der „*Ausführungsentwurf*“, dessen Gestalt als Resultat umständlicher Planung weder in Zeichnung noch im Modell überkommen ist, aber aus den Quellen weitgehend erschlossen werden kann. Dieser war *der Entwurf Bramantes*. Serlio hat am a. O. nicht behauptet, Raphael sei der Urheber des Langhausplanes gewesen, sondern er habe das beim Tode Bramantes unfertige „*modello*“ vollendet; dasselbe werde in der beigegebenen Abbildung dargestellt. Diese aber ist, wie Geymüller treffend bemerkt, „denaturiert“ und höchst unglaubwürdig; Bramante selbst hat bereits das Langhaus in organischer Verbindung mit der Choranlage begonnen (vgl. Bestandaufnahme im Cod. Coner, Metternich, Tafelband Fig. 16).

Der Pergamentplan ist auf der Grundlage einer zentralisierten planimetrischen Figur konzipiert. Voraussetzung für jede weitere Aussage über den Planungsverlauf ist die Findung der Maße des nicht kodierten Grundrisses. Im Gegensatz zu dem von Geymüller irrig gewählten Ausgangsmaß als Berechnungsgrundlage (heutiger Kuppeldurchmesser) muß die Breite der Kreuzarme mit 108 palmi (= 24,13 m = Breite des Mittelschiffs der konstantinischen Basilika) angenommen werden.

Das Experiment, die Grundrisse der alten Basilika, der Fundamente Nikolaus' V. und des Pergamentplanes synoptisch übereinanderzulegen, führt zu einem erstaunlichen Resultat: Die Apostelmemorie mit dem Papstaltar erhebt sich unter dem westlichen Triumphbogen an der Peripherie der Projektion des Kuppelfußringes, dessen Zentrum mitten unter dem Triumphbogen des Langhauses der alten Basilika liegt. Das kann kein Zufall sein. Es ist das Ergebnis systematischer Berechnung (Radius der Kuppel gleich der Breite des konstantinischen Querhauses oder der Spanne vom Triumphbogen bis zur Apostelmemorie = rund 80 p. Durchmesser der Zentralkuppel demnach rund 160 p. [35,75 m], der Nebenkuppeln 80 p. [17,90 m], Verhältnis also 2 : 1). Damit sind wesentliche Teile der Planimetrie des Entwurfes, seine Maße und seine topographische Einordnung mit der Sicherheit eines mathematischen Experimentes bewiesen und der Weg zu weiteren Erkenntnissen offen.

In dieser ersten Planungsphase war der Neubau offenbar gedacht als großartiges Mausoleum Petri, in welchem auch das Grabdenkmal Julius' II. seinen Platz finden sollte, und zugleich als Chorhaus der zu erhaltenden Teile der alten Basilika, proportional zusammengefügt im Sinne etwa von S. Maria delle Grazie zu Mailand, angeregt durch fruchtbaren Gedankenaustausch mit Leonardo da Vinci während der letzten Jahre des Mailänder Aufenthaltes Bramantes. Der Gedanke, Teile des Altbaues mit dem Neubau

zu kombinieren, taucht gelegentlich noch in späteren, fortgeschrittenen Planungsabschnitten auf.

Der Ausführungsplan stellt somit die Komposition einer zentralisierten Choranlage in bereicherter Version des Pergamentplanes und eines Longitudinalbaues dar. Die Probleme seiner Genesis sind die gleichen, mit denen sich eine Gruppe von Sakralbaustudien Leonardos auf theoretischer Ebene auseinandersetzte. Leonardo hatte seine Gedanken während des letzten Dezenniums des Quattrocento auf den Blättern des Manuskriptes B der Bibliothèque Nationale und namentlich des Codex Atlanticus der Nachwelt überliefert. Bramante war dabei sicher nicht unbeteiligt gewesen (vgl. Heydenreich, Die Sakralbaustudien Leonardo da Vincis, München 1971).

Fritz-Eugen Keller (Berlin):

„Villa“ im römischen Kreis der Farnese. Ein Beitrag zur Bautypologie im 16. Jahrhundert

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erbauten Papst Paul III.-Farnese und seine Familie in und nahe bei Rom keine prächtigen Villen wie seine Vorgänger und Nachfolger die Villa Madama und die Villa Giulia, sondern sie suchten auf Reisen durch das Patrimonium Petri in Tuscia häufig die farnesischen Stammgebiete südwestlich des Bolsener Sees zur Villeggiatur auf. An die seit dem 13. Jh. bestehende päpstliche Tradition anknüpfend, am Sitz des Rektors im Patrimonium (bis Anf. 15 Jh.), der Burg Montefiascone, „ad vitandos calores estivos“ zu residieren, hatten die Farnese die nachschismatischen Päpste auf ihre Besitzungen am See, vor allem Capodimonte und die Inseln, zu Sommer- und Jagdaufenthalten geladen und so Ersatz für die zerfallende Rocca di Montefiascone geboten (Pius II., Commentarii, Lib. 8). Um 1512 ließ Kardinal Alessandro Farnese, der spätere Papst, die im 15. Jh. erbaute oktagonale Rocca von Capodimonte zu einem Palast umbauen, der wohl Festungscharakter behielt, doch nun durch einen Loggienvorbau und Arkadenhof — beide mit toskanischer Pilasterordnung — Villenfunktion gewann. Die freskengeschmückte Loggia war nach drei Seiten geöffnet, ihre Arkaden rahmten die Aussicht auf drei verschiedene Partien des Sees — „quasi tria maria“ analog dem Triklinium in Plinius' Laurentinum (ep. II, 17, 5): See, Inseln, Uferlandschaften und Gärten waren gleichsam Attribut der Villa.

Auch in anderen Farnesefeudi wurden Burgen und Paläste zur Villeggiatur erneuert, eingerichtet und genutzt, so der zwischen 1515 und 1525 erbaute, Villa genannte Palast in Gradoli (A. da Sangallo d. J.), die nach 1527 für Pier Luigi Farnese modernisierte Burg in Valentano und die um 1540 zu einem (unvollendeten) Palast umgebaute Rocca in Ischia di Castro. In Nordlatium residierende Familiaren Pauls III. paßten ihre Burgen Vil-

leggiaturbedürfnissen an und bereiteten sie auf Besuche des Papstes vor: Sforza Marescotti den seit 1531 erbauten Palast in Vignanello, Kardinal Nicolo Ridolfi die seit 1532 modernisierte Rocca in Bagnaia und Tiberio Crispi den Palast unter der Burg von Bolsena (J. Melegghino, seit 1542).

Obwohl sich diese Bauten einer formalen Villentypologie nicht einordnen lassen, war Leben „in villa“ in ihnen möglich. Nicht eine bestimmte Form charakterisierte sie als Villen, sondern die Art ihrer Benutzung, die einige spezifische Einrichtungen und Merkmale erforderte: 1. Freie Lage in offener Landschaft mit gutem Klima (mindestens eine der Landschaft zugekehrte Front), 2. nahe Gärten mit Brunnen, Pergolen, Vivarien, Fischteichen, Jagdgründen etc., 3. Aussichtsloggien mit Freskenschmuck, 4. bequem ausgestattete Appartamenti, möglichst mit einem Studiolo zur wissenschaftlich oder literarisch genutzten Muße. Schon einige dieser Elemente konnten eine Rocca oder Landresidenz neben der primären Funktion, den zugehörigen Ort gleichzeitig zu beherrschen und zu sichern, zur Villeggiatur geeignet machen und Villa werden lassen.

Analog zu den als Villen genutzten nordlatischen Farnese-Kastellen bot die für Paul III. seit 1535 erbaute Villa bei Aracoeli am Nordhang des Kapitols dem Papst eine Sommerwohnung auf dem Burgberg Roms in einer die Via Lata und damit die Stadt beherrschenden Position. Diese römische „Rocca Paolina“ verdeutlichte Pauls III. politischen Anspruch auf Herrschaft über die Stadt und steht am Anfang der seit 1537 ins Werk gesetzten „restitutio“ des antiken Kapitols.

Auch die immer als Besonderheit empfundene Verschmelzung von Festungselementen mit Palast- und Villenarchitektur an der seit 1559 von Vignola für Kardinal Alessandro Farnese d. J. erbauten Villa in Caprarola ist nicht nur als bauhistorischer Kompromiß anzusehen, sondern steht bewußt in der Tradition der als Villen eingerichteten Farnese-Rocche der ersten Jahrhunderthälfte. Daß diese Bauten nicht durch formal gleiche Gestalt, sondern durch typische Detailformen als Villen charakterisiert sind, bestätigt die Beobachtung, daß römische Villen des 16. Jh. sich nicht zu einer einheitlichen formalen Typologie gruppieren lassen, sondern mannigfaltige Einzelschöpfungen sind. Die Ursache dieser Vielfalt liegt in der literarisch überlieferten, mit Villeggiatur verbundenen Freiheit, die dem Bauherrn gestattete, auf dem Land nach eigenen Wünschen und Möglichkeiten zu bauen (L. B. Alberti, *de re aed.* IX, 2). Die mit den Pontifikaten ständig wechselnde Gesellschaft an der römischen Kurie machte von dieser Freiheit regen Gebrauch. Die Farnese nutzten sie, ihre Rocche zu Villen auszubauen. Es waren andere Gegenden Italiens, in denen während des 16. Jh. aufgrund anderer historischer und wirtschaftlicher Voraussetzungen durch Standardisierung jener Haustyp entwickelt und gebaut wurde, der in den folgenden Jahrhunderten als klassischer Bautyp der Villa anerkannt blieb.

Wolfgang Lotz (Rom):

Der Bau von St. Peter im Urteil des „man in the street“ des 16. Jahrhunderts

(Das Referat wird voraussichtlich im „Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte“ abgedruckt.)

Sektion: Bildkünste des 11. bis 13. Jahrhunderts

Rolf Lauer (Köln):

Die Herrscherbilder Ottos III. im Pommersfeldener Gebetbuch

Es wurde anhand der drei Königsbilder Ottos III. im Mainzer Gebetbuch der Pommersfeldener Bibliothek (Cod. 347) die Verarbeitung verschiedenster Bildvorlagen und der Einfluß außerkünstlerischer Kräfte auf Genese und Gestalt der Darstellungen aufgezeigt. Wichtigste Quelle für den Zyklus (Deesis, Herrscherdevotion, Dedikationsbild) ist eine wohl um 960 in St. Alban entstandene Illustrationsfolge zum Mainzer Königskrönungsordo. Dieser nicht mehr erhaltene Zyklus läßt sich aus späteren Werken, vor allem den Herrscherbildern des zu Ende des 11. Jh. entstandenen Pontifikale der Schaffhausener Bibliothek (Cod. 94), rekonstruieren. Abweichungen von dieser angenommenen Vorlage, aber auch von der vorausgehenden Herrscherbildtradition, erklären sich aus den politischen Absichten Ottos III., seiner Mutter Theophanu und seines zeitweiligen Lehrers, Erzbischof Willigis von Mainz, des vermutlichen Stifters der Handschrift.

Die außergewöhnlich starke stilistische und ikonographische Rezeption byzantinischer Vorlagen — besonders beim Deesisbild — zeugt von dem Versuch, die Legitimität des Königtums Ottos III. und seinen Anspruch auf die Kaiserkrone durch die „imitatio“ byzantinischer Herrscherikonographie und -theologie zu begründen. Die selbe Absicht liegt auch der eklektizistischen Adaption von Motiven der westlichen Herrscherbildtradition zugrunde. So ist z. B. in das Devotionsbild mit dem vor der Majestas Domini knienden König ein Schwerträger miteinbezogen, der einem anderen Bildtypus, nämlich dem Trabantenbild, entstammt. Der „spataferius“ tritt hier als Zeuge für das Königtum auf, während der sonst zu diesem Typus gehörende Lanzenhalter fehlt, da die Lanze nicht rechtmäßige Krönungsinsignie ist.

Anregungen für die besondere Bildform im Pommersfeldener Königsgebetbuch sind auch literarischen Quellen entnommen. Direkte Bezüge ergeben sich zu der Herrschervorstellung des um 960 kompilierten Mainzer Königskrönungsordo, aber auch zu dem Text des Widmungsgedichtes im Gebetbuch selbst. Faßbar wird dieser Zusammenhang etwa beim Devotions-

bild, das die Anweisung des Ordo, der König habe sich beim Beten der Litanei vor dem Altar in Proskynese niederzuwerfen, widerzuspiegeln scheint. Die Mitherrschaft des irdischen Herrschers nach seinem Tode im Himmel, angesprochen im Widmungsgedicht, wird in dem selben Bild durch die Majestas Domini dargestellt, bei der sogar ein Einzelmotiv, wie die Sterne in den Bildecken, den Text des Widmungsgedichtes direkt aufzugreifen scheint.

Willmuth Arenhövel (Berlin):

Das Borghorster Stiftskreuz

Das Reliquienkreuz des ehemaligen Stiftes Borghorst zeigt eine für frühmittelalterliche Reliquienkreuze ungewöhnliche Komposition, bei der um ein großes fatimidisches Kristallgefäß und zwei weitere Kristalle, die alle den Kreuzkern durchdringen, die Schmuckelemente angeordnet sind: auf der Vorderseite Goldbleche mit figürlicher Treiarbeit und Platten mit Goldschmiedewerk, auf der Rückseite dagegen vergoldete niellierte Kupferplatten mit einer Inschrift, Wellenranken und der Darstellung der Stifterin. Gegen eine Bezeichnung der figürlichen Darstellungen an der Vorderseite als reduzierte Spolien spricht der bei der Restaurierung 1975 festgestellte Befund. Danach sind die Darstellungen am Rand teilweise nur geringfügig durch das Goldschmiedewerk überdeckt; die Bleche sind offenbar nicht stärker beschnitten und seit ihrer Anbringung auf dem Kern aus Kiefernholz auch nicht mehr gelöst worden. Ein epigraphischer und stilistischer Vergleich mit den Gravierungen der Rückseite zeigt, daß sie mit jenen zusammen- und damit zum ursprünglichen Bestand des Kreuzes mit dem großen Kristallgefäß gehören. Stilgeschichtliche Gründe sprechen für eine Entstehung der Treiarbeiten und der Gravierungen in Niedersachsen-Westfalen; im Figürlichen stehen sie aber gleichzeitig in der Nachfolge der Pala d'oro in Aachen und des Basler Antependiums in Paris, in der Rankenornamentik knüpfen sie an die Gruppe um den Watterbacher Tragaltar in München an, besonders an das Heinrichsportatile in München, und an Handschriften der „Weserschule“; relativ eng ist die Verwandtschaft auch zu dem Rückdeckel des Burkhard-Evangeliars in Würzburg. Für die Datierung um 1050 ist die Nennung der Stifterin „BERHTA ABBA (TISSA)“ und des „HEINRIC(VS) I(M)P(ERATO)R“ wichtig, wobei mit letzterem, nach G. Althoff, Heinrich III. gemeint sein müßte. Die Untersuchung des Goldschmiedewerks ergibt, daß der Fassungsstypus (glatte Wandung mit gliederndem Ring aus geperltem Draht) sowie Art (gezwirnter Draht) und Formen des Filigrans auf dem Plattengrund zwar seit dem Ende des 10. Jahrhunderts — meist nur vereinzelt — vorkommen, häufiger und dominierender jedoch erst bei Werken des ausgehenden 11. und beginnenden 12. Jahrhunderts. Detailformen und Gesamtkomposition, wie die relativ lockere,

fast weiträumig zu nennende Steinsetzung, das ziemlich unsymmetrisch, leicht und spielerisch über die Fläche gelegte Grundfiligran, rücken das Goldschmiedewerk vor allem in die Nähe des „Heinrichkreuzes“ in Fritzlar und des „Bernwardkreuzes“ in Hildesheim (nach H. Schnitzler beide 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts). Eine Lokalisierung nach Niedersachsen erscheint damit gesichert. Durch diese Beziehungen ist jedoch eine Datierung vor der Jahrhundertwende wohl kaum möglich. Das Goldschmiedewerk müßte dann rund fünfzig Jahre nach den Gravierungen und den Treibarbeiten entstanden sein — und ist sicher auch für dieses Kreuz angefertigt worden.

Otto Karl Werckmeister (Los Angeles):

Das Weltgerichtsportal und die Liturgie von Saint-Lazare in Autun

(Die Veröffentlichung des Referats ist für die erste Hälfte des Jahres 1978 vorgesehen; Erscheinungsort noch unbestimmt.)

Peter Cornelius Claussen (Heidelberg):

Antikenstudium in der Metallkunst des 12. Jahrhunderts

Der Antikenpassion der Gelehrten um 1100 steht in der Bildkunst dieser Zeit nur wenig gleichwertig gegenüber. Es sind Werke der Metallkunst aus dem wirtschaftlich und politisch weit fortgeschrittenen Rhein-Maas-Gebiet wie das Lütticher Taufbecken, die zuerst antike Formen suchen. Die Goldschmiede nutzten Vorbilder ihrer eigenen Technik — in erster Linie römische Kleinbronzen —, um sich einer Sicht der Wirklichkeit zu nähern, die uns als erster Schritt in Richtung Neuzeit erscheint. Wie Reiner von Huy erreichen sie eine vergleichsweise bedeutende Stellung innerhalb ihrer frühbürgerlichen Patriziergesellschaft und waren, wie man aus dem Brief eines aurifaber G. schließen kann, Männer von klassischer Bildung. Diese Ausnahmeposition, die an Künstler der Renaissance denken läßt, mag zur Klärung der Frage beitragen, warum das Lütticher Taufbecken im Stil des frühen 12. Jahrhunderts so isoliert ist.

Der Prager Leuchterfuß, der 1162 in Mailand erbeutet wurde, geht in seinem Bemühen, dem Vorbild antiker Metallkunst zu folgen, besonders weit. Die Nachahmung klassizistischer Gewandführung antizipiert eine Faltensprache, die erst um 1180 im Werk des Nikolaus von Verdun und seines Umkreises wiederbegegnet. Die Skulptur in Stein, die sich seit etwa 1180 zunehmend am Vorbild antiker Großplastik orientiert, kennt ähnliche Formen erst im frühen 13. Jahrhundert.

Die Auseinandersetzung der Goldschmiede mit der Antike erreicht in der Werkstatt des Nikolaus von Verdun ihren Höhepunkt. Auch hier bleibt man im Metier, hält sich an antike Goldschmiedekunst, jedoch nicht nachahmend, sondern wetteifernd und weiterdenkend. Die Kenntnis antiker

Porträts läßt einen der Künstler des Dreikönigenschreins ein Menschenbild finden, das so naturwahr und leidenschaftlich realistisch ist wie nichts in der Bildkunst seit der römischen Republik. Dieser auf den Menschen und die Natur zielende Zug der Metallkunst des 12. Jahrhunderts geht mit den geistigen und sozialen Strömungen dieser Zeit großer Umwälzungen überein. Von einzelnen Künstlern weiß man, daß sie an dieser Bewegung aktiv Anteil hatten.

