

erstmals mit der Entstehungslegende aufräumt. Noch bis vor kurzem war die Galleria Palatina, auch von offizieller Seite, als Galerie des 17. Jahrhunderts hingestellt worden, und noch immer behaupten die Galerieführer, die Deckengemälde Pietro da Cortonas seien für die damals bereits bestehende Gemäldegalerie ausgeführt worden. Was das eigentliche Anliegen der Ausstellung angeht, nämlich die Eingriffe des 20. Jahrhunderts wieder rückgängig zu machen, so darf man gespannt sein, was sie bewirkt und wie die Geschichte der Galleria Palatina in den nächsten Jahren weitergehen wird.

Elisabeth Epe

Tagungen

ACHTZEHNTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

Kassel, 20. bis 24. September 1982

Vom 20. bis 24. September 1982 fand in Kassel die achtzehnte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. statt. Wir veröffentlichen nachfolgend und im Februarheft die Resümées der Vorträge und Referate, sofern deren Publikation nicht an anderer Stelle vorgesehen ist. Das Protokoll der Vormittagssitzung und der Mitgliederversammlung am 23. September wird im Februarheft veröffentlicht.

VORTRÄGE AM 20. SEPTEMBER 1982

Eröffnungsansprache des Ersten Vorsitzenden Georg Friedrich Koch (Darmstadt)

Meine sehr verehrten Damen, meine Herren!

Im Namen von Vorstand und Beirat des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker habe ich die Ehre, den 18. Deutschen Kunsthistorikertag zu eröffnen.

Wir folgen einer Einladung der Stadt Kassel und sind damit erstmals in der Geschichte des Deutschen Kunsthistorikertags Gäste im Bundesland Hessen. Dies möge ein Hinweis sein, daß trotz der alle zwei Jahre wechselnden Tagungsorte der Reichtum der deutschen Kulturlandschaften noch lange nicht entsprechend ausgeschöpft ist.

— Herr Koch begrüßt als Beauftragten des Hessischen Kultusministers Herrn Staatssekretär Dr. Vilmar, ferner den Oberbürgermeister von Kassel, Herrn Eichel, dem der Verband für die Einladung zum Tagungsort dankt, zugleich namentlich die Vertreter des Wissenschafts-, Kunst- und Kulturlebens und die Ehrengäste der Stadt, besonders noch die Damen und Herren der Presse und der anderen öffentlichen Medien. —

Der Gruß gilt den Gästen aus dem Ausland, besonders unter ihnen den Referenten der Tagung, Herrn Lübke aus Zürich, Frau Beer aus Basel, Herrn De Vries aus Groningen, Frau Rosenau aus London, Herrn Zeitler aus Uppsala, Herrn Werkner aus Wien, Herrn Zaunschirm aus Salzburg und Herrn Fuchs aus Eindhoven.

Ich begrüße alle Mitglieder unseres Verbandes, die den Weg nach Kassel gefunden haben, und vor allem die Damen und Herren, die sich zu aktiver Mitarbeit als Sektionsleiter, Vortragende und Referenten sowie für die vielfältigen Aufgaben der Organisation der Tagung mit allen ihren Einzelheiten, vor allem als Initiatoren am Ort den Herren Scheurmann und Schweikhart, zur Verfügung gestellt haben. Ihr zum Teil beträchtlicher Aufwand an Zeit, Arbeit und Ideen für eine Sache, die zum geringsten dem eigenen Nutzen zukommt, in der Hauptsache den ehrenamtlichen Dienst an einer Aufgabe für die Allgemeinheit des Faches betrifft, von der im voraus nicht feststeht, wie sie angenommen wird, verdient im ganz besonderen Maße unseren Dank.

Ein letztes Grußwort möchte ich an die vielen jungen Teilnehmer richten, die als eben Graduierte, als Doktoranden oder Magistranden, bzw. als interessierte Studenten an dieser Tagung teilnehmen. Für sie tragen wir Älteren nachdrückliche Verpflichtungen auch darin, durch eine solche Tagung, wie sie eben beginnt, ihnen Orientierungshilfen, aber auch Reibungs- und Diskussionspunkte, Anregungen und vielleicht auch Maßstäbe für ihre weitere Arbeit zu vermitteln.

Mit dieser Bemerkung, meine sehr verehrten Damen und Herren, bin ich bereits mitten im Thema: Für den Historiker, zu dem sich auch der Kunsthistoriker in seinen zentralen Anliegen rechnen muß, so weitläufig sich auch seine Orientierungsmöglichkeiten in Bereiche prinzipieller Ästhetik und Kunstphänomenologie, von den allgemeinen Kunstwissenschaften bis zu den Medientheorien entfalten können, gibt es keinen fixierten Standort, von dem er gewissermaßen gleichbleibend die wissenschaftlichen und allgemeinen Probleme seines Faches zu sehen und zu beurteilen vermag. Jeder generale Fach- und Wissenschaftskongreß wird dadurch ein Experiment, oder sollte es wenigstens sein, und Wagnisse in Kauf nehmen, von denen man im voraus nicht weiß, wie sie aufgehen.

Aber das ist nur die eine Seite: Die andere Tatsache der Kunstgeschichte und der Fachkräfte, die sie betreiben, ist, daß die institutionellen Bindungen oder auch bürokratischen Verhältnisse, in denen Kunsthistoriker tätig sind, lang dauernde und zum Teil begrenzte Arbeits- und Spezialgebiete in tagtäglicher Arbeit, Forschung und Betreuung bieten, die jenseits jeglicher Experimentiergelegenheit liegen. Wie diesen Möglichkeiten eines statischen Verhaltens, so sollte ebenfalls dem Wissenschaftler und Forscher im sog. Elfenbeinturm die volle Souveränität seiner Esoterik gewahrt bleiben. Diese unterschiedlichen und zum Teil gegensätzlichen Größen, mit denen ein Fachkongreß zu rechnen hat, führen zu Kompromissen, die umso deutlicher machen, daß man dem Gesamten kaum gerecht werden kann.

Für den 18. Deutschen Kunsthistorikertag sind wir zunächst schon im Äußeren der Programmgestaltung von der bisherigen Tradition abgewichen. Als ein weiteres Novum haben wir bewußt den Kontakt zur *documenta 7* aufgenommen, zu jener alle vier/fünf Jahre in Kassel veranstalteten großen Schau gegenwärtiger Kunst.

Die Öffnung der Kunstgeschichte in Forschung und Lehre, in der musealen, aber auch denkmalpflegerischen Praxis in die Bereiche der Kunst des 20. Jahrhunderts ist nicht neu. Aber sie scheute bisher meistens die direkte Konfrontation mit der

Kunst der Gegenwart. So berechtigt die Frage ist, wie weit der Kunsthistoriker das Unmittelbare der künstlerischen Kultur seiner Zeit in seiner komplexen Struktur zu erkennen vermag, so hat andererseits die Nachbardisziplin der Geschichte bereits die Zeitgeschichte als Bestandteil der Wissenschaft akzeptiert.

Aber auch für den Kunsthistoriker ist diese Frage längst durch die Praxis beantwortet worden. Im Museums- und Ausstellungswesen steht der Fachmann unmittelbar vor den Problemen der Bestimmung, Auswahl und Wertung der Kunstzeugnisse seiner Gegenwart.

Natürlich sollte unter dem Aspekt der Gesamtheit der historischen Wissenschaft auch in diesem Fall eine entsprechende Verhältnismäßigkeit beachtet werden. Dies haben wir versucht, durch die Form des allgemeinen, offenen und öffentlichen Abschlusses als Podiumsdiskussion zu dokumentieren. Vielleicht wird noch ein abschließendes Wort ratsam, das nur allzu Bekanntes wieder ins Bewußtsein rufen möchte: Die Betrachtung und das Urteil des Kunsthistorikers stehen unter dem doppelten Aspekt einerseits der geschichtlichen Position des Objektes, der Rekonstruktion seiner Erscheinung und seines Bezugssystems, andererseits aber der Anschauungsweise, die der Historiker aus seiner Gegenwart und seinem aktuellen Bewußtsein der Geschichte und ihren Verhältnissen gegenüber in sich trägt.

Nehmen Sie bitte, meine sehr verehrten Damen und Herren, die genannten Gesichtspunkte zum Verständnis des Tagungsprogrammes entgegen. Für den ersten Kongreßtag haben wir eine Reihe, wie wir meinen, programmatischer Veranstaltungen in Plenarsitzungen konzentriert, die aus dem letzten Jahrzehnt neu erwachsenen Tendenzen und Problemen des öffentlichen Kulturbetriebs für die Kunstgeschichte Rechnung tragen. Hierzu gehören der Einführungsvortrag des Kulturphilosophen Hermann Lübke, „Kunstwissenschaft und Kunstinteresse“, die Sektion „Kunstgeschichte als angewandte Kulturgeschichte“, die gemeinsam von Historikern und Kunsthistorikern bestritten wird, weiterhin die Sektion „Denkmalpflege als angewandte Kunstwissenschaft“, die auch über die gefährdete Rolle des Kunsthistorikers als Wissenschaftler im Denkmalpflegebetrieb handelt, und schließlich der Abendvortrag, in dem der Kunsthistoriker Willibald Sauerländer kritisch nach der kunsthistorischen Interpretation des Verhältnisses von historischer Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit am Beispiel eines berühmten Historienbildes fragt. Auch alle diese Fragen sind nicht völlig neu. Aber es ist wichtig, daß sie in Abständen immer wieder erneut gestellt werden, um zu ergründen, inwieweit sich Standorte verändert haben.

Außerdem haben wir uns bemüht, wie bereits zu früheren Kongressen, Wissenschaftler der Nachbardisziplinen zu gewinnen, um das Spektrum der kunsthistorischen Betrachtungsweisen zu ergänzen und zu erweitern.

Nach einigen, das Anliegen des jetzigen Kongresses betreffenden Bemerkungen möchte ich noch auf allgemeinere, die Kunstgeschichte insgesamt betreffende Probleme eingehen. Da der Verband Deutscher Kunsthistoriker seiner Satzung zufolge, „die Interessen der Wissenschaft der Kunstgeschichte wahrzunehmen, ihre auswärtigen Verbindungen zu pflegen und als Berufsverband die Interessen seiner

Mitglieder zu vertreten hat“, sind seine Vertreter auch angehalten, der Öffentlichkeit gegenüber die Fragen und Schwierigkeiten, die der Berufsverband im öffentlichen Wirken seiner Mitglieder sieht, darzustellen und auf die prinzipiellen Sorgen, die Einzelne und Gruppen der Kunsthistoriker an den Verband herantragen, einzugehen, wenn auch der Verband sich nicht nur einem staatlichen Ansprechpartner gegenüber sieht, sondern auf die Kulturhoheit der verschiedenen Bundesländer und außerdem im einzelnen auf die unterschiedlichen Kulturauffassungen der Kommunen reagieren muß.

Zunehmende Sorgen erweckt die Studiensituation an den Universitäten in einem Fach, das seiner Struktur nach nicht auf große Mengen oder gar Massen abgestimmt werden kann. Die ungefähr 10 000 Hauptfachstudenten der Kunstgeschichte, die gegenwärtig unsere Institute und Ausbildungsstätten bevölkern, haben weitgehend eine Verschulung und eine administrativ geforderte feste Verplanung eines Studiums zur Folge, dessen Besonderheit etwa auch in einem heute fast unmöglich gemachten Studienortwechsel liegt, um unterschiedliche Lehrmethoden und Wissenschaftsauffassungen, aber auch andere Kunstregionen kennenzulernen. Gegenüber 1979 hat sich in diesem Jahr die Anzahl der gemeldeten Studienabschlüsse verdoppelt. 1979 wurden der „Kunstchronik“ 42 abgeschlossene Magisterarbeiten und 95 abgeschlossene Doktorarbeiten gemeldet, 1982 im August sind es 150 Magisterarbeiten und 126 Dissertationen. Mit der bildungspolitisch zwar verständlichen, aber für das Fach Kunstgeschichte höchst problematischen Entscheidung, das Studium generell mit dem Magister abschließen zu lassen, wird für ein prinzipiell wissenschaftstheoretisches Studium, wie es die Kunstgeschichte ist, der eigentliche Abschluß, die Promotion, als Nachweis zur selbständigen wissenschaftlichen Forschungsarbeit zu einem freiwilligen Zusatzvergnügen, das in Zukunft auch noch auf die frühere Möglichkeit einer Förderung durch ein Graduiertenstipendium verzichten muß und damit naturgemäß die Arbeitszeit unter Umständen um Jahre verlängert. Da in den folgenden Jahren mit einem sprunghaften Ansteigen der Magisterarbeiten gerechnet werden muß, werden die Chancen für die insgesamt besser qualifizierten promovierten Kunsthistoriker, die dann oft Jahre später erst in den Beruf treten können, außerordentlich schwierig angesichts eines ganz eingeeengten Stellenmarktes. Aber eines möchte ich angesichts dieser schwerwiegenden Problematik unmißverständlich ausdrücken: Weder die Hochschulen und Universitäten noch die anderen Berufsbereiche der Kunstgeschichte können auf den promovierten Kunsthistoriker verzichten; er ist und bleibt der eigentliche Vertreter der wissenschaftlichen Arbeit und der Forschungstätigkeit in seinem Fach.

Auf den im Prinzip unzutreffenden Vorwurf der mangelnden Berufs- bzw. Praxisnähe des Studiums der Kunstgeschichte muß mit dem Hinweis geantwortet werden, daß diese Grundausbildung wissenschaftlich-methodischer Art die Befähigung zu einer breiten Palette unterschiedlicher Tätigkeiten gibt, die durch die steigende Zahl der Freizeit- und Bildungsberufe noch vergrößert wird. Als Mittler zwischen Studium und Berufstätigkeit sind die Volontärstellen an Museen, Sammlungen und

bei den unterschiedlichen Denkmalpflegebehörden von höchster Bedeutung. Auf ihnen kann der Graduierte die Spezifika der Praxis kennenlernen, aber zugleich sich selber prüfen, inwieweit er sich dafür als geeignet empfindet. Die bedauerliche Tendenz bei staatlichen und kommunalen Kulturbehörden, die ohnehin viel zu geringe Zahl der Volontärstellen auch noch zu begrenzen oder gar zu streichen, hat angesichts des wachsenden Stroms der Graduierten schwerwiegende Folgen. Deshalb richten wir die dringende Bitte an alle Verantwortlichen, nach Möglichkeit die Anzahl der Volontärstellen nicht zu verringern, sondern noch zusätzlich neue zu schaffen und diese Frage im ähnlichen Sinne politisch zu beurteilen, wie es mit dem Lehrlingsproblem geschieht.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, noch zwei Hauptbereiche kunsthistorischer Tätigkeitsfelder möchte ich kritisch ansprechen: Das Museums- und Ausstellungswesen und die Denkmalpflege. Auch hierbei sind die Sorgen und Probleme, die ich Ihnen vortragen möchte, nicht neu. Bereits mein Vorgänger, Herr Ellger, hat sie zum letzten Kunsthistorikerkongreß in Mainz 1980 nachdrücklich angesprochen. Dennoch möchte das „*ceterum censeo*“, den beharrlichen Ernst des Verbandes zum Ausdruck bringen, von zentralen Forderungen nicht abzuweichen.

Die ungeheure Zahl von 54,0 Mio Museumsbesuchern jährlich, die das Berliner Institut für Museumskunde kürzlich veröffentlicht hat, gilt begrifflicherweise nicht in erster Linie den Kunstmuseen. Aber auch ihre Besucherzahlen sind in einem stetigen Anwachsen begriffen. Die großen kulturgeschichtlich-kunsthistorischen Ausstellungen von Tut-ench-Amun über China bis zu den Staufern, den Wittelsbachern und den Preußen waren Besuchermagneten, andererseits aber auch zum Teil Prestigeunternehmen, die sehr große Versicherungssummen und einen überaus kostspieligen Arbeitsaufwand verursachten. Auch viele Kunstmuseen profitierten in den letzten Jahren von diesem Besucherstrom. Manche Kulturbehörden der Bundesländer und der Kommunen entwickelten hieraus eine bequeme Argumentation für die öffentliche Effizienz der Museen. Hinzu kommt noch ein Museumsneubarockbauboom, der von Hannover bis München, von Köln über Mönchengladbach und Frankfurt bis Stuttgart sehr teure Projekte errichtet oder in Gang gebracht hat; er trägt gegenüber allen früheren Unkenrufen von der Schwellenangst und Bürgerferne ein neues repräsentatives Anspruchsdenken in sich, das mehr auf den Wirkungseffekt sensationeller, bedeutungsvoller und kostbarer Hüllen als auf die reichen und historisch vielfältigen Inhalte Wert legt. Für den Kunsthistoriker als Museumsmann eröffnen sich häufig eigentümliche Perspektiven: Er wird zum termingehetzten Manager öffentlicher Kulturarbeit, deren Effizienz hauptsächlich in der Außenwirkung beruht, während die eigentlichen Anliegen seiner Wissenschaft oder gar der Forschung vielfach zurückgedrängt werden. Die drängende Frage ist, ob mit dem Schwund der finanziellen Mittel den Museen in der Zukunft eine Chance gegeben wird, anstelle von Prestigeforderungen die Wendung nach innen zu vollziehen, um durch die stilleren Arbeiten mit den Beständen, der Inventarisierung und Katalogisierung sowie der wissenschaftlich forschenden Bearbeitung stärker, als bisher möglich, die wertvolle Substanz aufzuarbeiten.

Freilich wird man für derartige Tätigkeiten die ohnehin allzu schmalen Personalbestände nicht einfrieren oder gar abbauen dürfen, sondern über zusätzliche Volontärstellen, besonders aber befristete Arbeits- und Werkverträge gezielte Forschungsmaßnahmen durchführen müssen. Durch solche Maßnahmen erhielten auch die zahlenmäßig anwachsenden Nachwuchskräfte Möglichkeiten, sich fachlich und wissenschaftlich in der Praxis zu bewähren. Auch sollte man in den größeren Kunstmuseen der Förderung des Spezialistentums mehr Beachtung schenken und vor allem für die Ausbildung von Kennertum entschiedene Sorge tragen.

