

latter more so, would imply some practical and psychological distance between model picture and Carolingian drawing and this distance would surely have encouraged a more or less free approach to „copying“ according to the general idiom of the „school“ as well as to individual bias. What is at issue is the meaning of the term „copy“ in early medieval art (See H. Swarzenski, „The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century“, *Studies in Western Art* [Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art], Princeton, 1963, I, pp. 7—18).

Questions of this kind are not raised by Mlle. Dufrenne who also despairs of the feasibility of allocating drawings to individual hands and casts doubt on the divisions suggested by J. J. Tikkanen, *Psalterillustration*, pp. 316—320. Except for some adjustments, this reviewer tends to agree with the Finnish scholar's observations. The judicious use of formal criteria transcending the vagaries of „connoisseurship“ may well allow for attributions which may cast further light on the originality of the Utrecht Psalter draftmen.

However, such study as well as any further research on the Utrecht Psalter will have to contend with Mlle. Dufrenne's formidable book. Her „vue globale“, embracing all the images of the Utrecht Psalter and those of fourteen other psalters as well, has set a standard of scholarship which no longer permits to draw general conclusions from isolated observations.

Joachim E. Gaehde

HANS KÖRNER, *Der früheste deutsche Einblattholzschnitt*. *Studia Iconologica*, hrsg. v. Hermann Bauer und Friedrich Piel, Bd. 3, Mäander Kunstverlag (Mittenwald 1979). 188 S., 78 Abb. auf 78 Taf., broschiert.

Die Arbeit ist als Münchner Dissertation bei Hermann Bauer entstanden und von diesem herausgegeben worden. Der Verf. behandelt den „frühesten Holzschnitt“ nach der von Paul Kristeller 1905 vorgenommenen und seitdem als herrschende Meinung übernommenen Einteilung, nach der die Periode des „frühesten Holzschnittes“ in die Zeit zwischen 1400 und 1430 falle und durch eine breite Zeichnung charakterisiert sei. Ihr folge, so die traditionelle Darstellung, eine zweite Periode mit schmalen, von der Feder gezeichneten Strichen und bereits ersten Parallelschraffuren, die gewöhnlich und auch vom Verf. in das 2. Viertel des 15. Jahrhunderts datiert wird. Der Verf. hat, unter dieser Einschränkung, alle wichtigen Holzschnitte der „frühesten“ Periode erfaßt, auch entlegene publizierte und selten genannte. Der überwiegende Teil der 49 von ihm namhaft gemachten Blätter gehört zu den am meisten in der Forschung diskutierten, wie die Literaturlisten im Katalogteil der Arbeit zu erkennen geben. An dem vorzüglichen Abbildungsteil kann man seine Beobachtungen, Urteile und Behauptungen leicht nachprüfen, ein unschätzbare Vorteil, da das Material bisher nicht griffbereit vorlag.

Der Autor handelt in den ersten beiden Kapiteln die Geschichte der Forschung und die Frage nach der Herstellung und Erfindung des Holzschnitts ab, in den nächsten zwei Kapiteln die Frage nach Funktion und Inhalt (in dieser Reihenfolge) der frühen (sic) Holzschnitte. In zwei weiteren Kapiteln analysiert er den Modus der Darstellungen und der Bildmittel des frühesten (sic) Holzschnitts, bevor er im VIII. Kapitel sein Forschungsziel, die Bildgattung kategorial zu bestimmen, erreicht. Plan und Verfahren der Arbeit legt er S. 22—24 dar. „Dringlicher noch als eine Revision der gängigen Datierungen, Lokalisierungen und Gruppierungen aber ist es, das Phänomen selbst — die „Erfindung“ einer druckgraphischen Technik in der Zeit um 1400 — in den Blick zu bekommen ... Sie (die Fragestellung dieser Arbeit) zielt auf eine phänomenologische Bestimmung der Seinsweise von Bildern, die Gegenstand eines solchen auf die Besitzbarkeit abhebenden Bildbedürfnisses und vervielfältigbares Objekt werden können ... Die zu ermittelnden Modalitäten der Bildrealität müssen (sic) bereits von der Art sein, daß sie für eine weiterführende kunstsoziologische Betrachtung anstehen, auf diese hin aufgeschlossen sind.“ „Der Gang der Untersuchung ist nicht im strengen Sinn systematisch“, wie der Verf. ausdrücklich betont. Er strebt vielmehr an, alles auf „einen Begriff“ zu bringen, wodurch der „Rückweg“ zum „Vorurteil“ begehbar wird, einen Zirkelschluß also, wie ich meine.