Der Trivulzio-Kandelaber im Mailänder Dom steht am Ende einhundertjähriger Auseinandersetzung mit antiken Bronzen. In einigen Figuren ist schon der glättende Stil der Kathedralgotik nach 1210 zu spüren, der die Goldschmiede des 13. Jahrhunderts in der Beschränkung der nun entstehenden Zünfte zunehmend beeinflusste. Von Beschränkung ist der Leuchter aber noch weit entfernt. In seinem Beiwerk gibt es — auf der Basis des Antikenstudiums — groteske Erfindungen, Grimassen, rohe Häßlichkeit und ironische Übertreibung, die an die künstlerische Freiheit der Masken in der Obergadenzone der Kathedrale von Reims erinnern. Besonders in der Archivolte der Südrose kommt es hier — den Blicken vom Boden entzogen — zu einem krassen Realismus, der die Schranke der Antike in einigen Fällen durchbricht. Damit ist der Endpunkt einer Entwicklung erreicht, die von den Goldschmiedem des 12. Jahrhunderts inauguriert wurde. Sie suchten Naturnähe auf dem Umweg des Antikenstudiums. Nach 1260 dann bestimmten andere — häufig naturferne — Formideale den Stil der Skulptur für die nächsten 100 Jahre.

Renate Kroos (München):

Die Christusseite des Servatiusschreins. Bild und Inschrift

Das kaiserliche freiweltliche Stift St. Servatius in Maastricht hat seit Anfang des 12. Jhs. besonders enge Verbindungen zum deutschen Kaisertum, da seine Propstei zu den Pfründen des Kanzlers gehörte (Kanzler und Pröpste waren u. a. die späteren Erzbischöfe Arnold und Rainald von Köln, Christian von Mainz; Propst auch Bischof Garsendonius von Mantua). Das Stift stand also mit Sicherheit zur Entstehungszeit des Schreins und während des großen Schisma (1159—1177) auf kaiserlicher Seite. — Das Schreinprogramm konzentriert sich auf das Weltgericht, in Inschriften (Servatiusseite: *indue immortalitatem*, I. Cor. 15, 53; Langseiten: Matth. 19, 28), auch auf den Spruchbändern der Apostel als Beisitzer des Weltenrichters. Auf den Dachflächen, zwischen je drei Gruppen von Auferstehenden, werden die Seligen mit der *stola gloriae*, *stola secunda* bekleidet und gekrönt bzw. werden die Guten Werke gewogen, und Engel entreißen den Verdammten ihre Gewänder. Zwei „Engeltugenden“, *Misericordia* und *Veritas*, krönen und wägen. Beide hat die Exegese oft mit Christus gleichgesetzt (*ipsum Christum invenimus et misericordiam et veritatem*, Augustin), beide oft

im Zusammenhang des Gerichts genannt (in novissimo enim apparebit misericordia ejus et veritas, quando signum Filii hominis apparebit in coelo, Augustin). Da man Christus vielfach als Angelus magni consilii bezeichnete und mit vielen Engelserscheinungen der Apokalypse gleichsetzte, war eine Verbildlichung Christi in Form der „Engeltugend“ leicht aus den theologischen Texten zu entwickeln. — Der Christuskopf am Schrein ist ergänzt, ebenso Stämme und Äste der seitlichen Bäume, die Früchte jedoch original. Dem Zitat auf dem Buch (ecce venio cito et merces mecum, Apokal. 22, 12) entspricht in ausführlicherer Form die Umschrift: Sic sperabis homo tibi justiciam faciendam / justam justus ego mercedem cuique rependam. Im Nimbus sind Flammen angedeutet, sonst erkennt man kaum, daß ein richtender Christus gemeint ist, z. B. im Vergleich zum Kreuztriptychon Lüttich. Man kann vermuten, daß die aktive Tätigkeit des Richters, Lohnen und Strafen, schon durch Christus im Bild der „Engeltugenden“ Misericordia und Veritas verbildlicht ist. — Das zweigeteilte lignum vitae entspricht Apokal. 22, 1 f., nach theologischer Lehrmeinung ist Christus auch selbst der Lebensbaum (solus tamen Dei sapientia Christus lignum est vitae, Bernhard), seine zwölf Früchte werden mit den — am Schrein daneben dargestellten — Aposteln gleichgesetzt, die Blätter um die Früchte mit Wort und Lehre. Apokal. 22 beschreibt auch den vom Thron Gottes ausgehenden Strom lebendigen Wassers. Seine Wellen vereinigen sich hier unter den Füßen Christi, unter ihnen findet sich die dritte Inschrift, benedictus qui ambulat super undas maris, verkürzt aus dem Hymnus der Drei Jünglinge im Feuerofen in seiner liturgischen Form, u. a. zu den Quatembern gesungen. Das Hauptfest des Servatius (13. Mai) fällt in die Zeit zwischen Ostern und Pfingstoktav. In dieser Periode des Kirchenjahres wurde die Apokalypse gelesen, auf die das Christusbild des Schreins mehrfach Bezug nimmt, in der Woche nach Pfingsten beging man die Sommerquatember; Apokalypsen- und Hymnus-Texte waren also alljährlich in Maastricht dem Fest des Patrons benachbart. — Schon bei den frühesten christlichen Autoren und weiterhin überaus häufig begegnet die Gleichsetzung mare — mundus, in der Regel negativ gefärbt (in salsissimo et amarissimo mari hujus mundi, Hieronymus; per mare istud saeculum intelligitur, quod continuis tribulationum procellis volvitur, Honorius Augustodunensis). Der Sprachgebrauch läßt sich auch in gleichzeitigen Urkunden nachweisen (de mundi hujus fluctuante pelago, Lüttich 1131). Demnach war wohl die Assoziation Meer = trügerisches, gewalttätiges Erdenleben auch den für das Schreinprogramm Verantwortlichen wie dessen Betrachtern geläufig. Auch auf gegenwärtige Bedrohung anzuwenden ist die spezifischere Auslegung mare = potestates mundi, zu den Geschichten von der Stillung des Sturms und von Christi Wandeln auf dem Wasser (ambulabat enim [Christus] super aquas maris, id est super capita potestatum et regum terrenorum . . . ut sit pax Ecclesiae, Petrus Lombardus). Das hier-

aus entwickelte Bild vom Schiff der Kirche wird in der zeitgenössischen Historiographie für das große Schisma gebraucht: in unversali ecclesia oritur grave scandalum, et in regno augecit discidium, dum alter dissidet ab altero, et alter excommunicatur ab altero. Ea tempestate . . . navicula Petri gravissimis opprimebatur fluctibus (Chronik von Anchin zu 1163). Angesichts dieser allgemein verbreiteten, weit gefächerten Meer-Metaphorik erhält nun die zunächst befremdende Inschrift unter den Wellen zu Füßen Christi auch ihren aktuellen Sinn. In der Zeit des Schisma wünscht sie, verschlüsselt und diskret, göttliche Hilfe möge die Spaltung der Kirche wie den Kampf zwischen Sacerdotium und Regnum beenden, der jeden ernsthaften Christen, gleich ob kaiserlich oder päpstlich gesonnen, zutiefst verstört haben muß. Die Behutsamkeit, mit der dieser Wunsch in die liturgische Formel aus dem Quatember-Hymnus eingekleidet wurde, hat auch seine bildliche Parallele am Schrein: Bei den Seligen wie bei den Verdammten fehlen die sonst üblichen Spitzen der Hierarchien, Könige und Kaiser ebenso wie Bischöfe und Päpste.

Richard Hamann-MacLean (Mainz):

Das Stilproblem bei Nikolaus von Verdun

Das Thema enthält zwei Fragen: die nach der Stilbildung innerhalb der Werkstatt und die nach Herkunft des oder der Stile dieser Werkstatt. Je nachdem, wie man die erste beantwortet, wandelt sich der Aspekt der zweiten. Zu dieser liegt hier die Auffassung zugrunde, daß N. und seine Mitarbeiter aus der lothringisch-maasländischen und der ihr verpflichteten niederrheinischen Goldschmiedetradition hervorgehen, wie sie z. B. kurz zuvor am Kölner Heribertschrein zu fassen ist. Seine persönliche Note fußt auf der durch Reiner von Huy für das 12. Jh. begründeten antikisierenden Richtung, der er völlig neue Impulse vermittelt. Byzantinische oder romanische Bildformeln werden bei ihm durch einen hellenistisch-römischen Klassizismus überformt, den er sich offensichtlich im Studium antiker Kleinbronzen zu eigen gemacht hat.

Zur Klärung dieser zweiten Frage sollen hier durch Beantwortung der ersten neue Voraussetzungen geschaffen werden. Die Stildifferenzen am Dreikönigenschrein veranlassen die Frage, was ihnen am Klosterneuburger Altar (Ambo) entspricht. Händescheidung widerlegt die Ein-Mann-Theorie (so zuletzt Buschhausen 1974). Der durch die Händescheidung bedingte Verlust an Querverbindungen innerhalb des Ambos wird durch Längsverbindungen von Werk zu Werk wettgemacht, m. a. W. Werkstattgeschichte als Geschichte des Neben- und Miteinanderwirkens verschieden gearteter, maßgebender Kräfte an verschiedenen gemeinsamen Werken: Klosterneuburg, Dreikönigenschrein, Annoschrein (hier stärker als bisher integriert), Marienschrein Tournai.

Überblick über die Hände im Kölner Domblatt 43/44 (1971) 44—50. Jetzt zu korrigieren: die Kreuzigung (II/9) ist (statt C₁) Meister A zu geben (d. h. N. selbst), der von Anfang bis Ende zusammen mit den Gehilfen B beteiligt ist. Er ist der dramatische Menschendarsteller, der Physiognomiker, dem die leidenschaftlichen Propheten (Habakuk) in Köln gehören. Sein ebenbürtiger, architektonisch und monumental gesinnter Partner C mit seiner ausgewogenen Formensprache, der Meister des Annoschreines, ist nur anfangs, am linken Flügel des Ambo, beteiligt; ihm gehören in Köln die zurückhaltenden Propheten (Naum). Von den gegossenen Figuren, besonders der Johannesreihe am Annoschrein, führt ein anderer direkter Weg nach Köln, zu den Aposteln Bartholomäus und Simon (C₃). C wird am Ambo von dem virtuosen Meister D abgelöst, der Kraftakte liebt und Körper und Gewänder verdreht. Voraussetzung für ihn sind die Tugend- und Laster-ringkämpfe am Heribertschrein. In Köln sind ihm Philippus und Matthäus zuzuschreiben und ein Teil der zeitlich späteren Stirnseiten. B ist ein retrospektiver Stil von zwei Mitläufern des Hauptmeisters A und von D, am Ambo durchgehend vertreten, anknüpfend an die ältere Richtung am Heribertschrein (Caritas), in Köln an der Mehrzahl der Apostel, den Zwickelfiguren und den Stirnseiten beteiligt, dominierend in Tournai.

Dieses Bild entspricht den Quellen mehr als die Ein-Mann-Theorie. Stilanalyse zerpfückt nicht das Kunstwerk, sondern schafft Längsschnitt-Analysen, die den verschiedenen schöpferischen Kräften einer Werkstatt gerecht werden und der großartigen Vielfalt in der Einheit, so daß trotz der großen Verluste an Werken und Kontrollmöglichkeiten der Begriff Nikolaus sich mit neuem Inhalt füllt und präziser definiert ist.

Elisabeth Klemm (München):

Artes liberales und antike Autoren in der Aldersbacher Sammelhandschrift Clm 2599

Einleitend wurden kurz die geistesgeschichtlichen und literarischen Voraussetzungen der Zeichnungen resümiert. Sie liegen im Studium der Freien Künste und in der in diesem Rahmen gepflegten Klassikerlektüre, wobei nach schriftlichen Quellen die Philosophie als oberste Stufe der Wissenschaften im Mittelalter ausdrücklich einer Vertiefung des Bibelverständnisses dienen sollte. Christlich gefärbte mittelalterliche Philosophie-darstellungen stehen daher in keinerlei Widerspruch zum klassischen Inhalt der einzelnen Wissenschaften, sofern es sich wie in der Aldersbacher Handschrift um komplexe Kompositionen von Artes oder Autoren zu ganz bestimmten Traktaten handelt. Einzelne moralisierende Beischriften der klassischen Dichter, vor allem auch die Aufnahme der Sieben Weisen, die im Mittelalter als Vorläufer der christlichen Dogmen galten und Propheten gleichgesetzt wurden, verdeutlichen die Art der Aneignung heidnischen

Bildungsgutes. In zwei Miniaturen werden zwei verschiedene Aspekte der Philosophie betont: am Beginn erscheint Philosophia-Sapientia als Unterwerferin des heidnischen Hochmuts, am Schluß der Artesreihe findet der Trost der Philosophie im Bild des Boethius im Kerker seinen bildlichen Ausdruck.

Für den Aldersbacher Zyklus ist in seiner Gesamtheit kein direktes Vorbild bekannt (es ist möglicherweise in der Wandmalerei zu vermuten), er schöpft jedoch aus älteren ikonographischen Traditionen. Die stilistischen Voraussetzungen liegen in einer bestimmten Richtung der bayerischen Buchmalerei (im Umkreis Regensburgs), in der stärker als in der Salzburg-Passauischen Schule westliche Anregungen spürbar werden. Die besondere Erscheinungsform der unruhigen, häufig abstrakt-ornamentalisierenden Zeichnung geht auf zusätzliche Verarbeitung fremder Einflüsse zurück. Die Vorbilder liegen in der englischen Malerei aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Diese zurückgewandten Züge verbinden sich mit einer ganz modernen Figurenauffassung, die von westlich-gotischen Figuren ihren Ausgang nimmt, hier aber bereits durch Berührung mit dem Zackenstil modifiziert erscheint. Von dieser Seite ergibt sich eine Datierung um 1235.

Die vielfältigen ikonographischen und stilistischen Voraussetzungen lassen sich aus der engen Beziehung Aldersbachs zu Bamberg erklären, das seit dem 11. Jahrhundert als Zentrum klassischer Bildung bekannt war (Aldersbach war Bambergisches Eigenkloster). Durch die Nähe Bambergs zu Sachsen wird auch die Kenntnis englischer Vorbilder verständlich, die dort zur Zeit Heinrichs des Löwen breiten Eingang gefunden hatten.

(Das angekündigte Referat von Rüdiger Becksmann „Architekturbedingte Wandlungen in der deutschen Glasmalerei des 13. Jahrhunderts“ wurde nicht gehalten.)

Sektion: Raffaello Santi

Elisabeth Schröter (Rom):

Raffaels Parnaß

Raffaels Fresko, das zuerst von Vasari als Parnaß bezeichnet wurde, nimmt eine ikonographische Sonderstellung ein, indem es einen eingipfligen Berg darstellt. In den Parnaßtraditionen des 15. und frühen 16. Jhs. wird er dagegen als doppelgipfliger Berg dargestellt, wie z. B. der inschriftlich als „mons parnassus“ bezeichnete, 1502 gedruckte Holzschnitt des Hans von Kulmbach und die Parnaßkulisse in dem auf 1512 datierten Porträtmalde des Alberto Pio da Carpi zeigen. Was die typengeschichtliche Ablei-

tung betrifft, so führt der eingipflige Parnaß mit der Versammlung um eine über der Quelle sitzende Zentralfigur zu frühchristlichen Paradiesesbergdarstellungen in der Art der Apsidenkompositionen von S. Pudenziana und S. Sabina in Rom. — Apollon, der in der für Orpheus und seit dem letzten Viertel des 15. Jhs. auch für Apollon typischen Haltung des zum Himmel blickenden und auf einer Lira da braccio spielenden Kitharöden dargestellt ist, sitzt in der Mitte der neun Musen, die Raffael jede in ihrem Wesen durch dingliche Attribute oder nur durch Blicke (Urania) und Gesten (Polyhymnia) individuell gekennzeichnet hat. Die Identifikation der Musen kann anhand von inschriftlich bezeichneten Musenbildern des 15. und frühen 16. Jhs. (Musenzyklen aus Urbino und aus der päpstlichen Villa La Magliana bei Rom) vorgenommen und durch zeitgenössische Musenschriften, z. B. des Raphael Brandolinus, Antonio Mancinelli, Simon Siculus, näher begründet werden. Der vor allem nach dichtungstheoretischen Gesichtspunkten vollzogenen Gruppierung der Musen entspricht die Anordnung und Auswahl der antiken und modernen Dichter auf jeder der beiden Seiten.

Die Deutung des Freskos hat auszugehen von dem Motto „Numine afflatur“, das der Poesie-Personifikation über dem Parnaß beigegeben ist. Unter diesem in den Dichtungslehren des 15. und 16. Jhs. gebräuchlichen Motto, das die Poesie als eine „altera theologia“ definiert, haben im Parnaß mehrere Vorstellungen der Zeit über Wesen und Funktion der Dichtkunst eine sichtbare Gestalt bekommen. Außerdem spiegelt das Parnaßfresko zentrale Ideen der auf die Bindung des Papsttums an Rom ganz und gar ausgerichteten Politik Julius' II. wider. In der ikonographisch ungewöhnlichen eingipfligen Gestalt des Parnaß ist die Anspielung auf den „Mons Vaticanus“ enthalten, auf dem nach den antiken und mittelalterlichen, seit dem „Liber Pontificalis“ überlieferten Traditionen der weissagende Apollon verehrt wurde und sich der Apollontempel befand, bei dem Petrus begraben wurde und Konstantin die Peterskirche erbaute. Darüber hinaus wird dieser Berg durch die im Figurentyp der Roma dargestellte Kalliope als Mons Vaticanus charakterisiert. Daß Julius II. sich auf diese Vatikantraditionen bezog, zeigen die Medaillen des Caradosso mit den Projekten von St. Peter und dem Belvederehof, wo jeweils der Berg ausdrücklich als „Vaticanus mons“ bezeichnet ist. Hiermit ist der Hinweis auf die Gründungsgeschichte des Papsttums und auf die Frühgeschichte des antiken Rom gegeben, als dessen Erben sich das Papsttum verstand. In Raffaels Parnaß wird auf die Idee der von Urzeiten her göttlich gelenkten Geschichte Roms als Sitz der Kirche ferner durch den auf Apollon gerichteten Zeigegestus des zu Dante sich umblickenden Vergil hingewiesen. Denn es war nach Aeneis III., v. 372 ff. Apollon, der dem Aeneas Italien bzw. Rom als das gottgewollte Ziel seiner Irrfahrten geweissagt hatte. Dante (Inferno II, 20—29) nimmt diese Rom-Idee auf und ordnet sie dem teleologischen Zusammenhang ein, in dem er

den Aeneas als Vorfahren des Romulus in die Reihe der Wegbereiter des römischen Reiches und des Sitzes der Kirche stellt. Die Bedeutung dieses Gedankens für Julius II., der sich ideell auf die von Aeneas stammende „gens julia“ zurückführte, wird deutlich in einem dem Papst gewidmeten Gedicht des Capodiferro, wo sich Apollon als der „perpetuus custos Juliaeque gentis“ und als der „Wahre“ bezeichnet, der dem Papst die Herrschaft über die Seelen und über die „imperia maiestatis“ anvertraut hat. — Die Mons Vaticanus-Idee verbindet sich in Raffaels Fresko mit der Bedeutung des Bildes als Allegorie der Poesie über den gemeinsamen Gedanken des Vaticaniums, aus dem nicht nur der Name des Vatikan abgeleitet wurde, sondern das auch die Haupteigenschaft des Apollon ist, des „auctor carminis et vaticinii“. — Schließlich ist in diesem Fresko auch noch die Vorstellung der „aurea aetas“ enthalten, die sich unter der Herrschaft des Apollon erfüllt und in der Pax und Justitia auf die Erde zurückkehren.