Für die weiten Bereiche der Denkmalpflege gelten durchaus ähnliche Sorgen. Eine von Beiratsmitgliedern des Kunsthistorikerverbandes unter Leitung von Herrn Boeck durchgeführte Befragung der Denkmalämter hat in erschreckender Weise eine Tendenz des Berufsbildes bestätigt, über die in den Denkmalämtern seit Jahren geklagt wird. Nicht ganz ohne die Interpretation der jetzt in allen Bundesländern erfolgten Denkmalschutzgesetzgebung ist die Denkmalpflege weitgehend auf Fragen der Architektur und des Städtebaues eingeschränkt. So beträgt etwa das Verhältnis von Kunsthistorikern zu Architekten unter den Denkmalpflegern 5:4, und weitgehend werden auch die Kunsthistoriker für die Diskussion und Durchsetzung baupflegerischer Maßnahmen eingesetzt. Wie im Museums- und Ausstellungswesen gilt auch durchweg in der staatlichen und kulturpolitischen Wertung die Effizienz der Denkmalpflege nach außen, d. h. daß vielfach unter der Wahrung der Rücksichten auf kommunale und kommerzielle Bauvorhaben Stadt-raumkosmetik, Ensembleschutz und Einzelrestaurationen als Erfüllung denkmalpflegerischer Pflichten angesehen werden. Den statistischen Angaben zufolge sehen sich rd. 45 % der Ämter im Bereich der Bau- und Kunstdenkmalpflege in der Lage, die laufenden Maßnahmen ausreichend zu betreuen, allerdings können nur 27 % der Ämter ihre Dokumentationspflicht erfüllen. Die Notwendigkeit der Listerstellung der Baudenkmäler führt dazu, daß nur noch in zwei Ämtern die „klassische Form“ der Inventarisierung erfüllt werden kann.

Allein diese Andeutungen können deutlich machen, daß eine Wertung der Arbeit der staatlichen Denkmalpflege aus der Sicht der Kunstgeschichte beträchtliche Defizite feststellen muß, die sich in der Erfassung, in der Betreuung und in der Einzelforschung der Kulturdenkmale zeigen. Auch für die Denkmalpflege gilt, daß sie in einem viel stärkeren Maße als bisher von äußerlicher Effektivität ihre Aufmerksamkeit nach innen lenken muß, d. h. die vielfältigen wissenschaftlichen Aufgaben, besonders aber die der Quellen- und Materialforschung, intensiv betreiben sollte.

Auch hierfür gilt, daß eine Vermehrung der Volontärstellen die Voraussetzung für einen kundigen Mitarbeiterstamm schafft, der, wenn auch nur in leider zu wenigen Fällen durch Planstellen, aber doch durch Werk- und Arbeitsverträge Forschungsarbeiten fördern sollte.

Wenn auch die Kunstgeschichte in der Ausbildung des Nachwuchses das Prinzip der Wissenschaftsorientierung beibehalten und sich nicht in berufsbezogene Spezialausbildungen aufteilen sollte, so haben sich doch an vielen Universitäten spezifische Lehrgänge entwickelt, die von Museums- und Denkmalpflegepraktikern

durchgeführt werden, um innerhalb des allgemeinen Studiums spezielle Vororientierungen zu ermöglichen. Im Anschluß daran sind natürlich Volontariate besonders sinnvoll. Auch in diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal mit allem Nachdruck gegenüber staatlichen und kommunalen Kulturbehörden deutlich machen, daß Volontariate Orientierungs- und Lehrstellen sind, aber keine Planstellen im Sinne wissenschaftlicher oder fachlicher Mitarbeit.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, zum Abschluß meiner Ausführungen möchte ich noch im Namen des Verbandes denjenigen danken, die uns durch ihre materielle Unterstützung das Zustandekommen dieser Tagung ermöglicht haben. An erster Stelle sind hier die Deutsche Forschungsgemeinschaft und das Hessische Kulturministerium zu nennen, die durch namhafte Beiträge vor allem den gewichtigen Kreis der vortragenden und referierenden Wissenschaftler zusammenbringen halfen. Darüber hinaus gilt unser Dank für den finanziellen Beitrag der Stadt und den privaten Sponsoren in Kassel, außerdem den Verlegern, die auch durch ihre Finanzspenden ein besonderes Interesse an dieser Tagung bekundet haben.

Abschließend möchte ich im Namen des Vorstands der Hoffnung Ausdruck verleihen, daß die folgende Woche, die uns im wechselseitigen Anhören und im Diskutieren vereint, darüber hinaus aber auch die Gelegenheit gibt, in vielen Begegnungen neue Kontakte zu knüpfen, als eine echte Bereicherung und Belebung empfunden wird. In diesem Sinne wünsche ich uns allen ein gutes Gelingen.

Hermann Lübke (Zürich):

Kunstwissenschaft und Kunstinteresse. Über kulturpolitische Folgen des sozialen Wandels

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

KUNSTGESCHICHTE ALS ANGEWANDTE KULTURGESCHICHTE

Eberhard Straub (Frankfurt a. M.):

*Historisches Kunstwerk und ästhetisiertes Ausstellungsstück.
Die Spannung zwischen Kunstgeschichte und Kulturindustrie*

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

Rainer Kahsnitz (Nürnberg):

Alterthumskunde – Kunstarchäologie – Kulturgeschichte – Kunstgeschichte. Vom Spannungsfeld der Disziplinen in der Geschichte der Museen

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

In Anknüpfung an frühere Überlegungen (Geschichte im Museum. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde 19, 1980 S. 147—163) skizzierte der Vortragende Möglichkeiten und Grenzen der Darbietung von Geschichte in Museen und in Ausstellungen — aus der Sicht eines Historikers, dem an einer breiteren Heranziehung von nicht-schriftlichen Relikten der Vergangenheit (also auch von Kunstwerken) liegt, als sie üblicherweise praktiziert wird, z. B. in illustrierten Darstellungen der neueren Geschichte, aber auch in sogenannten Dokumentationen neuerer Kunst-Ausstellungen (wie z. B. in: Dreimal Deutschland. Lenbach, Liebermann, Kollwitz. Hamburger Kunsthalle 1981 oder: Vor hundert Jahren. Dänemark und Deutschland 1864—1900. Gegner und Nachbarn. Kieler Kunsthalle 1981), wo außer Karikaturen, bildlichen Darstellungen von politischen Ereignissen und Politiker-Portraits kaum etwas gezeigt zu werden pflegt.

Am Beispiel der vor einiger Zeit aus der Sammlung von Hirsch für das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg ersteigerten Armilla aus dem 12. Jahrhundert (einer emaillierten Armspange, die aus dem Schatz Kaiser Friedrichs Barbarossa stammt oder einem aus diesem Schatz stammenden entsprechenden, jedoch nicht erhaltenen Stück, sehr nahe steht) versuchte der Vortragende dann, der in dem genannten Museum vorgenommenen Präsentationen die von ihm gewünschte gegenüberzustellen.

Im Museum wird dieses einstige Herrschaftszeichen als das präsentiert, was es in der Tat geworden ist, nachdem es als Herrschaftszeichen nicht mehr gebraucht werden konnte, also als ein Stück Kunstgewerbe. In der Sicht des Historikers wird damit aber nicht nur dieses Stück selber, sondern sozusagen auch seine postume Geschichte ausgestellt, während er sich — zumal bei einem so einzigartigen Stück — eher die museale Darbietung von dessen ursprünglicher Zweckbestimmung wünschen würde, also seine Präsentation als ein Herrschaftszeichen, als ein prominentes und aussagekräftiges Relikt hochmittelalterlichen Königtums, und das umso mehr, als die königlichen Herrschaftszeichen seit dem 15. Jahrhundert ja in Nürnberg verwahrt wurden und das Germanische Nationalmuseum einige kostbare Stücke, nämlich den Heiltumsschrein und die beiden Kaiserbilder von Dürer, besitzt, welche im Zusammenhang der Aufbewahrung dieses königlichen Schatzes geschaffen worden sind.

Am Beispiel der ersten Abteilung der Wittelsbacher-Ausstellung von 1980, welche die Armilla zusammen mit zwei Gipsabgüssen von mittelalterlichen Plastiken und zwei Urkunden zur Vergegenwärtigung des frühen Wittelsbachischen Herzogtums benutzte (oder mißbrauchte), versuchte der Vortragende sich sozusagen nach der anderen Seite abzugrenzen und sowohl einer enzyklopädischen Zusammenhäufung von Originalen, Photographien und Surrogaten zu widersprechen wie auch einer Benutzung von Objekten wie der Armilla oder von mittelalterlichen Urkun-

den als Ersatz für das, was die Überlieferung nicht zu bieten hat, nämlich von Porträts und von Ereignisbildern.

*Jörg Traeger (Regensburg):
Kulturgeschichtliche Programmkunst als politische Utopie
am Beispiel der Walhalla*

Für die Büstenaufstellung in der Walhalla hat Ludwig I. von Anfang an Gleichheit gefordert, da der Tod jeden irdischen Unterschied aufhebe. Die formale Konsequenz bestand in einer gleichmäßigen Aufreihung der Büsten ohne Rücksicht auf thematische Gruppierung oder Standesunterschiede. Hinzu kam gleicher Größenmaßstab sowie die durchgängige Anwendung der griechischen Hermenform. Sie stellt eine Sonderausprägung des antiken Kostüms dar, das in der Denkmalsdiskussion um 1800 vielfach als Alternative zur zeitspezifischen Kleidung, d. h. als Ausdruck der idealen Persönlichkeit, gefordert wurde.

Der egalitäre Grundgedanke läßt sich über das napoleonische ins revolutionäre Frankreich zurückverfolgen. Das Elysium der Unsterblichkeit war im Grunde eine Republik des Todes. Der schon von den Zeitgenossen empfundene Friedhofscharakter des Walhalla-Inneren hat Vorläufer in Napoleons Pariser Ruhmestempel für die Soldaten der Großen Armee und in einem Friedhofsprojekt des Revolutionsarchitekten Giraud, in welchem alle Verstorbenen ohne Rücksicht auf Rang oder Konfession gleichartig behandelt werden sollten. Die Sakralisierung der Gleichheitsidee wird in der Walhalla durch einen Rückgriff auf die architektonischen Strukturen des traditionellen Kirchenbaus ausgedrückt. Dabei ist die überkonfessionelle Zielsetzung durch das Ideal einer vorreformatorischen vaterländischen Einheit bestimmt. Daraus erklärt sich das Fehlen der Büste Luthers bei der Einweihung 1842, weil Ludwig I. in Luther vor allem den Spalter der Nation sah.

Der König selbst sah sich in der Walhalla in der Rolle eines Mittlers zwischen den Heroen der Vergangenheit und der Gegenwart seiner Landeskinder bzw. einer internationalen Öffentlichkeit. Die egalitäre Büstenversammlung sollte sich in der Besuchergemeinde fortsetzen, und zwar durch Eintragung in das Besucherbuch, die ebenfalls ohne Rücksicht auf Standesunterschiede erfolgte. Der Walhalla-Pilger verewigte auf diese Weise seinen eigenen Namen in dem Nationaldenkmal. Im Sinne einer idealistischen Kunstauffassung sollte er es geläutert bzw. veredelt verlassen, was zugleich einer säkularisierten Taufidee gleichkam. Indem die aktuelle politische Kategorie der Gleichheit durch eine kulturgeschichtliche Überzeitlichkeit sakralisiert wurde, verlor sie ihren Ort in der politischen Realität.

Diese letztlich apolitische Bildungsutopie ist grundsätzlich vergangenheitsbezogen. Dasselbe gilt für die zu ihrer Vergegenwärtigung eingesetzten künstlerischen Mittel. Insofern ist die Walhalla das Schlüsselwerk einer Situation, in der nach Hegel die Kunst überhaupt nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung ein Vergangenes, d. h. Gegenstand kunsthistorischer Reflexion geworden ist. Das National-

denkmal regt insofern zu der Frage an, inwieweit die Tätigkeit des Kunsthistorikers Teilhabe bedeutet an jener kulturgeschichtlichen Republik, wie sie Ludwig I. in dem Ruhmestempel als Programmkunst verwirklichen ließ.

DENKMALPFLEGE ALS ANGEWANDTE KUNSTWISSENSCHAFT

Christian Mohr (Wiesbaden):

Die Aufgaben des Kunsthistorikers bei der Inventarisierung

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

Hiltrud Kier (Köln):

Die 50er Jahre in Köln (Resümee)

Um es gleich zu sagen: Ich wende mich diesem Thema nicht zu, weil etwa in Köln bereits alle Probleme der Denkmalpflege, die davor liegenden Epochen betreffend, schon gelöst oder deren wissenschaftliche Bearbeitung schon abgeschlossen wären. Ganz im Gegenteil! Die Kriegsschädenbeseitigung an den großen mittelalterlichen Kirchen ist noch nicht abgeschlossen, zahlreiche Hofgüter des 17./18. Jahrhunderts sind vor dem Verfall zu retten, das 19. Jahrhundert ist zwar inzwischen auch in Köln neu bewertet, aber keineswegs gerettet, die nach dem Denkmalschutzgesetz vom 1. Juli 1980 nötigen Unterschutzstellungen sind erst in Angriff genommen. Bei der Neuaufstellung der Kölner Denkmäler in den Jahren 1976–78 waren die Objekte aus der Zeit nach dem 2. Weltkrieg noch nicht berücksichtigt worden, u. a. weil sie auch nicht gefährdet schienen. Genau dies aber hat sich in den letzten beiden Jahren grundlegend geändert. Abbruch, Umstrukturierung, Fassadenverblendungen, Fensterauswechslung, Aufstockung usw. verändern das Erscheinungsbild der Epoche des Wiederaufbaus in den 50er Jahren oft gerade an jenen Stellen, wo besonders qualitätvolle städtebauliche und architektonische Bauten entstanden sind. Die Kunstgeschichte und die Denkmalpflege werden also in naher Zukunft an diesem Thema nicht mehr vorbeigehen können.

Vergleichbar mit den Erkenntnissen der Geschichtswissenschaft ist auch in der Baugeschichte das Jahr 1945 nicht als die Stunde Null anzusehen. Die Frage der Kontinuität unterschiedlichster Richtungen stellt sich überall und völlig unabhängig von irgendeiner Parteizugehörigkeit. Meines Erachtens hindert das allzu starke Schielen auf das etwaige Verhältnis eines Architekten zu dieser oder jener politischen Gruppe zunächst die unvoreingenommene Analyse. Dies betrifft ebenso die Kontinuität von Stilmerkmalen der Dritten Reichs-Architektur, wie die des Bauhauses und des in Anlehnung daran entstandenen „Nierentischstils“. Es wird

auf jeden Fall sehr viel zu forschen geben, und ich wende mich zunächst einigen Aspekten der Stadtplanung und des Kirchenbaus zu.

Köln war 1945 im Altstadtbereich zu 90–95 % zerstört: einesteils durch Bomben, andernteils durch die Stadtplaner des 3. Reiches, die riesige Verkehrs- und Aufmarschschneisen durch die Altstadt geschlagen hatten. Rudolf Schwarz versuchte nach 1945 mit seinem Generalplan den historischen Stadtgrundriß und seinen alten Maßstab zu respektieren, aber auch den gestiegenen Verkehrsbedürfnissen Rechnung zu tragen. Er übernahm einen Teil der Straßenplanung des 3. Reiches, änderte sie aber in ganz wesentlichen Punkten ab: Die Streckenführung der N-S-Achse wurde im nördlichen (Eigelsteinviertel) und südlichen (Severinsviertel) Bereich aus diesen Wohnvierteln herausgenommen. Die Bebauung wurde nicht in achtgeschossiger neoklassizistischer geschlossener Blockrandbebauung durchgeführt (man vergleiche das Modell der Nazi-Planung), sondern als Pavillonbauten auf menschliches Maß zurückgeführt (Hahnenstraße) oder mit diagonal locker in Grünflächen zurückgesetzten Baukörpern gestaffelt, wie es an der Nord-Süd-Fahrt an leider nur wenigen Stellen ausgeführt wurde (u. a. Berufsschule von Hans Schumacher Ecke Sachsenring, Finanzamt Ecke Weidenbach, Opernhaus und gegenüberliegendes Geschäfts- und Appartementhaus). „Die Stadt verdoppelte sich gleichsam und wurde aus zwei Maßstäben entwickelt: die Verkehrsbänder aus dem der schnellen Wagen und die Stadtstädte aus dem der Fußgänger; die einen waren linear entwickelt und mit hohen Gebäuden bestellt, welche in weiten Abständen an ihren Rändern standen, denn der Fahrverkehr rafft die Entfernungen, und die anderen räumlich aus dem Netzwerk der Gassen und der alten und neuen Plätze...“

Eine besondere Bedeutung kam dem Wiederaufbau der alten Kirchen zu. In einer bereits 1946/47 öffentlich geführten Diskussion wurde über das „wie“ heftig diskutiert. Insbesondere die Architekten forderten anstelle besonders stark zerstörter Bauten oder Bauteile neue Lösungen und keine Rekonstruktionen. Ein Wettbewerb zum Neubau des Dreikonchenchores von St. Maria im Kapitol aber erbrachte z. B. folgendes Ergebnis: „Die Gutachterkonferenz beschloß deshalb einstimmig, die ursprüngliche Konzeption nach Möglichkeit wiederherzustellen, da diese Lösung am meisten der europäischen Bedeutung des Bauwerks gerecht wird.“ Es hatte sich also erwiesen, daß auch Architektur in ihrem geistigen Grundgehalt unzerstörbar sein kann. Die Kunstgeschichte wird sich allerdings früher oder später die Frage stellen müssen, ob diese Rekonstruktionen nicht doch in bestimmter Weise auch typische Baudenkmäler der 50er Jahre sind, die vor allem ihren eindeutig historischen Ansatzpunkt offenbart: Der Chor von St. Maria im Kapitol wurde ja nicht einfach „wiederaufgebaut“, sondern so neu gebaut, wie die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts sich den Bau im 11. Jahrhundert vorgestellt hat. Freigegeben für Neugestaltungen waren aber die beschädigten Kirchen des 19. Jahrhunderts, die in der ersten Wiederaufbauphase noch nicht als denkmalwert galten. Diese Neukonzeptionen wie z. B. bei St. Marien in Kalk durch Rudolf Schwarz werden heute von uns als integraler Bestandteil dieser Baudenkmäler de-

finiert und unter Schutz gestellt. Von hier ist es dann nur ein Schritt bis zu der Frage, was mit den Neubauten dieser Epoche ist.

Es ist aber zu wenig, daß die Denkmalpflege allein versucht, zu sichten, zu dokumentieren, zu erhalten, bis dann später die „große“ Kunstgeschichte die „endgültigen“ Qualitätskriterien nachliefert. Bei der Malerei und Plastik hat die Kunstgeschichte an der Universität diese zeitliche Hemmschwelle nicht. Warum eigentlich bei der Architektur?

Gottfried Kiesow (Wiesbaden):

Quellenwert oder Gestaltwert? Kulturdenkmäler in der Kunstwissenschaft heute

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

Öffentlicher Vortrag von Willibald Sauerländer (München):

Davids Marat oder von der Ungemütlichkeit des kunsthistorischen Heldenfriedhofs

(Der Vortrag erscheint als Aufsatz an anderer Stelle)

VORTRÄGE AM 21. SEPTEMBER

BILDKÜNSTE IM MITTELALTER

Ellen J. Beer (Bern):

Marginalien zum Thema Goldgrund

Das Phänomen des Goldgrundes in der mittelalterlichen Malerei harret noch einer verbindlichen Gesamtdarstellung. Ansätze dazu sind immerhin vorhanden, ebenso Studien zu Teilaspekten, aber es fehlt eine wissenschaftlich eindeutige Umschreibung dessen, was der Goldgrund seinem künstlerischen Wesen nach ist. Das Gespräch darüber wieder in Gang zu bringen, hat sich das Referat zum Anliegen gemacht. Sein Akzent ruht weniger auf der Bedeutung des Goldgrundes als auf der „objektiven Realität“ seines Materials, der Präsenz des Goldes im Bild. Das Gold als künstlerischer Faktor tritt materiell in Erscheinung, und wie das geschieht, wie der Maler die Materie in das Bildganze einbringt, darin liegt für die künftige Forschung ein wesentliches Kriterium zur Neudefinition des Phänomens.