Während der schematische Ansatz und die kategoriale Denkweise des Verf. den sog. Urteilsstil verlangt hätte, d. h. jedem Urteil (also jeder kategorialen oder sonstigen Bestimmung) eine sorgfältige Begründung hätte folgen müssen, wechselt der Verf. den Untersuchungsstil, indem er generalisierende Bestimmungen (Urteile) nicht etwa begründet, sondern als Behauptungen der folgenden individualisierenden Untersuchung des Materials selbst voranstellt. Anders ausgedrückt wechselt der Autor von Deduktion zur Induktion, zu keinerlei methodischer Verlässlichkeit findend. Ich nenne dafür als Beispiel folgenden Satz am Anfang des VII. Kapitels (S. 63): Die Ausbildung einer (d. i. jeder! der Rez.) druckgraphischen Technik setzt ein gesteigertes Bewußtsein davon voraus, daß eine Linie nicht allein Mittel der Gegenstandsdarstellung ist, sondern zunächst und zuvörderst Linie, d.h. ungenständliches graphisches Gebilde, und als solches bereits bedeutsam.“ Im Folgenden beweist der Verf. aber diesen seinen Satz nicht etwa, sondern beschränkt sich auf eine Erweiterung von Pinders Begriff der „Ununterbrechlichkeit der Linie“, den Pinder am frühen Holzschnitt für den Weichen Stil kreiert hatte. Wir erfahren also nicht, warum die Ausbildung einer graphischen Technik ein gesteigertes Bewußtsein der Linie voraussetzt, auch nicht, was eine Linie als solche ist und warum sie „bedeutsam“ sein müsse, sondern lediglich etwas über den ornamentalen Charakter einer kleinen Anzahl früher Holzschnitte, Körner nennt drei. Auf diesem Linienbegriff baut Körner dann aber in den nächsten beiden Abschnitten die Analyse der Bildmittel auf.

Die individualisierende (oder induktive) Untersuchung seines Materials gelingt dem Verf. wiederum nicht. Daß er mit einem „Vorurteil“ arbeitet, d. h. sowohl die Periodisierung wie die Auswahl seines Materials vorherbestimmt hat, ist nicht der

einzig Grund dafür. In einer solchen Methodik läge noch eine gewisse, wenn auch durchschaubare Konsequenz. Doch „systematisch“ wollte Körner ja gar nicht sein, weshalb er auch ohne irgendwelche methodischen Skrupel für seine Beweisführung über den „frühesten“ Holzschnitt auf den „frühen“ Holzschnitt, d. i. der Einblatt-holzschnitt des 15. Jahrhunderts überhaupt und der Kupferstich des Meisters E. S. dazu, zurückgreift. In Kapitel II und III kommt dies auch in den Kapitelüberschriften zum Ausdruck, im Kapitel IV in den Beispielen. Nur für die „Ikonographie“ und die beiden formanalytischen Kapitel VI und VII beschränkt sich Körner auf das Material, dem seine Untersuchung gilt, dem „frühesten deutschen Einblatt-holzschnitt“.

Ähnlich zwiespältig wie im Stil der Untersuchung ist die Arbeit auch in der Methodik selbst. Im Katalog bedient sich der Autor einer — nicht sehr ausgefeilten — stilkritischen Methode, mit deren Hilfe er seine 49 Holzschnitte in großenteils neue Gruppen zu ordnen bemüht ist — ein nicht so dringliches Problem, wie er eingangs schreibt, dem er aber doch ein gutes Drittel seiner Arbeit widmet. Diese Neuordnung ist für seine Arbeit leider aber gänzlich irrelevant, denn er nimmt auf sie außerhalb des Katalogs keinen Bezug. Das ist insofern bedauerlich, als Körner in diesem „positivistischen“ Teil seiner Arbeit eine Reihe weiterführender Beobachtungen niedergelegt hat, die auch dann gültig bleiben, wenn man seiner stilkritischen Methode nicht folgen kann.