Christof Thoenes (Rom):

Zu Raffaels Galatea

Die Geschichte der Galatea ist in zwei Fassungen überliefert: Theokrit schildert Polyphems vergebliche Werbung um die im Wasser spielende Nereide, Ovid deren Klage über den eifersüchtigen Kyklopen, der ihren Geliebten Acis getötet hat. Das Freskenpaar der Farnesina knüpft an die ältere, griechische Version des Stoffes an, die schon in der Antike malerisch dargestellt, von Philostrat als „Gemälde“ beschrieben und danach in der Florentiner Literatur des 15. Jh. wieder dichterisch formuliert worden war; die 115.—118. Stanze aus Polizians „Giostra“ bilden die unmittelbare Quelle Raffaels und Sebastiano del Piombos. Nicht aus diesem Vorbildbereich zu erklären sind jedoch die erotischen, auf Venus hindeutenden Elemente in Raffaels Bild: Liebesszenen zwischen Nymphen und Tritonen, pfeilschießende Amoretten. Sie werden in der neueren Literatur meist als Attribute Galateas aufgefaßt, die damit den Charakter einer Liebesgöttin annimmt; das Bild im ganzen wird analog zu barocken Venustriumphen als Allegorie zur Herrschaft Amors in der Natur verstanden. Doch ist, wie schon J. D. Passavant auffiel, für die Galatea Raffaels charakteristisch, daß sie am Treiben ihres Gefolges nicht teilnimmt, sondern, formal isoliert und aufwärts aus dem Bild blickend, ihren Partner in höheren Sphären zu suchen scheint. Dies entspräche eher einer moralisch-allegorischen Interpretation der Galatea-Erzählung, wie sie sich in der Tradition der Ovidexegese (Ovid moralisé, Giov. de' Bonsignori) entwickelt hatte: Satan-Polyphem sucht Galatea zur Sünde zu überreden, scheidert aber an ihrer reinen Liebe zu Acis, d. i. zur Tugend. Reflexe hiervon finden sich in Paris de Ceresaras Bildprogramm für das Studiolo der Isabella d'Este (Perugino, Kampf der

Keuschheit gegen die Laster, Louvre) und, neoplatonisch interpretiert, in Giulio Romanos Fresken im Pal. del Te (Sala di Psiche). So gesehen, erscheinen Raffaels Tritonen und Nereiden als Repräsentanten jenes „amor terrestre“, dem hinzugeben Galatea sich weigert: in ihr entzündeten die Pfeile der Amorinen — die keine Augenbinden tragen — die Glut des „amor celeste“, der Sehnsucht nach Gott. Auf den Sieg der wahren Liebe über die Wollust weist auch der von Galateas Delphin verschlungene Oktopus hin, auf den D. T. Kinkhead aufmerksam gemacht hat. Die Wahl des Galatea-Stoffs — in der Renaissancemalerei ohne Präzedenz — wird verständlich aus der Interpretation der Chigivilla als eines „Palastes der Venus“, wie sie in einem Gedicht E. Gallos von 1511 belegt ist: die den Fresken zugrundeliegenden Verse Polizians gehören zu einer Serie von Ekphrasen, in denen Reliefs mit mythischen Liebespaaren aus dem Venuspalast auf Zypern beschrieben werden. Dies könnte das Thema eines in der Galatea-Loggia geplanten Freskenzyklus gewesen sein. Gallos Gedicht scheint zusammenzuhängen mit Chigis Brautwerbung um Margherita Gonzaga, und auch die Idee der „due amori“ weist auf den Themenkreis cinquecentesker Braut- und Hochzeitsbilder hin. Das Scheitern der Werbung Chigis nach einjährigen Verhandlungen würde den Abbruch des Zyklus erklären; möglicherweise wäre der — lt. Vasari — nachträglich zugefügte Polyphem als bitter-selbstironischer Epilog auf Chigis Heiratsprojekt zu verstehen. Doch scheint dieser persönliche Sinn der Fresken Raffaels und Sebastianos wie auch der Deckenfresken Peruzzis „velato con cura“ (F. Saxl); die Nachwelt verstand den „Triumph“ Galateas nur noch als Reinkarnation heidnisch-antiker Sinnenlust.

John Shearman (London):

Villa Madam: Function and Form

(Das Resümee des Referates lag bei Redaktionsschluß nicht vor.)

Rolf Quednau (München):

*Die Dekoration der Sala di Costantino — Anmerkungen zum Spätwerk
Raphaels*

Schriftquellen und Vorzeichnungen weisen die Dekoration der S. d. C. in ihrem Kern als Spätwerk R.s aus. R. entwarf das gesamte Dekorationssystem und die beiden Historienbilder „Kreuzvision“ und „Konstantinschlacht“.

Das Dekorationssystem, das auf den Wänden die Illusion einer vielfach abgestuften, mit verschiedenen Figurenarten besetzten Architektur, bereichert um Bildteppiche, Bronzereliefs und Steinskulpturen, erweckt, erlaubte

es, zwei eigenständige Bildzyklen (Papst- u. Konstantinszyklus) darzustellen und trotz der unregelmäßigen Raumform den Eindruck architektonischen Ebenmaßes zu erzeugen. Voraussetzungen finden sich u. a. bei Michelangelo (Sixtin. Decke), Filippino Lippi (Capp. Carafa), Andrea Sansovino (S. Maria del Popolo), in der Antike sowie in R.s eigenem Schaffen (Stanzen-Sockelgliederung, Sala dei Palafrenieri).

„Kreuzvision“ und „Konstantinsschlacht“ geben exemplarisch Aufschluß über Antikenrezeption und Historienmalerei des späten R. In der „Konstantinsschlacht“ verarbeitete R. zahlreiche antike und neuzeitliche Bildvorlagen: Konstantinsbogen, Trajanssäule, Titusbogen, Torso Belvedere, Torso der Casa Sassi, Herkules-Relief der Villa Medici, Gallier im Louvre, Dioskuren vom Quirinal, mehrere Sarkophagreliefs, antike Münzbilder; die Schlachtentwürfe von Leonardo und Michelangelo für den Palazzo Vecchio in Florenz, Kentaurenschlacht-Relief und die Sixtinische Decke von Michelangelo, Filaretos Bronzetür von St. Peter, zwei Kupferstiche des A. Pollaiuolo, R.s eigene frühere Figurenerfindungen u. v. a. Diese oft wörtlich zitierten Vorbilder wurden entweder durch Umkehrung ‚versteckt‘ oder durch geringfügige Abänderungen so zwanglos in den neuen Zusammenhang eingefügt, als handle es sich um freie Entwürfe. Mit der Verschmelzung verschiedenster Vorbilder — oft sogar an ein und derselben Figur — entsprach R. der in der Kunstliteratur seit Alberti immer wieder aufgestellten Forderung nach Vervollkommnung der Kunst durch Nachahmung verschiedener Vorbilder, für die der antike Maler Zeuxis beispielhaft galt. Die in der „Konstantinsschlacht“ offensichtliche Adaption antiken, dann jedoch am Studio-modell genauer ausgearbeiteten Formengutes bestätigt die schon von L. Dolce 1557 erkannte doppelte künstlerische Zielsetzung R.s, „d’imitar la bella maniera delle statue antiche, e . . . di contender con la natura.“ R.s komplexe Antikenadaption darf jedoch nicht nur als rein formal-ästhetisch begründet aufgefaßt werden; ihr gleichzeitiges Ziel war es, einen Darstellungsgegenstand aus dem frühen 4. Jh. n. Chr. durch die ihm historisch adäquate antike Bildform zu veranschaulichen, wie die Entlehnungen vom Konstantinsbogen bezeugen. In ihrem Streben nach historischer Wahrhaftigkeit — deutlich auch in den topographischen Details, antiquarischen Requisiten und dem engen Befolgen der Textvorlagen — wurden R.s Konstantinsszenen beispielhaft für die von Vasari, Armenini und Lomazzo aufgestellten Forderungen an das Historienbild und trugen als reifster und wegweisender Beitrag R.s auf dem Gebiet der Historienmalerei bis ins 19. Jh. entscheidend zum Ruhm R.s bei.

Nicht so sehr R.s Anteil an der Dekoration, als vielmehr das *Bildprogramm* in seiner zeitgeschichtlichen Bedingtheit, gedanklichen Tiefe und Vielbezüglichkeit verleiht den Wandmalereien der S. d. C. ihre herausragende Bedeutung. Einst Schauplatz halböffentlicher Papstzeremonien wurde die

S. d. C. mit einem Bildprogramm dekoriert, das auf das bei diesen Zeremonien anwesende Kardinalskollegium und diplomatische Corps zugeschnitten war. Der Papstzyklus — Demonstration der Gründung von Kirche und Papsttum und deren Ausstattung mit geistlicher und innerkirchlicher Macht — gemahnte das Kardinalskollegium durch die Verbildlichung kanonistischer Rechtssätze an den päpstlichen Primat. Der Konstantinszyklus, dessen ursprüngliche Konzeption vom kaiserlichen Friedensbringer unter dem Eindruck der sich 1519—21 zuspitzenden Kontroverse um Echtheit und Gültigkeit der Konstantinischen Schenkung im Sinne einer Unterordnung der weltlichen unter die geistliche Gewalt abgewandelt wurde, führte den Gesandten weltlicher Fürsten beispielhaft vor Augen, wie sich ein christlicher Herrscher als Diener von Papst, Kirche und Christenheit zu verhalten habe.

(Das angekündigte Referat von Konrad Oberhuber „Beiträge zur Fornarina“ wurde nicht gehalten.)

Wolfger A. Bulst (Florenz):

Zu Raffaels „ikonographischem Stil“

An zwei Beispielen, dem „Traum des Ritters“ (London) und den Fresken der Stanza della Segnatura, deren Probleme eine Rezension in der Zs. für Kunstgeschichte erörtern soll, wurde — in kritischer Auseinandersetzung mit vorliegenden, teils umschweifigen Erklärungsversuchen — eine ganzheitliche Sicht erprobt mit dem Ziel, Raffaels Kunst als einer in besonderem Maße sinnerfüllten Formensprache gerecht zu werden und ihren klassischen Rang dadurch neu zu begründen.

Dem „Traum des Ritters“ kommt auch in der Geschichte der Disziplin eine besondere Bedeutung zu, als Ausgangspunkt für Panofskys methodisch wegweisende Studie „Hercules am Scheidewege“ (1930). Schon darum bleibt eine Prüfung seiner Ergebnisse wichtig. Es geht dabei um die doppelte Rückführung auf Sebastian Brants „Narrenschiff“ und zwar die lateinische Fassung von Jacob Locher (Basel 1497), in der ein humanistischer Text neben den spätgotischen Holzschnitten steht — so auch in dem der Hercules-Entscheidung gewidmeten Abschnitt. Raffaels Thema war, wie Panofsky gezeigt hat, die Entscheidung des jungen Scipio Africanus maior zwischen Virtus und Voluptas, die ihm in einer der Hercules-Parabel nachgebildeten Episode der „Punica“ des Silius Italicus erscheinen. Das hier nicht vorgegebene Traummotiv soll Raffael nun dem Hercules-Holzschnitt des „Narrenschiffs“ entlehnt haben, wie ihm auch der den Kriegsdienst (auf den Silius

allein abhebt) und die geistige Betätigung vereinigende Tugendbegriff, den Raffaels Virtus durch ihre Attribute Schwert und Buch symbolisiert, durch Lochers Text vermittelt worden sei. Raffaels Darstellung der zwiefältigen Tugend geht aber unmittelbar auf die quattrocentistische Illustration der „Trionfi“ Petrarcas zurück. Für das Traummotiv konnte Wuttke (1964) bei E. S. Piccolomini eine ältere italienische Quelle nachweisen. Danach verwundert nicht, daß die Auffindung von M. Balduccis Darstellung der Parabel mit dem träumenden Hercules (Budapest) Panofskys Annahme einer Einwirkung des deutschen Holzschnitts nicht bestätigt hat. Somit der — nicht zuletzt zeitbedingten — Theorie einer Anverwandlung nördlichen Geistesgutes durch Raffael überhoben, kann die Frage nach der ratio seiner Bildfindung neu gestellt werden. Denn Scipio erscheint nicht nur — im Gegensatz zu dem Hercules im „Narrenschiff“ und dem schlafenden Endymion auf einem Sarkophag in Pisa, den Fehl (1975) als Vorbild ansieht, — tatabereit und nur für einen Augenblick träumend abwesend; seine Figur ist überdies von einer anderen künstlerischen Notwendigkeit bestimmt, indem sie von einem gleichschenkligen Dreieck über der Grundkante des Bildes umschlossen wird, aus dessen Spitze auf der Mittelachse der Tafel der feste Stamm eines Lorbeerbaums emporragt. Es ist der Lorbeer, in dessen Schatten Scipio seinen Entschluß überdenkt, sich um den Oberbefehl des römischen Heeres zu bewerben. Die strenge Konfiguration bezeichnet aber darüber hinaus — und damit hat Raffael die Symbolik der Dichtung, in der Scipio von Virtus der Lorbeer des Triumphs über die Karthager verheißt wird, fruchtbar gemacht — die Vorbestimmung des makellosen Jünglings zu unsterblichem Ruhm, zu dessen Anwalt sich namentlich Petrarca, der Scipio auch die Förderung des Dichters Ennius zugute hielt, gemacht hat. Scipio schwankt keinen Augenblick weder bei Silius noch in der Darstellung Raffaels, der Virtus gleich einer Heiligen über ihrem Schützling wachen läßt, um den Voluptas zu seinen Füßen vergeblich wirbt. Nicht „virtue reconciled with pleasure“ (Wind, 1958) meint die diskrete Unterscheidung ihres Wesens, sondern nach Maßgabe der Bedeutung abstimmende Entfaltung einer das Thema im Kern ergreifenden Bildidee.

Öffentlicher Vortrag von August Gebeßler (München):

Zur Reproduzierbarkeit historischer Denkmäler

(Der Vortrag wird zusammen mit den Referaten der Sektion „Denkmal Großstadt“ in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ 1977 erscheinen.)

VORTRÄGE AM 14. SEPTEMBER 1978

Sektion: Kunst und Wissenschaft um 1600

Ludolf von Mackensen (Kassel):

Verbindungen von Wissenschaft und Kunst in der Uhrentechnik der Renaissance

Mehr noch als alle anderen Meßinstrumente haben Uhren zugleich wissenschaftlich-technisches und künstlerisches Interesse erfahren. In der Renaissance gelang es bereits Jost Bürgi durch Verbesserungen der Genauigkeit des Gangreglers zum sog. Kreuzschlag einige wenige mechanische Räderuhren mit ihrem künstlichen Zeitmaß in die Positionsastonomie einzuführen (Landgraf Wilhelm IV., Tycho Brahe). Andererseits war die Uhr in Ausgestaltung und Verzierung des Gehäuses und teilweise auch des Werkes Gegenstand der Kunst. So befindet sich an einer astronomischen Tafeluhr von Jost Bürgi in Kassel aus dem Jahre 1590/91 die noch weithin unbekannteste früheste Relief-Darstellung des Copernicus, in Silber getrieben von Hans Jacob Emck. Sie ist zugleich, wie im Vortrag eingehend nachgewiesen wurde, die früheste Copernicus-Wiedergabe überhaupt, die es wagt, den kosmologischen Reformator zusammen mit seinem kühnen und damals noch umstrittenen heliozentrischen Weltsystem abzubilden und dies 40 Jahre, bevor Kepler in Deutschland und Galilei in Italien dem copernikanischen System zur Vollendung und zum allmählichen Durchbruch verhalfen.

Bedeutsamer noch als die äußere Verbindung von stilgeprägter Schönheit und wissenschaftlicher Zweckerfüllung erweist sich jedoch das immanente Zusammenwirken von Technik und Kunst in der Person des Künstleringenieurs und in seinen methodischen Fähigkeiten, mittels der perspektivischen Zeichnung und des anschaulichen Entwerfens technische Fortschritte voranzunehmen. Hierzu wurden Entwürfe zur Uhrentechnik von Leonardo da Vinci aus den kürzlich edierten Madrider Codices interpretiert.

Adolf Wißner (München):

Wissenschaftliche Instrumente um 1600

Bei den Instrumenten muß gleich eine Einschränkung gemacht werden: Physikalische Instrumente gibt es außer der Waage um 1600 praktisch noch nicht. Das Referat behandelte nur mathematische und astronomische Instrumente, die z. T. schon eine lange Entwicklung hinter sich hatten, aber im 16. Jahrhundert durch den Übergang von Holz auf Metall als Werkstoff

eine starke Umwandlung erfahren. Die Verwendung von Metall hatte außerdem den Vorteil, daß die Instrumente genauer und haltbarer wurden. Ein typisches Beispiel hierfür ist ein im Bergbau verwendetes Schinnzeug, wie es zur Messung der Neigung von Stollen verwendet worden ist. Dieses Instrument aus Messing ist offenbar, als Ausnahme, seinerzeit in größeren Stückzahlen hergestellt worden. In seiner robusten, aber guten Form, findet es sich in einem Markscheiderbesteck in der Mitte des 18. Jahrhunderts als stilistischer Fremdkörper wieder. Ganz anders ein ebenfalls aus dem Bergbau stammender Hängekompaß aus Holz, mit Schnitzereien und Einlegearbeit aus Elfenbein aus der Zeit um 1590. Für den praktischen Betrieb untertage völlig ungeeignet, dürfte es sich um ein Schaustück eines Bergwerkesbesitzers gehandelt haben. Ein Prunkstück war sicher auch das von Erasmus Habermel in Prag für Kaiser Rudolph von Habsburg 1588 hergestellte Astrolab, das in seiner Gestaltung und Ausführung von dem eines Danziger Mathematikers aus der gleichen Zeit erheblich abweicht.

Das Rechnen machte damals beim Multiplizieren und Dividieren noch große Schwierigkeiten, obwohl die arabischen Ziffern schon geläufig waren und der Dezimalbruch sich eben einführte. Kurz nach 1600 wurden die ersten Rechenhilfen bekannt. Es waren dies der wahrscheinlich von Jost Bürgi in Prag erfundene vierspitzige Reduktionszirkel mit verschiebbarem Gelenk und der bis ins 19. Jahrhundert hinein gebräuchliche vielseitigere Proportionalzirkel, dessen Erfindung Galilei für sich in Anspruch nahm. Beide dienten zur Lösung von Proportionalrechnungen. Die ersten Zirkel dieser Art waren meist geschmackvoll ausgeführt und für wohlhabende Liebhaber der Mathematik bestimmt. Die späteren Zirkel, die Proportionalzirkel, schließlich Massenware, haben die vom Anfang des 17. Jahrhunderts in der Ausführung nur ganz selten erreicht.