Seitdem Alois Riegl den Goldgrund als „idealen Raumgrund“ mit Ausdehnung in die „unendliche Tiefe“ begriffen hat, wurde die Forschung mehrheitlich durch ihn geprägt. Ihr fällt es zumal schwer, farbmaterielle Erscheinungsweise und Sinn-

bildlichkeit des Goldgrundes analytisch sauber zu unterscheiden, und so sind unsere Vorstellungen vom Goldgrund als Darstellungsprinzip der Malerei vage, unsere Definitionen werden unscharf.

Das Referat geht von den materiellen Gegebenheiten des Goldgrundes aus und stellt drei Aspekte zur Diskussion:

1. Im Goldgrund gestaltet der Künstler vorrangig Materie, die er nach Goldschmiedart ver- und bearbeitet. Gold ist ein überaus kostbarer Werkstoff, ein luminoses, glänzendes Metall, und steht in seiner Schönheit und Lichthaftigkeit — so die Lehre des mittelalterlichen Platonismus — dem göttlichen Sein näher als jeder andere Stoff. Die materielle Wertigkeit des Goldes und der transzendierende Sinngehalt des Bildes, die künstlerische und die geistige Komponente, ergänzen und bedingen sich folglich wechselseitig, denn latent ist im dinghaften Gold immer auch ein Numinoses enthalten, das zur theologischen Deutung aufruft, die Materie selbst aber nicht in Frage stellt.

2. Der Goldgrund behält während des ganzen Mittelalters seinen Materiecharakter bei; eine Verlagerung in den irrealen Bereich, wie er mitunter angenommen wird, in die Sphäre wertfreien Bildlichts, findet zu keiner Zeit statt. Der materielle Aspekt vertieft sich noch seit dem 13. Jh., weil durch Punzierung, Gravur, Reliefaufgabe etc. die Oberflächenbeschaffenheit des Goldes stark hervorgehoben wird. Dadurch erhält es eine Struktur ganz in der Nähe der Goldschmiedekunst: Edelmetallverkleidungen von Ikonen der Kreuzfahrerzeit bieten ebenso willkommene stilistische Voraussetzungen wie etwa maasländisch-hennegauische Metallgravuren um 1250. Der im Relief real-plastisch „verfestigte“ Goldgrund offenbart sich nun als im wahrsten Sinne „vordergründige“ Materie (Schöne) gegenüber der tiefenräumlichen „Illusion“ der gemalten Bildsilhouette. Eine Eigengesetzlichkeit von Malerei und Goldaufgabe beginnt sich abzuzeichnen, nicht ohne Konsequenz für die im Spannungsfeld von Goldgrund und Tiefenraum-Illusion stehende Malerei des 15. Jh.

3. Das Mittelalter hat den Goldgrund wohl nie als raumhaltiges Bildelement empfunden. Dieser kann daher weder als „idealer“ noch als „unbestimmter“ Raumgrund definiert werden. An sich ist es überhaupt falsch von „Grund“ zu sprechen, aber in der heutigen Terminologie tiefverwurzelt. Gold ist eine ortsunbestimmte Flächenfarbe nahe bei Gelb, nach Goethe „zunächst dem Licht“, von hoher „Erregung“ und farbmaterieller Dichte (Katz). Ihr lichtintensiver Oberflächenglanz ist materie-immanent, daher die suggestive Wirkung auf den Betrachter. Eine derartige Metallfarbe kann, gerade wegen ihrer Verdichtung, immer nur Fläche, nie Hintergrund sein, allenfalls noch „Fassung“. Diese materiell konsistente Fläche ist zum Bildträger geradezu prädestiniert: was sie in eigener Bildebene (ein Diskussionsbeitrag von Heinz Roosen-Runge weist als schöne Ergänzung auf den in mittelalterlichen Rezeptbüchern hierfür verwendeten Ausdruck „campus“ — Feld hin) vorzeigt, hat besondere Aussagekraft, ist zeitlos, raumlos, allgemeingültig. Durch die Wirklichkeit des Bildgoldes wird der transzendierende Sinngehalt evident.

Peter K. Klein (Bamberg):

Bildprogramm und Funktion des Portalturmes von Saint-Benoît-sur-Loire

Bau und Kapitellschmuck des zweigeschossigen Portalturmes im Westen der Abteikirche von Saint-Benoît-sur-Loire beschäftigen seit langem die Kunst- und Architekturhistoriker, ohne daß sie bisher in den wichtigsten Fragen zu einer Einigung gelangt wären. Umstritten ist vor allem die Entstehungszeit, deren fast ausschließlich auf stilkritischer Basis gewonnene Datierung bis in die jüngste Zeit zwischen den Extremen einer Ansetzung um 1030 (E. Vergnolle) und einer Einordnung in das Ende des 11. Jhs. (M. L. Schmitt) schwankt. Ebenso kontrovers ist die ursprüngliche Bestimmung des Portalturmes geblieben (Wehrturm, Westwerk, Glockenturm oder reiner Prestigebau?).

Während bereits zahllose Studien die stil- und architekturhistorische Stellung des Portalturmes von Saint-Benoît untersucht haben, sind Ikonographie und Programm des umfangreichen Kapitellzyklus von Vorhalle und Obergeschoß des Turmes bisher sträflich vernachlässigt worden, obgleich sie einen wichtigen Beitrag zur Klärung der umstrittenen Fragen liefern können. So läßt eine genauere Analyse der Figurenkapitelle der Vorhalle erkennen, daß diese Kapitelle entgegen landläufiger Meinung nicht einfach wahllos auf die verschiedenen Pfeiler verteilt sind, sondern einem wohl überlegten Plan folgen, der sowohl durch die traditionelle Symbolik der Himmelsrichtungen als auch durch die liturgischen und profanen Funktionen des Turmes bestimmt ist, ebenso aber auch bereits einen Zusammenhang mit dem 1067—1108 neu erbauten Ostteil der Abteikirche erkennen läßt.

Die Figurenkapitelle der Turmvorhalle gliedern sich thematisch in fünf klar unterschiedene Gruppen, denen jeweils ein bestimmter Platz im Gesamtprogramm zugewiesen ist: im Westen (dem Ort der Endzeit und der Ankunft des Antichristen) gruppiert sich ein Apok.-Zyklus, auf den Norden (dem Symbol der Sünde, des Satans und alles Bösen) beschränken sich die allegorisch-moralischen Darstellungen des Lasters und der Sünde, während im Süden (dem Ort der Gnade, des Glaubens und des Hl. Geistes) die Kapitelle mit Allegorien der christlichen Tugend und des himmlischen Paradieses plaziert sind; ein hagiographisch-mariologischer Zyklus konzentriert sich im Osten vor dem Eingang zur Kirche und betont gleichzeitig das Mittelschiff der Vorhalle, dessen westliches Ende durch den ersten Apokalypse-Pfeiler und das Kapitell mit der Signatur des Meisters Unbertus akzentuiert wird. Da ferner die meisten Apok.-Kapitelle im Südteil der Vorhalle nach außen gerichtet sind, säumten die prominentesten Kapitelle den Weg der liturgischen Prozessionen durch den Mittelgang der Vorhalle und südlich um diese herum zu der kleineren Klosterkirche Saint-Pierre. Noch deutlicher erscheint der liturgische Bezug bei den Themen der historisierten Kapitelle: alle dargestellten Heiligen (Maria, Martin, Michael, Stephan, Johannes Ev.) besaßen Altarpatrozinien in Saint-Benoît, und zwar fast ausschließlich im Ostteil der alten Abteikirche, der bekanntlich 1067—1108 durch einen Neubau ersetzt wurde. Während dieses Neubaus mußten die Altäre jedoch notgedrungenenerweise aus dem Osten verlegt wer-

den, und wir wissen in der Tat, daß Altar und Reliquien des Hl. Benedikt (des Hauptpatrons neben Maria) provisorisch in dem weiterbestehenden karolingischen Langhaus ihren Platz fanden. Gerade der Hl. Benedikt ist nun aber als nahezu einziger Altarpatron nicht auf den Kapitellen und Reliefs des westlichen Portalturms dargestellt (wohl aber im ausführlichen Benediktzyklus des neuen Chores). Außerdem fällt auf, daß eines der Marienkapitelle der Portalvorhalle vor eine nachträglich geschlossene Portalarkade gesetzt wurde, deren Zumauerung J. M. Berland mit der Umwandlung der darübergelegenen Öffnungen des Portalturm-Obergeschosses zu kleinen Apsiden in Verbindung gebracht hat. Diese Umstände lassen vermuten, daß ein Teil der Altäre des Ostteils, wie z. B. der Marienaltar, zu Beginn des Neubaues von Chor und Querschiff in das Obergeschoß des gerade fertiggestellten westlichen Portalturmes verlegt wurde, wo andere Altarpatrozinien auch ihren fortdauernden Platz erhielten (wie z. B. der dort auch später nachweisbare Michaelsaltar). Da die Figurenkapitelle der Vorhalle auf diese teilweise durch den Neubau der Ostteile bedingten liturgischen Veränderungen Bezug nehmen, müssen sie mit dem 1067 begonnenen Neubau auch zeitlich zusammenhängen, d. h. um 1060—1070 kurz vor Beginn der Bauarbeiten entstanden sein; eine ähnliche, allerdings im wesentlichen stilkritisch begründete Datierung haben bereits W. Sauerländer („vor 1067“) und L. Grodecki („Mitte 11. Jh.“) vorgeschlagen.

Das Bildprogramm der Portalvorhalle erschöpft sich jedoch nicht in den genannten symbolischen und liturgischen Bezügen. Die profanen Szenen (Gaukler, Magier, Astrologe) auf den nördlichen Pfeilern der Westseite lassen vermuten, daß der nördliche, zur außerklösterlichen Ansiedlung weisende Teil der Portalvorhalle gleich dem alten Westturm der karolingischen Abteikirche zur Aufnahme der Pilger und der sie begleitenden Kaufleute und Vagabunden bestimmt war, also gleich den meisten karolingischen Portalvorhallen und Westwerken auch säkulare Funktionen besaß. Darüber hinaus war der mächtige Portalturm von Saint-Benoît-sur-Loire gewiß auch als feudale Herrschaftsarchitektur gedacht, gemäß dem berühmten Ausspruch seines Gründers, des Abtes Gauzlin, der gleich seinen Vorgängern tatkräftig die Errichtung der neuen Kapetinger-Dynastie unterstützte und nach seinen eigenen Worten mit dem Portalturm von Saint-Benoît „einen Markstein für ganz Gallien“ setzen wollte. Dieser trutzige Portalturm mit seinem nahezu quadratischen Grundriß und den ursprünglich je drei Portalöffnungen auf jeder Seite erinnert gleich dem karolingischen Westwerk von Corvey an das zwölfstorige ‚Neue Jerusalem‘ der Apokalypse (C. Heitz), jedoch nicht wie in Corvey als Abbild der idealen Himmelsstadt, sondern nunmehr als Ausdruck der feudalisierten ‚Ecclesia militans‘, ähnlich wie in den zeitgenössischen romanischen Darstellungen die mächtigen Mauern des ‚Neuen Jerusalem‘ von bis an die Zähne bewaffneten Engeln bewacht werden.

(Der Vortrag erscheint in erweiterter Form in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Bd. 14, 1983.)

*Peter Kurmann (Regensburg):
Thesen zur Chronologie der Reimser Portalskulptur*

(Der Vortrag erscheint in erweiterter Fassung in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte“)

*Hans-Caspar Graf von Bothmer (Saarbrücken):
Zu Chronologie und Lokalisierung der mamlukischen Kalila
und Dimna-Handschriften*

Kalila und Dimna, eine Fabelsammlung, die auf das indische Pancatantra zurückgeht, erfreute sich in der arabischen Welt großer Beliebtheit und ist im Mittelalter häufig illustriert worden. Vier Bilderhandschriften sind im Reich der Mamluken (Ägypten und Syrien) im 14. Jhd. entstanden: Cambridge, Corpus Christi College Library, ms. 578, dat. 1388 (C); München, Bayer. Staatsbibliothek, cod. arab. 616 (M); Oxford, Bodleian Library, ms. Pococke 400, dat. 1354 (O); und Paris, B. N., ms. arabe 3467 (P). Mit Ausnahme der Daten gibt es kaum Anhaltspunkte für eine kunsthistorische Einordnung: alle Mss. sind schlecht erhalten, die Illustrationszyklen sind unvollständig, die Reihenfolge von Blättern und Bildern gestört, die Ränder weitgehend erneuert. Eine Geschichte des Textes gibt es nicht, so daß aus der Beobachtung abweichender textlicher Fassungen vorerst keine Schlüsse gezogen werden können.

Als sicher galt bisher, daß M die älteste Handschrift ist, und daß O und P eng zusammengehören, wobei zumeist P als die jüngere der beiden gilt (s. vor allem S. Walzer, in Festschrift Ernst Kühnel 1956). Neuerdings wurde versucht, aufgrund von Stilvergleichen M „um 1310“ zu datieren (Bothmer 1981), doch erfolgte gleichzeitig ein diametral entgegengesetzter Vorschlag E. Atils (1981 zweimal), nämlich M zwischen O und C, bzw. sogar nach C ins letzte Jahrzehnt des 14. Jhdts. zu setzen.

Zwar sind mangels außerkünstlerischer Daten die Illustrationen unsere (fast: s. u.) einzige Quelle, doch sind sie nicht nur stilkritisch, sondern auch ikonographisch auswertbar. Dabei zeigt sich, daß aus der Beachtung der Angemessenheit der Illustration zur jeweiligen illustrativen Aufgabe sowie aus dem Verhältnis von Bildern und Bild-Tituli einerseits, und beider zur älteren Tradition andererseits sichere Kriterien für die Abfolge der Entstehung der Bildzyklen gewonnen werden können. Diese Reihenfolge läßt sich im Vergleich mit anderen mamlukischen Bilderhandschriften seit ca. 1270 sichern und präzisieren. Die bisherige, selten begründete Annahme der frühesten Entstehung von M besteht zurecht, eine Entstehung früh im 14. Jhd. ist wahrscheinlich. P steht ikonographisch O näher als M, andererseits aber M stilistisch so nahe, daß Ettinghausens Datierung von P ins 2. V. 14. Jhd. neues Gewicht bekommt.

Für die Lokalisierung mamlukischer Bilderhandschriften gibt es kaum Anhaltspunkte. Hier wird vorgeschlagen, äußere Merkmale wie absolute Größe der Mss. (bzw. ihrer Schriftspiegel), deren Verhältnis zur Zahl und Größe der Textzeilen so-

wie Umfang und Art der malerischen Ausstattung (Reichtum/Bescheidenheit = gute/schlechte Qualität) bei der Zuweisung in die Nähe des Hofes in Kairo mit zu berücksichtigen. Außerdem wird auf ein in M und P inhaltsbestimmend eingesetztes vegetables Motiv aufmerksam gemacht, das sich in Hariri-Handschriften des 13. Jhdts. nachweisen läßt, deren Herkunft aus Syrien seit Buchthal für wahrscheinlich gilt.

Jens T. Wollesen (München):

*Vasari, Cimabue und Duccio. Aspekte zu Norm, Form und Funktion
in der Malerei des späten Dugento*

Die Geschichte der Malerei des späten Dugento wurde allzu oft, seit Vasari, mit dem Namen Cimabues und nun auch Duccios etikettiert und durch diese „Malerpersönlichkeiten“ charakterisiert. Die Ergebnisse dieser formen- und künstlergeschichtlichen Untersuchungen konnten sich allerdings längst von ihren ursprünglichen Fragestellungen emanzipieren. So ist dieser Beitrag nicht der von Vasari inspirierten Kontroverse um die Protagonisten der toskanischen Dugentomalerei gewidmet, sondern der Frage nach dem Verhältnis von Form und Funktion der frühen, aus Byzanz importierten, kleinformatigen Bildtafel zu einer neuen privaten bzw. halbprivaten Betrachtergruppe. Es geht um eine bildsprachliche Entwicklung, wie sie sich vorzugsweise auf den zahlreichen kleinen Diptychen oder Triptychen formulierte, als Reaktion auf die Erwartungshaltung des individuellen Betrachters.

Das kleine Privatbild bezog seine Themen zunächst aus funktionsfremden Vorbildern, d. h. dem öffentlichen Altarbild und der liturgischen und privaten Buchmalerei (Stundenbücher). Beim Transfer solcher Vorlagen etwa vom öffentlichen in den privaten Kultbereich veränderte sich mit dem Funktionskontext auch die Bedeutung seines Inhaltes, der nun — schon aufgrund des kleinen Formates — auf die persönliche Einzelandacht gerichtet war. Innerhalb der Grenzen, die durch die inhaltlichen und motivischen Konventionen der öffentlichen Vorlagen gegeben waren, konnten die Besteller solcher Tafeln, z. B. mit der Auswahl bestimmter Heiliger, das Sujet der Bilder partiell beeinflussen. Die rasche Popularität des neuen Mediums und das soziale Selbstverständnis seiner neuen bürgerlichen und klerikalen Besitzerschicht setzte diese Konventionen jedoch bald außer Kraft und führte zur Inszenierung von neuen, medientypischeren Themen, die das Abbild des Auftraggebers im Bild und schließlich die bildsprachliche Kommunikation mit dem Objekt seiner Andacht ebendort illustrierten.

Im Medium der großen öffentlichen Altartafeln wurde die Realisierung solcher komplexer dialogischer Vorgänge in einem Bildkontinuum erst recht spät, vorwiegend in der zweiten Trecentohälfte allgemein praktiziert. Allein die halböffentlichen korporativen Kultbilder der Marienbruderschaften und Malereien aus dem franziskanischen Ordensumkreis verzeichnen schon weitaus früher eine vorsichtige Auseinandersetzung mit den Konventionen des großen Altarbildes zugunsten der

Besteller, wie z. B. Duccios Rucellai Madonna (1285) in Florenz oder die 1307 datierte und von Giuliano da Rimini signierte Tafel in Boston. Beide Tafeln bezogen sich bildlich auf verschiedene Weise — aber deutlich — auf ihre Kultgemeinde; eine reziproke bildsprachliche Beziehung fand indessen noch nicht statt.

