

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

32. Jahrgang

Januar 1979

Heft 1

SECHZEHNTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG  
DUSSELDORF, 3. BIS 6. OKTOBER 1978

„KUNST — WISSENSCHAFT — OFFENTLICHKEIT“

*Vom 3.—6. Oktober 1978 fand in Düsseldorf die Sechzehnte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. statt. Wir veröffentlichen nachfolgend die Resümees der Vorträge und Referate, soweit deren Publikation nicht an anderer Stelle vorgesehen ist, ferner das Protokoll der Vormittags-sitzung am 6. Oktober 1978 zur Berufssituation und das Protokoll der Mit-gliederversammlung des Verbandes am Nachmittag des gleichen Tages.*

VORTRÄGE AM 3. OKTOBER 1978

*Eröffnungsansprache des Vorsitzenden Dietrich Ellger (Münster):*

Der Vorsitzende begrüßte die Teilnehmer, insonderheit den nordrhein-westfälischen Minister für Wissenschaft und Forschung, Herrn Prof. Dr. Jochimsen, seinen Staatssekretär, Herrn Kleiner, und den Düsseldorfer Oberbürgermeister, Herrn Bungert, und dankte der Stadt, dem Düsseldorfer Ortskomitee, dem nordrhein-westfälischen Kultusminister und der Deutschen Forschungsgemeinschaft für Hilfe und Unterstützung.

Es folgte eine kurze Darlegung von Sinn und Programm des diesjährigen Kongresses: Die Kunsthistoriker, mit einer Vielzahl ihrer Untersuchungen auf das Kunstwerk z. Z. seines Eintritts in die Geschichte gerichtet, mit ihrer Augenerfahrung aber auf das Werk heute, am derzeitigen Endpunkt seiner Geschichte angewiesen und schon von daher an seiner gegenwärtigen Existenz und ihrer Fortdauer lebhaft interessiert, sehen sich ob der Zuwendung weitester Kreise der Öffentlichkeit zu Kunstwerken, vor allem, seit diese zugleich als Zeugnisse der Geschichte geschätzt werden, über den Auftrag zur Forschung hinaus zu Mitverantwortung für Fortexistenz, Zustand und Darbietung von Kunstwerken in Anspruch genommen. Ihre Tätigkeits-

felder lassen sich als eine Art Verbundsystem im Bezugsfeld von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit auffassen. Sich dies in einigen Ausschnitten von besonderer Aktualität und besonderer Ergiebigkeit für das Problembewußtsein zu verdeutlichen und zugleich durch Anregungen zu wechselseitiger fachlicher Anteilnahme auf seine Verdichtung hinzuwirken ist das Ziel der Tagung.

Von daher wurden dann die Form eines Kongresses im Plenum und die einzelnen, in Referaten und Exkursionen darzubietenden Themenbereiche erläutert: Der „Kölner Domchor“ als aktueller Knotenpunkt in Wechselwirkung stehender Forschungen und Denkmalpflegetätigkeiten, sein Themenkreis erweitert durch Bauforschungen in Köln und Denkmalpflege in Aachen; „Architektur und Farbe“ als aktueller Themenkomplex zur zentralen Kunsthistorikerfrage nach dem ursprünglichen künstlerischen Ganzen und seiner gegenwärtigen anschaulichen Erfahrbarkeit, eingeschlossen das unsere Praxis bewegende Problem des Rückgewinns; „Kunstwerke im Museum“ als Hauptthema der wissenschaftlich überdachten Darbietung und Vermittlung und zugleich der für uns in Hinsicht auf unsere Kunstbegriffe wie unsere Lebenserfahrung unerläßlichen Berührung und Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart, und schließlich als Viertes Ausschnitte aus dem aktuellen Prozeß der wissenschaftlichen Durchdringung der Welt der Architektur zwischen Schinkel und dem Bauhaus.

Der darauf folgende Abschnitt enthielt eine Reihe auf Überlegungen des Vorstandes gegründeter Bemerkungen zur Lage: Zur Notwendigkeit einer besseren Grundlegung für den Umgang mit Werken der älteren Architektur, der Bildkünste, der alten Stadt wie des alten Dorfes, aber auch aller Art Planung, in den allgemeinbildenden Schulen;

für den Hochschulbereich zur Wahrung des nötigen Freiheitsraumes für Forschung und Lehre wie der Grundbedingung einer besonderen wissenschaftlichen Qualifikation für die Hochschullehrer, zur nötigen Entlastung der Assistenten zugunsten ihrer Arbeit für die Habilitation und zur Notwendigkeit gleichgewichtiger Studienabschlüsse angesichts der Anforderungen der Museen, Denkmalämter und Hochschulen;