Ein typisches Beispiel für die Erhöhung der Meßgenauigkeit bietet die Entwicklung des Quadranten, wie er in der Astronomie für die Bestimmung von Sternörterten benutzt wurde. War für Copernicus eine Differenz von 10' zwischen Berechnung und Beobachtung mit hölzernem Quadranten oder Jakobstab noch selbstverständlich, so veranlaßten 8' Differenz bei der Bahn des Mars Kepler einige Jahrzehnte später, seine Planeten-Gesetze aufzustellen, die die Theorien des Aristoteles und des Ptolemäus schließlich endgültig beseitigen sollten. Ihm standen allerdings die Ende des 16. Jahrhunderts durchgeführten exakten Beobachtungen Tycho Brahes zur Verfügung, der mit seinen Instrumenten, nicht zuletzt mit seinem Mauerquadranten der Sternwarte Uranienburg bei Kopenhagen und mit neuartigen Dioptern die Genauigkeit der Beobachtung auf etwa 1' heraufsetzte.

Ein Beispiel von Fixsternfiguren aus dem Jahr 1600 zur Illustration der von Grotius neu herausgegebenen *Phaenomena des Arat* zeigt sie als Einzelbilder im antiken Gewand, 1515 erschienen sie in einer Planisphaere bei Dürer in antiker Nacktheit, 1573 auf dem Himmelsglobus des Arboreus in Zeittracht, dann 1603 in der *Uranometria* Baiers in Einzelbildern mit umgebenden Sternen und Anhaltspunkten für die astronomische Vermessung. Wie Dürers Eckfiguren — Arat, Manilius, Ptolemaeus, as-Sufi — anzeigen, müssen als Vorlagen neben abendländischen solche orientalischer Tradition bekannt gewesen sein. Eine Verfolgung der Bildüberlieferung von Cefeus, Cassiopeia, Lyra, Heracles, beweist es. Die Variation in der Überlieferung wird bei mehreren Figuren in Text und Bild geklärt. Die südlichen Sternbilder werden erstmalig nach Angaben zeitgenössischer Seefahrer aufgeführt, wobei durch das Mittelalter hindurch unklar überlieferte und noch bei Arboreus vorkommende arabische Typen eliminiert werden. Die Figuren dieses Werkes zeichnen sich aus durch archäologisch-literarische Treue der Figuration, durch Darlegung aller bekannter Angaben, durch künstlerische Gestaltung von besonderer Kraft. Neben dem Astronomen und dem das Titelblatt signierenden Stecher A. Maier ist hier mit großer Wahrscheinlichkeit der Gelehrte und Ratsherr der freien Reichsstadt Augsburg, Marcus Welser, in persönlicher Einflußnahme zu erkennen. Die gleichzeitig von der Stadt bei de Vries, Gerhard und Reichle in Auftrag gegebenen öffentlichen Bronzebildwerke zeigen enge Verwandtschaft in Einzelheiten wie im plastischen Entwurf.

Durch die Druckkunst werden seit Ratdold, Dürer, seinen Nachfolgern und dem Nachdrucker Baiers, Blaeuw, die nun neu mit klassischen Details versehenen Figuren im osmanischen Bereich Vorbild, während im safawidischen Persien die eigene Tradition anhält. In Zusammenarbeit mit dem Gelehrten und Jesuiten Schiller hat Baier 1627, nach dem Tod Welsers, einen Sternatlas mit christlichen Figuren heraus, vielleicht Bestrebungen folgend, die seit G. Bruno am Himmel „erhabenste“ Dinge anstelle von „bestiae“ gezeigt sehen wollten. 1661 zeigt jedoch eine christliche Planisphaere von Cellarius, Amsterdam, im Eck Urania mit dem Fernrohr; dies weist auf das Fortschreiten der Technik hin und erinnert damit an das Titelkupfer der 1627 gedruckten Rudolfinischen Tafeln von Kepler, wo Szenen mit Tycho Brahe den Sockel des Tempels Uranias bilden, den die neuen Säulen Kopernikus und Brahe neben den alten, Arat, Hipparch, Ptolemaeus stützen.

Neue Sternbilder werden 1690 in Danzig durch Hevelius an den Himmel versetzt, darunter der Schild des polnischen Königs und Türkensiegers Johann Sobieski. Hevelius nimmt die in Samarkand angestellten Berechnungen Ulug Begs in sein Verzeichnis auf und läßt sich, auf einem Kupfer-

stich dargestellt, neben diesem von der Reihe der orientalischen und abendländischen Astronomen im Reich Uranias empfangen, begrüßt von den herbeieilenden Sternbildern des nördlichen, südlichen und äquatorialen Himmelsgewölbes. Wenn zum Ende des Jahrhunderts eine elfenbeinerne Herculesfigur eine Himmelskugel trägt — Tafelaufsatz oder Konfektbehälter —, kann diese beim Öffnen einen Seifenblasen streuenden Putto zeigen: Spiel, zugleich Sinnbild der Vanitas. Der gestirnte Himmel hingegen wird zum Vermessungsobjekt werden, Arat bleibt klassisches Bildungsgut. Wie ein letzter Akt in der Geschichte des königlichen Handwerks der Astronomie mutet es an, wenn im 18. Jh. ein Sternbild „Friedrichs Ehre“ an den Himmel erhoben wird und 1640 und 1719 Spielkarten den populären Umgang mit den Bildern zeigen.

Kristina Herrmann-Fiore (Rom):

Kunst und Wissenschaft in einer Allegorie der Sala Clementina des Vatikan

Gegenstand der Betrachtung ist eine Allegorie in einer scheinperspektivischen Kolonnade der Sala Clementina des Vatikan. Sie besteht aus der Figur des Malers, der Personifikation der Kunst, dem Emblem des päpstlichen Auftraggebers und einer Weihinschrift. Die Allegorie stellt ein repräsentatives Beispiel für die offizielle Auftragskunst an der römischen Kurie um 1600 dar.

Hauptfigur der Allegorie ist ein Sphäreninstrument, dessen Globen durchsichtig aus den Wappenzeichen des Aldobrandinipapstes gebildet sind, d. h. Zinnenbalken und 6 Sternen. Eine Vorstufe zu einem Gerät aus Clemenssternen überliefert G. Mucanzi im *Diario*, nämlich jenen sternförmigen Kandelaber, den Taddeo Landini für die Dekoration des ersten Vierzig-Stunden-Gebetes im Vatikan entworfen hatte. Das Sphäreninstrument hängt ferner mit Illustrationen der Perspektivtraktate zusammen. Eine vergleichbare Sternenkugel über einem Hexaedron abscisum enthält Wenzel Jamnitzers *Perspectiva corporum regularium*, deren Kenntnis in Rom um 1600 vorausgesetzt werden darf. — Das Sphäreninstrument als emblematische Figur verweist auf das Universum von Raum und Zeit im Zeichen des Aldobrandinipapstes. Auch im Fresko der Sakristei von S. Giovanni in Laterano hatte Giovanni Alberti eine Sphäre mit den Wappenzeichen von Clemens VIII. zum Himmelsglobus umgedeutet.

Die weibliche Allegorie mit Blick und Wink zum Himmel stellt der Bildtradition entsprechend Urania bzw. die Muse der Astrologie dar (vgl. Polaiuolos Grabmal Sixtus'IV., Tibaldis Astrologie in der Bibliothek des Escorial, Bagliones Urania des Musee d'Arras). Die Attribute Zirkel, Winkel, Senklot und Auge an goldener Kette bezeichnen die Figur ferner als Perspektive nach Cesare Ripa. Während das Stichwort Perspektive in Ripas

erster Auflage fehlt, reflektiert ihre ausführliche Behandlung in der zweiten Auflage von 1603, also ein Jahr nach dem Werk der Sala Clementina, einen neuen Begriff von Perspektive in Rom, welchem die Brüder Alberti mit zum Durchbruch verholfen hatten. Ripas Popularisierung der Perspektive waren in den Traktaten des 16. Jh. Versuche vorausgegangen, die praktische Perspektive neu aufzuwerten; die Etappen sind etwa bei E Dantis Kritik an Vignolas Definition, bei Lomazzos Malereitraktat 1584 und Lomazzos Idea 1590 ablesbar. Der neuplatonischen Auffassung in Lomazzos Idea zu Astrologie und Perspektive kommt die Allegorie der Sala Clementina nahe.

Der Künstler in der Allegorie trägt ein Stiervieß, nach Karel van Mander ein Zeichen für Labor; ein Hund im Sinne der Fidelitas nach Piero Valerianos Hieroglyphica begleitet ihn. Die in den Virtustheorien der Künstler des 16. Jh. wichtigen Begriffe Fidelitas und Labor hatte bereits Bramante für die Rückseite seiner Porträtmedaille bestimmt. Der Stierkopf bei dem Künstler enthält auch einen Hinweis auf die römische Accademia di San Luca, welcher die Familie Alberti eng verbunden war. Der Maler der Sala Clementina kniet in Devotion. Seine Erscheinung als heroischer Ignudo verbindet ihn mit Darstellungen verstorbener Künstler des späteren 16. Jh. wie in Vasaris Tondo des Palazzo Vecchio mit Cosimo I im Kreise der Ingenieure und Architekten oder in der Apotheose des Taddeo in Federico Zuccaris Haus in Rom. Vasaris Selbstdarstellung im Fresko der Rückkehr Gregors XI. der Sala Regia im Vatikan zeigt, daß sich selbst lebende Künstler in der zweiten Hälfte des 16. Jh. als Heroen im offiziellen Fresko stilisieren konnten. Dies hängt mit einem neuen sozialen Anspruch der Künstler und einer damals allgemeinen Verbreitung des heroischen Ideals zusammen.

In der allegorischen Konfiguration der Sala Clementina zeigt sich die personifizierte Kunst und Wissenschaft als Mittler zwischen dem Licht der höheren Eingebung, dem überragenden Zeichen des Auftraggebers und dem devoten Künstler als Heros.

Klaus Pechstein (Nürnberg):

Zum Werk des Christoph Jamnitzer — Christoph Jamnitzer in Italien?

Der Goldschmied und Radierer Christoph Jamnitzer (1563—1618), von dem man erst zu Beginn unseres Jahrhunderts herausfand, daß er der Enkel, nicht der Neffe des berühmten Wenzel Jamnitzer (1508—85) gewesen ist, war bekannt geblieben allein durch sein Grotteskenbuch von 1610. Das Verdienst, ihn und sein Werk wiederentdeckt zu haben, gebührt Marc Rosenberg, der, wie Ernst Kris und alle übrigen Autoren, davon ausging, daß Christoph in Italien gereist sein müsse. Darauf deuten zwar gewisse Stilmerkmale und die gelegentliche Verwendung der italienischen Sprache — aber Belege fehlen gänzlich.

Einen möglichen Hinweis auf eine Italienreise könnte das erst 1950 von Edmund Wilhelm Braun wiedererkannte Bildnis Christophs enthalten: ein Porträt, das besonders im Vergleich zu dem des Großvaters den Wechsel um 1600 aufzeigt. Denn im Gegensatz zum Großvater, der sich als Mathematiker und Goldschmied porträtieren läßt, stellt sich der Enkel als Künstler, als Bildner vor — das Bildnis zeigt ihn bei der Arbeit an dem Wachmodell eines Bacchus. Daß diese Figur kein Phantasieprodukt des Malers G. Strauch vorstellt, sondern daß eine solche Figur Christoph Jamnitzers so wirklich existiert haben wird, unterstreicht eine Federskizze in Erlangen (vgl. Zs. f. Kg., Bd. 31, 1968, S. 319, Abb. 6). Bei genauerer Betrachtung der Bacchusfigur — auf Porträt und Zeichnung — wird deutlich, daß der Meister ein ganz bestimmtes Vorbild im Auge hatte, das ihn zu seiner Arbeit inspirierte: Die Bacchusfigur Michelangelos im Bargello, die übereinstimmend den unausgeglichenen, schwankenden Kontrapost aufweist, der für das Bewegungsmotiv der Figur entscheidend ist.

Italienischer Einfluß könnte auch hinter einer Neuerung, Christoph Jamnitzers Schreibzeugkassetten, vermutet werden, die allerdings nur im Entwurf erhalten blieben: Der Entwurf zeigt eine deutliche Abkehr von dem Typus der Kasette, wie er von Wenzel und seiner Werkstatt in noch heute stattlich erhaltener Zahl geschaffen wurde: deren überreichem Zierat und strengem architektonischem Aufbau begegnet er mit einem ganz neuartigen Umriß, mit andersartigem Dekor. Man denkt an römische Sarkophage — am ehesten vergleichbar erscheinen Entwürfe von Giulio Romano (London, British Mus.). Offen bleibt die Frage, wie solche Anregungen vermittelt worden sein könnten: Zeichnungen aus dem Kreise um G. Romano dürften bereits in den 60er Jahren durch Ottavio Strada nach Nürnberg vermittelt worden sein.

Einen sichereren Hinweis als aus den angesprochenen und weiteren Beispielen gewinnen wir für einen Italienaufenthalt des Künstlers wohl aus seiner kurzen, aber bestimmenden Tätigkeit als Sachverständiger und Entwerfer beim Schmuck der drei Nürnberger Rathausportale. Über seine Beteiligung am Bildschmuck der Portale erfahren wir aus den Nürnberger Ratsverlässen: 1616 hatte er den ersten Entwurf für das mittlere Portal vorgelegt. Da man mit dem Bildhauer dieses Portals, Joachim Toppmann, nicht zufrieden war, wurde für die beiden anderen Portale ein neuer Bildhauer, Leonhard Kern, der ebenfalls nach den Plänen Jamnitzers arbeitete — auf dessen Rat hin — geholt. Jamnitzer hat sich bei den Giebelfiguren nun deutlich an den Gestalten der Medicigräber orientiert, die er als Ausgangspunkt für seine Portalpläne nahm. In der Tatsache, daß der Nürnberger Rat Christoph Jamnitzer für die Planung der Portalgestaltung heranzog, weil er offensichtlich neue Vorbilder vermitteln konnte, dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit der Hinweis auf Christoph Jamnitzers in Italien erworbene bildnerische Kenntnisse und Fähigkeiten liegen. So ge-

sehen, gewinnt auch das Porträt Jamnitzers mit der Bacchusfigur als Selbstzeugnis neue Bedeutung. Leider ist das gesamte Material an Entwürfen für die Rathausplanung zugrunde gegangen. Nur entfernt bietet das Grotteskenbuch Ersatz für das, was an ornamentalen Erfindungen Christoph Jamnitzers in die drei großen Knorpelwerkkartuschen über den Rathausportalen mit eingegangen ist.

Eine noch unpublizierte Federzeichnung in Würzburg (Universitätsbibliothek) läßt vielleicht stärker als die Blätter des Grotteskenbuches erkennen, über welchen Überschuß an plastischer Begabung auch der Zeichner Christoph Jamnitzer verfügte. Ob es sich um eine Vorzeichnung für das Grotteskenbuch oder bereits eine Vorstufe eines Entwurfes für die Rathausportale handelt, bleibt offen. Die Kartuschen der Rathausportale — soweit das die stark korrodierten Überreste noch erkennen lassen — wirken fortgeschrittener und noch stärker beherrscht vom Knorpelwerk.

(Der Vortrag wird voraussichtlich in leicht erweiterter Form im „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1977“ publiziert.)

Johanna Lessmann (Braunschweig):

Italienisches Frittenporzellan des späten 16. Jahrhunderts

(Der kunsthistorische Teil des Referats erschien in Pantheon XXXIV, 1976, Heft 4. Die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Untersuchungen werden nach ihrem Abschluß publiziert.)

Renate R. A. Burgess (London):

Krankheit und Therapie im Bild um 1600

Darstellungen der Pest, Lepra, Geisteskrankheit und therapeutischer Aktivität wurden in z. T. noch unpubliziertem Bildmaterial vorgeführt. Ein signiertes und datiertes Pestgemälde in der Wellcomesammlung von Pieter van Halen (1612—87) aus Antwerpen stellt die Szene aus dem ersten Buch Samuel, 5—6 dar: Die Philister werden nach dem Raub der Bundeslade der Israeliter bestraft; ihr Idol im Tempel zerbricht, und sie werden von einer weitgreifenden Pestepidemie heimgesucht. Halens Komposition aus dem Jahre 1661 übernimmt die für die Thematik entscheidenden Bildmotive aus Poussins Pestbild im Louvre, das in Rom, ein Jahr nach Ausbruch der Pest von 1629 in Mailand, entstand. Obgleich die Epidemie Anlaß zum Malen des Bildes gewesen sein mag, kann man kaum irgendein Zeichen direkter Beobachtung des realen Geschehens finden, vielmehr ist Poussins Schaffensprozeß eng an die literarische Tradition gebunden. Auch das Motiv der berühmten Gruppe von toter Mutter mit dem jüngsten Kind, das noch von

der Brust trinken will, und mit dem Vater, der es zurückzieht, ist in antiker Bildtradition verankert und gelangt über Raphael – Marcantonio Raimondi zur beispielhaften Dramatik in Poussins Bild. Andererseits tauchen Einzelheiten auf, die Poussins Wissen um das medizinische Denken seiner Zeit verraten. Die emblematische Figur der großen Ratte auf der Tempelstufe kann aus Laurent Jouberts „Traité de la Peste“ von 1566 erklärt werden. Das scharenweise Auftreten von Ratten, Mäusen und anderem Ungeziefer vor einer Epidemie galt als unheilverkündendes Zeichen, ohne daß jedoch die Ratten zu dieser Zeit etwa als Träger der Ansteckung verdächtigt wurden. Die Gesten der Hände, die Mund und Nase bedecken, beweisen, daß man an Ansteckung von Mensch zu Mensch glaubte. Diese instinktive Furcht war schon lange vor Fracastorius Abhandlung über die Contagion von 1530 im Volksbewußtsein lebendig.

Eine rein dokumentarische Darstellung der Abwehrmaßnahmen gegen die Epidemie sind die gestochenen „Strips“ auf drei großen Blättern zur Zeit der Pest von Rom im Jahre 1656. Giovanni Giacomo di Rossini, Stecher oder Herausgeber dieses Werkes, datiert es 1657, mehr als zwanzig Jahre vor dem Erscheinen von Hieronymus Gastaldis Traktat über die römische Pest aus dem Jahre 1684. Die einzig wirksame Maßnahme gegen Ausbreitung der Krankheit war Isolation. In etwa 120 kleinen Szenen ist diese äußerst strenge und detaillierte Organisation dargestellt. Ihr Leiter, Monsignor Gastaldi, später Kardinal, erscheint in einer Karosse als Inspektor der Kommissare und der Miliz, die die Übergänge von „reinen“ zu infizierten Gebieten bewachten. Ein Tafelbild in der Wellcomesammlung, ohne Nummer und Provenienzzangabe, stammt aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Die Darstellung hat den Charakter der „Barmherzigkeitswerke“. Die wohl später angefügten Bibelsprüche in norddeutschem Nachreformations-Text weichen etwas vom eigentlichen bildlichen Inhalt ab. Ein Leproser mit gut getroffener Physiognomie und ein wohl am Antoniusfeuer Erkrankter erscheinen als Glieder einer Gruppe von Krüppeln und Bettlern, die von einem Arzt, betenden Schwestern, einem Armenvogt und einer Bruderschaft betreut werden. Das etwas schwerfällig ausgeführte Gemälde ist offensichtlich flämisch und basiert auf dem Figurenstil von Quentin Massys. Es scheint eine Art Propagandawerk für kommunal-soziale Reformen zu sein, die in der 1. Hälfte des 16. Jh. in katholischen und protestantischen Stadtgemeinden Europas durchgeführt wurden.