Eine vehemente Entwicklung in diesem Sinne spielte sich indessen im Bereich der neuen privaten Kultbilder ab, die sich bald von den Bildvorlagen der öffentlichen Altarbilder emanzipierten und sich auf die Erwartungshaltung der privaten Besitzer einstellten. Auf vielen Diptychen bzw. Triptychen vom Beginn des 14. Jh. wurde z. B. die Kopf- und Schulterpartie des Christuskindes in einer konventionellen Hodegetria-Konfiguration so variiert, daß es in einen bildlichen Dialog mit der dargestellten weltlichen oder geistlichen Person einzutreten schien. Die affektive Erwartungshaltung des Betrachters, der sich selbst mit dem Objekt seiner Andacht in einer gemeinsamen bildlichen Realitäts- und Kommunikationsebene sehen und erleben wollte, wurde nunmehr durch die adäquate Zuwendung Christi eingelöst. Zumindest für die Entstehungssituation solcher Tafeln darf man annehmen, daß Auftraggeber, Besitzer und Betrachter identisch waren. Also wurden gemäß der spezifischen Funktion des privaten Kultbildes auch keine anonymen oder kollektiven Porträts, sondern persönliche Betrachterporträts dargestellt. Die Vorlagen der Betrachterbildnisse — eine typische Bildnisform des neuen Mediums — rekrutierten sich aus den öffentlichen Stifterporträts oder etwa den illuminierten privaten oder liturgischen (Graduale-) Handschriften, in denen deren Besitzer oder Benutzer in einem Devotionsbild bzw. als anonymes ‚pars pro toto‘ einer Ordensgemeinschaft bildlich repräsentiert waren.

Eine diskrepante, m. E. noch aus der experimentellen Phase stammende Version dieses Bildtypus demonstriert das sienesische Diptychon- oder Triptychonfragment der nur 16 × 23 cm großen Madonna mit den drei Franziskanern. Es ist die holprige Übersetzung eines — funktionsfremden — Kompositionsschemas in das neue Medium des privaten Tafelbildes, wie es bisher nur in früheren (armenischen) Handschriften nachweisbar war. Die funktionale Dominanz der Miniatur ehemals als Titelillustration eines Evangeliums lag auf der bildlichen Feststellung der Besitzer der Handschrift. Die Applikation dieses an eine Handschrift gebundenen Bildthemas auf ein privates Andachtsbild, d. h. auf einen Bildträger, der auf individuelles Besitzertum und eventuell die Einzelrepräsentation des Besitzers angelegt war, sprengte den funktionalen Rahmen des Sienerer Täfelchens.

Wesentliche Impulse zur Herstellung einer fiktiven Bildrealitätsebene, die den Dialog zwischen Betrachter und Heiligen ermöglichte, lieferten die Bettelorden. Besonders die Franziskaner mit ihrer aggressiven Bildpolitik propagierten den Dialog zwischen Franz und Christus, sowie die ‚Imitatio Christi‘ mit einem ‚historisch authentischen‘ Bilddokument, die Stigmatisation des Hl. Franz. Dieses außergewöhnliche dialogische Verhältnis wurde bald im Hauptbild eines Altares gefeiert (Louvre-Pala) und auf kleinen, privaten Kultbildern in großer Zahl reproduziert. Ein weiteres monumentales Beispiel ist das noch vor 1280 entstandene, Cimabue zugeschriebene Fresko von der Verherrlichung Mariens und ihrer Fürbitte bei

Christus im Chor der Oberkirche von San Francesco in Assisi, wobei Maria und Christus mit bildsprachlicher Gestik auf eine Gruppe von Franziskanern reagieren, die sich im Gebet zur Linken des Synthronos versammelt haben.

Einen weiteren Beitrag zur bildlichen Sprachfähigkeit des Publikums und seiner Bilder lieferten die meditativen Unterhaltungsromane, die sich an dieselben Adressaten richteten, die sich gerade als Auftraggeber der neuen Kultbilder etabliert hatten. Die Illustrationen dieser Handschriften, etwa der ‚Meditationes Vitae Christi‘, waren — wie beim privaten Kultbild — auf hohe Auflagen und schnelle Verbreitung angelegt. Wo sinnvoll und möglich, bediente man sich deshalb schon vorhandener Bildtypen und Vorlagen. Am interessantesten aber dürften jene Szenen gewesen sein, die die heiligen Protagonisten in einer dem Betrachter bekannten und plausiblen, weil parallelen bzw. spiegelbildlichen Bildrealität, wiedergaben (z. B. der kleine Christus beim Wasserholen). Wie bei der Einführung des Bildgesprächs im privaten Kultbild sahen die Adressaten dieser Bilder ihre Realität nicht nur im anonymen, kollektiven, zuweilen monumentalen Rahmen transzendiert, sondern auch in der privaten Bildwelt in ihrer eigenen Sprachform verwirklicht.

Dieter Blume (Heidelberg):

Laienstifter und Mönchsorden. Überlegungen zum Verhältnis von Kunst, Religion und Finanzen im spätmittelalterlichen Italien

Laienstifter und Mönchsorden, dieses Begriffspaar umschreibt ganz zentrale Rahmenbedingungen für die Produktion und Funktion religiöser Kunst im Spätmittelalter. Gemeinhin geht man — die berühmten Aufsätze Warburgs über Francesco Sassetti im Kopf — davon aus, daß der Stifter in seiner Kapelle ein ihm genehmes Programm realisiert und eine Art Selbstdarstellung versucht oder zumindest seinem Namensheiligen huldigt. Dies würde bedeuten, daß die Orden auf die in ihren Kirchen ausgeführten Bildprogramme gar keinen oder nur sehr geringen Einfluß hatten. Doch dieses Bild ist falsch und muß nach einer systematischen Untersuchung revidiert werden.

Die Schriftquellen, d. h. die Verträge und Testamente, enthalten bezeichnenderweise über diesen Bereich keine Angaben. Dahingegen liefert eine Analyse der erhaltenen Ausmalungen einige Hinweise. So läßt sich bei einem der wichtigsten Orden, dem der Franziskaner, nachweisen, daß im Zentrum der Ausstattungen durchweg ein standardisiertes Bildprogramm stand, das die Ordenstheologie am Beispiel des Gründers thematisierte. Bei größeren Kirchen lassen die Patrozinien der Chorkapellen dann oft ein einheitliches Konzept erkennen, das als inhaltliches Gesamtprogramm der Ausstattung zu Grunde liegt. Es ist offensichtlich, daß hierbei der Orden selbst die Federführung inne gehabt hat (vgl. D. Blume, Wandmalerei als Ordenspropaganda, Bildprogramme in Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens, im Druck).

Weiterhin lassen sich Fälle rekonstruieren, in denen zwar ein Besitzerwechsel der Kapelle belegt ist, aber weder Patrozinium noch Bildausstattung verändert wurden. Daraus ergibt sich, daß offenbar auch der Namenspatron des Stifters keine zentrale Rolle spielte und keinesfalls automatisch der Titelheilige der Familienkapelle war. Natürlich hat es die Identität von Namenspatron und Titelheiligem dennoch häufig gegeben, doch würde ich vermuten, daß dann zumeist eine Koinzidenz der Interessen vorlag, die dadurch entstand, daß sich der Stifter von vornherein um die Rechte der schon seinem Namenspatron geweihten Kapelle bemühte, wie dies für F. Sassetti in S. Trinità in Florenz belegt ist.

Das Interesse und das Recht des Stifters beschränkte sich offenbar im wesentlichen auf die Grabstätte und die dem Seelenheil dienenden gottesdienstlichen Handlungen. In der Angst um das eigene Seelenheil und dem Bestreben, Vorsorge für sein Schicksal im Jenseits zu treffen, ist wohl auch das Hauptmotiv dieser zahlreichen religiösen Stiftungen zu sehen. Doch gab es sicherlich auch noch ein Interesse an Repräsentation, das offenbar nicht verbalisiert wurde, aber durch das Anbringen von Wappen, Inschriften und Stifterbildern befriedigt wurde. Damit fand eine öffentliche Dokumentation der Stiftung statt, die sich als gesteigertes Sozialprestige auch in der diesseitigen Welt bemerkbar machte. Umgekehrt führte das allgemeine Ansehen des Stifters unter Umständen auch zu einer Steigerung der Bedeutung des Gestifteten. Wenn also führende Familien der Stadt mit Stiftungen die aufwendige Ausstattung einer Kirche ermöglichten, dürfte dies das Prestige des Ordens innerhalb der Stadt ganz wesentlich gefördert haben. Nun hatte es auch einen positiven Effekt für das Seelenheil des Stifters, wenn es gelang, durch die auffällige Anbringung von Wappen oder durch die künstlerische Ausgestaltung ganz allgemein die Aufmerksamkeit vieler Gläubiger auf die betreffende Kapelle zu ziehen. Denn die Gebete anderer, die durch fromme Stiftungen ausgelöst wurden, dienten ebenfalls der Erlösung des Stifters.

Im Stifterbild wurde der Sinn der Stiftung gleichsam bildlich dargestellt. Denn der Geldgeber empfiehlt sich auf diese Weise Christus als dem Richter am Jüngsten Tag, wobei er darauf spekuliert, daß ihm seine Tat bei der Beurteilung positiv angerechnet wird. Dieses Verhalten bekommt manchmal fast den Charakter eines regelrechten Handels. Zum Ausgleich für zum Teil ganz bewußt einkalkulierte Übertretungen des religiösen Verhaltenscodex, beispielsweise das Wucherverbotes, wurde der Bau und die Ausstattung einer Kapelle sowie das Lesen von Messen finanziert, wobei man als Gegenleistung einen Ablass der Sünden und einen Bonus für sein Seelenheil erwartete.

Auf diese Weise hatte sich anscheinend ein gesellschaftlicher Mechanismus herausgebildet, der einen Teil der erwirtschafteten Überschüsse fast wie Steuern abführte und für die Errichtung von Kirchen und den Unterhalt von Klöstern zur Verfügung stellte und damit Gemeinschaftsaufgaben zuführte.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß alle die umschriebenen Interessen des Laienstifters ausreichend erfüllt wurden, auch wenn er auf die Bildausstattung und deren Programm keinen Einfluß besaß und der Orden hier — zwar durch die

Stiftungen ermöglicht, aber dennoch ungehindert — seine religiöse Propaganda entfalten konnte.

Eberhard König (Berlin):

Die deutsche Buchmalerei und die Einführung des Buchdrucks

Die Einführung des Buchdrucks bedeutete für Buchmaler Einschränkung und Herausforderung gleichermaßen. Zunächst mußte das herkömmliche Buchgewerbe bei der Fertigstellung der meisten Drucke mitwirken, da deren Texte ohne farbig einzutragende Rubriken und Initialen unbenutzbar waren. Für Buchmalerei blieb jedoch — wie schon im deutschen Handschriftenwesen des 15. Jhs. — wenig Raum. Illustriert wurde, wenn überhaupt, mit Holzschnitten. Initialfelder hielten sich in bescheidenen Ausmaßen. Kalligraphie in verschiedenfarbigen Tinten, wie sie in den frühesten gedruckten Zier-Initialen nachgeahmt wird, dürfte der Konzeption der Frühdrucke deshalb eher entsprochen haben als aufwendige Deckfarben-Malerei.

Wenn sich handgemalter Schmuck auch nur wenig entfalten konnte, so brachte der Buchdruck doch manchen Skriptoren anfangs eine derartige Auftragsschwemme, daß vor allem die Initialenmaler nur selten ihre Aufgabe voll bewältigt haben. Fast alle an Frühdrucken beteiligten Werkstätten hatten größere Kontingente einzelner Auflagen fertigzustellen; dabei sahen die Bücher alle gleich aus, stellten die gleichen Anforderungen und luden die Illuminatoren ein, ihr Werk über die ohnehin schon übliche Fixierung auf Musterbücher und Vorlagen sammlungen hinaus noch weiter zu standardisieren.

Vor allem an Frühdruckbibeln läßt sich diese Tendenz zeigen: Auch prachtvollster Inkunabelschmuck, wie der einer Leipziger Werkstatt, die neben der Berliner Gutenbergbibel noch ein zweites Exemplar desselben Drucks in San Marino, Calif., und drei 36zeilige Bibeln illuminiert hat, ist nicht für jedes Exemplar neu entworfen worden. Aus ohnehin schon bescheidenem Vorlagenmaterial zitierten die Illuminatoren mit wachsender Stereotypie die erfolgreichsten Muster. Bei einer anfangs in Brixen, später wohl in Kloster Tegernsee tätigen Werkstatt wurden Inkunabeln wie die Münchener Gutenbergbibel deutlich schlechter illuminiert als Handschriften, wie eine Abschrift der 24 Alten des Otto von Passau 1456 (München, cgm 505). Die dürftige Ranke, die für den Bibeldruck diente, kehrte in Inkunabeln wie einer Eggsteinbibel aus Kloster Irsee (Würzburg, UB) sogar dreimal unverändert wieder.

Festlegungen auf ein geringes, ängstlich wiederholtes Repertoire prägen noch entschiedener als anderswo die Buchmalerei in Mainz. Ihre Bedeutung ist gerade für die Jahrzehnte von Gutenbergs Tätigkeit überschätzt worden — vor allem, weil man die wohl eher österreichische Riesenbibel in Washington von 1452/53 für Mainz in Anspruch nahm und den auch keinesfalls für Mainz gesicherten Rankenstil des Hausbuchsmeisters (unter dem Etikett einer „Werkstatt der Würzburger Riesenbibel“) viel zu früh einsetzen ließ.



Abb. 1 Antoine Watteau, *Einschiffung nach Cythera*. Berlin, Schloß Charlottenburg (Foto J. P. Anders, Berlin)

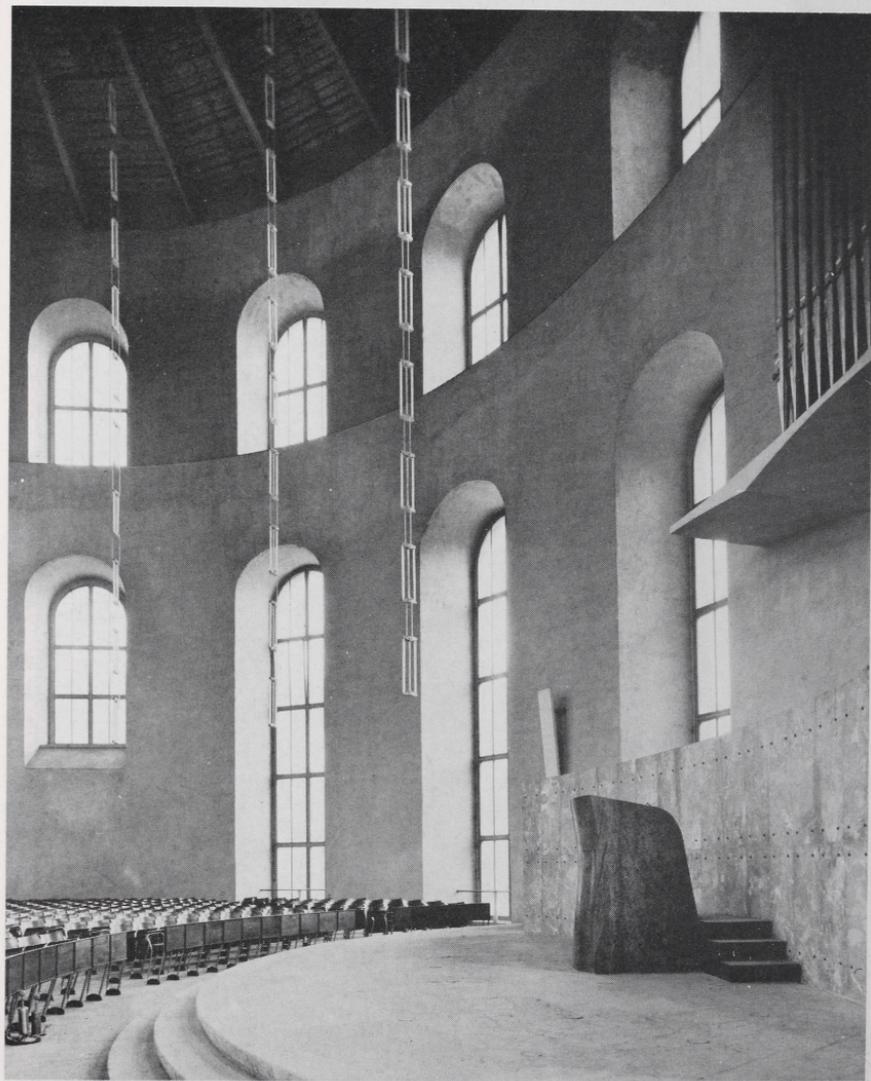


Abb. 2 Frankfurt, Paulskirche, nach dem Wiederaufbau (Foto Artur Pfau, Mannheim 46422)

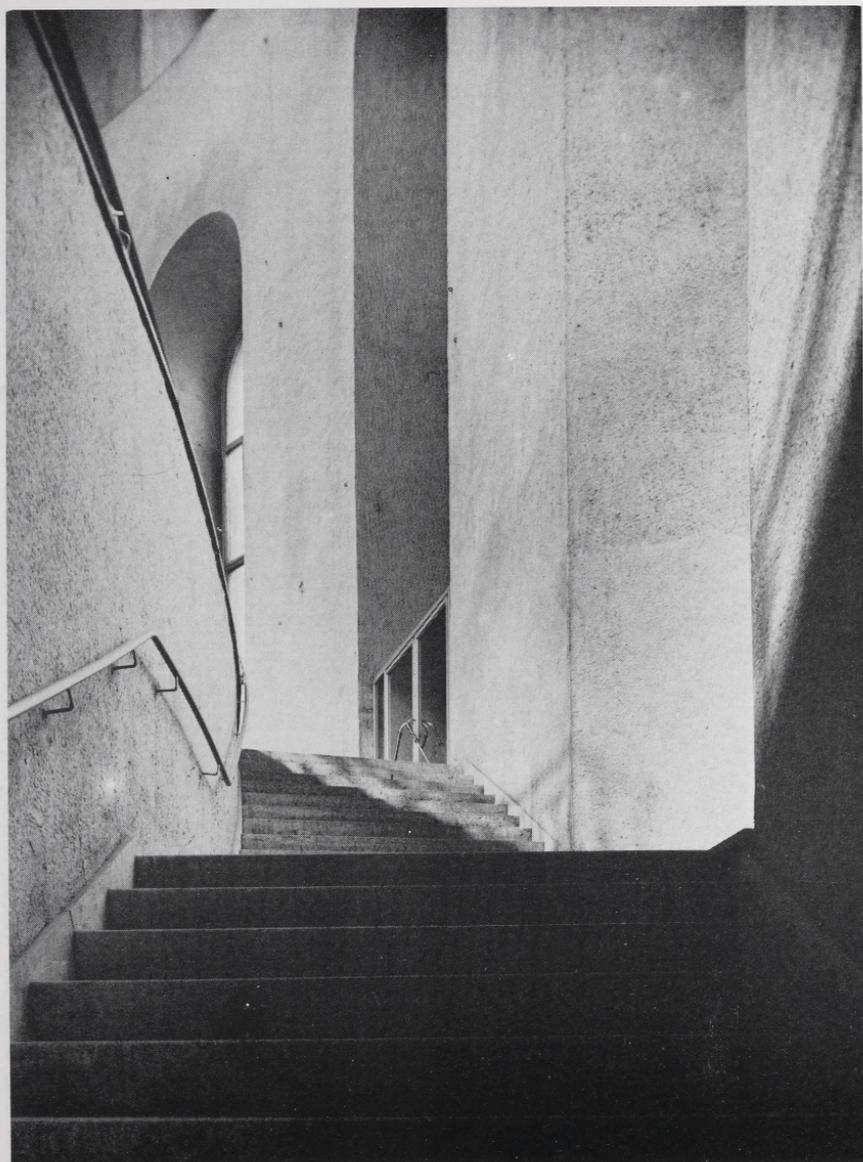


Abb. 3 Frankfurt, Paulskirche, nach dem Wiederaufbau (Foto Pfau 46426)