für den Bereich der Museen zur notwendigen Verstärkung der Tätigkeit des Vermitteln, zum Nutzen einer umfassenden Sammlung von Erfahrungen zur besseren Planung von Neubauten und zur erwünschten Einrichtung von Museumszentren als regionaler Ausbildungsstätten;

für den Bereich der Denkmalpfleger schließlich, für den inzwischen allenthalben Gesetze geschaffen sind — nur in Nordrhein-Westfalen noch nicht, dort ist man mit der weitgehenden Aufhebung der Anzeigepflicht für Veränderungen am Außenbau sogar einen großen Schritt zurückgegangen — zur Notwendigkeit einer den Anforderungen jener Gesetze entsprechenden personellen und materiellen Ausstattung sowie einer raschen Fortführung der Schnellinventarisierung der Bestände und ihrer Publikation, nach der

allerdings die Arbeit an den für unsere Wissenschaft unverzichtbaren klassischen Denkmälerinventaren wieder aufgenommen werden müßte.

Zum Schluß der Ansprache kehrte der Gedankengang zum Ganzen der Berufsfelder zurück, wandte sich dem des Konservators zu und führte über Gründe des Bewahrens eines reichen Repertoirs von Schöpfungen der Vergangenheit und den Hinweis auf das Problem der Auswahl des zu Erhaltenen zum kurz begründeten Satz, wonach nicht jedes bewahrenswerte Zeugnis der Vergangenheit ein Kunstwerk sein werde, ein Kunstwerk der Vergangenheit aber stets bewahrenswert sei, und zum Zusammenhang solcher Bestrebungen mit einem Menschenbilde, dem eine freiheitlich-demokratische Gesellschaftsordnung die angemessenste ist. Ihr wiederum käme die nach Auffassung des Redners kasten- und schichtendurchquerende Wirksamkeit der Erfahrung von Kunstwerken zustatten, so daß viele Kunsthistoriker „praktizierender Humanist“ auf ihr Türschild schreiben könnten.

*Georg Kauffmann (Münster):*

*Kunst — Wissenschaft — Öffentlichkeit*

(Der Vortrag erscheint gesondert.)

Der Kölner Domchor

*Arnold Wolff (Köln):*

*Zur Baugeschichte des Kölner Domes im Mittelalter*

Der Brand des karolingischen Alten Domes in Köln am 26. 4. 1248 war nicht Anlaß, sondern Folge der ersten Maßnahmen zum Neubau im hochgotischen Kathedralschema. Bis etwa 1265 errichtete man die Chorkapellen praktisch nach dem Muster des unmittelbaren Vorbildes Amiens. Der Formenkanon der nachfolgenden Teile ist der Pariser Hochgotik der Jahrhundertmitte entnommen, vor allem der Sainte Chapelle Ludwigs IX. Doch bald lockerten sich die Bindungen. Bereits der Binnenchor ging in mancher Hinsicht neue Wege, indem er die Vertikale noch stärker betonte und die Raumgrenzen vereinheitlichte.

Vollends bei den Westteilen zeigt sich, daß der gotische Dom nicht nur den Kathedralen Frankreichs, sondern auch seinem karolingischen Vorgänger verpflichtet ist, dessen Schwerpunkt eben hier im Westen lag. Bald nach 1300 wurden die sicherlich seit Baubeginn gehegten Vorstellungen zur Fassade in einem unerhörten Pergamentriß dargestellt. Das am Chor-Strebewerk entwickelte Formengut wird der allgemeinen Entwicklung angepaßt und konsequent auf die riesige Front übertragen. Die durchbrochenen

Turmhelme, die nordfranzösische Anregungen verarbeiten, wirken ihrerseits noch ungebaut bereits als Vorbild, z. B. in Freiburg. Gegen 1325 dürfte das Südturmerdgeschoß vollendet gewesen sein, denn um diese Zeit wendete man sich dem südlichen Lang- und Querhaus zu, wo vor 1388 der Gottesdienst beginnen konnte. Gegen 1410 erreichte der Südturm 58 m Höhe. Danach errichtete man noch die Nordhälfte des Langhauses und einen 20 m hohen Teil des Nordturmes. Als die Arbeiten 1560 eingestellt wurden, waren zwar 90 % der Bodenflächen unter Dach, aber nur 55 % der geplanten Baumassen ausgeführt. Doch auch unfertig war der Kölner Dom noch größer als die Kathedrale von Amiens, die zudem wesentlich einfacher gegliedert ist.