Ein kleines Gemälde auf Kupfer stellt die Hl. Elisabeth im Krankensaal dar. Der Figurenstil deutet zwar auf einen Künstler des frühen siebzehnten Jahrhunderts, die Delikatesse und Zierlichkeit der Ausführung läßt jedoch den Verdacht aufkommen, daß es sich hier um ein Werk des neunzehnten Jahrhunderts handelt. — Ein Gemälde von 1639, das im weltberühmten Nervenkrankenhaus von Gheel in Belgien hängt, stellt einen Krankensaal mit Geisteskranken dar, die von der Oberin, Schwestern und einem Priester

versorgt werden. Diapositive des stark angegriffenen Bildes wurden von Mrs. Grace Goldin aus New York zur Verfügung gestellt. Sie selbst bespricht das Bild im „Journal of the History of Medicine and Allied Sciences“, Bd. 26, 1971. Die Einstellung zur Geisteskrankheit in Gheel war, im Unterschied zu den meisten anderen Heilzentren vergangener Jahrhunderte, sehr human. Man sieht in dem Bilde keine Ketten an den Gliedern der Patienten. Vorherrschend ist der Ausdruck in sich gekehrter religiöser Versonnenheit auf allen Gesichtern. — Das problematische Verhältnis zwischen Arzt und Patient wird in einer Gruppe von vier Bildern dargestellt, die Werner van den Valckert (1585—1627) zugeschrieben werden. Im Zentrum jedes Bildes erscheint die Gestalt des Arztes in seinen Abwandlungen. Dem Schwerkranken erscheint er als Christus, in der Hoffnung auf Heilung wird er zum Engel, und wenn es zum Zahlen kommt, ist er der Teufel. Zu Seiten dieser Gestalt sind Szenen der Therapie und Instrumente dargestellt. Die Gemälde stammen aus einer dänischen Sammlung und wurden durch den Londoner Kunsthandel an das Boerhaave Museum in Amsterdam verkauft. Eine Besprechung der Thematik von Dr. Daniels in der Zeitschrift „Janus“ (1900) bringt entsprechendes Bildmaterial früheren Datums.

Johann-Christian Klamt (Berlin):

Die frühen Sternwarten im Dienst von Religion und Kolonialismus

Ein deutscher Anonymus, der im Jahre 1699 den utopischen Roman „Der wohlgeingerichtete Staat des bisher von vielen gesuchten aber nicht gefundenen Königreichs Ophir“ veröffentlichte, versäumte nicht zu erwähnen, daß in der Metropole seines Zukunftsstaates ein „hohes Observatorium“ zu finden sei. Hierin folgte er älteren Verfassern utopischer Staatsvisionen, die den im Dienst der Astronomie errichteten „hohen Türmen“ besondere Aufmerksamkeit geschenkt hatten. In einer Epoche, in der man den Begriff „Wissenschaftlicher Fortschritt“ präziser und häufiger als zuvor im Munde führte und in der mit der Erfindung des Fernrohrs (1608/9) eine Revolutionierung der Astronomie begonnen hatte, wuchs den Sternwarten — der neuen Baugattung in der Profanbaukunst — eine Wertschätzung zu, die während des 18. Jh. in einer schwärmerischen Überbewertung als Erziehungsinstrument und beinahe sakrale Einrichtung gipfelte. Anhand zeitgenössischer Bilddokumente und literarischer Quellen läßt sich belegen, daß Sternwarten als unter dem Schutz Apolls stehend aufgefaßt wurden oder — z. B. — den Ruf eines „Castle of Knowledge“ gewinnen konnten. Dieser hohe Rang leitete sich aus dem hervorragenden Ansehen der Astronomie und ihrer Muse Urania ab. Der Astronom und Architekt Christopher Wren bezeichnete sie einerseits als „Magd der Königin Theologie“, andererseits als „Garantin dafür, daß wir uns hier in Europa jener

aromatischen Ernten erfreuen können, die aus den entferntesten Gegenden der Welt — sei es aus Thule, sei es aus Äthiopien — eingebracht werden“. Astronomie ist nicht nur eine auf die Allmacht des Schöpfers rückschließende, sondern auch eine der Navigation dienende Wissenschaft. Wrens Worte sind als exemplarisch für ein kolonialistisch-merkantilistisch geprägtes Zeitalter anzusehen, das so gern im wirtschaftlichen Erfolg geradezu einen Beweis gottgefälligen Lebenswandels erblickte. Entsprechend beriefen sich die Vertreter der „königlichen“ Astronomie auf König Salomon als „summus astronomus“. Da dieser gottbegnadete Herrscher seine Flotten — ohne Verluste und regelmäßig — goldbeladen aus dem sagenhaften Lande Ophir hatte heimkehren sehen, mußte er — so die zeitgenössische Argumentation — auch der Astronomie bevorzugte Aufmerksamkeit geschenkt haben. Seinem eigenen Zeugnis nach verdankte er dem Herrn doch auch „untrügerisches Wissen ... über den Kreislauf des Jahres und über die Stellung der Gestirne“. Auf Salomon konnten sich seine europäischen Nachfolger berufen, wenn sie Sternwarten zum Nutzen zuverlässigerer Navigation ihrer Flotten gründeten, die auf dem Wege zu fernen Ländern im Fahrwasser der Schiffe Salomons segelten: Kaum hatten die spanischen Eroberer den Namen des Goldlandes Peru vernommen, als spanische Gelehrte eine ethymologische Brücke zwischen „Peru“ und „Ophir“ herzustellen und somit eine Legitimierung für diese Unternehmungen zu liefern wußten. Einem Colbert, der 1664 die Gründung der „Compagnie des Indes-Orientales“ veranlaßt hatte, galt das drei Jahre später errichtete Pariser Observatoire als ein Werkzeug des Sonnenkönigs, ohne Waffengewalt die Erde zu erobern: Er erinnerte sich jener Jesuiten französischer Abkunft, die durch ihre imponierende astronomische Kenntnis sich Eingang und Einfluß in China verschafft hatten. Von ähnlichen Gedanken geleitet, schickte J. Chr. Wagner seiner Beschreibung „Das mächtige Kayser-Reich Sina“ (1688) einen Stich voraus, der einen „Denen Europäischen Künsten“ errichteten Triumphbogen zeigt: Im Zentrum hängt eine Armillarsphäre, das mit „Astronomia“ bezeichnete Symbol jener Wissenschaft, „die würdig ist, daß sich die Großen der Welt in derselben üben, indem sie in derselben den Himmel selbst uns zu bieten scheinen (Andreae, 1619)“.

Der eingangs erwähnte Anonymus sah die Schätze seines „Ophir“ in den Tugenden der Regierenden und Regierten, nicht in den „von der gantzen Welt zum grösten Abgott erwehltten Gold- und Silberklumpen“. Als er auf ein „hohes Observatorium“ nicht verzichtete, erinnerte er sich älterer Utopien, deren Autoren — neben utilitaristischen Absichten — die Erforschung des Firmaments um des Lobes Gottes willen im Sinne des 19. und 148. Psalms Davids als Christenpflicht hervorgehoben hatten.

Über einige völkerkundliche Bildnisse im Werke André Thevets

Der französische Kosmograph André Thevet (1502—92), Verfasser mehrerer bedeutender völkerkundlicher, geographischer und geschichtlicher Werke wie „Les Singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amérique“ (1558), „La Cosmographie Universelle“ (1575) und „Les vrais portraits et vies des hommes illustres Grecs, Latins et Payens“ (1584), gehört heute noch immer zu den weniger bekannten Figuren des europäischen Humanismus. Als Weltreisender (in den Orient und nach Brasilien) und als königlicher Kosmograph genoß Thevet zu Lebzeiten beträchtliches Prestige, doch wurden seine wissenschaftlichen Publikationen nicht selten heftiger Kritik und Polemik unterzogen. Zweifel und Vorbehalte gegenüber dem Autor dauerten bis in unsere Zeit fort und haben Thevets eigentliche Leistungen lange verdunkelt.

Mit den „Singularitez“, die Thevet im Anschluß an seine Südamerikareise verfaßte, schuf der Autor (neben Hans Stadens „Wahrhaftiger Historia“ 1557) die erste zuverlässige landeskundliche Beschreibung eines Teiles Brasiliens und seiner Bevölkerung. Das Werk besitzt nicht nur einen unschätzbaren Quellenwert, es ist aufgrund seiner z. T. von Jean Cousin stammenden und das Leben der Indianer darstellenden Holzschnitt-Illustrationen auch von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Die Abbildungen übertreffen hinsichtlich ihrer technischen Ausführung und ihres Informationsgehaltes die meisten druckgraphischen Darstellungen Amerikas des 16. Jahrhunderts und hinterlassen eine beachtliche Nachwirkung auf die Illustrationen der Trachtenbücher und die frühen Allegorisierungen der Neuen Welt.

In seinem zeitlich letzten Werk, den „Pourtraits et vies“, welches M. Jean Adhémar einmal als Lebenswerk Thevets bezeichnete und das eins der vollständigsten (Kupferstich-)Bildnissammlungen aus Altertum und Neuzeit zu sein beanspruchen konnte, veröffentlichte Thevet erstmalig eine Reihe von sechs Brustbildern amerikanischer Herrschergestalten, wozu auch die beiden letzten Inka- und Aztekenkönige Atahualpa und Montezuma gehören. Über die Herkunft dieser angeblich authentischen Porträts macht Thevet nur ungenaue Angaben, so daß diese von der Ikonographieforschung bisher als unecht und phantastisch abgelehnt worden sind. Überraschenderweise aber lassen die Bildnisse des „Atabalipa, Roy de Peru“ (fol. 641), des „Montezume, Roy de Mexique“ (fol. 644) und des „Paraousti Satouriona, Roy de la Floride“ (fol. 663) einschlägige Kenntnisse auf dem Gebiet des mesoamerikanischen, präkolumbianischen Kostüm- und Attributswesens erkennen. Auffällig sind dabei ein huastekischer Federschild Montezumas, ein Federbinder des Quetzalvogels als Rangabzeichen Atahualpas, ein mit Steinen geschmückter Stirnreif, der von beiden Herrschern getragen wird, sowie eine Raubtierkappe und ein Raubtierfell Paraousti Satorionas. Als

Quelle dieser und anderer Einzelheiten diente Thevet der Kodex Mendoza, eine unter dem spanischen Vizekönig von Neuspanien, Antonio de Mendoza, zwischen 1536 und 1550 angefertigte Handschrift, die nach der Erbeutung durch französische Korsaren 1553 in Thevets Besitz gekommen war. Zentralstück des Kodex ist die Kopie einer aztekischen Tributliste, die die Höhe der von den mittelamerikanischen Städten an die Azteken zu entrichtenden Abgaben, Rüstungen, Waffen, Anzüge, Federembleme u. dgl. bezeichnet und diese Gegenstände glyphisch darstellt. Thevet hat es in seinen Porträtstichen vermieden, den Vorlagen sklavisch zu folgen, vielmehr hat er den Piktogrammen ganz verschiedene Anregungen entnommen. Daß er hierbei allerdings nicht wahllos vorging, zeigt seine Beachtung einer gewissen hierarchischen Angemessenheit der jeweils kopierten Kleidungsstücke. Seine Bildnisse sind frühe Beispiele für eine kostümkundliche Differenzierung der Völker Amerikas, wie diese auch in den etwa zeitgleichen Trachtenbüchern zum Ausdruck kommt.

Die genannten Porträtstiche sind m. W. die ersten ihrer Art, in denen annähernd zutreffende Kostümelemente der Azteken veröffentlicht werden. Ihre Entstehung fällt in eine Zeit, in der einzelne Phänomene der aztekischen Kultur in Europa erste Beachtung finden. Von besonderem Interesse sind für europäische Gelehrte vor allem aztekische Glyphen. Im Jahr 1625 wurde der Kodex Mendoza, der inzwischen den Besitzer gewechselt hatte und nach England gekommen war, von dem englischen Geographen Samuel Purchas als erste meso-amerikanische Bilderhandschrift in Holzschnittfolge fast vollständig reproduziert und veröffentlicht.

Sektion: Kunst am Hofe Karls IV.

Ferdinand Seibt (Bochum):

Karl IV. — Staatsmann und Mäzen

Zur Einführung in die Sektion sollte das Referat eines Historikers die Persönlichkeit Karls IV. wie die allgemeine Entwicklung der Epoche vor Augen führen. In diesem Sinne versuchte der Referent zunächst, historische Grundkategorien zu definieren.

Der Raum gewann demnach, für die Zeitgenossen ebenso wie für den modernen Betrachter, im Jahrhundert Karls IV. eine neue Gestalt und neue Funktionen. Ihn kennzeichnete nämlich, von Spanien bis Polen, von Skandinavien bis nach Sizilien, eine bis dahin in der abendländischen Geschichte noch nie erreichte Angleichung des Entwicklungszustands. Es sank also das Entwicklungsgefälle, das bisher die alten Zentrallandschaften in Frankreich, in Italien und im westlichen Deutschland von der Peripherie

unseres Kulturkreises in unterschiedlichem Maße abhob; es verringerten sich Distanzen, verdichtete sich die Kommunikation. Das zeigte sich an den dynastischen Verbindungen wie an den Kontakten des geistigen Lebens, am Fernhandel wie am Pilgerverkehr, an der Ausweitung von Kunstlandschaften ebenso wie etwa an der Gründungswelle der mitteleuropäischen Universitäten seit Karls Prager Gründung 1348.

Die Zeit bedenkt man für gewöhnlich mit dem problematischen Begriff von der „Krise des Spätmittelalters“. Krise bedeutet nach Meinung des Referenten nun zwar nicht schlechthin „Verfall“, sondern Auflösung, Auseinanderbrechen, „Disfunktionalität“. In der Politik zeigte sich das etwa als Rivalität fürstlicher und städtischer Machtansprüche, im religiösen Leben als Autonomiestreben von Laien aller Stände und Bildungsgrade. Die alte Ordnung brach aus ihren Fugen, und das führte vielfach zu einem ungewöhnlichen Zukunftspessimismus oder doch wenigstens zu einer Disperspektivität, zu individualistischen Bestrebungen oder zur verstärkten Hinwendung zu den Themenkreisen um Antichrist und Ars moriendi. Diese Entwicklung muß aber differenziert betrachtet werden: die Krise griff nämlich früher nach den alten Zentrallandschaften als nach der noch expansionskräftigen Peripherie, wo zunächst, mit Alfons XI. von Kastilien, Eduard III. von England, Waldemar Atterdag von Dänemark, Winrich von Kniprode in Preußen, Kasimir dem Großen von Polen, Ludwig dem Großen von Ungarn, Rudolf dem Stifter von Österreich und eben Karl IV. gleichsam eine „Generation der Großen“ auffällige Kriterien in einer rationablen, intensivierenden, pazifizierenden und verrechtlichenden Regierungsweise gemeinsam hat. Mäzenatentum zur Herrschaftsrepräsentation im weitesten Sinn zählt dazu.

Der Mensch Karl von Luxemburg (1316—1378) wird immer wieder als eine widersprüchliche Erscheinung geschildert: denn der milde König war ein gnadenloser Richter; der Ordnungshüter tolerierte Judenverfolgungen mit Mord und Plünderung; der selbstbewußte Monarch feilschte um die Kaiserkrone; der fromme Reliquiensammler kannte machiavellistische Praktiken. Diese Widersprüchlichkeit rührt allerdings schon aus den verfehlten Erwartungen der Zeitgenossen. Zweifellos war Karl, eine der gebildetsten Persönlichkeiten auf dem deutschen Thron, allein schon nach den Aussagen seiner Autobiographie ein hochempfindsamer Mensch, dem Transzendenten ebenso verhaftet wie dem geistigen Leben seiner Umwelt aufgeschlossen, dabei aber bestimmt vom traditionellen Verständnis eines gottnahen Königtums, persönlicher Auserwählung und sakramentaler Frömmigkeit.

Das bestimmte auch seine *Politik*, die man mit dem Schlagwort von einem „konstruktiven Konservativismus“ bedenken könnte. Sowohl als Zentralist in seinen eigenen Landen als auch im föderalistischen Kompromiß mit den deutschen Fürsten suchte Karl, herkömmliche Konstruktions-

elemente in neue Funktionen einzusetzen. Das zeigt auch sein Verhältnis zur Kunst, die in besonderem Maß die Person, die Dynastie und mit neuen Aufgaben auch den „Staat“ Karls IV. auf die universalste, im abendländischen Entwicklungsgang daher mitunter auch auf die „neueste“ Art verherrlichen sollte. Dabei bediente er sich der älteren Rolle des Herrscherporträts mit neuer Intensität und neuem Realismus und ebenso der tradierten Art von Repräsentationsdarstellungen mit neuen Intentionen, nämlich auf Werbung, Sympathie und Mitvollzug auch in breiteren Bevölkerungsschichten gerichtet. Mit der Erweiterung Prags um ein ungewöhnlich weites Areal suchte Karl auch die Residenzstadt zur Anschaulichkeit von seinem Kaisertum zu nutzen, dessen Begriff er von alten Vorbildern herleitete, von Karl und Konstantin.

Es bleibt die Frage nach der *historischen Wirksamkeit*. Hier sind offenbar allen historischen Disziplinen, auch der Kunstgeschichte, noch Aufgaben gestellt. Es gilt zu prüfen, wie weit die Parallelen in jener „Generation der Großen“ das Staatsverständnis im östlichen Mitteleuropa beeinflussten, wie das politische Erbe der Luxemburger, der mitteleuropäische Länderblock, schließlich in den Händen der Habsburger vollendet wurde, mitsamt seinem Irrtum von der Hausmacht als Grundlage der Kaiserpolitik, den Karl IV. vielleicht begründete und an dem Karl V. jedenfalls gescheitert ist. Auch eine merkwürdige Verbindung von Thron und Altar fand hier ihre Fortsetzung, die, in wachsender Romferne, den strukturalen Antagonismus der Universalismächte des Mittelalters bei neuen politischen Ambitionen in prinzipieller Einmütigkeit überwand.

(Das Referat wird in einem Katalogband zur Ausstellung über Karl IV. veröffentlicht werden, den der Referent 1978 beim Prestel-Verlag in München herausgibt.)