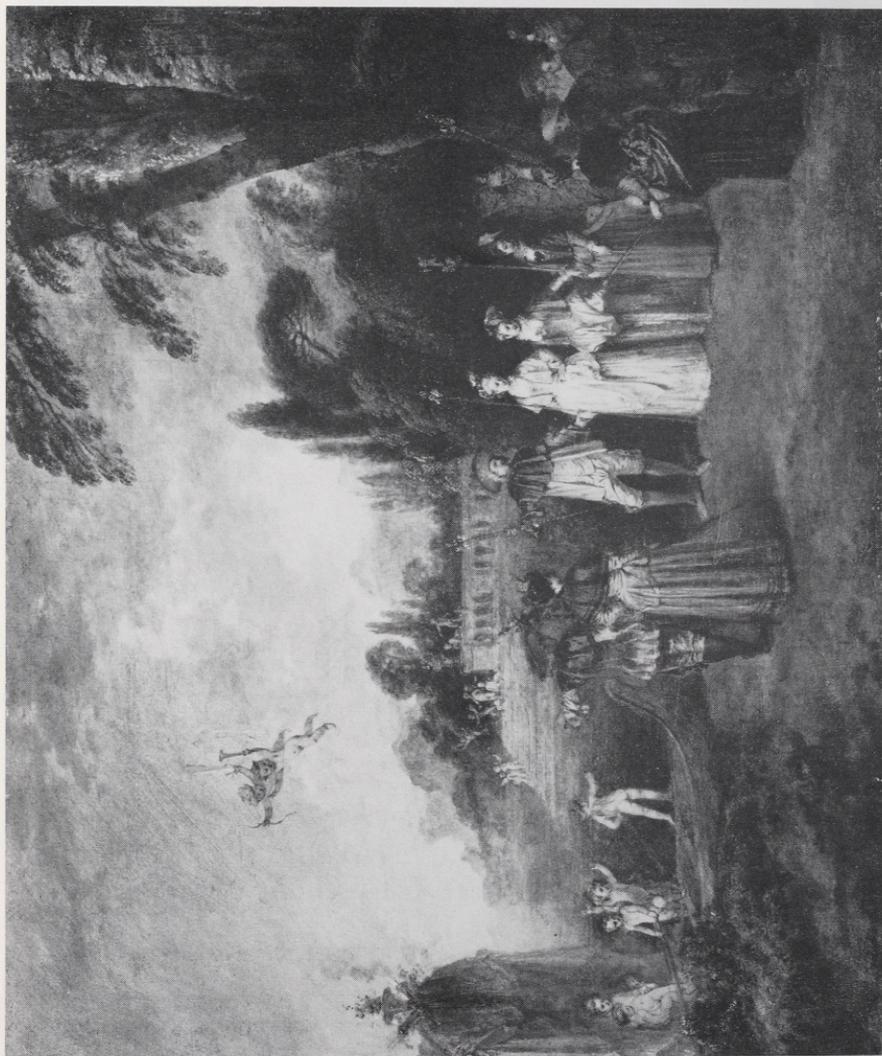


Abb. 4 Antoine Watteau, *Einschiffung nach Cythera*. Öl/Leinwand, 43,1 × 53,3, um 1709. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut (Foto Ursula Edelmann, Frankfurt)

Um 1460 am auffälligsten in Mainz ist ein Illuminator, dessen Herkunft aus Österreich nachzuweisen ist und der — wie bereits Adolph Goldschmidt, ohne rechten Erfolg, vorgeschlagen hat — wohl direkt mit Johannes Fust zusammengearbeitet hat. Dieser Buchmaler hat in zwei Exemplaren der Gutenbergbibel (Burgos und New York, PML, AT) sowie in sieben Exemplaren des Durandus von 1459 (drei in Paris, weitere in Köln, Leipzig usw.) jeweils ein bis ins einzelne festgelegtes Dekorationskonzept durchgeführt, so daß seine Arbeit nahezu die Zuverlässigkeit von Drucken erreicht.

Dem erst später geprägten Ideal einer ständig neuen Einfällen folgenden Künstlerschaft geht hier also bei recht hoher Qualität die Stereotypie einer aufs höchste verlässlichen Dekoration entgegen. Mit der Erfindung des Buchdrucks verwirklichte sich der alte Wunsch nach genauester Textwiedergabe. Ähnliche Vorstellungen beherrschten auch schon früh den Buchschmuck, so daß gerade die „phantasielose“ Wiederholung für die Zeit selbst eine Qualität sein mochte.

Aus dem Zusammenwirken solcher Ideale mit der durch die hohen Auflagen gegebenen Notwendigkeit zur Vereinfachung der Illuminierung, erklärt sich vielleicht auch die Entstehung der Musterbücher in Göttingen und Berlin, die eine recht einfache Akanthusform in zwei Farbvarianten beschreiben. Im Gegensatz zu sonstigen Vorlagensammlungen wie dem Musterbuch des Stephan Schriber in München (cod. icon. 420) zeigen sie und der ihnen folgende Inkunabelschmuck, mit welchem radikal eingeschränktem Repertoire man als Illuminator an die vom Buchdruck gestellten Aufgaben herangehen konnte.

(Eine erweiterte Fassung des Vortrags erscheint mit anderen Vorträgen eines Symposiums „Manuscripts after the Invention of Printing“ beim Warburg Institut, London, von J. B. Trapp herausgegeben.)

ZUR NIEDERLÄNDISCHEN MALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS

Lyckle de Vries (Groningen):

Jan Steen zwischen Genre- und Historienmalerei

Die Grenzfälle zwischen Historienmalerei und Genremalerei kann man, wenigstens in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, in einige wenige feste Typen einteilen. Die biblischen Szenen Jan Steens entziehen sich dieser Klassifizierung; eine Ausnahme, die man teilweise aus Steens Künstlerpersönlichkeit erklären kann. Zum Teil sind sie das Resultat einer bewußten Mischung von Merkmalen der beiden Bildgattungen. Das Ergebnis kann man als einen Versuch verstehen, die alten biblischen Geschichten zu aktualisieren.

(Der Vortrag soll in erweiterter Form veröffentlicht werden.)

*Hans-Joachim Raupp (Köln):
Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei bei Arnold Houbraken
und Gerard de Lairesse*

Das Interesse der Forschungen zur niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts richtet sich gegenwärtig in erster Linie auf emblematische Gehalte. Andere Aussagen der Bilder bleiben dabei weitgehend unberücksichtigt. Der Vortrag versucht, einen historisch haltbaren Zugang gerade zu jenen Bildaussagen zu eröffnen, die sich nicht emblematisch-wörtlich „übersetzen“ lassen. Bei der Untersuchung der Äußerungen von Houbraken und Lairesse zur Genremalerei stellt sich heraus, daß die Kategorien und Bewertungsmaßstäbe der Genremalerei aus der Theorie der komischen Dichtung entlehnt sind. Das Genrebild ist wie die Komödie „imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis“. Im Rahmen der Gattungshierarchie ist die Genremalerei den niederen Gegenstands- und Stilebenen zugeordnet, deren besondere Leistung die realistische Darstellungsweise ist. Besonderer Wert wird ferner auf Affektschilderung gelegt. Die naturgetreue Darstellungsweise von Gemütsbewegungen und Handlungsweisen steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der lehrhaften Funktion der Gattung.

Es ist beabsichtigt, den Vortrag in erweiterter Fassung als Aufsatz zu veröffentlichen.

*Bernhard Schnackenburg (Kassel):
Alchimistendarstellungen und frühe Werke von Thomas Wyck*

Im Werk des Haarlemer Genre- und Landschaftsmalers Thomas Wyck (1616?—1677) stehen italienische Landschaften gleichbedeutend neben Interieurs holländischen Charakters; unter ihnen hat eine Gruppe von mehr als vierzig Alchimistendarstellungen besonderes Gewicht. Sie sind Wycks originellste Leistung, da der Künstler durch die Verbindung von Alchimisten- und Gelehrten-darstellung einen eigenen Bildtyp schafft, während er sich bei seinen italienischen Motiven nicht von Vorbildern wie Asselijn und Weenix löst (A. Blankert). Eine Übersicht über die niederländische Alchimistendarstellung seit P. Bruegel d. Ä. verdeutlicht Wycks Eigenständigkeit. Vermutlich entstanden Wycks Gemälde, die eine formal und inhaltlich geschlossene Gruppe bilden, im Gefolge von Alchimistenbildern A. van Ostades aus dem Beginn der sechziger Jahre (HdG 397, 401), die in Haarlem auch Cornelis Bega und Jan Steen zur Beschäftigung mit dem Thema anregten.

Keines der signierten, aber stets undatierten Gemälde Wycks führt nach dem heutigen Forschungsstand in die Zeit vor 1650, aber bereits 1642 trat der Künstler in die Haarlemer Gilde ein; sein Lehrer ist nicht überliefert. Eine umfangreiche Gruppe von meist A. van Ostade zugeschriebenen Zeichnungen macht es sehr wahrscheinlich, daß Thomas Wyck gleichzeitig mit Isack von Ostade Schüler von Adriaen van Ostade war. Den Ausgangspunkt bildet ein Scheuneninterieur in der Art Isacks mit zeitgenössischer Aufschrift „thoomas wyck gemaect int jaer 1645“

(B. Schnackenburg, *Adriaen van Ostade, Isack van Ostade, Zeichnungen und Aquarelle*, Hamburg 1981, S. 66). Eine stilistisch verwandte Federzeichnung „Die Heimführung der Braut“ (a. a. O. F 242) ist eine freie Kopie nach Isacks Zeichnung von 1639 in Berlin (a. a. O. Kat. 415). Eine „Alchimistenwerkstatt“ aus der Sammlung Hofstede de Groot (a. a. O. F 146) übernimmt die Hauptfigur aus Adriaens früher Zeichnung in Brüssel (a. a. O. Kat. 17). Die bruegelschen Motive in Ostades Zeichnung läßt Wyck aus; auch die späteren Gemälde Wycks lösen sich ganz von der Bruegel-Tradition. Zu einer Bauerninterieur-Zeichnung Wycks in Schweizer Privatbesitz vom Typ A. van Ostades in den dreißiger Jahren ist auch ein Gemälde erhalten (s. a. a. O. F. 129), welches den Ausgangspunkt für die Zusammenstellung von Wycks malerischem Frühwerk bilden kann.

Christian Tümpel (Hamburg):

*Kommunalpolitische Anspielungen in holländischen Gruppenporträts.
Kritische Anmerkungen zu Riegls genrehafter Interpretation*

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

Hans-Ernst Mittag (Berlin):

Zur erotischen Thematik bei Rubens und Jordaens

Die gesellschaftliche Modellierung der Sexualität in ihrem historischen Wandel ist noch wenig erforscht. Darin liegt eine der vielen Schwierigkeiten angemessener Interpretation erotischer Kunst. Sexualgeschichtliche Forschung ist ihrerseits auf Bildquellen angewiesen, deren offene oder symbolisierte erotische Aspekte zunächst so weit wie möglich ikonografisch/ikonologisch untersucht worden sind. Bei der Arbeit hieran zeigen sich Motive, die mehrere Sujets übergreifen. Ein solcher Themenkomplex ist die Zurschaustellung der eigenen Frau. Sie geschieht in Rubens' Spätwerk so häufig, daß einige Sexualwissenschaftler ihn als Beispielfall einer nach Kandaules (Herodot I,8) benannten Perversion oder doch ihrer künstlerischen Sublimierung ansehen (1.). In Jordaens' Stockholmer Gemälde „Die Frau des Kandaules“ (um 1646) ist die Kandaules/Gyges-Geschichte so eindringlich abgehandelt, daß hier bereits eine Kritik voyeuristischer Verhaltensweisen sichtbar wird (2.).

1. Rubens stellte in den zu diskutierenden Gemälden Héléne Fourment in der Tat nicht als beliebiges Modell zur Schau, sondern als seine Frau. Im „Venusfest“ (Wien) zum Beispiel wird eine Nymphe mit den Zügen Héléne Fourments von einem Faun hochgehoben, Motive aus Stichen Marcantonio Raimondis deuten die Vereinigung an; andererseits erscheinen oberhalb dieser Gruppe Motive eines Allianzschwappens Rubens/Fourment.

Die Diagnose auf „Kandaulesismus“ bleibt trotz derartiger Beispiele unwahrscheinlich, da andere Erklärungen näher liegen. Sie sind vor allem in Rubens' fortschrittlicher Eheauffassung zu finden. Die Ehefrau wird nicht als Besitzobjekt ver-

schlossen, sondern — vor allem im „Pelzchen“ (Wien) — als Subjekt mit eigenen erotischen Wünschen erlebt. Dies schließt auch ein prahlerisches Vorzeigen aus, wie Brantôme es aus dem 16. Jh. berichtete. Das „Pelzchen“ knüpft als Bild einer halb entblößten Frau unter anderem an das italienische Kurtisanenbild an, eine Bildtradition, die es Rubens erleichterte, die Ehefrau als Geliebte darzustellen, sich gegen die Trennung von Liebe und Ehe zu wenden.

2. Jordaens verarbeitete das Kandaules-Thema so, daß die Frau des Königs zur beherrschenden Figur wird. Ihr Blick bezieht den Betrachter noch stärker als sonst ein. Der Maler schildert das Spähen der Männer als eine reduzierte Art der Wahrnehmung, betont dagegen die Bedeutung der Gesamtheit der Sinne, besonders die des Tastsinns. Darin liegt ein Beitrag zu der weit zurückreichenden Diskussion über die Hierarchie oder Gleichordnung der menschlichen Sinne. Jordaens' sarkastische Kritik des isolierten Sehens, des Tastverzichts trifft zugleich die Haltung des Voyeurs. Sie wurde seit dem 16. Jh. durch Bilder und in der Bildhandlung häufig angesprochen, manchmal problematisiert (zum Beispiel in Rubens' „Angelika und der Einsiedler“, Wien). Die daran ablesbare *sozialpsychologische* Bedeutung der Voyeur-Situation entstand aus einem Komplex von Ursachen: die Nutzbarkeit des Gesichtssinns hatte in der außerkünstlerischen Realität stark zugenommen, die Entwicklung des Stadtlebens ergab Tendenzen zur Partialisierung und Entpersönlichung des Lebensvollzugs, es entwickelte sich die persönliche Intimsphäre, die der Gegenstand voyeuristischen Verhaltens war und ist.

KLASSIK UND KLASSIZISMEN IN DER ARCHITEKTUR SEIT DEM 18. JAHRHUNDERT

*Elisabeth Kieven (Rom):
Rom 1732. Galilei — Salvi — Fuga*

Der Pontifikat Clemens XII. Corsini (1730—40) bringt in die zeitgenössische Architekturszene Roms, die in der Nachfolge Carlo Fontanas von „Berninisti“ und „Borroministi“ beherrscht wird, ein neues Programm und eine Zielsetzung. Unter bewußter Ausschaltung Juvarras werden drei fast Unbekannte mit den ersten päpstlichen Großaufträgen betraut: Alessandro Galilei (Fassade von S. Giovanni in Laterano), Nicola Salvi (Fontana di Trevi) und Ferdinando Fuga (Palazzo della Consulta). Die Kunstpolitik des Papstnepoten Neri Corsini folgt einem von Ludovico Antonio Muratoris „Republik der Gelehrten“ entwickelten aufklärerischen Programm, das Italiens Vorrang auf dem Gebiet der Künste betonen und der „magnificenza Romana“ neuen Ausdruck verleihen soll. Die gleichen Intentionen spiegeln sich auch in der gleichzeitigen Gründung des Kapitolinischen Museums in Rom, des ersten öffentlichen europäischen Museums. Promotoren dieser neuen Richtung sind weder die römische Akademie noch die römische „Arcadia“, son-

dern ein Zirkel von Florentinern um Neri Corsini, der sich bereits circa zwanzig Jahre früher in Florenz formiert hatte. Die künstlerische Umsetzung dieser Ideen wird dem Florentiner Architekten Alessandro Galilei (1691—1737) übertragen, der während eines Englandaufenthaltes (1714—19) mit Shaftesburys Kunsttheorie und vorpalladianischen Reformbewegungen in Kontakt gekommen war. Seine Entwürfe für die Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano und für die Fassade der Basilika riefen in Rom einen Skandal hervor und wurden von der römischen Architektenschaft fast geschlossen abgelehnt. Galileis Forderung nach absoluter Rechtwinkligkeit, Unterordnung des Ornaments und „Wahrheit“, verbunden mit einer rigorosen Ablehnung des Barock, ist Ausdruck der Suche nach einer neuen, an den Prinzipien orientierten, „vitruvianischen“ Architektur, die Kriterien des sich in anderen Disziplinen entwickelnden naturwissenschaftlichen Denkens in die Künste zu übertragen versucht. Von den Auftraggebern bewußt als Beitrag zu einer neuen Renaissance verstanden, scheiterte der Ansatz in Rom. Im Werk Salvis, dem es mit seinem hochgelobten Entwurf der Fontana di Trevi gelang, Innovation und Tradition zu verbinden, läßt sich eine interessante Auseinandersetzung mit dieser neuen Richtung feststellen, die zu fruchtbarem Einfluß vor allem auf französische Architekten führen sollte. Fugas Planungsänderungen für den Palazzo della Consulta sind hingegen ein Beispiel geschickter Anpassung an die neuen Forderungen, die das schillernde Beziehungsgeflecht der römischen Architektur dieser Jahre widerspiegeln. Die Phase von 1730—40 kann als Grundlage für die sich anschließende Entwicklung des Klassizismus durch die Stipendiaten der französischen Akademie in Rom angesehen werden. Roms Einfluß und Anteil an diesem Umbruch müßte neu bewertet werden.

Michael Groblewski (Darmstadt):

Römischer Klassizismus und altchristliche Basilika. Zur Vorgeschichte des Wiederaufbaus „in pristinum“ von S. Paolo fuori le mura und der Entwicklung des Sakralbautypus „Frühchristliche Basilika“

(Der Inhalt des Referates soll im Rahmen einer größeren Monographie über den Wiederaufbau von S. Paolo veröffentlicht werden).