*Peter Kurmann (Heidelberg):*

*Köln und Orléans: Die beiden letzten klassischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts*

Im Gegensatz zu allen andern Ablegern französisch-hochgotischer Kathedralarchitektur, in denen die Vorbilder mehr oder weniger lokal eingefärbt erscheinen (z. B. Westminster, León), kommt dem Kölner Dom ein spezifischer Stellenwert innerhalb der *französischen* Entwicklung selber zu. Ein Fremdling im Bereich der deutschen Architektur des 13. Jahrhunderts, erweist er sich, von Frankreich her betrachtet, als konstituierendes Glied einer Kette von Bauwerken, die in ihrem zeitlichen Nacheinander von einer gewissen evolutionären Logik zeugen. Köln ist die einzige Kathedrale des „klassischen“ Typus, die den vollentwickelten Formenschatz des „style rayonnant“ zeigt. Auch wenn der von der Forschung schon mehrmals postulierte Antagonismus zwischen „Klassik“ und Rayonnant nicht überbetont werden sollte, so lehren doch die später als Köln angefangenen sakralen Großbauten Frankreichs, daß nirgends mehr der für Köln typische Ausgleich zwischen den Ambitionen der drei „klassischen“ Kathedralen (Chartres, Reims, Amiens) und den modernen Tendenzen versucht wurde, wie sie Paris seit spätestens den 1240er Jahren vertreten hatte. Lediglich die Kathedrale von Orléans versuchte sehr spät — 1278 ist erstmals vom geplanten Neubau die Rede — noch einmal mit den „klassischen“ Vorbildern zu wetteifern. Obwohl 1568 weitgehend zerstört und anschließend neogotisch wiederaufgebaut, bietet Orléans so viele Anhaltspunkte, daß die Intentionen der Bauleitung im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts klargestellt werden können. Der Bau ist seinem Gesamttenor nach als „retrospektiv“ zu bezeichnen: Die Wahl zahlreicher altertümlicher Einzelformen (sie gehen mit den ebenfalls vorhandenen eindeutigen „Modernismen“ eine merkwürdige Symbiose ein) entspricht dem Bauprogramm, das noch einmal und in mancher Hinsicht sogar in übersteigerter Form die „große

Kathedrale“ wiederbringen will. Unter diesem mehr ikonologischen als formengeschichtlichen Aspekt rücken Köln und Orléans zusammen. Beide haben das Ziel, die „Klassik“ wieder zu aktualisieren, aber beide tun es mit verschiedenen Mitteln: Köln, indem es die Rayonnant-Formen gezielt dazu einsetzt, Orléans, indem es partiell ältere Formen zitiert.

*Volkhard Frebel (Bonn):*

*Das ehemalige Sakramentshaus im Kölner Domchor*

(Das Referat erscheint in erweiterter Form im nächsten Jahrgang des Kölner Domblatts.)

*Hans Peter Hilger (Bonn):*

*Die Chorausstattung des Kölner Domes im 19. Jahrhundert*

Zugrunde liegt die Beobachtung, daß sich in der im Verlauf des 19. Jahrhunderts Veränderungen unterworfenen Chorausstattung des Kölner Domes eine Wandlung der Rezeption des überkommenen mittelalterlichen Bestandes abzeichnet. So verläuft die Entwicklung von einer klassizistisch bestimmten und nazarenisch überhöhten, auf das Gesamtkunstwerk ausgerichteten Neugotik, in der die historischen Bezüge relativiert sind, auf einen strengen Historismus aus, der die überkommene Originalsubstanz ohne Beeinträchtigung zu tradieren und zu präsentieren trachtet.

Nachdem König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 1842 den Grundstein zum Ausbau des Kölner Domes gelegt hatte, stehen zwei Vorgänge programmatisch am Anfang dieses Unternehmens: einmal die Beseitigung der noch im Mittelalter errichteten Teile des nördlichen Querhausportals zugunsten einer von Ernst Friedrich Zwirner aus dem „Gesetz“ des Ganzen entwickelten Planung der nördlichen Querhausfassade; sodann die letztlich vom König entschiedene Frage der Beseitigung der originalen Malerei in den Zwickeln der Arkaden des Domchores zugunsten von Neuschöpfungen Edward M. von Steinles. Beide Entscheidungen fußen auf einer unmittelbaren, letztlich dem 17. und 18. Jahrhundert verpflichteten, vom Klassizismus inspirierten Auffassung vom „Gesamtkunstwerk“, das dem Stilwollen der Epoche insgesamt inhärent war und das sich im Falle des Kölner Domes nachdrücklich von der Forderung derjenigen Kreise, die auf strikte Erhaltung und Weiterführung des Überkommenen pochten, abhob.