Gerhard Schmidt (Wien):

Das Theoderich-Problem

Anders als von seinen Zeitgenossen Niklas Wurmser und Meister Oswald wissen wir von Theoderich mehr als nur den Namen: Sowohl biographische Daten sind uns überliefert (die erste Erwähnung seines Hauses in Prag, 1359, und sein Tod kurz vor 1381) als auch gesicherte Werke erhalten (die ca. 1360/62—1365/67 entstandenen Tafelbilder der Kreuzkapelle auf Karlstein und ein Teil der dortigen Gewölbefresken). Noch immer diskussionswürdig sind jedoch die Quellen seiner Kunst und seine Stellung innerhalb der Prager Malerei des „zweiten“ Stils. Denn neben bodenständigen Vorbildern (Emmauskloster-Fresken, Stammbaum der Luxemburger, Morgandiptychon) hat Th. zweifellos auch fremde Anregungen verarbeitet. Diesbezüglich hat man bisher vor allem an italienische Einflüsse gedacht:

A. Friedl spricht von einer „giottesken Schulung“ des Th., und J. Pešina setzt seine Bekanntschaft mit den Trevisaner Kapitelsaalfresken des Tomaso da Modena (1352) voraus. K. Stejskal läßt nur letzteres gelten und möchte die „giotteske Breite“ (Friedl) der Figuren aus einem „apriorischen Formprinzip“ erklären, das er mit mathematischen Spekulationen des Th. in Zusammenhang bringt. Nur V. Dvořáková hat einmal auch ein westliches Vergleichsbeispiel (aus der Bibel Karls V. von 1371, im Haag) herangezogen.

Mir scheint nun, daß die italienischen Einflüsse relativ bedeutungslos waren, während die westlichen eine um so größere Rolle spielten. So greift die dreifigurige Kreuzigung des Th. in der Kreuzkapelle zwar ein giotteskes Vorbild für den Kruzifixus auf, folgt aber insgesamt einem älteren gotischen Bildtypus, der damals in Nordwesteuropa vorübergehend wiederbelebt worden war — vgl. das bei Montfaucon überlieferte Retabel der Pariser Chapelle Saint-Michel (eine Stiftung Johans d. Guten von ca. 1350/52) und das Epitaph des Hendrik van Rijn († 1363) im Museum von Antwerpen. Oder: Die Bücherpult-Stilleben in den Kirchenlehrerbildern des Th. definieren nicht, wie bei Tomaso, den ganzen Bildraum, sondern sind im Grunde nur Attribute, für deren detailfreudige Wiedergabe sich ältere Vorstufen in der böhmischen, aber auch in der französischen Buchmalerei nachweisen lassen (Missale des Nikolaus von Kremsier, Miracles de la Vierge — Paris, Ms. N. a. fr. 24541).

Andere ursprünglich italienische Motive kann Th. auf dem Umweg über die franco-vlämische Malerei der fünfziger Jahre bezogen haben: so die schablonierten Goldbrokatmuster der Gewänder, die schon dem Meister der Sachs-Verkündigung (Cleveland, Museum) geläufig waren. Auch die trecentesken Altmännerköpfe des Th. finden sich bereits in einer Pariser Bible historique von 1357 (Brit. Libr.), die zu den Erstlingswerken der Werkstatt des sog. Maître aux boqueteaux gehört.

Gerade in diesem Bereich und dieser Zeit treffen wir auch auf ähnlich seichte, reliefhafte Kompositionen wie in den Fresken des Th., während die Pariser Buchmaler sonst (schon um 1350 und erst recht ab den sechziger Jahren) meist viel tiefere Raumbühnen bevorzugten. So antizipiert etwa die Bibel des Jean de Sy (1355) die unteretzten Figuren des Th., ihre (pseudo)giotteske „Breite“, ihren spezifischen Faltenstil und ihre friesartige Reihung vor schweren Hintergrundmustern; ebenso ähnlich ist die attributive Verwendung von stark verkleinerten Landschafts- und Architekturelementen. Zieht man noch die Kreuzigungstafel aus dem Emmauskloster heran (von Pešina neuerdings überzeugend als Vorstufe zu Theoderich angesprochen und um 1360 datiert), ergeben sich weitere Hinweise auf den Westen: Die tänzelnde Beinstellung mancher Figuren findet sich wieder in der Bible historique von 1357 vorgebildet, und der von Kurven belebte Umriß des Kruzifixus entspricht genau einem franco-vlämischen Kanonblatt von ca. 1350/60 (Cleveland, Museum, Acc. No. 24.1014). Zuletzt sprechen auch tech-

nische Gepflogenheiten des Th. für seine wenigstens teilweise Schulung in einem westlichen Milieu: so das Übergreifen der Malerei auf die Rahmen (wie im „großen“ Bargello-Diptychon) oder die Musterung der Bildgründe, die in seinen Fresken durch Glaseinlagen erfolgt (wie an den Reliefs des Lettners von Bourges), in seinen Tafeln aber durch vergoldete plastische Appliken (wie im Retabel von Thornham Parva, am Klarenaltar zu Köln und im schon erwähnten Rijn-Epitaph von 1363). Gerade diese Technik ist in Italien, wo man die Punzierung der Goldgründe vorzog, äußerst selten.

Die besondere Affinität des Th. zur westeuropäischen Kunst läßt sich also vielfach belegen; sie korrespondiert in etwa der Beobachtung Stejskals, Th. habe eine gewisse „Regotisierung“ der böhmischen Malerei eingeleitet. Zuletzt ist die Frage aufzuwerfen, inwieweit der Maler damit auch symptomatisch war für eine gleichzeitig einsetzende Neuorientierung des Prager Kaiserhofes in kultureller und politischer Hinsicht.

Leonie von Wilckens (Nürnberg):

Nürnberg um 1380. Der sog. Prophetenteppich im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum

(Das Referat erscheint in erweiterter Form im „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums“ 1977.)

Anton Legner (Köln):

Skulptur der Parlerzeit: Vorstellungen zum Themenkreis einer geplanten Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern“

Ein signifikantes Werk der Parlerkunst ist die ostentativ mit dem Parlerzeichen versehene Konsolbüste im Schnütgen-Museum, Signet einer von diesem Institut unter dem Titel „Die Parler und der Schöne Stil 1350—1400 Europäische Kunst unter den Luxemburgern“ projektierten Ausstellung. Das Referat begann mit Sachproblemen zum prominenten Stück, wobei bislang kaum beachtete Kriterien im Vordergrund standen — so die freigelegte Farbigkeit der Skulptur und die Beobachtung, daß die Konsolbüste keineswegs „niemals versetzt wurde, vielmehr als ein Stolz und besonderes Glanzstück im Besitz der Hütte verblieb“ (Gerstenberg). Nach Ausweis des auf abgearbeiteter Oberfläche sichtbaren Grundrisses trug die Büstenkonsole eine Statue auf achteckiger Plinthe. Der offensichtliche Porträtcharakter suggeriert, die Dargestellte sei eine Parlerin gewesen.

Wenn angenommen wird, die Parler hätten etwas wie einen Baukonzern geschaffen, dessen einzelnen Exposituren stets einer der ihren vorstand, in

der Absicht, die alte Organisationsform der Hütte im Sinne des 13. Jahrhunderts wiederzubeleben (Gerhard Schmidt), so ist dies deckungsgleich mit dem historischen Gesamtbild, wie es Ferdinand Seibt für die politische Haltung Karls IV. herausgestellt hat. Es scheint eingebunden in der Sphäre der Antiqui und Moderni, in Traditions- und Fortschrittsbewußtsein. Die Kategorien der Rezeption alter Formen und Bilder einerseits und der individuellen Erfassung der Dinge, des Sinns für den Realcharakter im Zeitalter der beginnenden empirischen Wissenschaften andererseits prägen den Stil in einer neuen Realitätssphäre zwischen der Individuation des Dargestellten und der Objektivierung der plastischen Form. Ein Zeitstil entsteht, von eigenartiger Herbheit, Großformatigkeit und Gleichartigkeit, ikonenhaft und porträthaft zugleich, altertümlich und monumentalhaft, von großer Festigkeit, wirklichkeitsnah, von suggestiver Individuation und dichtestem plastischen Volumen. Die Personen und Handlungen befinden sich in derselben Präsenz einer konkreten Nüchternheit, doch im Bereich des Sakralen.

Vor fünf Jahren reifte im Schnütgen-Museum der Plan heran, in einer Ausstellung das Thema der Parlerkunst auf Köln und Prag bezogen darzulegen. Zudem interessierten die gemeinsame Erscheinungsgestalt, die stilistischen Konsonanzen in den künstlerischen Techniken. Die Synopse der tschechischen, österreichischen und deutschen Forschung zu den Problemen der Parlerkunst ließ den Zusammenhang zwischen der Kunst der Parlerzeit und des nachfolgenden Schönen Stils immer deutlicher werden. Nicht minder spannend ist zu beobachten, wie am Komplex des Kölner Petersportals die „Verschwägerung“ des parlerischen Stils mit der Tradition der Kölner Dombauhütte des zweiten Jahrhundertdrittels vor sich geht.

Der Plan weitete sich bald über Köln und Prag hinaus. Subtilstes ist in den letzten Jahren zum großen Themenkreis von Albert Kuttal, Gerhard Schmidt, Jaromír Homolka und Hans Peter Hilger gesagt worden. Hauptsächlich folgende Leitfragen liegen dem Unternehmen zugrunde:

Die politischen, dynastischen und ökonomischen Grundlagen der mitteleuropäischen Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts

Die Familiensippe der Parler und das Phänomen ihrer Wirksamkeit in den Bauhütten der Spätgotik

Parlerkunst und Kunst der Parlerzeit — Probleme der Abgrenzung von Zeitstilverwandtschaften — Eigenarten des „Parlerischen“

Stilbeziehungen zwischen Parlerzentren

Stilformen der Bauhüttenkunst der Parler-Entsprechungen mit der Goldschmiedekunst und Malerei (Gemeinsamkeiten der Erscheinungsgestalten; Leitmotive: Maßwerk, Laubwerk)

Stilvoraussetzungen im Wirkungsbereich der Parler

Stilvoraussetzungen und Stilparallelen in Italien, Frankreich und England

Von der Parlerkunst zum Schönen Stil: Kontinuation und Kontinuität — der Anteil der Parler an der Bildung des Schönen Stils

1350—1400: Traditionsbewußtsein und Fortschrittsbewußtsein: Rezeption alter Typen und Bilder und die neue empirische Erfassung der individuellen Form. Die Emanzipation des Kunstwerks.

Das Ausstellungskonzept selbst trennt die Kunst nicht nach künstlerischen Techniken, verbindet vielmehr Zusammengehöriges auf dem schematisierten Grundriß einer Europakarte. Das Gesamtbild — weniger im Kunstlandschaftlichen angesiedelt als vor dem Hintergrund der dynastischen Verhältnisse, der erweiterten Hausmachtspolitik der Luxemburger, des Hausbesitzes der Habsburger und Wittelsbacher, der Reichs- und Hansestädte, der Kirchenterritorien und der persönlichen Situation von Auftraggebern und Stiftern — stellt sich im geographischen Aufbau objektiver dar, entpolariert kunsthistorische Streitfragen, setzt nicht Thesen von Entstehungsprioritäten, läßt jeden frei, das eigene Itinerar zu wählen, gibt aber — in der Konfrontation der Originale — vielleicht die besten Möglichkeiten der im Anschluß an die Ausstellung gewiß verstärkenden Diskussion.

Die geplante Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil“ steht in engem Bezug zu einem Vorhaben, das unter dem Titel „Kaiser Karl IV.“ vom Bayerischen Nationalmuseum im Sommer 1978 auf der Nürnberger Burg realisiert wird und dessen Inhalte mit dem Themenkreis identisch sind, den ebenfalls in dieser Sektion Ferdinand Seibt umrissen hat. Aus Anlaß des 600. Todesjahres Kaiser Karls IV. ist beabsichtigt, die historische Karlschau gleichzeitig mit der Ausstellung der europäischen Kunst unter den Luxemburgern in der Kunsthalle Köln zu präsentieren.

Roland Recht (Straßburg):

Die Parler-Architektur Karls IV.

Karl IV. wollte die zweifach mythische Begründung seiner Souveränität auf den Kult Wenzels und Karls des Großen aufbauen. Der eine beinhaltet die Idee des Imperiums und der andere die eines Böhmisches Königreiches, getreu dem Reiche gegenüber. Das französische Modell des Heiligen Ludwig hat zweifellos mit dazu gedient, die Machtkonzeption Karls IV. zu formen. Sein Universitätsmodell zu Prag ist ebenfalls von Frankreich inspiriert, ebenso wie sein königliches Schloß (der Hradschin) und seine Burg (Karlstein).

Karl IV. war wie Karl der Große und der Heilige Ludwig auch Bauherr. Er nahm persönlich an der Grundsteinlegung der Maria-Schneekirche, des Emmausklosters und des Karlshofes teil. Alle diese Bauten bilden keine Einheit: sie sind Ergebnisse verschiedener Einflüsse. Karl IV. kümmerte sich ganz besonders um die Errichtung des Veitsdoms. Sein erster Baumeister war Matthieu d'Arras, aus Avignon bestellt, wohin ihn ohne Zweifel Clemens VI., ehemaliger Bischof von Arras, geholt hatte. Im Jahre 1356

folgte ihm Peter Parler, der sich nicht damit begnügte, den angefangenen Bau einfach zu beenden. Er veränderte die räumliche Konzeption, indem er kubische Volumen errichtete, große Wandflächen wurden z. T. ausgemalt oder mit Inkrustationen geschmückt. In den Gewölberissen herrscht eine neue geometrische Strenge vor. Im oberen Teil des Chores ist das Triforium gebrochen und die Gewölberippen sind, obwohl sie verschiedene Tragfunktionen haben, auf eine Dimension und ein gleiches Profil reduziert. Somit schaffte Peter Parler hier die Grundlagen der Spätgotik.

Peter Parler wurde ebenfalls mit dem Bau der Karlsbrücke über der Moldau betraut. Der Krönungsfestzug, vom Vysehrad kommend, zog durch ihr Triumphtor; sie wird überragt von der Veits-Statue, dem Schutzpatron der Slaven und des Reiches wie auch der Brücke. Die Konzeption der Karlsbrücke ist eindeutig inspiriert von den zahlreichen Brückenkonstruktionen südlicher Länder. Die Konzeption des Tors erinnert uns an Porta Capuana Friedrichs von Hohenstaufen.

Die Liebfrauenkirche zu Nürnberg ist von einem Mitglied der Familie Parler errichtet worden. Wie das Prager Brückentor und das Triforium des Veitsdoms ist auch sie Mittel zum Ausdruck und zur Verherrlichung der kaiserlichen Ideologie und des Böhmisches Königreiches.

Karel Otavsky (Bern):

Die Goldschmiedekunst am Hofe Karls IV. im Licht der schriftlichen Quellen und des erhaltenen Materials

Für die Einschätzung der wenigen erhaltenen Goldschmiedearbeiten, die mit Karl IV. verbunden sind, ist das Quellenmaterial von großer Wichtigkeit. Bei dem riesigen Materialverlust vermittelt es uns eine gewisse Vorstellung vom Umfang der kaiserlichen Aufträge, ihrer zeitlichen Abfolge und ihrer „kunst-politischen“ Bedeutung. Auch ein auf diese Weise gewonnenes Bild bleibt aber ein Torso, gemessen an der Menge von Goldschmiedearbeiten, die als zum Hofleben gehörig vorausgesetzt werden müssen. Der erste bekannte Auftrag Karls sind 12 silberne Apostelstatuen für das Grab des hl. Wenzels vor 1337. In der 1. Hälfte der 1340er Jahre galt Karls Aufmerksamkeit der Ausstattung der Allerheiligenkapelle in der Prager Burg. Über die dort aufbewahrten silbergefaßten Reliquien existieren leider nur summarische Angaben. Es ist anzunehmen, daß sich darunter noch einige Stücke aus dem Reliquienschatz der letzten Premysliden, bzw. der Mutter Karls, Königin Elisabeth, befanden. Aus der Zeit stammt die erhaltene, nach 1374 umgearbeitete Wenzelskrone. Laut den Inventaren des Prager Domschatzes schenkte Karl der neuen Metropolitankirche bis 1354 28 Reliquiare und liturgische Geräte (u. a. 4 Reliquienbüsten, 2 Armreliquiare und 6 Reliquienstatuetten). Für die vielen Reliquien, die Karl 1353—1355 aus Deutsch-

land und Italien nach Prag schickte, entstanden innerhalb einer kurzen Zeitspanne 15 neue Büsten, 8 Armreliquiare, 10 Reliquienladen oder Schreine und 1 Statuette. Daß es Karl darum ging, in Prag eine Reliquiensammlung zusammenzubringen, die sich mit den größten Reliquienschatzen seiner Zeit messen konnte, beweisen die alljährlichen Reliquienzeigungen. Zu diesem Zweck wurden auch die Reichsreliquien und andere auf der Burg Karlstein aufbewahrte Reliquien nach Prag gebracht. Zu den wichtigsten in Karlstein aufbewahrten Goldschmiedearbeiten zählte das auf den Karlsteiner Wandmalereien dreimal dargestellte Reliquienkreuz von 1357. 1358 ließ Karl sowohl eine neue goldene Wenzelsbüste wie auch einen neuen Schrein dieses Heiligen machen. In den 1360er Jahren spielte die Goldschmiedekunst bei der Ausstattung verschiedener Sakralräume eine wichtige Rolle. Als Fassungen der Halbedelsteinplatten, mit welchen die Wände der Katherinen- und Heiligkreuzkapelle in Karlstein und der Wenzelskapelle in Prag verkleidet sind, dienen Stuckimitationen von gepreßten goldenen Ornamentstreifen. Dasselbe gilt von den Hintergründen und Rahmen der Theodorich-Tafeln, wo auch die plastisch durchgeführten „Schmuckbleche“ auf den Kleidern der Heiligen einem Prägstock entnommen sein dürften. Man hat sogar richtige Goldschmiedearbeiten wie steinbesetzte Silberscheiben als Schlußsteine in der Katherinenkapelle und heute verschollene applizierte Reliquienkreuze in den Händen einiger Heiligen in der Heiligkreuzkapelle verwendet. Bei mehreren Heiligen auf diesen Tafeln kann ein Büsten- bzw. Halbfigurenreliquiar als Vorlage vermutet werden. Dem Karlsteiner Schatz gehörten die drei nach 1368 entstandenen nielloverzierten Reliquiare in Prag und Wien an. Zur Frage, ob auch die Reliquiare, wie die meisten darin aufbewahrten Reliquien, als Geschenke Papst Urbans V. anzusehen sind, lassen sich folgende Argumente aufführen, die für die Entstehung der Reliquiare in Prag sprechen: 1. Die Darstellungen auf dem sog. Kettenreliquiar beziehen sich auf Kettenglieder der hll. Petrus, Johannes und Paulus, von welchen Karl in Dezember 1368 lt. der Schenkungsurkunde Papst Urbans nur dasjenige der Johanneskette erhielt. Die anderen zwei Kettenglieder müssen aus einer anderen Quelle stammen. 2. Das Stück des Lendentuchs Christi, das Karl ebenfalls von Papst Urban bekam, ist zusätzlich in das Inventar des Prager Domschatzes von 1368 eingetragen, jedoch ohne jegliche Erwähnung des goldenen Reliquienkreuzes, das offensichtlich erst nachher entstanden ist. In späteren Inventaren kommt die Reliquie nicht mehr vor. Die Übertragung der Reliquien des hl. Sigismund nach Prag und die Aufnahme des Heiligen unter die Landespatrone gaben Anlaß zu mehreren Aufträgen an die Goldschmiede. Als urkundlich belegte Stiftungen Karls außerhalb seines Erblandes sind die Dionysiusbüste an das Reichsstift St. Ulrich und Afra in Augsburg (1354), offenbar gefaßte Reliquien des hl. Richard an die Bischofskirche in Eichstätt (1355), ein erhaltenes Vitusreliquiar in Herrieden (1357), ein Kreuz für die Frauen-

kirche in Nürnberg, der stark verrestaurierte Sigismundschrein in der Pfarrkirche in St. Maurice (1365) und ein Reliquienkreuz mit Holz der Arche Noahs für die Servatiuskirche in Maastricht (1376) zu erwähnen. Andere Stiftungen, z. B. an den Aachener Münsterschatz, können mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit angenommen werden.