Michael Hesse (Bochum):

Zur Architekturtheorie Marc-Antoine Laugiers. Klassizismus als Auflösung des klassischen Architekturkonzeptes

Laugiers „Essai“ hat die Kunstgeschichte vor allem hinsichtlich seines Einflusses auf die französische Architektur des Frühklassizismus interessiert. Der Vortrag stellte die These auf, daß gerade in denjenigen Forderungen Laugiers, die im Kontext der traditionellen, sog. klassischen oder auch vitruvianischen Architektur auf

eine klassizistische Antikenbesinnung hinweisen, wesentliche Baugedanken der sog. modernen Architektur erstmals deutlich faßbar werden.

Ausgehend von seiner Rekonstruktion der vitruvianischen Urhütte sieht Laugier das Modell schöner Architektur in der bekannten Einheit aus vier Freisäulen, die einen Architrav bzw. ein Horizontalgebälk tragen. Ein idealer Kirchenbau erstellt sich demnach aus der Reihung solcher Einheiten, ergänzt um bedürfnisbestimmte Bauteile wie Fenster, Wände, Gewölbe usw.

Laugiers Idealbau referiert in den Einzelformen auf die griechische Tempelarchitektur. Während aber der Tempel über das formale und proportionale Beziehungssystem der „Ordnung“ das (vergleichsweise traditionale) Prinzip der architektonischen Ganzheit repräsentiert, repräsentiert Laugiers Idealbau in der Reihung identischer Einheiten das (vergleichsweise moderne) Prinzip der architektonischen Gesamtheit. Der Bau entsagt mit der Aufgabe des Ganzheitsprinzips zugleich der klassischen Kompositionsästhetik. Eine Ordnung der Subordination wird durch eine solche der Koordination ersetzt, an die Stelle der Komposition tritt die Kombination. Erstmals wird Serialität als Kategorie künstlerischer Ordnung thematisch. Um, zweifellos zugespitzt, in der Begrifflichkeit der Moderne-Interpretation zu formulieren: Laugiers Theorie setzt das Relational aus zugunsten des Non-Relational.

Laugiers Unterscheidung schönheitsstiftender Viersäuleneinheiten und bedürfnisbestimmter Fenster, Wände, Gewölbe usw. grenzt essentielle und akzidentielle Elemente der Architektur voneinander ab. Über die ästhetische Wertung und Funktionsbestimmung der Architekturformen werden diese als jeweils selbständige etabliert, die es zur Reinheit zu entwickeln gilt; Reinheit der Gestaltungsmittel wird geradezu ethisches Postulat. Die programmatische Bemühung um Reinheit der architektonischen Gestaltungsmittel steht im Kontext der programmatischen Bemühungen um die Reinheit der Architektur überhaupt: die klassische ganzheitliche Kunstübung löst sich auf in absolute und autonome Kunstgattungen. Die Realisierung der Forderungen Laugiers kann bis in die Moderne verfolgt werden (z. B. Durands Elementenlehre, der französische Rationalismus des 19ten Jahrhunderts, Perrets Théâtre des Champs-Élysées, Mies' skin-and-skeleton-Lösung der IIT-Seminargebäude).

Unter den Bedingungen konventioneller Werksteinbauweise kann ein Freisäulenarchitravbau nach Laugiers Prinzipien nicht ohne Hilfskonstruktionen auskommen, besonders wenn die Kolonnade Träger der Wölbung ist. Man denke an Soufflôts Ste.-Geneviève, etwa an die verborgenen Entlastungsbögen und Eisengestänge des Portikus, die als sozusagen in die umbaute Substanz selbst verlegte Strebewerke jenseits aller Stilfragen an die Gotik erinnern. Die Konstruktion des Bauwerks und seine dem Betrachter dargebotene Erscheinung treten auseinander, der Eindruck von Funktionalität ist an scheinfunktionale Strategien geknüpft. Erst mit dem armierten Beton wird ein Baumaterial bereitgestellt, dessen Gußsteinmasse jede beliebige Form (also auch die Formen eines Freisäulenbaus) annehmen kann und dessen Stahlarmierung das Eisengestänge ersetzt. Das Oeuvre Auguste Perrets

zeigt, daß der frühe künstlerische Stahlbetonbau weniger neue Baugedanken anregt als solche des 18ten Jahrhunderts vollzieht: In Notre-Dame du Raincy sind essentielle und akzidentielle Elemente voneinander geschieden, die Wand wird reine Hüllwand, die Wölbung ruht auf Freisäulen, nun erstmals ohne Hilfskonstruktionen (sofern man nicht darauf verfällt, den armierten Beton selbst als Hilfskonstruktion ansprechen zu wollen). In der Geschichte der Kolonnadenkirche ist dies die vergleichsweise ehrlichste Lösung. Unehrllich verhält sich Perrets Werk allenfalls im Hinblick auf die neue Technologie selbst, deren ästhetische Möglichkeiten es unterbietet.

Konsequenz der Theorie Laugiers ist des weiteren eine rigorose Beschränkung des architektonischen Formengutes unter ästhetischen Kriterien. Dem Interesse an den ästhetischen Qualitäten der Architektur entspricht ein Desinteresse mit Bezug auf ihre semantischen Qualitäten. Letztere aber befähigten die klassische Architektur, sich vermöge architekturimmanenter Sinnbildlichkeit mitzuteilen, vergleichbar einer geregelten, durch Bedeutungskonventionen bestimmten Sprache. Noch gleichzeitig mit Laugiers Theorie umreißt Blondel unter Begriffen wie „ordonnance“, „convenance“, „bienséance“ usw. die (nicht-mimetischen) Sprachmittel der klassischen Architektur. Die von Laugier formulierte ästhetische Verbindlichkeit der Kolonnade bedeutet demgegenüber zugleich ihre semantische Unverbindlichkeit. Der Verlust der Architektur an Semantizität durch die Ästhetisierung ihrer Gestaltungsmittel steht am Beginn einer Entwicklung, an deren Ende die derzeit vieldiskutierte Sprachlosigkeit der Moderne steht. Gegen diese Sprachlosigkeit hat Robert Venturi seine Theorie von der „Ente“ (Aussage durch symbolhafte Gestalt, z. B. ein Bau in Entengestalt für ein Entenrestaurant) und dem „dekorierten Schuppen“ (z. B. Kennzeichnung eines anonymen Bauwerks durch Schrifttafeln und applizierte Dekorationen) zu stellen versucht. Venturis Theorie dokumentiert eher die Sprachlosigkeit der Moderne, als daß sie sie überwindet. Außerarchitektonisches Abbild (Ente) und außerarchitektonisches Signal (Schrifttafel) sind isolierte Vokabeln, die als solche noch keine Sprache ausmachen.

Venturis Ente als baulich realisiertes außerarchitektonisches Abbild läßt an die „architecture parlante“ der Revolutionsarchitekten denken (ein Haus in der Gestalt eines Reifens für einen Reifenmacher, ein Abbild des Weltenbaus als Monument für den Physiker Newton). Die „architecture parlante“ aber tritt genau zu jenem Zeitpunkt auf, zu dem die Architektur ihre genuine, immanente Sprachfähigkeit verliert. Die „architecture parlante“ ist (um einen Gedanken der Referat-Kritik durch Helen Rosenau aufzugreifen) nicht mehr die „architecture qui parle“.

Helen Rosenau (London):

Ledoux's „L'Architecture“ im Wandel der kunsthistorischen Betrachtung

Das Ziel des Vortrages war, die Bedeutung von Ledoux als Schriftsteller zu betonen, da er in seinem programmatischen Werk „*L'Architecture considérée sous le*

rapport de l'art, des moeurs et de la législation“ (1804) die Wichtigkeit des sozialen Wohnungsbaues für alle Schichten der Bevölkerung klar formuliert hat. Diese theoretische Seite des Schaffens von Ledoux ist bisher unterschätzt und vernachlässigt worden, obwohl gerade hier seine besondere Bedeutung liegt.

Das Buch war teuer und blieb weitgehend ungelesen, aber die Bildtafeln des Werkes gingen ihre eigenen Wege, besonders in England, wo sowohl Sir John Soane als auch John Nash „*L'Architecture*“ besaßen. Während die Wirkung auf Soane und seine Umgebung begrenzt war — einzig Joseph Gandy ließ sie erkennen —, erscheint Ledoux's Wirkung auf Nash und seinen Kreis in vielen Fällen ausschlaggebend. Nicht nur ist die Anlage des Regent's Park in London ohne Ledoux's abgewandeltes Vorbild undenkbar, sondern auch Decimus Burtons Bauten für den Hyde Park in London und die Umgebung von Brighton setzen die Kenntnis der Tafeln der „*Architecture*“ voraus.

Ledoux war ein verbitterter Mensch, dessen Persönlichkeit im Sinne von Alfred Adler gedeutet werden kann. Inferioritätsgefühl und Sozialinteresse sind die beiden Elemente seiner Persönlichkeit. Wenn er in seinem Text den Architekten für gottähnlich erklärt, so ist das eine Überkompensation, seine Antwort auf Mißlingen und Versagen. Ledoux's Ziel war nicht, ein Baumeister für die Aristokratie zu sein: sein Bestreben richtete sich auf die Gestaltung einer Idealstadt.

*Hella Reelfs (Berlin):
Neue Forschungen zu Friedrich Gilly*

(Der Katalog der Gilly-Ausstellung Berlin 1984 wird die Forschungsergebnisse und -überlegungen vorstellen. Gesondert erscheint ein Aufsatz über den Landschaftsgarten in Dyhernfurth in der Vierteljahrsschrift „Schlesien“ 1983)

*Adrian von Buttlar (Augsburg):
Fischer und Klenze. Münchner Klassizismus am Scheideweg*

Drei Thesen gegen die von O. Hederer (1960/64) verbreitete Meinung, trotz des persönlichen Konkurrenzkampfes sei Klenze gewissermaßen ein Testamentsvollstrecker der Planungsideen Fischers:

1. Klenzes Erfolg in München war nicht ursächlich für das schon länger vorprogrammierte Scheitern Fischers, sondern nur dessen äußere Manifestation.
2. Der Grund liegt in der spürbaren, aber mißlungenen Anpassung Fischers an die Intentionen des Kronprinzen Ludwig.
3. In den völlig gegensätzlichen Klassizismusauffassungen beider Architekten manifestiert sich die Spannung zwischen den kulturpolitischen Vorstellungen der kosmopolitisch orientierten Reformers um Montgelas und der nationalliberalen Opposition um den Kronprinzen.

Ca. 1804–11 wird Fischer vornehmlich durch Minister Montgelas protegiert. In Abkehr vom Barockklassizismus Verschaftelts entwickelt er in Paris und Rom (Kopien Weinbrennerscher Gebäude des Karlsruher Rondellplatzes über seinen Freund Moller) einen eigenständigen „Reformklassizismus“ für die großen Bauaufgaben, korrespondierend mit der neuen städtebaulichen Ordnung des Generallinienplanes: Befreiung des autonomen Baukörpers bei gleichzeitiger Einführung eines streng angewandten mathematischen Proportionssystems, sowie einer neuen und der Werthierarchie der bürgerlich-ständischen Gesellschaft entsprechenden Auffassung des Decorum („reduzierte“ Säulenordnungen, Gleichberechtigung von Kronprinzenpalais, Regierungsvillen und Künstlerhäusern am Karolinenplatz wie in Goethes Idealstadt der „Pädagogischen Provinz“).

Um 1811 (Berufung Herigoyens und Auseinandersetzung um den Nationaltheaterneubau) Entfremdung von seinem Förderer und intensiviertes Verhältnis zum Kronprinzen (seit 1809 Walhallaentwürfe). Unter Ludwigs Einfluß verstärkter Rückgriff auf vorbildliche architektonische Paradigmen (griechischer Tempel, Pantheon, Villa Rotonda, Palladios Basilica, Renaissancepalazzo). Die Übergabe der Architekturpublikationen an die Akademie durch Mannlich korrespondiert mit Fischers sog. „Bauaufnahmen“ des Pantheon (nach Desgodets 1692), bzw. des Palazzo Pitti (nach Grandjean de Montignys „Architecture Toscane“ 1806 ff.); eine zweite Italienreise Fischers hat also nicht stattgefunden. Auswirkung dieser Studien z. B. auf die originale Sphärik der Pantheonkuppeln von Armeedenkmal und Glyptothek 1812.

Die Adaption der historischen Typologie in Fischers Reformstil konnte Kronprinz Ludwig nicht befriedigen (Aufforderung Hallers 1813, Wettbewerbsauschreibung 1814). Die Verdrängung Fischers durch Klenze hat Züge eines Melodrams. Mit Ludwig verstand Klenze den Rückgriff in die Architekturgeschichte als Rückgriff nicht auf architektonische, sondern in erster Linie auf historische Leit motive. Dies manifestiert sich in der bildhaften, auf den subjektiven Betrachterstandpunkt berechneten Dimension seiner Architektur, d. h. in einer neuen kultur-symbolischen Darstellungsfunktion des Stils (die von Fischer kritisierten „bestehenden Perspektiven“ zur Glyptothek, antifunktionale Rhetorik des Odeonsplatzes, Abkehr von der offenen Bebauung am Königsplatz zugunsten eines bedeutsamen Gesamtbildes, Umdeutung der Nationaltheaterfassade 1823 im Widerspruch zur architektonischen Struktur des Fischerbaus).

Die Divergenzen beider Klassizismen sind vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung Ludwigs mit den Reformern (Sturz Montgelas' 1817) zu verstehen. Mathematische Proportionslehre, Decorum, Internationalismus des Reformstils entsprechen der Ordo-Vorstellung der Reformen, die ursprünglich häufig Freimaurer- und Illuminatenkreisen angehörten (König Max Josef, Seinsheim, Aretin, Neumayr, Morawitzky, Pappenheim, Zentner). Fischer könnte durch Lipowsky und Moller mit solchen Gedanken vertraut gewesen sein.

Die national-konservative und nationalliberale Opposition (Graf Reisach in „Bayern unter der Regierung des Grafen Montgelas“ 1813, Christian Müller in

„München unter Maximilian I.“ 1816) verbindet politische Kritik mit Architekturkritik, insbesondere im Hinblick auf den Karolinenplatz: „Die neuen Häuser sehen aus, als wenn sie aus der Stadt weggelaufen und vor den Toren im Kote stecken geblieben wären“.

Von Ludwig und Klenze erhofft man sich hingegen die Errichtung eines „reinen Nationaltipus“ der Architektur, wie er schließlich im Sinne einer entwicklungsgeschichtlichen Kulturidee J. von Müllers durch den Stilpluralismus des ludovizianischen München thematisiert wird.

ANTIKENFORSCHUNG IN DER RENAISSANCE

*Arnold Nesselrath (Rom):
Das Liller „Michelangelo-Skizzenbuch“*

Das sogenannte Liller Michelangelo-Skizzenbuch enthält vornehmlich Architekturaufnahmen von zahlreichen Bauten und Projekten der Renaissance, aber auch vieler antiker Gebäude. Wegen der letzteren ist der Codex im Zusammenhang der Antikenerforschung in der Renaissance, d. h. der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Antike, interessant.

Die Provenienz des Taccuino läßt sich nur bis zum Maler Jean-Baptiste Wicar zurückverfolgen, der ihn in Italien gekauft hat. Heute ist er zerlegt, und die Blätter werden einzeln im Liller Museum aufbewahrt.

Bereits Geymüller hatte erkannt, daß die Zeichnungen von zwei verschiedenen Händen stammen, die er mit Bastiano da Sangallo, genannt Aristotile, und mit dessen Vetter Giovanni Battista da Sangallo, genannt il Gobbo, identifizierte. Während die Zuschreibung der ersten Gruppe überzeugend scheint, spricht ein Schriftvergleich mit Autographen Raffaello da Montelupos für dessen Autorschaft des zweiten überwiegenden Teils der Blätter. Diese Zuschreibung kann weiter gefestigt werden durch die Gegenüberstellung mit eigenhändigen Zeichnungen Montelupos und vor allem durch die linkshändige Schraffur, denn Raffaello da Montelupo war Linkshänder.

Eine vorläufige Datierung des Skizzenbuches in die 30er bis 40er Jahre des 16. Jahrhunderts bedarf weiterer Präzisierung.

Das Material, aus dem die Prototypen geschöpft sind, läßt sich durchweg mit biographischen Einzelheiten Montelupos in Beziehung setzen. Es finden sich Aufnahmen, die auf den Bramante-Kreis, die Werkstatt Raffaello Sanzios, die Setta Sangallesca, z. B. Antonio da Sangallo d. Ä. und Giuliano da Sangallo, und auf Michelangelo zurückgehen. Der Codex selbst scheint dann wiederum von Dosio in seinem Modeneser Skizzenbuch und von Oreste Vanocci Biringucci in seinem Sieneser Skizzenbuch kopiert worden zu sein; ferner tauchen die Prototypen bei Giorgio Vasari d. J. auf.

Aufgrund der Tatsache, daß der Liller Tacuino ausschließlich aus Kopien besteht, aufgrund einer Rekonstruktion der ursprünglichen Folge der Blätter und aufgrund eines Fragmentes eines entsprechenden, nahezu identischen Codex in Rugby, das ebenfalls von der Hand Montelupos stammt, scheint es möglich, innerhalb einer Typologie der Skizzenbücher in dem Liller Exemplar einen Vorläufer der späteren gedruckten Traktate zu sehen. Dabei wird gleichzeitig Montelupos Haltung gegenüber der Antike deutlich. Er kopiert u. a. Aufnahmen und eine Rekonstruktion des Titusbogens Raffaello Sanzios, die in Skizzenbüchern in Wien und Chatsworth von der Hand des sogenannten Meister C von 1519 überliefert sind. Im Gegensatz dazu ist Raffaello da Montelupo nicht an dem Bau als antikem Monument interessiert, sondern an der architektonischen Struktur.

Ein Blick auf die Kunstszene der Zeit mag einen Anhalt dafür bieten, warum die Archäologie mit Raffaello Sanzio zunächst erloschen zu sein scheint. In seinen letzten Lebensjahren wurde offenbar bereits eine Opposition gegen seinen Stil laut, wie sie sich in den Aufträgen des Kardinals Giulio de Medici für die beiden Bilder in Narbonne andeutete. Giulio de Medici favorisierte dann später als Papst Clemens VII. laut Serlio einen „stile mescolato“ und wird damit in ähnlicher Weise zu einer Verkörperung eines Stiles wie sein Vorgänger Leo X.

Als „stile mescolato“ kann man den ricetta der Biblioteca Laurenziana in Florenz verstehen. Michelangelo negiert hier den klassischen Säulenkanon, indem er Elemente der verschiedenen Ordnungen miteinander verbindet. Indem er den Säulen und Konsolen die sonst übliche optische Trägerfunktion entzieht, pervertiert er darüber hinaus das Architektursystem, um so die faktische architektonische Struktur offen zu legen; er stellt klar: Seit es die feste Mauer gibt, ist die Säule eigentlich überflüssig, bzw. nur noch Dekor. Michelangelo muß die antiken Elemente genau kennen, um sie so markant einsetzen zu können, eine Erforschung der Antike, wie sie Raffaello Sanzios geschlossenes System, etwa in der Chigi-Kapelle, zugrunde liegt, braucht diese Architektur nicht mehr.