Die Neuordnung der Chorausstattung nach 1842, die auf Beseitigung des verhassten Barock ausging, hatte dennoch ein Gesamtkunstwerk zum Ziel, das ebenso wie die vorausgegangene Barockisierung im 17. und 18. Jahrhundert nur über eine Gesamtplanung zu verwirklichen war, in der historisch gewachsene Bedingtheiten nicht unbedingt Anspruch auf Respek-

tierung hatten. Der aus dem architektonischen Gesetz des Domes entwickelten Neugotik verband sich eine letztlich an der Antike und vor allem an der italienischen Renaissance gemessene und entsprechend als „fortschrittlich“ empfundene malerische und bildnerische Ausstattung, in der sich, wäre sie zum Abschluß gekommen, eines der bedeutendsten nazarenischen Monumente hätte entwickeln können, analog zu dem Hauptwerk des Kölner Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner, der 1839/43 errichteten St. Apollinariskirche in Remagen am Rhein. In den Rahmen dieser Planungsstufe gehört neben Wand- und Glasmalerei — Engelzyklus von Steinle im Chor, Bayernfenster im südlichen Seitenschiff des Langhauses — vor allem die Hinzuziehung Friedrich Overbecks für ein Altargemälde, zuerst für das nicht zur Ausführung gelangte Hochaltarretabel, sodann für den von Zwirner entworfenen neugotischen Marienaltar. Noch die Mosaizierung des Chorfußbodens nach 1885 assoziiert nach Farbigkeit und Motiven italienisierende Tendenzen, die letztlich im Dienste einer immer noch nachlebenden Gesamtinszenierung stehen, die schließlich nur noch in einem Detail, der von Stummel nach 1891 ausgemalten und 1908 von Mengelberg mit einem Altaraufsatz versehenen Dreikönigenkapelle in der Achse des Chores mit deutlicher Anlehnung an die Sainte-Chapelle in Paris verwirklicht worden ist.

Eine unvorhergesehene Situation ergab sich nach der 1863 erfolgten Niederlegung der den Chor nach Westen abschließenden Wand, als man den riesigen Gesamtraum durch eine Lettner- und Hochaltarplanung in ein optisch faßbares Gefüge zu bringen trachtete, indem man die der nachmittelalterlichen Architektur selbstverständlichen, den Raum insgesamt bestimmenden Proportions-schemata, denen auch die Ausstattung verpflichtet war, zugrunde legte. Eine Entscheidung über die von Vincenz Statz, Franz Schmitz, Hugo Schneider und August Rincklage gelieferten Entwürfe erfolgte bezeichnenderweise nicht. Es entspricht vielmehr der apostrophierten Entwicklung, daß man nach Abbruch des barocken Hochaltaraufsatzes 1894 hinter der wie im Mittelalter freien Mensa den nach der Mitte des 14. Jahrhunderts geschaffenen Clarenaltar auf eigenem Podest aufstellte: ein letztlich der Domgotik verpflichtetes originales gotisches Kunstwerk. Seine „Reinigung“ von Übermalungen des Veronikameisters zwischen 1904 und 1909, in denen man das Werk eines Epigonen des frühen 19. Jahrhunderts sah, macht die völlige Wandlung von den nazarenischen Anfängen bis hin zu den kunsthistorisch untermauerten Verdikten gegen den Ausbau des Kölner Domes im 19. Jahrhundert bis zur Grotteske deutlich.

*Paul von Naredi-Rainer (Köln):  
Die Ramboux-Teppiche im Kölner Domchor*

(Das Referat war Teil eines Aufsatzes, der im Kölner Domblatt 1978 erscheint.)

## Architektur und Farbe

*Hans Peter Autenrieth (München):**Die Farbigkeit romanischer Architektur am Beispiel von Comasco und  
Lombardei*