Johann Michael Fritz (Karlsruhe):

Die Goldschmiedekunst am Hofe Karls IV. — Korreferat zu Otavsky

Die wenigen erhaltenen Goldschmiedearbeiten, die mit Karl IV. selbst oder zumindest mit Prag verbunden sind, lassen keinen spezifisch „böhmischen“ oder gar „pragerischen“ Stil erkennen. Vielmehr zeigen Vergleiche mit anderen Werken der Zeit, daß verschiedene Charakteristika nur formales und technisches Allgemeingut im 3. Viertel des 14. Jhs. gewesen sind. Es handelt sich um eine bemerkenswerte Internationalität des Stiles, dessen Quellen sich vor allem von Paris, Venedig und Siena herleiten. Daher lassen sich überzeugende stilistische Zuschreibungen kaum aussprechen.

Zu den bedeutendsten mit Karl IV. verbundenen Goldschmiedearbeiten zählen die drei goldenen, mit niellierten Gravierungen geschmückten Reliquiare in Prag und Wien, die der Kaiser 1368 in Rom von Papst Urban V. geschenkt erhielt. Die meisterhaften „Gestochenen Bilder“ werden bislang für das Werk eines Prager Hofgoldschmiedes gehalten. Jedoch ist allen Beobachtern, zuletzt Gerhard Schmidt (Gotik in Böhmen, 1969, S. 218), der ganz unböhmische, vielmehr völlig italienische Stil der gravierten Darstellungen aufgefallen, so daß man etwa Avignon als Entstehungsort in Vorschlag gebracht hat. Dazu ein historischer Hinweis.

Der bevorzugte Goldschmied am päpstlichen Hof in Avignon war nach Ausweis der Quellen Giovanni di Bartolo von Siena (Eugène Müntz, in: *Archivio storico italiano*, 1888, S. 3 ff.). Er verfertigte zahlreiche „Goldene Rosen“, begleitete Urban V. 1368 nach Rom und arbeitete dort die berühmten, 1798 eingeschmolzenen Büstenreliquiare der Apostelfürsten Petrus und Paulus für die Lateransbasilika. Seit etwa 1372 wieder in Avignon, lieferte er von dort aus 1376 das Büstenreliquiar der hl. Agathe nach Catania, das dort noch erhalten ist. Es stellt sich nun die Frage, ob die drei goldenen Reliquiare und ihre Gravierungen nicht in Rom, etwa von diesem päpstlichen Hofgoldschmied, ausgeführt sein könnten, und zwar entweder im Auftrag des Papstes selbst, der ja die Reliquien schenkte, oder des Kardinaldiakons Pierre de Beaufort, des späteren Papstes Gregor VII. (1370—78), der merkwürdigerweise auf dem Prager Kreuz als Pendant zu dem jugendlichen König Wenzel erscheint.

Sektion: Probleme der spätgotischen Plastik
in Deutschland

Max Hasse (Lübeck):

Mittelrheinische Bildwerke des ausgehenden 14. Jahrhunderts

(Das Referat wird im nächsten Städel-Jahrbuch im Herbst 1977 erscheinen)

Anton Legner (Köln):

Spezies, Serien und Formate in der spätgotischen Plastik

(Das Referat erscheint in der Zeitschrift für Kunstgeschichte)

Alfred Schädler (München):

Der Sterzinger Altar und die späte Multscher-Werkstatt

(Das Referat erscheint im Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 1977)

Piotr Skubiszewski (Warschau):

Der Stil des Veit Stoß. Die Quellen und die Krakauer Periode

(Die Veröffentlichung des Referates ist in der Zeitschrift für Kunstgeschichte vorgesehen.)

Sektion: Sakralarchitektur 17./18. Jahrhundert
im deutschsprachigen Raum

Franz Matsche (Heidelberg):

Kopien der Casa Santa von Loreto auf habsburgischem Gebiet nach der Schlacht am Weißen Berg bei Prag 1620. Architekturkopie im Problemfeld zwischen Kunstrezeption und ideologisch bedingter Objektreproduktion

Zwischen 1620 und 1627 entstanden im Königreich Böhmen, in Nikolsburg und Prag, in Wien und Brüssel die ersten Kopien der Casa Santa von Loreto nördlich der Alpen. Bemerkenswert sind neben der Wahl des kopierten Objekts der Zeitpunkt und der Umstand, daß ausnahmsweise auch die

künstlerische Ummantelung übernommen wurde, die das Haus Mariens in Loreto im 16. Jahrhundert erhalten hatte. Ebenso wenig wie die Entstehung dieser Kopien aus rein religiösen Motiven zu erklären ist, so ist auch jener Umstand nicht im Rahmen der damaligen Architektur- und Kunstrezeption italienischer Vorbilder zu deuten, sondern integraler Bestandteil der mit den Kopien verbundenen programmatischen Absichten. Sie wurden im Anschluß an die Schlacht am Weißen Berg errichtet, in der Kaiser Ferdinand II. mit Hilfe der katholischen Liga seinen Gegenkönig in Böhmen, Friedrich V. von der Pfalz, und die protestantische Union besiegte. In den Loretoheiligtümern manifestieren sich die gegenreformatorischen und herrschaftspolitischen Vorstellungen der Sieger. Die Auftraggeber der Kopien waren die Habsburger und deren Parteigänger. Der Sieg wurde der Hilfe Mariens zugeschrieben, die zur Schutzpatronin und Heerführerin der Habsburger avancierte. Für die marianische Verherrlichung des Sieges stellte das Haus Mariens ein besonders geeignetes Siegeszeichen dar. Wie der damals wiederaufgegriffene Titel „Maria de Victoria“, der ihr anlässlich des Sieges gegen die Türken in der Seeschlacht von Lepanto verliehen worden war, beinhaltete das Hl. Haus von Nazareth, das vor der türkischen Bedrohung von Engeln nach Europa gerettet worden war, eine antitürkische Bedeutung, die auf den Kampf gegen die Protestanten als die „Neuen Türken“ übertragen wurde. Bei seiner Flucht aus Palästina hatte das Hl. Haus schon einmal auf habsburgischem Gebiet geweiht, was als himmlische Garantie für den Bestand der habsburgischen Herrschaft gedeutet wurde. Da es nach der Legende an mehreren Orten erschienen war, ergab sich die Vorstellung, daß es zurückkehren konnte, um diese Garantie zu erneuern. Dabei wurde in Entsprechung zum Gelöbnis der Ketzervertreibung Ferdinands II. 1598 in Loreto und analog der allgemeinen kämpferischen Bedeutung des damaligen Marienkults das Türken- und Vertreibungsmotiv des Hl. Hauses im umgekehrten Sinn apotropäisch verwendet. Durch die Niederlassung des Hl. Hauses in dem bisherigen „Ketzlerland“ Böhmen wurde dieses als Terra catholica und als „Hl. Land“ charakterisiert, dessen hl. Stätten, zu denen später die sog. „Jerusalemanlagen“ hinzukamen, die Gläubigen zum Kreuzzug anhielten. Die umfassende Kopierung ist als Reproduktion des Kultobjekts mit Identitätscharakter zu verstehen, die in Bezug auf die mobile Eigenschaft des Heiligtums das Wunder des Wiedererscheinens anschaulich macht. Dabei hängt die Nachahmung der äußeren, nicht ursprünglichen Hülle mit dem demonstrativen Denkmalcharakter zusammen. Für die Architektur- und Kunstrezeption in dem betreffenden Gebiet um 1620/30 sind deren künstlerische Qualität und Stil unerheblich. Die Entstehung dieser Kopien und ihr Genauigkeitsgrad sind ausschließlich inhaltlich bedingt, wobei die politische Situation die ikonologische Bedeutung bestimmte.

Hans Martin Gubler (Zürich):

L. C. Sturms Kirchenbauparadigmen und der katholische Sakralbau um 1720 im süddeutschen Raum

Ausgangspunkt des Referates ist die in der Literatur fast ausschließlich vertretene Auffassung, der protestantische Kirchenbau folge innerhalb der allgemeinen Stilentwicklung wohl den selben Prinzipien wie der zeitgleiche katholische Sakralbau, entwickle jedoch, bedingt durch seine Liturgie und die Wahl spezifischer Vorbilder (Frankreich, Niederlande), einen eigenen Bautypus und bestehe damit verbindungslos neben dem katholischen Sakralbau. Dieses Entwicklungsmodell, durch Sturms Schriften scheinbar belegbar, antithetisch im typologischen, formalen und wertenden Kontext ausgebaut, bestimmt den protestantischen Kirchenbau generalisierend als unschöpferisch und anti-architektonisch. Beinahe bereits „Handbuchmeinung“, gilt es, diese Sicht zu revidieren.

Einmal ergibt die Analyse von Sturms Paradigmen, daß er direkte italienische Anregungen (Pozzo, Vignola) verarbeitet hat, dagegen treten die französischen und niederländischen Einflüsse entschieden zurück. Andererseits brachte der praktische Baubetrieb, vor allem in den gemischt-konfessionellen Gegenden, vielfache Kontakt- und Austauschmöglichkeiten (Viscardi/Bähr, Frisoni/Retti), deren Ergebnisse das skizzierte Modell in Frage stellen. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts lassen sich überdies in einem größeren Rahmen typologische Übereinstimmungen feststellen. Vergleicht man eine heterogene Gruppe protestantischer Bauten (Norddeutschland, Schlesien, Schweiz) mit der Ovalbautengruppe des süddeutschen Bereichs (Moosbrugger, Zimmermann), so überrascht die parallele Rezeption der konstituierenden Elemente (Ovalraum mit eingestelltem Stützenkranz). Die Entwicklungslinie Italien (Serlio, Guarini)-Moosbrugger-Zimmermann (Steinhausen/Wies) hat offenbar im protestantischen Kirchenbau ihre Parallelen, die zusätzlich zeitlich früher liegen.

Rezeptionsart und Rezeptionsform müssen somit als gemeinsames Problemfeld angesehen werden, das nicht durch perspektivisch-lineares Aufsuchen von Vorbildern erhellt werden kann. Das abstrakte, wissenschaftsgeschichtlich fixierte Bild einer unabhängigen Entwicklung zweier typologisch antithetischer Linien innerhalb der Architekturentwicklung zwischen 1580 bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts kann durch eine gesamtheitliche Analyse wesentlich differenziert und korrigiert werden. Sturms Kirchenbauparadigmen und die sie begleitenden Schriften nehmen dabei in diesem Problemfeld jene Stelle ein, welche einen Ansatz zu einer gesamtheitlichen Betrachtung am ehesten gewährleistet.

Bernhard Kerber (Bochum):

Ein Kirchenprojekt des Andrea Pozzo als Vorbild für Weltenburg? Zum Problem der Doppelkuppel

(Das Referat ist bereits in „Architectura“ I 1972, S. 34—47 erschienen.)

Martin Stankowski (Wien):

Das Problem der Zentralisierung am Beispiel eines frühen Kirchenbaus L. v. Hildebrandts (Jablónné/Deutsch-Gabel)

Im Gegensatz zum immer wieder mit der Laurentiuskirche in Gabel in Verbindung gebrachten S. Lorenzo in Turin, aber studierbar im Projekt für St. Maria von Altötting in Prag — beides von Guarini —, überführt Hildebrandt einen Zentralraum auf verschiedenen Ebenen ansichts- und grundrißmäßig in eine longitudinale Ordnung, bei der der Mitte nur noch eine primus-inter-pares-Stellung zukommt. Dabei müssen viele der grundlegenden künstlerischen Maßnahmen mit Guarini verbunden werden, wie auch prinzipiell Hildebrandt bei der Raumauffassung als einer positiv bewerteten, expansiven Substanz bleibt. Im Grundsätzlichen verschieden, betont Hildebrandt jedoch das Primär-Zusammenbindende des Raumkontinuums: nichts verstellt die volle Entwicklung des Raums bis zu seinen, in ihrer Kompaktheit gestalteten Grenzen. Mit dieser fundamental architektonischen Auffassung schließt Hildebrandt an Fischer von Erlachs Kollegienkirche an, im Geist und in den konkreten Maßnahmen, die — anders als im guarinesken Spannungssystem — die Zentralisierung im eigentlichen Baubefund begründen: die Erweiterung der a-b-a-Form zu einer Kreuzform, wobei mit aller Deutlichkeit vermieden wird, daß sich der Eindruck eines griechischen Kreuzes ergeben könnte. Die Funktion der seitlichen Gänge (im Innern nur bedingt wirksam) offenbart sich im gesamten Raumrechteck: gerade der Außenbau weist eine außerordentliche Verwandtschaft auf. Insgesamt ließe sich so Gabel weit besser vom Longitudinalraum aus verstehen, dessen Mitte auf den ersten Blick die Anlage zu beherrschen scheint, während das Ganze nur in seiner longitudinalen Disposition aufzulösen ist. Aus dem Verhältnis zwischen der Einheit der einzelnen Raumteile einerseits und der als übergeordnet verstandenen Einheit des Gesamtraums andererseits ergibt sich die Spannung zwischen Longitudinalität (des Gesamtraums) und Zentralität (in der Ordnung der einzelnen Raumteile). In diesen Maßnahmen erscheinen auch die „allgemein“ gültigen Punkte für die Festlegung der Zentralisierung: Im Gegensatz zur Zentralanlage bedeutet sie ex definitione die Grundlage eines longitudinalen Gebildes, das von einem zentralräumlich gestalteten Punkt her durchorganisiert wird. (Dieser muß allerdings nicht in der Raummitte liegen.) Bei der Verwandlung, im eigentlichen Sinn:

Zentralisierung, dominiert schließlich keine der beiden Elementarformen, Longitudinalität und Zentralität, die andere; sie sind in ein ausgeglichenes Verhältnis gebracht worden. Daß diese Endform einer künstlerischen Maßnahme (der Klarheit halber schlage ich dafür den Begriff der Zentralisation vor) keinen definitiven Grenzwert bezeichnet und wie er in der Praxis erreicht werden kann, sollte das Beispiel Gabel zeigen. — Voraussetzungen dafür liegen im Primat des Räumlichen und in einer echten Raumkomposition. Damit werden bereits entscheidende Stileigenschaften des Hochbarocks angesprochen, und man wird die Zentralisation zumindest als Ausdrucksform dieser Epoche werten müssen, sofern man sich über ihren Maßnahmen-Charakter im klaren ist. Demgegenüber bilden epochale Stiltendenzen bis ca. 1800 die Basis für künstlerische Prozesse; im konkreten Fall etwa das Verständnis für komplizierte Raumlösungen bei Bejahung einer ausgeglichenen Komposition und die sich daraus ergebenden Folgerungen. All das zusammen war in Süddeutschland durchaus innovativ. Die spätere Entwicklung beruhte dann auf neuen räumlichen Konzepten und muß, hinsichtlich der Zentralisierung, als eine 2. Phase gelten. — Generelle nicht-spekulative Überlegungen zu einer Ikonologie der Zentralisierung bleiben vorerst bei der Verbindung einzelner Kirchentypen (in Gabel von Memoriengemeinde [der seligen Zdislava], Klosterkirche [der Dominikaner] und Pfarrkirche); nur in Einzelfällen können bisher angegebene Gründe angegeben werden wie die Konkretisierung eines bestimmten Inhalts oder die Vorbildlichkeit eines bereits zentralisierten Gebäudes als typologisches Vorbild.

Pierre Vaisse (Paris):

Zur Hohlkehle der Kirche Weltenburg

Ausgangspunkt war die Frage nach der Quelle für die ornamentale Ausstattung des Halbgewölbes, das in der Literatur als Kuppelschale oder Hohlkehle bezeichnet wird — eine terminologische Unbestimmtheit, die für ihre architektonische Eigenart zeugt. Die für die Gesamtkonzeption der Kirche herkömmlich erwähnten römischen Kirchen und Kapellen haben mit der Kirche Weltenburg wenig zu tun; erst B. Kerber gelang es, mit der Veröffentlichung eines Projekts von Pozzo eine sichere Quelle für die indirekt beleuchtete Decke nachzuweisen. Nun unterscheidet sich die Kuppelschale auf der Zeichnung Pozzos nicht nur durch die angedeutete ornamentale Ausstattung, sondern auch durch ihre ganze Auffassung und den Platz, den sie im architektonischen Gefüge einnimmt, grundsätzlich von der Hohlkehle der Kirche Weltenburg.

Was die Quelle der ornamentalen Ausstattung und der Erzengelfiguren angeht, wurde auf die Stiche Bérains hingewiesen. Weder bei Bérain noch bei Daniel Marot läßt sich aber Vergleichbares finden. Ganz ähnlich wie

die Erzengel sehen aber einige in einem Bandlwerkrahmen auf einem Sockel mit Schabracke stehende oder sitzende Figuren aus, die die Wände einiger Räume in Paul Deckers Fürstlichem Baumeister ausschmücken (vgl. Band III, Tafel 6 oder Band I, Tafel 44). Vom selben Werk könnte der aus Muscheln und Bandlwerk bestehende Fries entstammen (vgl. u. a. Band II, Tafel 24). Auf die Bedeutung des Fürstlichen Baumeisters für die Verbreitung der Bandlwerkornamentik in Deutschland ist schon hingewiesen worden (vgl. Hilde Schwarz, *Das Bandlwerk*, Diss. Wien, 1950). Die Gebrüder Asam haben wahrscheinlich von diesem Werk weitere Anregungen bekommen. Hier soll die Hypothese aufgestellt werden, daß die Gesamtauffassung der Hohlkehle, die mit keiner römischen Halbkuppel oder -gewölbe zu vergleichen ist, von den Tafeln 13 und 14 aus dem III. Band des Fürstlichen Baumeisters übernommen wurde (Ansichten eines runden Saals im königlichen Palast). Auf Sockeln stehende Figuren sind auf Tafel 13 zwischen den unteren Pilastern zu sehen. Daß die figuralen Darstellungen bei Decker eher als Fresken als als Reliefs gedacht waren, spielt in der Beziehung keine Rolle. Der dritte Band erschien erst 1716. Decker war aber 1713 gestorben, so daß die Vorzeichnungen schon vorhanden waren, und diese Stiche sind auch einzeln veröffentlicht worden — also könnten sie die Gebrüder Asam vor 1716 gesehen haben. Problematisch ist die Datierung eines in der Münchner Graphischen Sammlung befindlichen Entwurfs E. Q. Asams für eine runde Kapelle, auf dem eine ähnliche Hohlkehle vorkommt; für eine Datierung vor 1716 (vgl. die Diss. von Marlis Wienert) sehe ich aber kein zwingendes Argument.