Diese sei mit einem Beispiel beschrieben. Den berühmten Pariser Ölberg, Schr. 185, nimmt er S. 95 ff. zum Ausgangspunkt für eine von ihm in dieser Form neu zusammengestellte Gruppe „Salzburger“ Holzschnitte, indem er auf eine gewisse Verwandtschaft mit den Miniaturen der Grillinger-Bibel von 1428 (Cim 15701) hinweist. Körner bemerkt richtig, daß der Ölberg-Holzschnitt früher entstanden sei, er bemerkt sogar seine Verwandtschaft mit dem Ölberg im Altar des Meisters von Wittingau, aber seiner These zuliebe zieht er aus seiner eigenen Beobachtung keine Schlüsse. Immerhin wird ja der Wittingauer Altar ‚um 1380‘ datiert, die Verwandtschaft des Pariser Ölbergs mit diesem Altar hätte also auch zu einer Datierung des Holzschnitts ‚um 1380‘ und zu seiner Lokalisierung nach Böhmen führen können. Eine solche Datierung und Lokalisierung hätte aber der zum Ausgangspunkt der Arbeit gemachten Periodisierung der Holzschnitte und der Neugruppierung widersprochen. Der Vergleich wird also im Vagen gehalten. Dann hat aber die stilistische Methode ihre Bedeutung für unser Fach verloren.

Die Formanalyse in den Kapiteln VI und VII zielt auf phänomenologische Strukturen. Aber der Verf. geht von ästhetischen Kategorien aus, wenn er z. B. einen Begriff der Linie benutzt, der die Linie als solche verselbständigt und ihr bloß ornamentale Funktionen zuschreibt, also einen Begriff verwendet, der aus dem Jugendstil stammt und für ihn zutrifft, zur gotischen Linearität des Weichen Stils aber keine Beziehung besitzt. Wenn er dann für die ‚Linien‘ in den frühesten Holzschnitten auch noch den Terminus ‚fettgedruckt‘ benutzt, so zeigt dies, wie wenig er technisch den Holzschnitt verstanden hat. Fett und mager sind sich ergänzende Begriffe der Typographie, ms. Ws. des 19. Jahrhunderts, und keinesfalls für die Inkunabel-

zeit anwendbar. Tatsächlich handelt es sich, worauf schon Geisberg (Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer, 1939, S. 12) sowie Appuhn und ich (Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance, 1976, S. 22 und 106) noch einmal hingewiesen haben, um mit dem Pinsel vorgezeichnete Holzschnitte auf der einen und mit der Feder vorgezeichnete auf der anderen Seite. Man darf dabei nur nicht übersehen, daß eine breit gedruckte Linie im Holzschnitt auch die Folge der Abnutzung des Holzstocks sein kann. Körner fragt also nicht nach der Ursache eines Phänomens, sondern nach einem Begriff, der ihm zur ‚phänomenologischen Bestimmung der Seinsweise von Bildern‘ dienen könnte. Da er aber die Ursache des Phänomens ignoriert, gerät ihm der Begriff daneben.

Im Folgenden geht Körner auf das Problem des Verhältnisses von Holzschnittbild zur Einfassungslinie bzw. zum Rahmen ein. Er bezieht damit auf den „frühesten“ Holzschnitt ein Problem, das in der gesamten Buchmalerei des Mittelalters zu finden ist und von daher hätte interpretiert werden müssen. Ein Blick wenigstens in Albert Boecklers Bände „Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit“ und „Gotische Buchmalerei“ (Die Blauen Bücher, 1952 und 1959, die ich zitiere, weil es keine gültigere Übersicht über die Buchmalerei von der karolingischen bis zur spätmittelalterlichen gibt) hätte ihn vor dem Schluß bewahren können, daß „das Überlagern des Rahmens durch Bildgegenständliches, seine zweifache Bestimmtheit als Rahmen und Bildgegenstand (kurz: die „Verähnlichung“ beider) zur Folge (hat), daß auch die Bildgegenstände teilhaben an seiner „Vordergründigkeit“ (S. 66). Der Versuch, den „frühesten Einblattholzschnitt“ als „vordergründig“ zu definieren, indem „Vordergründigkeit“ als spezifischer Begriff für die spätmittelalterliche Kunst reklamiert wird, liegt also auf der schon beschriebenen methodisch unzulänglichen Ebene, bei der ein Phänomen in Unkenntnis seiner Geschichte und Ursache begrifflich falsch gefaßt wird.