Hubertus Günther (Rom):

Der Kodex Fol. A 45 der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel

Der Kodex Fol. A 45 gehört zu den Büchern, die der hessische „Intendant des bâtiments“ Pieter Roman dem Landgrafen Wilhelm von Hessen-Kassel vermacht hat (Hallo, 1930). Durch zwei Exlibris, die im Einband eingeklebt sind, läßt sich die Provenienz weiterverfolgen (Günther, 1977). Der Kernbestand des Bandes stammt aus der Sammlung des M. van Heemskerck; über diverse Haarlemer Künstler gelangte er in den Besitz des P. Saenredam und anschließend in die Bibliothek der niederländischen Statthalter; Wilhelm III. von Oranien schenkte ihn Jacob Roman, dem Vater des Pieter, und dieser ließ den Kodex in der heutigen Form binden.

Der Kodex Fol. A 45 enthält eine Sammlung von Zeichnungen, die nicht einheitlich ist. Das Spektrum reicht von einer oberitalienischen Architekturzeichnung der Frührenaissance (Schweikhart, 1977) bis zu Studien des Pieter Roman selbst (Oehler, 1979). Der überwiegende Teil des Bestandes kommt jedoch von einer Hand. Er setzt sich zusammen aus einem Architekturtraktat in französischer Sprache, einem geschlossenen Architekturmusterbuch (im folg. gen.: Kass. Kod.) und diversen Einzelblättern (vgl. Buddensieg, 1968).

Der Autor des Kass. Kod. ist unbekannt. Buddensieg (1968) hat ihn dem Umkreis Raffaels zugeordnet. Der Zeichner stammt aber nicht aus Italien, sondern aus den Niederlanden. Er hat eine seiner Notizen in niederländischer Sprache abgefaßt, und auch die Provenienz seiner Blätter weist auf die niederländische Herkunft.

Im zweiten der Berliner Skizzenbücher des M. van Heemskerck ist eine Serie von Zeichnungen eingebunden, die als „Mantuaner Skizzenbuch des Anonymus A“ bekannt ist. Der „Anonymus A“ ist identisch mit dem Autor des Kass. Kod. Das „Mantuaner Skizzenbuch“ und der Kass. Kod. kopieren gelegentlich gleiche Vorlagen, und die Schriftzüge ihrer Notizen stimmen überein. Wie Egger (1916) gezeigt hat, stammte der „Anonymus A“ aus den Niederlanden. Er hielt sich im 2. V. des 16. Jhs. in Norditalien auf und verkehrte im Umkreis des Giulio Romano. Das „Mantuaner Skizzenbuch“ und eine der Kasseler Zeichnungen stellen die Dekoration der Vatikanischen Loggen dar. Vasari (1568) berichtet, daß Giulio Romano eine stattliche Sammlung von Aufnahmen antiker Bauten besaß. Darauf gehen sicher manche von den Kasseler Zeichnungen zurück, aber im Ganzen entspricht der Kass. Kod. nicht dem, was Vasaris Bericht erwarten läßt. Die süditalienischen Antiken scheinen in Giulio Romanos eine prominente Stellung eingenommen zu haben, während im Kasseler Kodex nur der Trajansbogen in Benevent dargestellt ist.

Der Autor des Kass. Kod., alias der „Anonymus A“, stand auch in enger Beziehung zu Seb. Serlio, der spätestens ab 1528 im Veneto weilte. Die meisten Zeichnungen des Kass. Kod. sind nach den gleichen Vorlagen wie Serlios drittes Buch (1540) kopiert. Eine von ihnen verbindet, wie Serlio, verschiedene Vorlagen. Andere kopieren die Elemente der Säulenordnungen, die Serlio 1528 ediert hat, teils nach Serlios Stichen, teils nach deren Vorlagen. Serlio hat dem jungen A. Palladio die Möglichkeit verschafft, den Kasseler Kodex zu kopieren (Günther, 1981). Vielleicht hat Serlio dem Autor des Kass. Kod. auch das französische Architekturtraktat zugänglich gemacht, das er kopiert hat, denn Serlio hat eng mit G. Philandrier während dessen Aufenthalt in Venedig (1536–38) zusammengearbeitet. Durch die Verbindung mit Serlio ergibt sich, daß der Kass. Kod. zwischen 1528 und 1541 entstanden ist.

Auch wenn der Kass. Kod. durchgehend von der persönlichen Zeichentechnik seines Autors geprägt ist, wirkt er nicht ganz einheitlich. Den Kotierungen liegen unterschiedliche Maßeinheiten zugrunde, und auch der Stil der Zeichnungen schwankt. Besonders zwei Gruppen von Zeichnungen heben sich ab: Die eine

wirkt altertümlicher; vielleicht ihre auffallendste Eigenart bildet die Verbindung der Bauaufnahmen mit separaten Legenden, ähnlich wie im sog. Bramantino-Skizzenbuch oder in Serlios drittem Buch. Die andere vermeidet dagegen alle schriftlichen Notizen; sie zeichnet sich durch den nüchternen Realismus aus, mit dem die Bauten aufgenommen sind. Die beiden Gruppen von Zeichnungen gehen auf unterschiedliche Vorlagen zurück.

Die erste, altertümlicher wirkende Gruppe ist nach Gian Cristoforo Romano kopiert. Die Antikenstudien dieses Künstlers haben bisher keine Beachtung gefunden. Sie sind nicht im Original erhalten, aber mehrere Kopisten neben Serlio und dem Kass. Kod. haben sie überliefert. Gian Cristoforo Romano, ungefähr gleichaltrig mit Giuliano da Sangallo, erhielt nach Vasari seine Ausbildung im Kreis der Bauhütte des Pal. Venezia, der sich durch eine neue Rückwendung zur Antike auszeichnet. Gian Cristoforo gilt als einer der Begründer des neuen Klassizismus in der lombardischen Plastik der Renaissance und war seinerzeit als Antikenkenner bekannt. Er hat nicht nur in Rom Bauten vermessen, sondern auch an anderen Orten (Benevent, Pola) im Laufe zahlreicher Reisen, die ihn von Venedig (1502) bis nach Rhodos führten. Literarisch gebildet wie wenige Künstler der Renaissance, hat er auch theoretische Architekturstudien betrieben. Ihre Präzision steht dem Geist Albertis näher als die architekturtheoretischen Schriften, die wir sonst aus seiner Zeit kennen. Gian Cristoforo und Bramante gehörten fast ein Jahrzehnt zum Hof Ludovicos il Moro. Vermutlich sind sie dort einander begegnet. Diese Begegnung mag einen Anstoß zu den intensiven theoretischen Studien gegeben haben, die Bramantes Tempietto voraussetzt. Gian Cristoforo verdankte ihr vielleicht seine Rückberufung nach Rom und die Ernennung zum Baumeister von S. Maria di Loreto.

Die zweite Gruppe von Vorlagen des Kass. Kod. gehört zu einem Kreis von Bauaufnahmen, der nach seinem Umfang und seiner Sorgfalt durchaus den Studien des Sangallo-Kreises an die Seite gestellt werden darf, die in den Cod. Coner (ca. 1513/15) eingegangen sind. Die Studien beider Kreise sind um die gleiche Zeit entstanden. Sie waren zu aufwendig für nur einen Meister. Zwei Mitarbeiter an den Bauaufnahmen, die im Kasseler Kodex kopiert sind, haben Zeichnungen hinterlassen: Von dem einen stammt eine Serie von Zeichnungen im Gabinetto Naz. delle Stampe in Rom (Günther, 1974). Der zweite ist als „Italiener C“ bekannt. Von ihm stammen die Blätter eines ehem. Skizzenbuchs in der Albertina (dat. 1519; Budensieg, 1968). Daran lassen sich zahlreiche weitere Zeichnungen anschließen, die zum großen Teil bisher nicht bekannt gemacht worden sind, besonders ein zweites Skizzenbuch im Chatsworth Settlement (Günther, 1982). So erscheint der „Italiener C“ gewissermaßen als der Bernardo della Volpaia dieses Kreises von Bauaufnahmen, den Serlio und der Kass. Kod. kopiert haben. Den „Italiener C“ identifiziere ich mit einem Künstler, dessen Antikenstudien bisher ebenfalls nicht bekannt waren: Riniero Neruccio da Pisa, der 1515 in die Bauhütte von S. Maria di Loreto eintrat und schließlich zu deren Leiter aufgestiegen ist.

Gian Cristoforo Romano hat seinen Nachlaß dem Hospital der Diözese von Loreto und Recanati vermacht, in dem er gestorben ist. Dazu gehörte auch eine

Sammlung antiker Münzen und geschnittener Steine und vermutlich auch seine Antikenzeichnungen. Das Zusammentreffen von Kopien nach Gian Cristoforo Romano und Riniero da Pisa in Serlios drittem Buch und im Kass. Kod., aber auch diversen anderen Zeichnungen, beruht also nicht auf Zufall, sondern ist durch die Verbindung beider Künstler mit Loreto bedingt. In einer von der DFG und der Bibl. Hertziana geförderten Arbeit begründet der Verf. diese Thesen und versucht, Gian Cristoforo Romano und Riniero da Pisa in die Geschichte der Antikenstudien der Renaissance einzuordnen.

Henning Wrede (Köln):

Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi

Der in Rione Trevi gelegene Bufalo-Garten fiel 1885 dem Durchbruch der Via del Tritone zum Corso zum Opfer. Antike Skulpturen schmückten ihn zu dieser Zeit nicht mehr. Von Aldrovandi 1550 als fünftgrößte Sammlung Roms beschrieben, war sie schon im dritten Viertel des Cinquecento durch den Verkauf der besten Skulpturen weitgehend aufgelöst worden, woran sich schließlich noch im 18. Jahrhundert die Abgabe weniger bedeutender Denkmäler anschloß.

Im Palazzo und Giardino del Bufalo beschreibt Aldrovandi 20 antike Skulpturen, dazu zahlreiche Porträts. Seine Aufzählung, die Verkaufsverzeichnisse, Zeichnungen und Gemälde des 16. Jahrhunderts, schließlich der Bau der Via del Tritone und die mit ihm verbundenen Ausgrabungen bieten eine bildliche Vorstellung von 30 Statuen und Reliefs, die sich überwiegend auch wieder auffinden lassen.

Wo programmatische Gesichtspunkte über die Aufstellung entschieden, ergeben sich enge Beziehungen zu den Fassadenmalereien Polidoros da Caravaggio auf der Front des Gartenkasinos. Ihr aus Ovid schöpfer Zyklus (R. Kultzen) gibt den Perseusmythos und eine Dichterweihe am Helikon wieder. Da der Bau an die Aqua Virgo anschloß, wurde deren reines und jungfräuliches Wasser mit dem goldenen Regen Danaes, dem Quell des Hesperidengartens, der Pegasusquelle des Helikon und der kastalischen Quelle des Parnaß gleichgesetzt. Entsprechend waren die Antiken zu einer Musengruppe, zu einem Grazienbrunnen, zu einer am kastalischen Quell liegenden „Cleopatra“ und zu einer statuarischen Vergegenwärtigung des Hesperidengartens gruppiert. Schließlich wurden die Antiken der Sammlung selbst in Taddeo Zuccaros Bild des Parnaß wiedergegeben. Das Verhältnis zur angrenzenden Gartenakademie des Angelo Colocci und der seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert nachweisbare Besitz des Atlas Farnese waren für die Programmwahl mitbestimmend. Der als Herakles gedeutete Atlas und seine Sternbilder gaben alle Episoden des Perseusmythos vor. Vorübergehend stand er als Fontänen-skulptur und Mittelpunkt im Hesperidengarten.

Das Programm hatte großenteils schon vor 1527 Bestand und bot, obwohl einbezogen in die Ikonographie seiner Zeit, ein direktes und indirektes Vorbild für die spätere Antikenaufstellung oder gemalte Antikenverwendung bei den Farnese, Medici, Maffei und etwa auch für Ligorios Casino Pius IV.

Die Pomona, ein Grazien- und ein Venusrelief der del Bufalo scheinen in Botticellis Primavera aufgegriffen zu sein. Jedenfalls enthielt diese Sammlung die einzige frontale Wiedergabe der Venus Victrix, die der hohen Renaissance bekannt war und Botticellis Venus figurlich entspricht.

Die Publikation ist vorgesehen für 4./5. Trierer Winkelmannsprogramm 1982/83 (1984).

Andreas Tönnemann (Rom):

Das „Palatium Nervae“ und die Rustikafassaden der Frührenaissance

(Das Referat erscheint als Aufsatz im „Römischen Jahrbuch“ 1983)

Wolfgang Liebenwein (Frankfurt):

Antikes Bildrecht in Michelangelos „Area Capitolina“

(Das Referat erscheint als Aufsatz in den „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz“)

LANDES- UND REGIONALKUNST IN HESSEN

Friedhelm Häring (Gießen):

Gemalte Altarretabel aus Hessen in ihrem Verhältnis zur Kunst am Mittelrhein: Der Schottener Altar

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

Norbert Werner (Gießen):

Gemalte Altarretabel aus Hessen in ihrem Verhältnis zur Kunst am Mittelrhein: Der Friedberger Altar in Utrecht

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

Hans-Christoph Dütscheid (Kassel):

Zur Ikonographie der Löwenburg in Kassel

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

Siegfried Lohr (Kassel):

Der Kasseler Baumeister Julius Eugen Ruhl (1796–1871)

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

*Jutta Schuchard (Kassel):
Neugotik in Kassel – Georg Gottlob Ungewitter und seine Schule*

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

*Ludwig Rinn (Kassel):
Probleme im malerischen Werk von Otto Ubbelohde (1867–1922)*

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

VORTRÄGE AM 23. SEPTEMBER

*Öffentlicher Vortrag von Erich Hubala (Würzburg):
Georg Dehio 1850–1932*

(Der Text des Vortrags erscheint in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte“)

*Öffentlicher Vortrag von Rudolf Zeitler (Uppsala):
Zum Problem „Kunst und Gesellschaft“, von der Kunstgeschichte her gesehen*

Kunstsoziologie und Sozialgeschichte der Kunst gehen davon aus, daß die Kunst als ein kleiner Teil des großen Ganzen, der Gesellschaft, eindeutig von letzterer her bestimmt sei. Die Frage, ob der Teil das Ganze nicht doch irgendwie qualitativ beeinflussen könne, wird nicht gestellt. Folglich versieht man gern kunstgeschichtliche Darstellungen mit einer gesellschafts-, wirtschafts- oder ideenhistorischen Einleitung, einem Rahmen, ehe man auf die Kunstwerke zu sprechen kommt. In der Praxis aber wählt man gewöhnlich den Rahmen nach dem Bild, und nicht umgekehrt.

Der Speyrer Dom gehört mit seiner ältesten Geschichte ins 11. Jh. Also präsentiert man, bevor man vom Dom spricht, die Gesellschaft, in der er entstand. Bis jetzt aber hat noch niemand einleuchtend nachgewiesen, daß und wie der Dom und verwandte Bauten des 11. Jh. die besonderen Züge der damaligen Feudalgesellschaft widerspiegeln. Auch wenn man, Karl Marx folgend, mit den Begriffen Basis und Überbau arbeitet, muß man konstatieren, daß wichtige und wichtigste Erscheinungen der materiellen Basis im geistigen Überbau, Abteilung Kunst, überhaupt nicht sichtbar werden.

Gehen wir dagegen von solchen Begriffen der Geschichtstheorie aus wie Herrschaft, Arbeit und Sprache (d. h. alle Formen von Kommunikation), finden wir einen gangbaren Weg. Herrschaft und Arbeit bedingen einander gegenseitig. Herrschaft ist für ihre Existenz auf die Arbeit der Beherrschten angewiesen. Die aber können ihrerseits nicht ohne Organisation, sei es welcher Art immer, auskommen;

d. h. sie brauchen Herrschaft. Indessen funktionieren weder Herrschaft noch Arbeit, wenn sie nicht unter sich und miteinander kommunizieren können, d. h. sie brauchen Sprache und andere Mitteilungsmittel.

Diese Kommunikationsmittel sind oft Symbolsysteme. Auch die Normen für Herrschaft und Arbeit werden durch Symbole, Symbolsysteme, Symbolmilieus mitgeteilt. Ein Teil dieser Symbole wird der Gesellschaft durch Dichter, Bau- und Bildkünstler, Musiker usw. geliefert. Diese Künstler sind immer Individuen. In den von ihnen geschaffenen Symbolen steckt nicht nur „du sollst“ oder „wir wollen“, sondern immer auch ein Gefühlsausdruck und ein ethisches und ästhetisches Urteil des Künstlers. Anders sind Symbole überhaupt nicht zu haben. Normen erheben oder erniedrigen den Menschen, sie ziehen auch Normenkonflikte mit sich. Das Symbol, das Kunstwerk, ist darum mit Spannungen geladen, objektiven (gesellschaftlichen) und subjektiven (denen des Künstlers).

Daraus folgt, daß wir in den einzelnen Kunstwerken nie die Gesellschaft und ihre Normen rein zu Gesicht bekommen, sondern immer nur in individuellen Gestaltungen. Da kein Individuum und kein Kunstwerk die Gesellschaft als Ganzes spiegeln kann (wieviel sog. strukturelle Analogien zwischen ihnen man auch behaupten mag), sondern immer nur eine Auswahl gesellschaftlicher und individueller Fakten und Normen, müssen wir, wenn wir ein fruchtbares Studium von Kunst und Gesellschaft betreiben wollen, strikt von den Kunstwerken ausgehen und den zu ihnen jeweils passenden Rahmen in der Gesellschaft suchen.

Stünden nicht die Pyramiden, Tempel und Kolossalstatuen der Pharaonen und Götter Ägyptens vor uns, kennten wir die altägyptische Gesellschaft nur aus ihren schriftlichen Urkunden, hätten wir eine viel undeutlichere Vorstellung von diesem Gebilde aus Herrschaft und Arbeit. Umgekehrt: das alte China, das kaum weniger streng verfaßt war, hat keine Pyramiden gebaut, und seine Tempel waren aus Holz — folglich stellen wir uns seine Herrschaft harmloser vor als sie war.

Während die Kunst direkt und greifbar von der Herrschaft abhängt, die den Künstler in Arbeit setzt, ist die Abhängigkeit der Herrschaft von den Kunstwerken als Symbolen viel schwerer zu erfassen, weil diese Symbole selber, ihre Entstehung, ihre Gestalt und ihre Wirkung so viel Individualität in sich und an sich tragen.

Wir sollten es der Sozialgeschichte überlassen, Kunstwerke als Illustrationen ihrer Behauptungen zu behandeln. Wir müssen es den Soziologen anvertrauen, Kunstsoziologien nach den Regeln ihrer Wissenschaft aufzustellen. Als Kunsthistoriker sollten wir immer von den Kunstwerken ausgehen und an ihnen Individuelles und Gesellschaftliches ablesen. Wir müssen dabei von Fall zu Fall vorgehen. Es gibt keine für alle Fälle gültige Methode, denn die Fakten und Normen der Herrschaft, der Arbeit und der gesamten Kommunikation, die in ein Kunstwerk eingeflossen sind, können wir außerhalb des Kunstwerks nur in unsicherer Auswahl ausfindig machen.

Besonders interessant sind die Fälle, wo die Kunstwerke' Auskünfte über die Gesellschaft geben, die sonst nicht leicht aus anderen Quellen zu holen wären. Ein paar Beispiele mögen die Tauglichkeit meines Vorschlags erhärten.

1. En face und Profil in spätantiker und mittelalterlicher Bildkunst. Heilige und weltlich-würdige Personen erscheinen immer en face, Bösewichter und sozial Niedrigstehende im Profil. Die Profilköpfe zeigen oft ein unedles Profil mit Kartoffelnase und sind obendrein zuweilen rothaarig. — Eine unerklärliche Ausnahme macht der Albani-Psalter in Hildesheim um 1125, der konsequent alle Figuren, auch Christus, im Profil darstellt. — Giotto brach mit der Regel, aber in Europa nördlich der Alpen galt sie bis weit ins 15. Jh. hinein, z. B. bei Schongauer. Noch Tizians „Zinsgroschen“ lebt von ihr. Sie wirft ein so deutliches Licht auf die sozialen Verhältnisse und Vorstellungen jener Jahrhunderte, wie wir es sonst kaum zu sehen bekommen.

2. Wie entstand die architektonisch geschmückte Fassade bürgerlicher Häuser an Markt und Straße im 12. Jh.? Ihre formale Herkunft hat K. M. Swoboda beschrieben. Faktisch aber spiegelt sie Rechtsverhältnisse wider. Ursprünglich hatte nur der Stadtherr ein geschmücktes Haus, den Pallas, aber der stand in einem ummauerten Hof, nicht an der Straße. Ohne Zugeständnis des Stadtherrn kann kein Stadteinwohner eine geschmückte Fassade an der Straße errichtet haben. — Bislang habe ich keine schriftlichen Quellen gefunden, die den Vorgang beschreiben. Einstweilen sind diese Fassaden selber die Urkunden dieser Seite der Selbständigkeit der Stadtbürger gegenüber dem Stadtherrn.

3. Maria mit dem nackten Kind im 14. Jh. Das Kind ist wirklich ein Kind, und es war damals (und ist es heute noch) ganz gegen die Sitte, ein herrschaftliches Kind nackt zu zeigen. Was für einschneidende Ereignisse und Erlebnisse stecken dahinter? Ich vermute: die schrecklichen Leidenserfahrungen der Menschen des 14. Jh., in dem Mißernten, Hunger und Epidemien weit und breit großen Mangel an Arbeitskräften schufen. Das nackte Jesuskind in seiner Bedürftigkeit ist ein Hilferuf an Gott: „Laß unsere Kinder leben!“

4. Auf vielen Gemälden des 19. Jh. gibt es Zuschauer im Bild, neugierig, erschreckt, teilnehmend. Sie sind etwas anderes als das Gefolge der Hauptfiguren älterer Bilder. Programmatisch am reinsten erscheint das Motiv bei Piloty: „Sani an der Leiche Wallensteins“. Der Betrachter solcher Bilder soll sich mit den Zuschauern im Bild identifizieren. Das war eine neue Konsequenz des Realismus. Ästhetisch glückte sie selten. Künstlerisch gelungen ist das Motiv vor allem bei Hendrik Leys, der das stille Zuschauen zum eigentlichen Inhalt seiner Bilder macht, während die Handlung nebensächlich ist. — Auch hier ist nach den gesellschaftlichen Normen zu fragen, die hinter dem Motiv stecken. Es dürfte sich nicht nur um ein neues Verhältnis zur Geschichte handeln, sondern um reales soziales Verhalten überhaupt.

Die einzelnen Beispiele lassen sich kritisieren, vielleicht gar falsifizieren. Das ändert nichts an dem Grundsatz, daß Kunsthistoriker das Problem „Kunst und Gesellschaft“ von den Kunstwerken aus angreifen sollen.

VORTRÄGE AM 24. SEPTEMBER

ZUR KLASSISCHEN MODERNE

Patrick Werkner (Wien):

Der inszenierte Skandal im Futurismus und seine Nachwirkung

Einer der zentralen Programmpunkte der Futuristen war die Aktivierung ihres Publikums, das sie durch eine Art Schocktherapie aus seinem „Passatismus“ — eine bezeichnende futuristische Wortschöpfung — aufzurütteln suchten. Gezielt provoziert, ja zum eigentlichen Kunstwerk gemacht wurde dabei der Skandal. Dessen Auslösung erfolgte meist in den anarchischen serate der Futuristen. Diese Soireen waren eine Mischung aus Theater, Vortrag, Konzert, Kabarett und nicht zuletzt politischer Kundgebung. Die Entwicklung der serate von 1910 bis 1914, ihre formale und inhaltliche Veränderung wurde anhand mehrerer Veranstaltungen untersucht und in Beziehung zu der in zahlreichen Manifesten formulierten theoretischen Basis gesetzt. Inhaltliche Analogien ergaben sich im Bereich futuristischer Malerei und der Einführung der intonarumori — der „Lärmtöner“ — in den serate, wie auch zwischen den Mechanismen der Skandalisierung des Publikums und der politischen Agitation der Futuristen; letztere fand in ihrem Engagement am italienischen Faschismus die logische Konsequenz. Gerade die bewußt durchgeführte Provokation führte zur außergewöhnlichen Publicity der futuristischen Bewegung. Die Identifizierung von „modern“ und „futuristisch“ im Bewußtsein des großen Publikums konnte anhand zeitgenössischer Zeitungsberichte und Karikaturen aufgezeigt werden. Die Wirkung des Futurismus auf andere Kunstströmungen, auf die vorrevolutionäre russische Avantgarde und insbesondere auf den Dadaismus wurde abschließend behandelt. Dabei wurde der Gegensatz der geistigen Grundhaltungen zwischen dem durch den Missionierungsgedanken bestimmten Futurismus und dem auf Selbstironie und Skepsis basierenden Dadaismus deutlich.

(Lit.: Patrick Werkner, Sendungsbewußtsein, Provokation und Publikum im Futurismus. In: Römische Historische Mitteilungen, Hrsg. Österreichisches Kulturinstitut in Rom und Österreichische Akademie der Wissenschaften, H. 21, S. 161—186.)

Thomas Zaunschirm (Salzburg):

Zur Ikonographie der Readymades

Die Hypothese, Marcel Duchamp (1886—1968) habe in seinen Readymades die Ikonographie seiner beiden Hauptwerke, *Das Große Glas* (1915—23) und *Das Unbekannte Meisterwerk* (1946—66), in reduzierter Weise wiederholt, wurde an einigen Beispielen (Fahrrad-Rad, 1913; Apotheke, 1914; An 4 Nadeln gezogen, 1915; Dem gebrochenen Arm voraus, 1915; Apolinère enameled, 1916—17; Warum nicht niesen Rose Sélavý? 1921) vorgeführt. Verschiedene Versuche dazu sind in Buchform veröffentlicht worden: T. Z.: Distanz-Dialektik in der modernen

Kunst, Bausteine einer Paragone-Philosophie, Wien 1982; T. Z.: Robert Musil und Marcel Duchamp, Klagenfurt 1982. Der Verfasser arbeitet an einer monographischen Behandlung des Themas.

*Hanne Bergius (Dortmund):
Dada und die Medien*

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

*Ekkehard Kaemmerling (Berlin):
Picassos Stierkopf (1943), eine semiotisch-strukturelle Analyse*

(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

*Cornelius Steckner (Hamburg):
Hatte das Weimarer Bauhaus doch eine Theorie?*

Anläßlich der Bauhaus-Ausstellung August 1923 in Weimar entstand unter der Leitung von Oskar Schlemmer in der Achse der Eingangshalle des Kunstgewerbeschulgebäudes ein bislang unerklärtes Wandbild (W. Herzogenrath, *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur*, München 1973 Abb. 36, Farbabb. S. 114, WK 6,7). In der Benennung anspielend auf den „Ford T“, zeigte Schlemmer das mechanische Gebilde Mensch, „Homo T“, mit zusätzlichen, Psychologisches betreffenden Signaturen. Von zentraler Bedeutung war, wie die spätere Fassung des Menschenbildes für Zwenkau, Ersatz für das 1930 zerstörte Weimarer Menschenbild, auch formal sichtbar macht, das dem Kopf zugeordnete Achsenkreuz des Dynamikschemas aus dem Bauhaus-Buch des gleichen Jahres: „*Schema. Fundamental für die Konstruktion und jeglichen Aufbau*“. In seinem Text „*Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*“ gab Walter Gropius im Kontext der Lehrstruktur die Funktion der hinter dem Dynamikschema stehenden Theorie und ihrer praktischen Umsetzung an: „Während der gesamten Bauhaus-Ausbildung wird eine praktische Harmonisierungslehre erteilt, um die physischen und psychologischen Eigenschaften des Einzelnen zum Ausgleich zu bringen.“ Gropius verwies dabei auf den anschließenden Aufsatz von Gertrud Grunow („*Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton*“). Folglich visualisierte Schlemmer das aller Bauhauspädagogik, Bauhaus-Lehre und Bauhaus-Praxis zugrunde gelegte Menschenbild: „Den bewegten, lebendigen künstlerischen Raum vermag nur der zu erschaffen, dessen Wissen und Können allen natürlichen Gesetzen der Statik, Mechanik, Optik, Akustik gehorcht und in ihrer gemeinsamen Beherrschung das sichere Mittel findet, die geistige Idee, die er in sich trägt, leibhaftig und lebendig zu machen“ (Gropius).

Walter Gropius, als Mitglied der „Vereinigung für ästhetische Forschung“, dessen Vorstand auch Peter Behrens angehörte, kannte Gertrud Grunow wohl seit dem durch die Vereinigung veranstalteten ersten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft von 1913. Zu dieser Zeit hatte sie bereits entdeckt, daß durch experimentelle Primitivierung genetisch vor den Wahrnehmungen stehende überindividuelle Erlebnisweisen bloßzulegen waren. Das aus dieser Entdeckung gefolgerte geschichtete Menschenbild war nicht nur Fundament des Weimarer Bauhauses, welches das Programm von 1919 einlösen konnte, die Entdeckung wurde auch Grundlage der Entwicklungspsychologie der Leipziger Schule Felix Kruegers (F. K., *Über Entwicklungspsychologie*, Leipzig 1915 S. 108. Weiteres über die Zusammenarbeit Krueger-Grunow war nicht nachweisbar) und der genetischen Entwicklungspsychologie Heinz Werners (H. W., *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig 1926 S. 69).

DAS PROBLEM DES AVANTGARDISMUS

Ekkehard Mai (Köln):

Kunst im Widerspruch — Praxis der Avantgarde. Zu einer Geschichte und Typologie des Avantgardismus

Die Begriffe Avantgarde und Avantgardismus sind heute inflationär in Gebrauch. Ein Blick auf einschlägige Publikationen zeigt: Avantgarde, das ist neue, junge, revolutionäre, fortschrittliche Kunst, Kunst im Aufbruch, Kunst im Widerspruch, Anti-Kunst. Avantgarde heute scheint dabei auch eine Avantgarde von gestern. Nirgendwo mehr findet der Begriff Anwendung als auf die großen Ismen des 19. und vor allem frühen 20. Jahrhunderts, auf den Streit und Wechsel der Richtungen, auf Experiment und Expansion als ständiger Impuls zur Innovation als Invention: Neue Inhalte, neue Formen, neue Materialien, neue Techniken. Neuerdings macht sich nun eine Kritik an einem Avantgardismus als Novitätensucht bemerkbar, die auch de facto im bildnerischen Werk jüngster Zeit ihren Niederschlag erfährt. In der Kunst kommt neben dem Experiment und der permanenten Erweiterung des Kunstbegriffs in bestimmter Hinsicht Tradition erneut zu Ehren — in Begriff und Gestaltungsweise, im historischen Bezug, in Tafelbild und einer Malerei, die zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit Handwerk, Gefühl und subjektive Ausdruckssuche wieder als Werte eigenen Rechts erkennt. Dem parallel heißt es schon seit längerem: „Ende der Avantgarde — was nun?“ (E. Beaucamp zur documenta 6) und von Trans-Avantgarde und zweiter Moderne, Post-Moderne also in anderer Form ist die Rede. Von den „Aporien der Avantgarde“ (H. M. Enzensberger), vom „Avantgardismus und der Zukunft der modernen Kunst“ (H. E. Holthusen), „the tradition of the new“ (H. Rosenberg) und schließlich der „Theorie der Avantgarde“ (R. Poggioli), abgestellt auf eine Dialektik des Begriffs, wo Avantgarde als Avantgarde sich selbst historisiert (P. Bürger), handelte insbesondere eine Literatur, die Avantgarde primär zum Theorieproblem erklärte.

Demgegenüber wurde typen- und rezeptionsgeschichtlich nach dem historischen Ort von Avantgarde gefragt, nach Aufkommen, Entstehen und Bedeutungswandel. Es ging dabei um die Durchsetzungspraxis neuer Kunst, um die Beteiligten im Verhältnis von Kunst, Staat und Öffentlichkeit, um die Typen und Topoi, die Funktionsmechanismen und kunstgeschichtlichen Klischees, die Kunst als avantgardistisch der etablierten entgegensetzen lassen, vor allem auch um den Bruch mit Tradition und neue Traditionsaufnahme. In der Frage „Wann, wie und warum Avantgarde?“ ist das 19. Jahrhundert begriffs- und entwicklungsgeschichtlich ein klassischer Ort, wo sich dies an ausgewählt wenigen Beispielen demonstrieren läßt. Es geht dabei um Kunstbegriff und -werk, Kunstakademie und Künstlerbild, Kunstkritik und Kunstausstellung, Kunstprogramm und Kunstskandal. Verlust der Norm — „Verlust der Mitte“: Wo Kunst und Künstler der Institutionen und Konventionen sich entledigten, die für deren Gültigkeit aufkamen, wurde Öffentlichkeit zum Parameter sozialer Akzeptanz. Dies wurde verdeutlicht am Funktionswandel der Kunstakademie, dem Aufkommen neuer Themen und Techniken, der Selbstorganisation von Öffentlichkeit, der Kollektivierung des Individualprotests und der Aktivierung und Kunstkritik und Künstlertheorie, die als Ersatz von Publikum und Lehre Wert und Wichtigkeit noch unterstreichen halfen. Alle diese Mittel und Auftrittsformen neuer Kunst, sich durch Widerspruch zu etablieren, wurden mit der Emanzipations- und Wirkungsgeschichte des Impressionismus — von Delacroix und Courbet bis Manet und Monet, — als Avantgardeverhalten typengeschichtlich greifbar, ehe im 20. Jahrhundert über Radikalisierung und Potenzierung von Kunstbegriff und -mitteln Avantgarde als Avantgardismus zur selbstgesetzlichen Bewegung und zum falschen Dogma perennierend dynamisierter Innovation geworden ist. Die Kunstgeschichte hat dazu beigetragen. Die „zweite Moderne“ könnte in diesem Sinn auch als Kritik der Moderne gedeutet werden, was durch gesamtkulturelle Phänomene noch unterstrichen wird. Ende des Modernismus ist darum aber noch nicht gleichbedeutend mit Ende von Avantgarde.

Ulrich Weisner (Bielefeld):

Museen für moderne Kunst und ihre Besucher in systemtheoretischer Sicht

Der Vortrag versucht, die Probleme, konfliktträchtigen Spannungen und Entfremdungen, die in der Beziehung zwischen Museen und Ausstellungsinstituten moderner Kunst und ihren Besuchern zu beobachten sind, auf dem Hintergrund eines systemtheoretischen, auf Schriften von Niklas Luhmann beruhenden Modells zu erklären und einsichtig zu machen, daß diese Probleme, Spannungen und Entfremdungen in einem bestimmten Maße unvermeidbar und sogar notwendig sind und deshalb weder verdeckt noch aufgehoben werden sollten. Ihr Fehlen müßte geradezu als Warnsignal für ein Nichtfunktionieren der Museen und Ausstellungsinstitute gedeutet werden. Der Vortrag hat darüber hinaus das Ziel, auf der Grundlage des systemtheoretischen Modells Folgerungen sowohl für das Verhalten der

Besucher als auch für die Arbeit der Museen zu ziehen, und Forderungen an die politischen Institutionen hinsichtlich ihres Verhaltes gegenüber den Museen zu formulieren.

*Max Imdahl (Bochum):
Moderne Kunst und Medien*

(Der Text des Referates wird in „Das Kunstwerk“ 1983, Heft 1/2 veröffentlicht)

*Eduard Beaucamp (Frankfurt):
Kunstkritik heute*

(Der Text des Referates wird in „Das Kunstwerk“ 1983, Heft 1/2 veröffentlicht)

ÖFFENTLICHE PODIUMSDISKUSSION
Ende des Modernismus oder die zweite Moderne?

Moderator: *Karl Ruhrberg* (Köln)

Diskussionsrunde: *Eduard Beaucamp* (Frankfurt), *Rudi Fuchs* (Eindhoven), *Klaus Gallwitz* (Frankfurt), *Peter Iden* (Frankfurt), *Klaus-Jürgen Fischer* (Freiburg-Münzingen), *Ekkehard Kaemmerling* (Berlin), *Bernhard Kerber* (Berlin), *Konrad Klaphek* (Düsseldorf) und *Lothar Romain* (Bonn)

(Die Diskussion wurde auf Tonband mitgeschnitten und kann unter Umständen als Aufzeichnung zur Verfügung gestellt werden).

Rezensionen

PETER PARET, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*. Severin und Siedler, Berlin 1981, 431 S., zahlr. Abb., DM 48,- (um farbige Abb. vermehrte Ausgabe, 1982, DM 78,-)

1981 erschien die deutsche Ausgabe des ein Jahr zuvor im englischen Original publizierten Buches von Peter Paret, „The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany“, Cambridge, Massachusetts and London, 1980. Man könnte meinen, eigentlich zu rechten Zeit — und dies nicht nur, weil 1979—80 in Berlin und anschließend in München die Ausstellung über einen der Exponenten der Berliner Sezession, Max Liebermann, stattfand. Das methodische Vorgehen des Historikers Paret zu einem bisher eher unter kunsthistorischen Aspekten betrachteten Thema paßt zu den Bemühungen, die seit Ende der 70er Jahre für einen fächerübergreifenden Ansatz kunstgeschichtlicher Erforschung des 19. Jhs. mit dem Fritz-Thyssen-Projekt „Kunst, Kultur und Politik im Deutschen