Nachzuweisen ist ein farbigeres Bild als heute: mehr Außenputz, bunte Einlagen, Außenmalerei (bemalte Friese; Ornamente an Türmen in Aurogo, Biasca u. a.). Andererseits gibt es auch eine Tradition unverputzter Mauern (Giornico, Gravedona S. Vincenzo, Malvaglia. Bauernhausbau als Indikator regionaler Bautechnik). Einzelbilder am Außenbau häufig (Torrello), ganze Systeme vor dem 14. Jh. bei guter Erhaltungsstatistik eher auszuschließen. Generalregel kaum zu finden, auch innerhalb eines Baues muß differenziert werden. Como S. Abondio: Außenmauern in „Pietra rasa“ oder dünn verputzt, einzelne Bilder; Friese unverputzt mit Ziegelschmuck, Turmabschluß in Terrakotta, Apsis ohne bunte Akzente; Gesamtanstrich fraglich. Das Comasco insgesamt in Farben eher zurückhaltend, trocken. Das Baumaterial schwärzlich, die heute geschätzten lichten Valeurs nicht original. „Cromatismo“ oder „Ricerca di policromia“ (neuere Literatur) sind moderne Empfindung, weder für die Zeit noch die Region spezifisch, wo selbst der frühmittelalterliche Bogen in Stein/Ziegel ausstirbt. Die farbigen Möglichkeiten des Materials kaum genutzt, bis der außerordentliche Bau von S. Maria del Tiglio in Gravedona um 1150 die römisch-byzantinisch-toskanischen Marmorstreifen einführt, die dann beliebt bleiben. — Lombardische Innenräume (mit Comasco): Mantua S. Lorenzo, Fassung mit Marmorierungen und aufgemalten Kapitellen. Komplette Ausmalungen nicht die Regel. Saalräume konnten nur in der Apsis, Basiliken nur im Mittelschiff figürliche Malerei haben, während z. B. Querhäuser nichts als gemalte Konsolbogenfriese hatten (Piacenza S. Antonino, Sezzadio). In Sonderfällen neben Chorausmalung und Einzelbildern auch nackte Mauern (Giornico; Dorfkirchen nach Visitationsprotokollen des 16. Jhs.). In Como S. Abondio vier Seitenschiffe und -apsiden ohne Malerei. Annahme eines Provisoriums beim Fehlen einer Totalausmalung ist nur selten berechtigt. Neben den berühmten Bilderzyklen gab es extensive, figürliche einschließende Dekoration (Almenno S. Salvatore) oder rein architektonisch-ornamentale (Como S. Abondio, Obergadenmalerei doch romanisch), beide bunt, hellgrundig. Partielle und sukzessive Dekoration (Mailand S. Ambrogio). Offene Ziegelwände im Innern (Calvenzano). Rot/schwarze Fassung unmittelbar auf Ziegel (Cerreto). — Der lombardische (Ziegel-) Außenbau verfügt über eine reiche Palette von Möglichkeiten, den farbig schweren Ziegel zu höhen: Fugenmuster, Zierfugen, Scheinfugen (Pavia, Staffarda), weiße Überzüge und

Einlagen (S. Lazzaro bei Pavia), Keramischalen mit Glanzeffekt (Pavia), Außenmalerei auf Putz (Lomello, Crema) oder direkt auf Ziegel (Fontevivo), weiß unterlegte Friese, Reinigung und Intensivierung der Materialfarbe selbst, Versatz weißer Steinstücke besonders im typisch lombardischen Bogen (mit 3 oder 5 symmetrischen weißen Keilen). — Ende 11. Jh. in ganz Italien Interesse an farbiger Bauweise unter Aufnahme antiker Techniken und Motive. Das Verhalten der Lombardei zwiespältig: Quader- oder Marmorverkleidung hochrangiger Bauten (Domfassaden. Mailand: Porta nuova bis zum got. Dom). Andererseits konkurrierende Weiterentwicklung reicher Terrakotta bis ins 15./16. Jh. Gegensätze und Nebeneinander farbiger Gestaltung in italienischer Romanik. Pavia, Fronten der Doppelkathedrale um 1100 (Turm aus Ziegeln mit Spolien und Scodelle; linke Fassade aus weiß/gelben Steinstreifen; rechte Fassade mit bunt glasierten Ziegelbändern blau/grün gegen rot). Italia romanica: Ausbreiten von Materialfarben keineswegs beliebig; Rangordnung, Differenzierung nach Bedeutung und Aufgabe (Como Broletto, Turm-Palast). „Ungeschriebener Codex“. Auseinandersetzung mit Farben war wesentlich, nicht akzessorisch. Regionaler, lokaler und individueller Charakter der Architektur zeigt sich darin mehr als in Grundrissen oder Wandsystemen.

*Hilde Claussen (Münster):*

*Zur Farbigkeit von Kirchen des 12. und 13. Jahrhunderts  
in Nordwestdeutschland*

(Das Referat erscheint in Aufsatzform in Band 56/1978 der Zeitschrift Westfalen.)

*H. Rainer Schmid (München):*

*Licht und Farbe im sakralen Innenraum des 18. Jahrhunderts  
in Süddeutschland*

(Das Referat erscheint in erweiterter Form in der Festschrift Knoepfli, „Farbe; Bausteine zu einer Kunstgeschichte der Farbe“.)

*Magnus Backes (München):*

*Zur Restaurierung des Treppenhauses von Schloß Pommersfelden 1976/77.  
Denkmalpflegerische und kunstgeschichtliche Überlegungen*

Die seit 1976 laufenden, aus Mitteln des Entschädigungsfonds unterstützten Sicherungsarbeiten an Schloß Pommersfelden ermöglichten u. a. eine Gesamtrestaurierung des Treppenhauses. Dabei wurde die 1717 fertiggestellte farbige Erstfassung der Raumarchitektur einschließlich interessan-

ter baugeschichtlicher Fakten unter der Leimfarbenübermalung von 1888 durch umfassende Befunduntersuchungen ermittelt, dann größtenteils freigelegt (an den Architekturteilen ist ca. 60 % Originalfarbe wieder sichtbar!) und an den Fehlstellen retuschiert bzw. ergänzt — also eine rein restauratorische Behandlung einer Raumausmalung. Geopfert wurde die bisherige, auf Natursteinsichtigkeit ausgerichtete Fassung von 1888. Die wiedergewonnene Originalfassung zeigt ockergelbe Architekturgliederungen und warmgebrochene Weißtönung der Wandflächen, also ein an über zwei Dutzend profanen und sakralen Bauwerken in Bamberg und im Bamberger Umland vom letzten Viertel des 17. bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisbares bzw. wiederhergestelltes Farbsystem des Außenbaues, d. h., das Pommersfeldener Treppenhaus ist durch seine Farbfassung eindeutig als Außenarchitektur, als Freiraumarchitektur charakterisiert, als eine „Freitreppe in einem Arkadenhof“ (man vergleiche dazu die Deutungen z. B. von Hager und Mielke). Die Kombination von Atriumhof (mit gemaltem, statt natürlichem Himmel) und zum Hof offener, zugehöriger Treppe findet sich mit gleichem Farbenkanon vorgebildet im Bamberger Böttinger-Haus und in Schloß Seehof. Anregungen lieferte offenbar vor allem die Baukunst von Piemont (Turin) und Genua. In der Privatbibliothek des Bauherrn Graf Lothar Franz von Schönborn, die zahlreiche zeitgenössische Baufachbücher zur Vorbereitung der Bauplanung von Pommersfelden noch heute bewahrt, findet sich u. a. das Werk von P. P. Rubens in der Ausgabe von 1708 über die genuesischen Palazzi. Das in der Fachliteratur oft als Nachfolgebau von Pommersfelden gedeutete Treppenhaus des Zisterzienserklusters Ebrach ist, wie die dortige Restaurierung 1976 bestätigte, in einem andersartigen, nämlich innenräumlichen Farbenkanon gefaßt und damit von grundsätzlich anderem Aussagewert. Durch die denkmalpflegerische Entscheidung von 1976 wurde also die ursprüngliche künstlerische Erscheinung eines Kunstwerkes von internationalem Rang wiedergewonnen und damit die bisherige kunstgeschichtliche Vorstellung erweitert bzw. ergänzt. Zugleich muß jedoch auch auf die Problematik einer solchen Entscheidung hingewiesen werden; denn die 1975 am Außenbau von Schloß Pommersfelden nachgewiesene ockergelbe Farbgebung des 18. Jahrhunderts konnte aus verschiedenen Gründen nicht wiederhergestellt werden.

*Öffentlicher Vortrag von Heinz Gollwitzer (Münster):*

#### *Architekturhistorismus und politische Ideologie*

Der Vortrag ging von der Forschungssituation über den Historismus aus. Während der Historismus als geschichtswissenschaftliche Theorie und als Sehweise der Gebildeten längst Gegenstand einer umfangreichen Literatur geworden ist, wurde er als sozial- und kulturgeschichtliche Bewegung bis-

her nur auf einigen Sektoren zureichend erschlossen. Das meiste hat in dieser Hinsicht die Wissenschaft der Kunstgeschichte geleistet, und ihre Ergebnisse zur Kenntnis zu nehmen, würde der Allgemeinhistorie von Nutzen sein. In der Absicht, einen Beitrag zur Begegnung von Kunstwissenschaft und allgemeiner Geschichte zu leisten, umschrieb der Vortragende zunächst den Stellenwert seines Themas in der Geschichte der Architektur, deren Kernzone er es nicht zurechnete. In der Geschichte der öffentlichen Meinung spielten die Interpretationen der Architektur im Sinne politischer und konfessionspolitischer Ideologie jedoch eine erhebliche Rolle, und dies konnte das Publikum, die Bauherren und nicht zuletzt die Architekten selbst nicht unbeeinflusst lassen.

Verquickung ideologischer Vorstellungen mit einem Neostil zeigt sich schon in erheblichem Umfang bei der Ausbreitung der Neogotik im England des 18. Jahrhunderts. S. Klinger hat in seinen literaturgeschichtlichen Forschungen nachgewiesen, daß sich Sympathie für die gotische Stilmode weithin mit der Wahrnehmung des politischen Whig-Standpunktes verband, während auf der anderen Seite Tories die Symmetrie und Ausgewogenheit des klassischen Stils als das dem Konservatismus angemessene ästhetische Ideal empfanden. Die Verbindung der Neogotik mit liberaler Erneuerung blieb nicht auf das England des 18. Jahrhunderts beschränkt. Zwar ist es durchaus zutreffend, daß sich im 19. Jahrhundert ein romantischer Konservatismus weithin durch die Neogotik architektonisch repräsentiert und interpretiert sah, und dies entspricht den heute gängigen historischen Vorstellungen vom sozialen und politischen Kontext des damaligen Architekturhistorismus. Aber darüber ist fast in Vergessenheit geraten, daß es auch eine liberale Romantik gegeben hat und beispielsweise in Frankreich ein rationaler und nationaler Gotizismus gepflegt wurde, führend vertreten durch Viollet-le-Duc. Der französische Sozialist Proudhon hat die Gotik positiv als Ausdruck einer „collectivité sociale“ gewertet. Liberales Frondieren wollte man hinter dem neugotischen Schlösserbau des hohen Adels in den cisleithanischen Teilen der Habsburger Monarchie während des Vormärz sehen. Tatsächlich war der spätjosephinische Staatsapparat an seiner Spitze auf Klassizismus festgelegt und empfand Zugehörigkeit zur „gotischen Sekte“ als Abweichung von seiner ästhetischen Generallinie. Aber im ganzen wird man den neugotischen Schlösserbau höchstens mit Abneigung gegen bürokratische Staatsomnipotenz im Sinne regionaler und feudaler Defensivmentalität und vager Anglophilie in Verbindung bringen dürfen, nicht mit einem substanziellen Liberalismus. Dagegen sind um 1848 Stimmen laut geworden, die die Neogotik für eine demokratisch-nationale Erneuerung des Bauens in Anspruch nahmen. Zur Volkssache wollte man die Neogotik schon im Kreis des Kölner Dombauvereins (gegr. 1841) machen. Nachdem der zunächst quer durch die ideologischen Lager gehende Enthusiasmus für den Kölner Dombau und eine an ihn anknüpfende „goti-

sche Bewegung“ erheblich nachgelassen hatte, wurde diese Tendenz hauptsächlich von Vertretern der deutschen katholischen Erneuerung aufrechterhalten, ja monopolisiert. Im Mittelpunkt eines mehr oder minder konfessionellen Neugotizismus stand der spätere Zentrumsabgeordnete August Reichensperger, der sich, orientiert an einer christlich-germanischen Weltanschauung, leidenschaftlich und doktrinär für ausschließliche Geltung der Neugotik einsetzte.

Auch die Architekturauffassung der Feinde Reichenspergers hatte ihre politisch-ideologischen Dimensionen. Zahlreiche Liberale des 19. Jahrhunderts akzeptierten das christlich-romantische Gotikverständnis Reichenspergers und seiner Gefolgschaft als objektiv zutreffend, übersetzten es aber von ihrem Standpunkt aus ins Klerikalreaktionäre und stellten dann einer solchermaßen mißverstandenen Gotik die Renaissance als Kunst der Entfaltung der Persönlichkeit und des europäischen Erwachens zur Freiheit entgegen. Das Verdikt der Gotiker über die „heidnische Renaissance“ wurde umgekehrt ins Positive gewendet: man sah in der Renaissance den künstlerischen Ausdruck eines antikirchlichen Prinzips. So ging eine im Dresden des Vormärz um Gottfried Semper gescharte Künstler- und Intellektuellengruppe bei ihrer Hinwendung zur Neorenaissance von sehr dezidierten, jungdeutsch-demokratischen Anschauungen aus, und in der Revolution von 1848 hat sie entsprechend Partei ergriffen. Mit Sicherheit läßt sich sagen, daß die Ausbreitung der Neorenaissance in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ideologisch und propagandistisch von liberaler Intelligenz getragen wurde. Der Aufschwung des deutschen Nationalismus seit 1870 führte über die allgemeine Hinwendung zur Neorenaissance hinaus zu einer Begünstigung der Deutschrenaissance, in der man den wahrhaft patriotischen Stil gefunden zu haben glaubte. Deutschrenaissance galt den überwiegend protestantischen Nationalliberalen zudem als Kunst der Lutherzeit, und so rückte denn dieser Stil bzw. seine Erneuerung im 19. Jahrhundert mit einer nationalprotestantischen Auffassung der Reformation zusammen. Daß kulturkämpferische Antiultramontane am meisten für die Popularisierung der Neorenaissance und insbesondere der Deutschrenaissance geleistet haben, ist kein Zufall.

Als Ergebnis läßt sich festhalten: Keiner der Neostile, mit denen wir es zu tun haben, ist auf den Nenner nur einer Ideologie zu bringen. Wenn dem so ist, darf man vermuten, man könne den Architekturhistorismus auch als Ganzes nicht unbesehen auf die politisch-gesellschaftlichen Syndrome zurückführen, die diesen Ideologien zugrunde liegen. Vielmehr ergibt sich eine relative Unabhängigkeit der Architektur, die sich mit den unterschiedlichsten Ideologien amalgamieren kann. Diese Feststellung läßt sich wahrscheinlich auf den Historismus als Gesamterscheinung erweitern.

(Der Vortrag wird in erweiterter Form und mit den wissenschaftlichen Nachweisen versehen 1979 in der Zeitschrift für Kunstgeschichte erscheinen.)