Können also nicht nur in den beiden Beispielen, sondern überhaupt die Grundlagen, die Körner für das Schlußkapitel in den vorhergehenden Kapiteln gelegt hat, wenig überzeugen, so fragt man sich, ob sein Bemühen in Kapitel VIII, die ‚Erfindung des Holzschnitts als kritisches Phänomen für die Destruktion des traditionellen mittelalterlichen Kunstbegriffes und für die Genese des neuzeitlichen Bildes‘ (S. 23) namhaft zu machen, gelingen kann. Methodisch fehlt zunächst eine kritische Einführung in die vom Verf. benutzte philosophische (Heidegger), kunstkritische (Benjamin und H. H. Holz) und kunsthistorische (Panofsky u. Sedlmayr) Terminologie. Die Begriffe werden nicht nur als gegeben, sondern auch als so richtig akzeptiert und durch einen neuen Begriff, nämlich den der ‚Handlichkeit‘, aufeinander bezogen. „Der Begriff der Handlichkeit übergreift die in den obigen Untersuchungen auseinandergelegten Bestimmungen der Seinsart von Bildern, für die die Entstehung einer druckgraphischen Technik ‚kritisches Phänomen‘ ist“ (S. 81). Der Begriff der ‚Handlichkeit‘ wird dann nicht viel weiter Hans Jantzens Begriff der ‚Diaphanie‘ als gleichwertiger Begriff für das Spätmittelalter gegenübergestellt! Schließlich beendet der Verf. die Arbeit mit einer „Eingrenzung des Bereiches, der von den in dieser Arbeit gegebenen Bestimmungen betroffen ist“ (S. 83). Der

Kunsthistoriker als Ministerialbeamter. Tatsächlich beschreibt der Autor dann in wenigen Zeilen die ‚Dimension des Künstlich-ästhetischen‘ des Weichen Stils als „auch auf dem Gebiet des frühesten Bilddrucks von Bedeutung“, so als wären Gemälde, Teppiche, Goldschmiedarbeiten, Holzschnitte und Miniaturen des Weichen Stils Arbeiten des Jugendstils, „von keiner anderen Legitimation getragen als von der des reinen Schmuck- und Kunstwerts“ (S. 83).

Sind also sowohl gegen die Begrifflichkeit wie gegen Methodik und Stil der Arbeit grundsätzliche Einwendungen zu machen, so seien am Schluß noch einige spezielle Einwendungen hervorgehoben, da einige Behauptungen und ‚Ergebnisse‘ nicht unwidersprochen bleiben dürfen.

S. 22 wird behauptet, daß das Interesse am frühen Holzschnitt nach dem Krieg, gemeint ist der Zweite Weltkrieg, auffällig zurückgegangen sei, obwohl die Literaturliste beweist, daß während der Nazizeit nur eine einzige Arbeit zum Thema erschienen ist. Richtig ist, den Rückgang der Forschung mit dem Generationswechsel um 1930 und vor allem der Emigration der besten Lehrer unseres Fachs 1933 in Zusammenhang zu bringen. Auch Werner Cohn, der 1934 in Straßburg bei Paul Heitz seine Dissertation veröffentlicht hat (Untersuchungen zur Geschichte des deutschen Einblattholzschnitts im 2. Drittel des 15. Jahrhunderts, Stud. z. dt. Kstgesch. H. 302), die Körner mit einigem Nutzen hätte beiziehen können, mußte der Gewalt der Nazis weichen, nachdem er für Paul Heitz und unter dessen Namen noch einige Hefte der ‚Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts‘ bearbeitet hatte.

S. 28 und S. 86 liest man, daß Horst Appuhn den Fund der Wienhauser Andachtsbildchen gemacht habe. Das trifft nicht zu, vielmehr haben wir in unserer Erstveröffentlichung in den Niederdeutschen Beiträgen zur Kunstgeschichte Bd. IV, 1965, S. 157 ff. Fund und Fundumstände in Anm. 1 S. 173 skizziert, nachdem Appuhn a. a. O. Bd. I, 1961, S. 73 Anm. 7 schon nähere Mitteilungen gemacht hatte, die er 1977 in den Veröffentl. d. Inst. f. MA Realienkunde Österreichs Nr. 2, Sitz. Ber. phil.hist. Klasse der Österr. Akademie d. Wiss. Bd. 325, S. 161 noch einmal anschaulich erweitert hat.