Dieser Beitrag zur Frage der Wirkung des Fürstlichen Baumeisters möchte auch, falls sich unsere Hypothese bewähren würde, zur Frage der Wechselbeziehungen zwischen profaner und sakraler Architektur beitragen.

Klaus Schwager (Tübingen):

Ottobeuren — die Formwerdung einer barocken Klosteranlage im Spannungsfeld von klösterlichem Autarkiestreben und überregionalem Anspruch. Zusammenwirken und Konflikt struktureller und historischer Faktoren

(Das Referat wird ungekürzt an anderer Stelle publiziert werden.)

Werner Müller (Ludwigshafen):

Das Kriterium der Bewegung bei der Interpretation süddeutscher Kirchenbauten des Barock unter besonderer Berücksichtigung von Balthasar Neumanns SE 110 (Neresheim)

Der Begriff „Bewegungsarchitektur“ läßt verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zu: 1. Einzelne Formen der Barockarchitektur werden mit

der Vorstellung verformender Kräfte oder mit bestimmten Bewegungsvorstellungen assoziiert. 2. Der künstlerische Sinn einzelner Bauwerke kann nur von einem sich bewegenden Betrachter erfaßt werden. Auch im barocken Kirchenraum werden auf solche Weise Bewegungsreize wirksam. — Will man in dieses Phänomen tiefer eindringen, so ist die Frage zu stellen, auf welche Weise sich die jeweils erscheinenden Anblicke des Kirchenraumes aufeinander beziehen. Eine Möglichkeit, die vor allem von Balthasar Neumann bis zur letzten Konsequenz entwickelt wurde, besteht darin, mit Hilfe des Systems der Wand- und Gewölbegliederungen komplizierte Bewegungsabläufe zu symbolisieren. Hierbei verdienen zwei Dinge besondere Beachtung: 1. Die Vorarbeiten, die mit dem systematischen Durchspielen aller Möglichkeiten von Gliederungszusammenhängen vor allem im Dientzenhoferkreis geleistet worden waren. 2. Der Stellenwert von Neumanns SE 110 innerhalb der künstlerischen Strömungen seiner Zeit. — Neumanns Entwurf war derjenige Sakralbau, dessen architektonisches Konzept die engsten Beziehungen zum Rokokoornament aufweist. Die Kompositionsgrundlage dieses Ornaments beruht auf einem Schema, das mit Ähnlichkeitsbeziehungen bei gleichzeitiger Umkehr einander entsprechender Teile arbeitet, wobei sich diese Umkehr nicht nur auf die Formen, sondern auch auf die Modi gegenständlicher Kompositionselemente erstrecken kann. Auf die Baukunst läßt sich dieses Schema nur in modifizierter Weise übertragen, beispielsweise indem man mit seiner Hilfe eine Folge von nacheinander angeordneten, aber aufeinander bezogenen Ansichten für die architektonische Gestaltung einer Gartenanlage erzeugt (Alternativentwurf De la Joues). Oder indem man nach dem genannten Schema aufeinander bezogene Teile zu einem einzigen Gebilde vereinigt (Entwurf für ein Oratorium in der Würzburger Hofkirche von W. van der Auvera). Bei Balthasar Neumanns SE 110 handelt es sich darum, daß die architektonischen Untereinheiten nach dem Schema der Umkehrung zueinander in Beziehung gesetzt werden, wobei sich diese Umkehrung aber nur insofern auf den Modus des Gegenständlichen erstrecken kann, als die Untereinheiten, die den Gesamtraum zusammensetzen, in verschiedenen Realitätsgraden existieren. In den genannten Fällen spielt das Kompositionsschema eine Doppelrolle, indem es einmal selbst Gegenstand der ästhetischen Wahrnehmung ist, zum andern aber zur Erzeugung von Objekten dient, die ästhetisch beurteilt werden.

Jörg Gamer (Heidelberg):

Neresheim — seine Stellung in der Architektur des 18. Jahrhunderts

(Ein Resümee des Referates lag bei Redaktionsschluß nicht vor.)

Sektion: Neoklassizismus und Aufklärung

Steffi Röttgen (Göttingen):

*Materialistische Glückslehre im klassizistischen Gewand? —
Zu zwei Pastellen von Anton Raphael Mengs*

1754 erhielt Mengs in Rom den Auftrag zu zwei Pastellen, von denen das eine eine griechische Tänzerin und das andere einen stoischen Philosophen darstellen sollte. Die Kartons der beiden Pastelle, die 1756 fertiggestellt waren und deren heutiger Verbleib unbekannt ist, befinden sich in der Karlsruher Kunsthalle. Auftraggeber war der Marquis de Croixmare, der in engem persönlichen Kontakt zum Kreis der französischen Materialisten und Encyclopädisten, vor allem dem Baron Holbach, stand. Der Marquis legte seine thematischen Vorstellungen zu dem Auftrag in einem Brief an Mengs dar, der sich zusammen mit dem Schreiben von Mengs, in dem dieser die gegenüber den Ideen Croixmares vorgenommenen Änderungen rechtfertigt, erhalten hat. Bei der Gegenüberstellung der beiden Texte treten die unterschiedlichen Interpretationen des thematischen Vorwurfs durch den Auftraggeber einerseits und den Maler andererseits zutage: während Croixmare mit der Konfrontation der Hetäre und des Philosophen beabsichtigte, die Nutzlosigkeit einer auf Moralprinzipien gegründeten Philosophie zu illustrieren, interpretierte Mengs das Sujet genau in entgegengesetzter Weise, was sich deutlich an den ikonographischen Attributen der beiden Bilder ablesen läßt. Diese Umdeutung des Themas geht einher mit einer konsequenten Anwendung des „gout antique“ in der formalen Auffassung, die zweifellos das Ergebnis der engen geistigen Beziehungen zwischen Mengs und Winkelmann ist, die in den Jahren 1755/56 besonders intensiv war. Es ergibt sich somit, daß die beiden Pastelle, in denen sich zum ersten Mal die künstlerischen Vorstellungen Winkelmanns konkretisieren, ihre Entstehung einer Idee verdanken, die aus der in vieler Hinsicht den Vorstellungen Winkelmanns und damit auch Mengs' konträren Bewegung der materialistisch orientierten französischen Aufklärung hervorgegangen ist. Aus diesem größtenteils dokumentarisch belegbaren Sachverhalt ergeben sich eine Reihe von Fragen und sekundären Beobachtungen, die noch einer abschließenden Klärung bedürfen. Dazu gehört die Überlegung, ob die Wahl des „antiken Geschmacks“ und die moralisierende Interpretation des Sujets durch den Maler ursächlich zusammenhängen, und weiterhin, ob der Adressat der beiden Gemälde die vorgenommene Umdeutung überhaupt perzipieren konnte. Weiterhin bleibt zu untersuchen, inwieweit die günstige Aufnahme, die die beiden Bilder in Paris fanden, damit zusammenhängt, daß die Parteigänger der Akademiefähigkeit der Pastellmalerei in

ihnen einen Beweis dafür sahen, daß die umstrittene Maltechnik die gleichen Ansprüche befriedigen konnte wie die Olmalerei. Die Bemerkungen des Baron Grimm zu den beiden Bildern legen diese Vermutung nahe. Auf der anderen Seite demonstrieren gerade die beiden Croixmare-Pastelle Mengs' Abwendung vom Medium der Pastelltechnik, die er gerade deswegen zu so hoher Meisterschaft führte, um den ihm seit seinen frühen Dresdner Jahren anhaftenden Ruf eines Pastellisten, den er als beeinträchtigend empfand, abzuschütteln.

(Das angekündigte Referat von Gottfried von Lücken „Winckelmann und Klopstock. Zu den Anfängen des Neoklassizismus in Deutschland“ wurde nicht gehalten.)

Gerold Weber (Freiburg):

Aspekte der klassizistischen Kunsttheorie in Frankreich vor Diderot

(Ein Resümee des Referates lag bei Redaktionsschluß nicht vor.)

Christine Kamm-Kyburz (Zug):

Rationalistische Tendenzen im Palladianismus: Ottavio Bertotti Scamozzi

Der Architekt und Theoretiker Ottavio Bertotti Scamozzi (1719—1790) trug wesentlich zur großen Verbreitung palladianischer Typen und Formen bei. Gemessen an den zahlreichen vorangegangenen Wieder- und Neuauflagen der „Quattro Libri“ stellen seine vier Bücher „Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio“, wozu man als fünften Band auch „Le Terme dei Romani...“ zählt, in vielerlei Hinsicht ein eigentlich unerkanntes Novum dar, das hier nur anhand weniger, vereinzelter Gesichtspunkte vorgestellt werden kann, wobei die implizite vorhandenen Auswirkungen auf die praktische Tätigkeit des Architekten ebenfalls nur gestreift werden können.

Neben dem völligen Verzicht auf die Säulenbüchlein-Tradition, der somit erstmaligen Bevorzugung des „Secondo libro dell' Architettura di Andrea Palladio“ und der eigenwilligen, nach geografischen und stilistischen Aspekten erfolgten Gliederung bestand ein Hauptanliegen in der Korrektur der verschiedenen ungenauen und irrtümlichen Maßangaben, wie sie die Erstausgabe von 1570 und alle ihr nachfolgenden Editionen aufweisen. Die exakten, an Ort und Stelle mit Gehilfen und Meßinstrumenten getätigten Untersuchungen von Bertotti sind zusammenzusehen mit dem wiedererwachten Interesse der Grand-Tour-Absolventen für das Veneto und für Palladio im speziellen; sie stehen zugleich im Gefolge der damals aufblühenden archäologischen Expeditionsberichte (ähnlich wie bei Antikenvermessungen angelegte Abbildungstafeln mit den in vergrößertem Maßstab wiedergege-

benen Architekturdetails, reiche Bebilderung) und entsprechen einem allmählich sich bildenden Geschichtsbewußtsein, wie es sich hier vorab im Aufkommen der Kunst- und Baugeschichtswissenschaften (kritische Auseinandersetzung mit der früheren Palladioliteratur, minuziöse Konfrontation von Projekt und realisiertem Bau, Problematik der Autorschaft, archivalische Forschungen, beginnende Inventarisierung) manifestiert. Ein weiteres Hauptanliegen sah Bertotti darin, seine Arbeit zum Gegenstand des öffentlichen Interesses zu machen und sie zum Mittel für die Unterweisung und Aufklärung eines größeren Publikums werden zu lassen. Es ging um die Wiederentdeckung der wahren und echten Renaissance-Architektur, nun befreit von barocken Zutaten früherer Aufnahmen, damit auch um eine Anleitung für „richtiges“, auf vernünftigen Regeln basierendes Konstruieren, ja selbst um eine Korrektur des Vorbildes, wie es die „Quattro Libri“ darstellten. Eine der gewichtigsten Neuerungen, die auch die weltweite Faszination seiner Bücher auslösen konnte, liegt im Versuch von Bertotti, die Autorität Palladios mit der modernen Vernunftgläubigkeit des 18. Jahrhunderts zu vereinen. Neben den stereotypen Entschuldigungen, aber auch erstmaligen harten Verurteilungen palladianischer „Mißgriffe“ beschreibt Bertotti, wie Palladio sich bei Bauverwirklichungen von seinen eigenen Normen entfernte, „sich zuerst und allein von der regulierenden Vernunft leiten ließ“. Entsprechend werden solche Abweichungen wie bei Statuenaufstellungen, Maßverhältnissen von Ordnungen, von Interkolumnien, bei übergroß dimensionierten Balkonen usw. mit den verschiedenen Umständen und ganz alltäglichen Bedürfnissen erklärt, ja einige der ausgeführten Bauten für gelungener gehalten als ihre späteren „Quattro Libri“-Umarbeitungen, die Bertotti als ein „wirkliches Mißkonzert von Symmetrie und Proportion“ bezeichnet.

Dieses zwischen ergebener Hochachtung und kühler Distanz schwankende Verhältnis zur palladianischen Architektur, das einen Arnaldi zur Abfassung einer ausführlichen Schmähschrift bewog, ist im Zusammenhang mit den Bertotti eng vertrauten Theorien der Algarotti, Lodoli, Milizia, Preti, Riccati und Temanza faßbar, kehrt aber auch in seiner gleichzeitigen, praktischen Bautätigkeit wieder. Hier greift Bertotti bei Fassadengestaltungen vorab auf Vorbilder der von ihm bezeichneten Palladio-Schule zurück und verwendet die in seinen „Fabbriche“ gelobten Regelabweichungen, die „palladianischen Entdeckungen“, isoliert in anderen Nutzungen dienenden Baukomplexen: beispielsweise den einfachen, runden Sockel als Ersatz für eine ausladende, attische Säulenbasis, um eine möglichst breite Öffnung zu wahren und vorstehende Hindernisse zu vermeiden. Die bei den palladianischen Innenraumanordnungen beschriebenen ästhetisch-qualitativen Werte werden mit den gewandelten Wohnansprüchen erweitert und die einst nur im Sommer benützten Landsitze für den Ganzjahresbetrieb geöffnet. Diese wirklichkeitsbezogenen, dem Verstand und der Vernunft gemäß struktu-

rierten Ansichten fanden in dem seit der Renaissance einer klassischen Tradition verhafteten Veneto geteilten Anklang. War Calderari der von der Landaristokratie gefeierte Palladio des 18. Jahrhunderts, fand Bertotti mit seiner auf logischen, gesetzesmäßig berechenbaren Komponenten basierenden Tätigkeit die Auftraggeber im emporgestiegenen Bürgertum und bei eingekauften Neu-Adligen.

Jürgen Julier (Venedig):

Canova als Moralist?

(Ein Resümee des Referates lag bei Redaktionsschluß nicht vor.)

Gerhard Charles Rump (Bonn):

Heroismus contra Natürlichkeit: Vom aristokratischen zum bürgerlichen ästhetischen Ideal in der englischen Kunst des Neoklassizismus

In den ästhetischen Anschauungen, die im Europa des XVIII. Jahrhunderts herrschten, ist ein Wandel festzustellen, der einen direkten Bezug zum gesellschaftlich-politischen Wandel der Zeit hat. Es ging in der Vorlage darum, diesen für den begrenzten Bereich Englands zu umreißen. England nahm im damaligen Europa in vieler Hinsicht eine Sonderstellung ein, und so liegt es nahe, die besondere Entwicklung von Bestand und Wandel der ästhetischen Wertskalen in England zu verfolgen. Diese Zeit — etwa 1740 bis 1820 — war eine Zeit der Reife der englischen Kultur, die noch in sich geschlossen war. Bestimmend war die Idee der „freien Ubereinkunft“ des sozialen Zusammenlebens auf der Grundlage der sich gleichsam instinktiv selbstregulierenden Freiheit des einzelnen Menschen. Die englische Aufklärung war weniger kämpferisch-kritisch und zeigte häufig neokonservative Züge. Sie erscheint so als eine Kultur ambivalenter Inhalte mit ständiger Kompromißfindung. So war auch in der Kunsttheorie die Tendenz zum Ausgleich ein bestimmendes Moment. Im Widerspiel romantischer und klassizistischer Richtungen entwickelte sich so ein Spektrum frührealistischer Formen (vgl. Rump in Kunstchronik 28, 1975, 100 f.). Die Durchlässigkeit der gesellschaftlichen Schichten „Adel“ und „Bürgertum“ in England brachte es hervor, daß das gesellschaftlich führende, in den Adelsstand hineinwachsende Bürgertum zum Träger einer durchaus von aristokratischen Idealen erfüllten Kultur wurde.

Diese war jedoch überaus facettenreich. Als wengleich grober Orientierungsrahmen wurde folgende Einteilung vorgeschlagen: Es zeigt sich einerseits das heroisch-aristokratische Ideal, etwa in der Malerei Ramsays und Reynolds', als Gegenposition dazu das Ideal der skeptisch geläuterten Natürlichkeit, wie etwa bei Gainsborough; außerdem wird das Ideal der eher

„bürgerlichen“ Klassizisten wie z. B. Romney wichtig, in dem ein Ausgleich dieser widersprüchlichen Ideale angestrebt wird. Diese Entwicklung mündet in die heroische Reinterpretation der klassischen Form im Sinne eines bürgerlich-heroischen Klassizismus wie z. B. bei Blake, Flaxman oder auch West.

Ausgangspunkt ist der nahezu unversöhnliche Gegensatz zwischen Heroismus und Natürlichkeit, namentlich zwischen Reynolds und Gainsborough. Diese Impulse wurden aufgenommen und neu interpretiert von Künstlern wie Romney — man könnte noch Hoppner, Zoffany und Opie nennen —, die die gegensätzlichen Tendenzen in sich vereinigten und eine vermittelnde Position einnahmen. In der Folge spaltete sich die Entwicklung in Tendenzen auf, die zwar unter dem Begriff bürgerlich-heroischer Klassizismus vereint werden können, aber sich trotz einer breiten Basis gemeinsamer Auffassung um das Werk von hier Flaxman und da Blake verdichteten. Der Barockklassizismus in England starb mit Reynolds, und das erstarkende Bürgertum fand den ihm gemäßen künstlerischen Ausdruck in schlichteren Formen.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente. Hg. u. eingel. v. Günter Metken. Stuttgart, Verlag Philipp Reclam jun. 1976. 432 S. mit 23 Abb. Paperback DM 36,80.

Bibliotheksaal Polling im ehem. Augustiner-Chorherren-Stift und Chronik der Restaurierung. Mit Beiträgen von Ernst Wittemann, Walter Brandmüller, Egon Albert Bauer, Heinrich Biener, Ottmar Schubert, Heinz Haushofer. Pollinger Drucke 1/2, hg. v. Verein der Freunde des Bibliotheksaals. Murnau, Verlag das Werkstattbuch 1975. Bd. 1: 70 S. mit Abb.; Bd. 2: 32 S. mit Abb. DM 18,—.

Corpus des inscriptions de la France médiévale. 1. Poitou — Charentes. 2. Département de la Vienne (excepté la ville de Poitiers). Textes: Robert Favreau, Jean Michaud. Édition: Edmond-René Labande. Centre d'études supérieures de civilisation médiévale/Institut de recherche et d'histoire des textes. Université de Poitiers — Centre National de la recherche scientifique 1975. 165 S., 139 Abb. auf 60 Taf.

Denkmalschutz und Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz. Erreichtes — Verluste — Aufgaben. Redaktion: Hans-Jürgen Imiela. Zusammengestellt v. Joachim Glatz u. Ulrich Kleine-Hering. Schriftenreihe „Kunst und Künstler in Rheinland-Pfalz“, Bd. 6. Mit Beiträgen von Hans-Jürgen Imiela, Regine Dölling, Hans Caspary, Clemens Jöckle, Werner Bornheim gen. Schilling, Ulrich Kleine-Hering, Hans-Christoph Dittscheid, Norbert Suhr, Joachim Glatz. Speyer, Verlag Zechnersche Buchdruckerei 1976, 128 S. mit Abb. im Text.