*Eckart Hannmann (Tübingen):*

*Aspekte der Farbigkeit in der Architektur des 19. Jahrhunderts*

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor.)

## Kunstwerke im Museum

*Bernhard Kerber (Bochum):*

*Skulptur und Sockel. Problem des Realitätsgrades*

(Das Referat wurde in erweiterter Form publiziert in: Jahresring 24, 1977/78.)

*Jürgen Rohmeder (Köln):*

*Hansons „Woman with a Purse“ im Museum.*

*Präsentation als Realität*

Die Vermittlung rezenter Kunst ist die schwierigste Aufgabe der Museumspädagogik. Da sich Kunstwerke nicht schon im Augenblick ihrer Völldung, sondern erst in der Wahrnehmung und Meinung der Betrachter als Kunstwerke konstituieren, sind Vermittlungsprobleme auch Probleme der Kunstwissenschaft.

Zunächst wurden die Ursachen dieser Schwierigkeiten analysiert. Die vom Künstler dargestellte Realität, die Realität des Kunstwerks im Museum und die Realität des Museumsbesuchers überlagern sich im exemplarischen Fall des Objektes von Hanson fast bis zur Deckungsgleichheit. Dies gerade kann sich der Rezeption des Objekts im Sinne des Museums in den Weg stellen. Aus der Analyse ergeben sich Konsequenzen für die museale Beschäftigung mit rezenter Kunst, jedoch keine Lösungen der Vermittlungsprobleme. Im abschließenden, nachwissenschaftlichen Teil des Referats kam das Verhältnis der Kunstwissenschaft zur Museumspädagogik zur Sprache.

*Ulrich Weisner (Bielefeld):*

*Original und Reproduktion*

Das Referat gab die wesentlichen Ergebnisse eines 1977 in der Zeitschrift „Westfalen“ (55. Band, Heft 1—2, S. 205 ff.) erschienenen Aufsatzes wieder, der über eine detaillierte vergleichende Untersuchung der Unterschiede zwischen Original und Reproduktion unterrichtet, die die Bielefelder Kunst-

halle in der Form eines interdisziplinären Seminars durchgeführt hat. Ausgangspunkt war eine Reihe 1929/1930 in der Zeitschrift „Der Kreis“ erscheinener Aufsätze und Diskussionsbeiträge, die durch eine Ausstellung Alexander Dorners 1929 in der Kestner-Gesellschaft Hannover mit dem Titel „Original und Faksimile“ ausgelöst wurden, zu der prominente Wissenschaftler und Museumsleute Stellung nahmen. Der Vergleich von Originalen (Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik) mit den ihnen entsprechenden Faksimile-Reproduktionen und Reproduktionen in anderen Techniken (Rasterdruck, Offsetdruck, Foto, Repliken der Dietz Offizin) erbrachte u. a. folgende Ergebnisse: Selbst bei Faksimile-Reproduktionen lassen sich erhebliche Unterschiede zum Original beobachten, die in der Reproduktionstechnik begründet sind und nicht nur unwesentlicher und gradueller, sondern grundsätzlicher und qualitativer Art sind. Die Differenz zwischen Original und Reproduktion wird nicht so klein, daß sie vernachlässigt werden könnte und eine Identität von Original und Reproduktion wenigstens als Idealziel erreichbar erscheint. Sie bleibt vielmehr unüberwindbar groß, sowohl im Tatsächlichen als auch für die sensible Differenzwahrnehmung und Differenzdeutung durch den Betrachter, der als wahrnehmendes und deutendes Subjekt auch mit seinen affektiven Reaktionsmöglichkeiten in die Untersuchung mit einbezogen wurde. Als eine besonders auf den Betrachter wirkende Qualität des Originals wurde dessen „Leiblichkeit“ erkannt. Konnte dem Original ein „Sein“, so der Reproduktion ein „Schein“ zugesprochen werden. Das Original ließ sich mit dem Begriff der Erfahrung, die Reproduktion mit dem der Vorstellung verknüpfen. Daraus ergaben sich spezifische, nicht gewertete Wirkungen und Funktionsunterschiede sowohl für das Original als auch für die Reproduktion. Das Ziel sollte nicht eine möglichst große Annäherung beider zum Zweck einer gegenseitigen Austauschbarkeit sein, sondern deren möglichst deutliche Unterscheidung und die Nutzung ihrer je eigenen Qualitäten. Die Ergebnisse des Seminars können vor allem der Museumsarbeit zugute kommen und die Unverzichtbarkeit der Erfahrung vor Originalen begründen.

*Bernward Deneke (Nürnberg):*

*Zur Dokumentation und Darbietung von „Volkskunst“ im Museum.  
Aufgaben im Zeichen eines erweiterten Volksbegriffs*

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