S. 39 vermutet Körner eine „möglicherweise bereits Schablonen verwendende Massenproduktion gemalter Andachtsbildchen“ als Vorläufer für den Einblattholzschnitt, doch waren „von einer begrenzten Gesellschaftsschicht abgesehen ... religiöse Bilder (sic) vor dem 15. Jahrhundert nur im öffentlichen Rahmen zugänglich“.

S. 45 behauptet er, die Mystik sei „prinzipiell bilderfeindlich“, obwohl er S. 44 ganz richtig die neuen mystischen Bildthemen aufzählt. Und er behauptet dann sogar, daß die von ihm aufgezählten Themen im Einblattholzschnitt keinen Niederschlag gefunden hätten, was doch einfach nicht stimmt (vgl. den Index in Schreibers Hdb.).

S. 80 versteigt sich der Verf. in die Unterscheidung von Einprägen und Aufprägen, indem er den Prägevorgang zurecht als eine auch geistige Kategorie bestimmt, aber mit dem Aufprägen dann das Drucken meint, das eben ein Drücken und nicht ein Prägen ist, wie die Quellen bestätigen, die Körner selbst und richtig zitiert (S. 28).

S. 85 wird der Holzschnitt Schr. 435, eine Kreuzigung in Paris (Abb. 6), als ‚französisch‘ zusammen mit der Geißelung Christi, Schr. 288, ebenfalls dort, aus der Betrachtung der ‚deutschen Einblattholzschnitte‘ ausgeschlossen, obwohl die Kreuzigung, Schr. 435, im Mittelpunkt von Johannes Jahns ‚Beiträgen‘ 1928 (S. 41) steht. Jahn hat die Kreuzigung mit der Kreuzigung des Meisters Theoderich auf Burg Karlstein verglichen und gefolgert, daß der Holzschnitt ‚noch im 14. Jahrhundert‘ entstanden sei. Der französische Ursprung des Blattes hätte also gegenüber Jahns Einordnung diskutiert werden müssen. Aber Jahn wird in diesem Zusammenhang nicht einmal zitiert. Auch bei dem Wienhauser Christophorus, Körner Abb. 9, fehlt es S. 85 nicht nur an dem Literaturnachweis, sondern auch an einem Hinweis auf die von uns begründete Datierung ‚letztes Drittel des 14. Jahrhundert‘. Der Autor begründet seine Datierung ‚um 1420—30‘ nicht. Die Inzigkofener Verkündigung in Nürnberg, Schr. 34, versetzt er S. 88 ff. nach ‚Altbaiern‘, um 1420—30, obwohl ich in meiner Dissertation, die er sonst häufig zitiert, eine Einordnung ‚Oberrhein um 1405‘ ausführlich begründet hatte. Schließlich hat er leider die Arbeit von A. A. Schmid, Bemerkungen zu zwei Zeugdrucken aus dem Alpenraum, in: *Artes minores*, Dank an Werner Abegg, Bern 1973, gänzlich übersehen, obwohl sie schon von Musper im Tafelbd. XI zu Schreibers Handbuch, 1976, verarbeitet worden ist. Deshalb kann der Verf. auch leichthin behaupten, Schr. 265, Christus vor Herodes, in London, sei ‚burgundisch? um 1420‘ und damit von seinen Erörterungen ausschließen. Schmid hatte den Holzschnitt mit dem Lesepultbehang von Innichen (Teilstück in der Abegg-Stiftung, das andere in der Nat. Gallery in Washington) und der Bibel Konrads von Vechta (in Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus) verglichen, die bekanntlich aus der Wenzelswerkstatt stammt.

Es ist schade, daß die Gelegenheit, der Forschung neue Impulse zu verleihen, so leichtfertig vertan worden ist.

Christian von Heusinger

V A R I A

NACHTRAG ZU DEN HOCHSCHULNACHRICHTEN

MARBURG

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER PHILIPPS-UNIVERSITÄT

Neu begonnene Dissertationen

Igor A. Jenzen: (Arbeitstitel) Die Entwicklung des Schreibmöbels in Deutschland von 1600—1800. Marion Starke: (Arbeitstitel) Schwangeren-Darstellungen in der bildenden Kunst.

MÜNCHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Mütherich) Matthias Exner: (Arbeitstitel) Die Fresken der Krypta von St. Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei.