

sein. Einige Irrtümer, die eine abnehmende Vertrautheit mit christlicher Ikonographie verraten, seien noch verbessert. Auf dem rechten Flügel des Altars in Dittmannsdorf ist nicht die Verlobung der hl. Katharina, sondern die hl. Anna Selbdritt dargestellt. Die kleine Figur zu Füßen des hl. Franziskus auf der Mitteltafel des ehem. Hochaltars der Franziskanerkirche in Annaberg (Kat.-Nr. 12; Buchholz, Katharinenkirche) meint dessen Historiographen Bonaventura, der stets, als die Stigmatisation geistig schauend, mitdargestellt ist. Bei dem Bischof auf dem Flügel handelt es sich nicht um Ludwig den Heiligen, König von Frankreich, sondern um dessen Großneffen Ludwig von Anjou, Franziskaner und Bischof von Toulouse. Ob unter dem Bischof, der auf dem Altar in Seelau (Kat.-Nr. 13; Städt. Museum Kaaden) einem verkrüppelten Bettler eine Münze reicht, Martin von Tours zu verstehen ist, bleibt zweifelhaft. Pešina, der den Altar bereits „nach 1500“ datiert und mit österreichischer Malerei in Verbindung bringt (a. a. O. S. 29, Kat.-Nr. 176—192), denkt an den hl. Norbert, doch geben auch dessen Ikonographie und erst in der Gegenreformation gebräuchlichen Attribute keinen rechten Hinweis.

Das Buch zeigt einen großen Teil der Werke des obersächsischen Malers samt einigen Details in vorzüglichen Farbwiedergaben, an denen sich manche Produktion der Bundesrepublik ein Beispiel nehmen könnte. Dem Katalog sind an entsprechender Stelle nochmals Schwarzweißaufnahmen in kleinem Format beigegefügt. Ein Literaturverzeichnis, Personen- und Ortsregister ergänzen den gut geschriebenen, stets den Zusammenhang mit den politischen und den von den Erzfunden bestimmten ökonomischen Verhältnissen wahrenden Text.

Peter Strieder

Tagungen

XIX. DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG, STUTTGART, 26.—29. 9. 1984

*Wie bei den vergangenen Kunsthistorikertagen veröffentlichen wir Resümees der Vorträge und Referate, soweit sie nicht an anderer Stelle publiziert werden. Die Zusammenstellung und redaktionelle Verantwortung hat dankenswerterweise der Geschäftsführer des Verbands deutscher Kunsthistoriker, Dr. Michael Groblewski, übernommen. Die Eröffnungsansprache des Ersten Vorsitzenden, Professor Dr. Georg Friedrich Koch, und das Protokoll der Mitgliederversammlung vom 28. 9. 1984 sollen im Juniheft der Kunstchronik abgedruckt werden. Über die Tagung und speziell die Sektion „Architektur der Gegenwart. Bauaufgabe Museum“ wurde im Novemberheft des Jahrgangs 37, 1984, S. 463—474, berichtet. — Texte aus dem bereits zur Veranstaltung vorliegenden Abstracts-Heft sind mit * bezeichnet.*

VORTRÄGE AM 26. SEPTEMBER

Plenarvortrag

Stephan Waetzoldt (Berlin):

Architektur des Kunstmuseums in Deutschland nach 1945.

Aufgaben — Lösungen — Probleme

(Der Vortrag wird an anderer Stelle publiziert.)

Öffentlicher Vortrag

Thomas W. Gaehtgens (Berlin):

Kunstgeschichte und Gegenwartskunst

(Der Vortrag wird an anderer Stelle publiziert.)

VORTRÄGE AM 27. SEPTEMBER

KUNST IM KONTEXT VON GESCHICHTE

Detlev Hoffmann (Oldenburg):

*„Sehnsucht“ von Hans Thoma. Überlegungen zu sozialdarwinistischen
Konnotationen einiger Bilder der Jahrhundertwende*

(Abgedruckt in: Arnulf Hopf/Ekkehard Naumann, *Wir mischen uns ein. Beiträge Oldenburger Wissenschaftler zur Friedensdiskussion*, Reihe Materialien, Oldenburg 1985)

Andreas Haus (Trier):

*Die Geburt der abstrakten Kunst aus dem Geist der „praktischen Ästhetik“ **

Ich möchte darin an einzelnen Beispielen zeigen, wie die didaktisch elementarisierte Kunstlehre eines auf praktische Verwertung ausgerichteten Unterrichts (an gewerblichen Zeichenschulen, Architekturschulen etc.) im 19. Jahrhundert ein ästhetisches System umrissen hat, dessen formale ‚Abstraktheit‘ eng verknüpft war mit dem Programm einer wahrnehmungspsychologischen verobjektivierten Wirkungsästhetik (etwa die Untersuchungen zur Wirkung von Farben, Linien, Flächenrelationen, Formrhythmik etc.). Darauf aufbauend soll die ab ca. 1900 einsetzende Verabsolutierung und qualitative Weiterentwicklung dieser zunächst ‚praktischen Ästhetik‘ (ein Begriff Gottfried Sempers) zu neuen kreativen Kunstformen und künstlerischen Ausdrucksweisen aufgezeigt werden.

Gabriele Hoffmann (Stuttgart):

*„Intuition“ und „durée“, zwei Begriffe der Philosophie Henri Bergsons und ihre
Analogien im analytischen Kubismus 1910—12*

Der Kontext von Bergsonscher Philosophie und dem sog. analytischen Kubismus ist keiner, der auf den ersten Blick einleuchtet. Er betrifft die gemeinsame Stoßrich-

tung gegen eine den Objektcharakter der Außenwelt betonende Wirklichkeitserfahrung.

In *Matière et Mémoire* nennt Bergson die Gegenstände „Bilder“, vom wahrnehmenden Subjekt nur dadurch unterschieden, daß dieses ein durch Indeterminiertheit privilegiertes Bild, „image vivante“, ist. Wahrnehmung, begleitet von Affektionen und Erinnerungen, ist ein vom gegenwärtigen Interesse geleiteter Selektionsakt unseres Bewußtseins, ein Wieder-Erkennen im Dienste der Handlungsvorbereitung.

Die Wahrnehmung bedarf der Ergänzung durch die Intuition, die Bergson auch als „verlängerte Wahrnehmung“ bezeichnet, um anzudeuten, daß er nicht Spekulation meint, sondern eine von der Phänomenalität der Dinge ausgehende Erkenntnis. Die Intuition liefert unserer Erkenntnis die „données immédiates de la conscience“ — entsprechend dem Titel des 1889 erschienenen 1. Hauptwerkes —, d. h. den qualitativen Aspekt der Materie, ihre „durée“.

Der Künstler, ebenso wie der Philosoph, ist für Bergson ein „Zerstreuter“, in besonderer Weise begabt, sich vom praktisch-nützlichen Wahrnehmen zu befreien, um frei zu werden für ein Sehen, das die Außenwelt nicht mehr allein unter dem Aspekt distinkter, wiedererkennbarer Objekte wahrnimmt, sondern unter dem kontinuierlicher Veränderung.

Im Kubismus von Braque und Picasso der Zeit von 1910—12, allgemein als analytischer Kubismus bezeichnet, scheint dieses die Bergsonsche Metaphysik begründende Sehen thematisiert. Braque und Picasso geben den kohärenten Raum auf — den homogenen Raum in der Sprache Bergsons — zugunsten einer das Ganze des Bildes strukturierenden immanenten Bildregelung, die für die Bilder dieser Zeit auch als Facettensystem zu charakterisieren möglich ist.

Entscheidend ist allein, daß die „Gegenstände“ unter dem Aspekt des „image-mouvement“ ins Bild kommen, womit zugleich ausgesagt ist, daß es sich weder um die Analyse herauslösbarer Gegenstände noch um eine verabsolutierende Darstellung einzelner Gegenstandsphänomene mit dem Ziel, dem Wesen des Dargestellten auf die Spur zu kommen, handeln kann.

Die beiden Bilder von Picasso *Junge Frau mit Mandoline* und *Der Dichter* mögen zeigen: Die Form-Inhalt-Dependenz ist aufgehoben, es existiert allein das „fait pictural“ als das optische Äquivalent einer die permanente Gegenstandswerdung akzentuierenden Wirklichkeitserfahrung.

Max Imdahl (Bochum):

Cézannes Spätstil: „Wilde Ontologie“ — Ästhetische Kohärenz

Exemplifiziert wird an gemalten Gläsern von Kalf (Stilleben mit chinesischer Terrine, 1662), Chardin (Stilleben mit Erdbeeren, um 1761) und Cézanne (Stilleben mit Melone, 1902—06).

Kalfs Malerei versinnlicht in möglichster Vollkommenheit die Qualitäten, die zur Identifikation eines Glases vorgewußt und im Begriff des Glases mitgedacht sind:

die taktile Form und das Durchsichtige, Reflektierende, Zerbrechliche. Die Metonymie von Glas als Gefäß und Glas als Material wird augenscheinlich.

Chardins Malerei veranschaulicht weniger jene vorgewußten und begriffsbestimmten Qualitäten, gemalt ist vielmehr ein Glas in seiner unvoreingenommenen, vor allem Farben gewahrenden Gesehenheit. Dem entspricht eine das Sehen verinnerlichende Aktbewußtheit des Bildbeschauers: im Sehen des gemalten Glases wird ihm sein Sehen selbst zur bewußten Erfahrung, zum Ausnahmezustand. Darin, wie ebenso in einer Differenz zwischen dem schon Gewußten und dem erst Gesehenen, steckt die Erkenntnis, zur Überbietung — nicht zur Zerrüttung des Gewußten. Chardins Malerei ist aufklärerisch, im Nuancenreichtum der Farbe wirkt sie der Orthodoxie vorgefaßter Gewißheiten entgegen zugunsten einer das Unselbstverständliche eröffnenden Anschauung. Farbe und Aufklärung wäre ein Thema für sich.

Cézannes späte Malerei geht aus von einer Zerrüttung des begriffsbestimmten Vorgewußten. Der Maler sucht die verstreuten nuances und taches, die allein er vor Augen habe, zu ästhetischer Kohärenz zu vereinen. Nicht ein Glas, sondern ein Angebot von bloßen sensations colorantes ist die Vorgabe. Dieses Verhältnis zur Gegenstandswelt ist historisch begründbar mit der von Foucault festgestellten „wilden Ontologie“ (ontologie sauvage: *Les mots et les choses*, 1966). Im 19. Jahrhundert spreche man über Dinge, die in einem anderen Raum als die Wörter statthaben, und so bewege sich das Denken nicht mehr in einer permanenten Ordnung, in der es die Dinge nach ihren Identitäten und Unterschieden klassifiziert, vielmehr herrsche eine „wilde Ontologie“, welche „das Sein und Nichtsein als von allen Wesen nicht trennbar“ bezeichnen soll. Kürzlich hat S. Henle in ihrer Bochumer Dissertation über Monet (1978) die Theorie Foucaults mit dem Impressionismus verbunden, aber schon 1874 hat Castagnery geäußert, daß das Wort aus der Malerei verschwunden sei. Die Dinge haben ihre Identitätskonstanz verloren.

Cézannes späte Malerei eröffnet dem Bildbeschauer eine Aktbewußtheit seines Sehens, indem sie sich vom begrifflichen Vorverständnis der Dinge, zum Beispiel eines Glases, befreit. Am Maßstab unseres Wissens vom Gegenstande sind die koloristischen und linearen Bilddaten inkohärent, Kohärenz besteht allein in der je zu erringenden Selbstgesetzlichkeit des Bildes. Dennoch gelten dingliche Inkohärenz und ästhetische Kohärenz ineinander, insofern diese — anders als jede mimetische Repräsentationslogik — den Bezug auf den Gegenstand erst jeweils erbringt: „Ich nehme rechts, links, hier, da, überall diese Töne, diese Nuancen, ich mache sie fest, ich nähere sie einander an. Sie lassen Objekte (...) entstehen, ohne daß ich darüber nachdenke“ (Cézanne).

Foucault zufolge „enthüllt“ die wilde Ontologie „weniger das, was die Wesen begründet, als das, was sie einen Augenblick lang zu einer prekären Form führt und insgeheim bereits von innen auszehrt, um sie zu zerstören“. Vor allem daran ist die ästhetische Kohärenz in Cézannes später Malerei zu messen. Aus einer Position begrifflicher Unschuld und Ungewißheit läßt der Maler je die Objekte durch Annäherung und Festigung bloßer Sichtbarkeitswerte entstehen — jeweils und jeweils ein

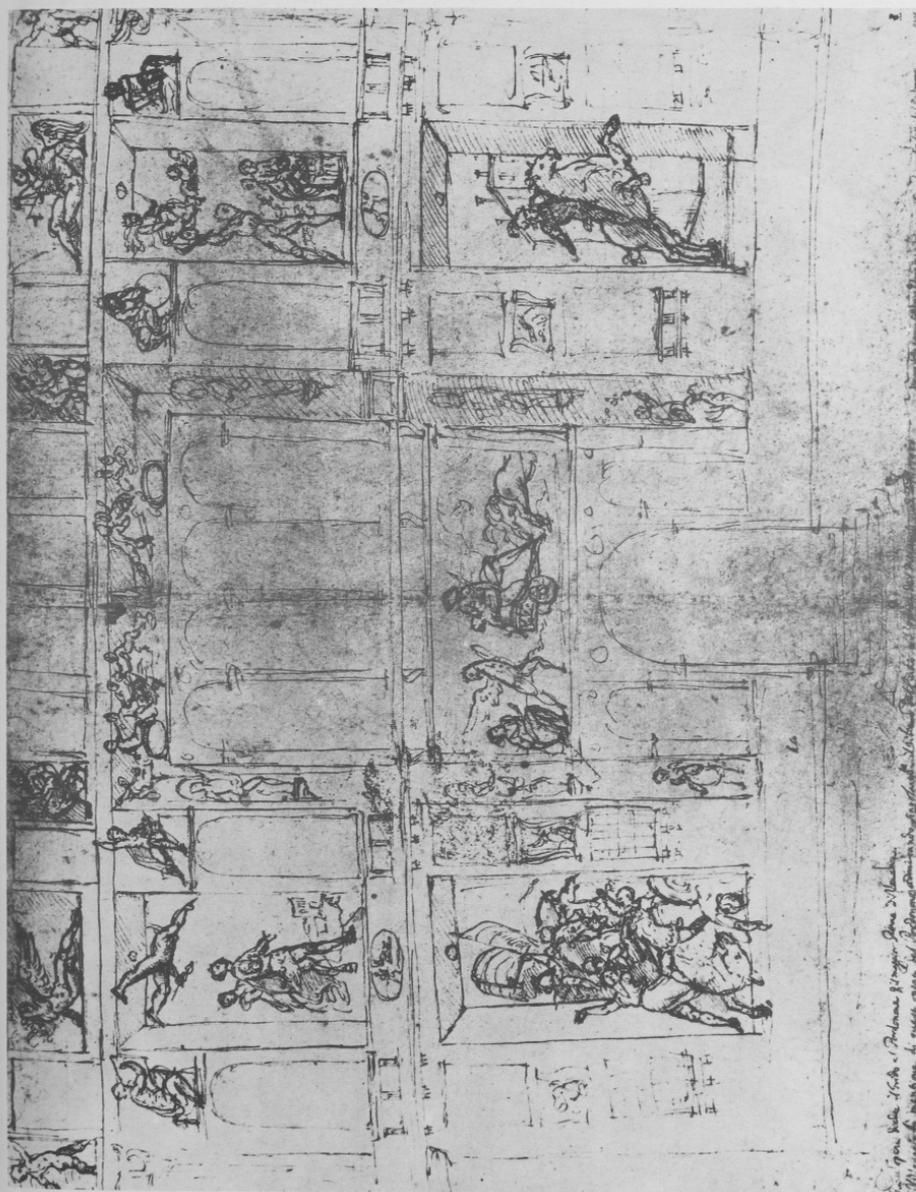


Abb. 1 Giov. Antonio Pordenone, Studio per la facciata di palazzo d'Anna, Venezia. London, Vict. & Alb. Museum, n. 2306 (cat. Pordenone, p. 226)

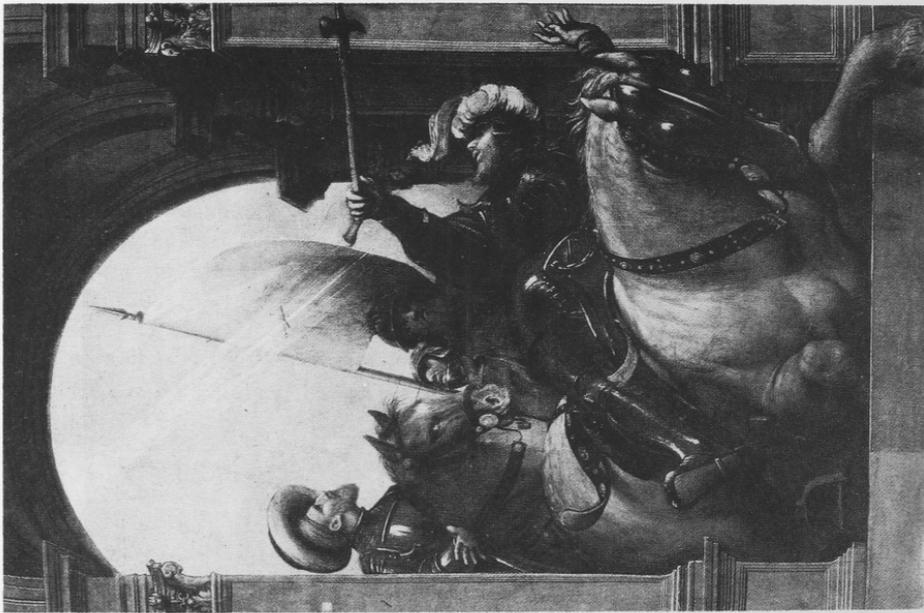


Abb. 2b Giov. Antonio Pordenone, *Conversione di Saul*. Spilimbergo, Duomo (cat. Pordenone, p. 105)

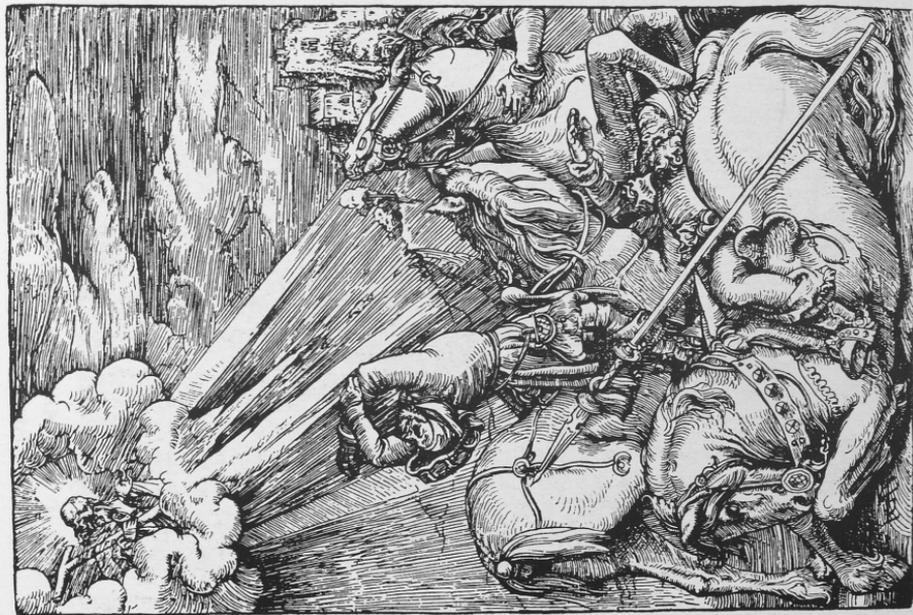


Abb. 2a Hans Baldung Grien, *Conversione di Saul* (Mende 42) (H. B. G., *Handzeichnungen*, Druckgraphik, hg. v. M. Bernhardt, München 1978, p. 328)



Abb. 3a Lukas Cranach d. Ä., Trinität (Hollstein 65a) (Hollstein, German Engr., 6, p. 38)

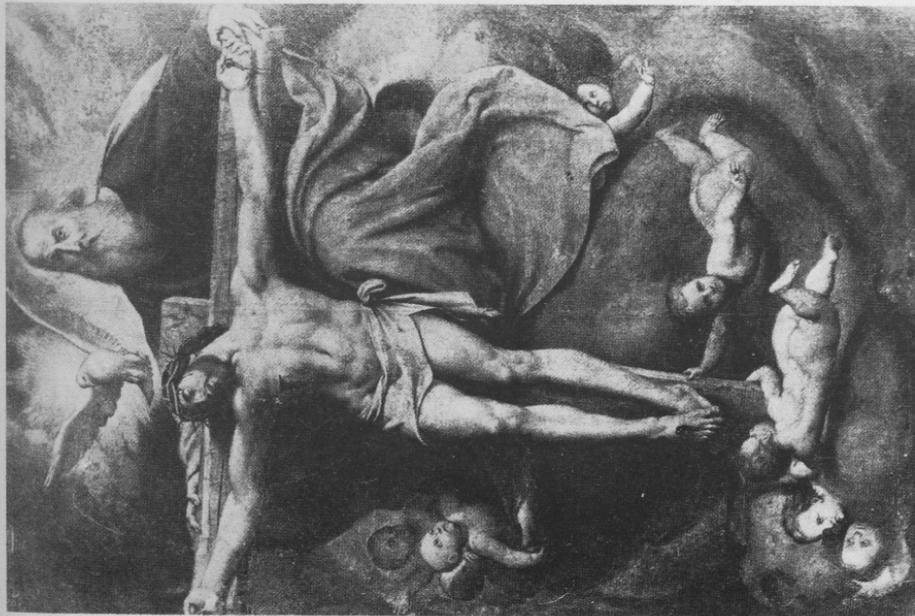


Abb. 3b Giov. Antonio Pordenone, Trinität. San Daniele, Duomo (cat. Pordenone, p. 129)



Abb. 4a Paris Bordon, *Battesimo di Cristo*. Milano, Brera (cat. Bordon, p. 39)



Abb. 4b Giulio Romano, *Battesimo di Cristo*. London, Brit. Museum (F. Hartt, G. R., New Haven 1958, 2, fig. 37)

für allemal als eine Perspektive auf eine auch im Jeweiligen durchscheinende Substanz. Vielleicht erklärt dies Cézannes Anspruch auf *profondeur*: Tiefe als Durchsichtigkeit eines Prekären, Widerruflichen auf ein vorgängiges Unwiderworfliches, auf ein Sein hinter aller wilden Ontologie und Zerstörungsbedrohtheit. Diese Tiefe ist ohne die wilde Ontologie kein Thema, aber sie ist dieser nicht gleich — ein Beispiel für die ganz prinzipielle Frage, was die notwendige Erklärung allgemeiner geschichtlicher Bedingungen zum Verständnis künstlerischer Sinnoffenbarung beiträgt.

*Michael Podro (Essex):
On the Implied Viewers. The Presence of Painting*

The *presence* of a painting must be regarded as part of its content in so far as that painting is not conceived merely as a vehicle for its subject which is represented or expressed or shown: the representation or expression of showing must be included in the content. The content or interest of a painting has the painting itself as an irreducible element.

This principle is required to see how a painting fits within a social role or practice, how it is used to address the world or to address specific people. For example, the content or interest of Rembrandt's *Prodigal Son* (Dresden) cannot be reduced to its iconographic meaning but we must include the fact that Rembrandt presents himself to the world within it, in both an aggressive and ironic way, and also addresses Saskia herself by the way he paints her.

The self-reference in paintings, which is a special function of its presence, takes on a range of significances from, for example, the reference of the painting to itself signalling the continuation of concern for the suffering of Christ which it depicts, to addressing people shown in the painting through painting itself [Saskia in the *Prodigal*, the Virgin in an *ex-voto*, Manet's friends in *Musique aux Tuileries*].

But we must avoid making self-references into *the* topic of painting which becomes a reductiveness as debilitating as regression to the subject.

*Gottfried Boehm (Gießen):
Werk und Geschichte*

Die Kunstgeschichte hat sich in der Frage ihres historischen Fundamentes stets sicher gefühlt. Dabei trat die Überlegung zurück, daß Kunstwerke nicht nur als historische Dokumente oder Belege verstanden werden sollen. Sie enthalten Einsichten, die sich aus historischen Substraten allein nicht herleiten lassen, die vielmehr mit der Darstellungskraft dessen zu tun haben, was man ein *Werk* nennt. Die Spannung zwischen Werk und Geschichte erweist sich so als ein Grundproblem der Disziplin. Um so mehr, als man meint, die Moderne habe — etwa mit Hinweis auf Duchamp — die Kategorie des Werkes insgesamt aufgelöst. Es ging deshalb darum, die Bedingungen eines revidierten Werkbegriffs zu diskutieren. Mit dem Ziel einer

neuen Darlegung des produktiven Verhältnisses zwischen der künstlerischen Arbeit und ihrer historischen Genese. Vgl. vom Verf.: Kunst versus Geschichte, ein unerledigtes Problem, Einleitung zu George Kubler, *Die Form der Zeit*, Frankfurt/Main 1982 und Das Werk als Prozeß, in: W. Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 3* (Das Kunstwerk) UTB 1983, S. 326 ff.

Walter Ch. Zimmerli (Braunschweig):

Wie autonom kann Kunst sein? Bemerkungen zur Kontextabhängigkeit von Kunst

1. Kunst ist im Prinzip kompensatorische Sinnstiftung, die das Defizit wettmachen soll, das in der überschießenden Kompetenz des Menschen liegt, Sein ausnahmslos in Sinn zu verwandeln, was schließlich zur fast völligen Preisgabe des Anspruchs auf ein Ansich führte. Die kompensatorische Sinnstiftung, wie sie die Kunst repräsentiert, trägt den Charakter von Schöpfung: das der Intention von Denken und Handeln hinter dem intentionalen Gegenstand stets verborgene Ansich wird im poetischen Akt zur Erscheinung gebracht. Das Kunstprodukt trägt daher den paradoxen Charakter, beides, Ansich (Absolutes) und Erscheinung zu sein.

2. Die in ästhetischer Funktion auftretenden Zeichen, deren man sich nur durch eine Differenzierung der entsprechenden Zeichenwahrnehmung versichern kann, lassen sich durch ihre Zweideutigkeit bestimmen, der eine komplementäre Zweideutigkeit der auf sie sich beziehenden Wahrnehmungs- bzw. Rezeptionsformen entspricht. Neben der Referenz auf Bedeutung lassen ästhetische Botschaften auch Referenz auf Referenzen (Inter-Referenzen) zu. Diese Zweideutigkeit entspricht dem, was Kant das „freie Spiel von Einbildungskraft und Verstand“ genannt hat. Damit aber ist ausgeschlossen, daß Kunst im epistemologischen Sinne autonom ist; hier gilt vielmehr, daß die ästhetische Botschaft in starkem Maße von der Zeit des Rezipienten in bezug auf die Zeit des Produzenten abhängt.

3. Realität kann in der Welt des postnietzscheanischen Scheins nicht *sein*; auch sie taucht nur im Modus des Scheinens auf. Sie ist der *Vor-Schein*, zu dem sie in der Kunst kommt, und so muß, da realistisches Bilden und Abbilden hinsichtlich seines Ergebnisses vielfach deutbar ist, nicht das Kunstwerk selbst, sondern seine Begrifflichkeit, seine Programmatik und Interpretation, kurz: sein Ideenumfeld, durch es ausgelöst oder ihm vorausliegend, beanspruchen können, Realität zu *scheinen*. — Die Spielformen dieses Ansatzes reichen vom Fauvismus eines Matisse zum Kubismus Braques, vom Expressionismus Kirchners zur ‚Neuen Sachlichkeit‘ von Adolf Loos, ebenso aber auch vom literarischen Dadaismus bis zu Musil.

4. Das Beispiel des neuen Photo-Realismus zeigt — in durch seine doppeldeutige Beziehung auf Realität überdeutlich gemachter Weise —, wie gerade das Bewußtwerden der Autonomiebestimmung auf semiotischer Ebene eine Abhängigkeit von der Zeit des Produzenten in der Sicht der Zeit des Rezipienten zur Folge hat. Nicht engagierte Programmkunst, sondern die von Realitätsunterstellungen freigesetzte Kunst erlaubt die Einsicht in die Beziehung von Geschichte und Kunst; direkt funk-

tionalisierte Kunstwerke veralten schnell. Diese gegenwartsspezifische Offenheit des Kunst-Werks läßt sich mit Eco gegenüber der prinzipiellen semiotischen Offenheit als ‚zweite Offenheit‘ bezeichnen, in der semiotische Offenheit reflexiv und zum Programm, d. h. zu einer Poetik sich wandelnder Ästhetik der Offenheit wird. Die steigende Theoretisierungsleistung, die vom Rezipienten gegenwärtiger Kunst erfordert wird, ist Indiz hierfür.

Heinrich Dilly (Stuttgart):

Analoge Konstellationen. Zur Situation des Faches um 1933 und 1983

Im vergangenen Jahr — 1983 — sind drei Publikationen über die gegenwärtigen und zukünftigen Aufgaben der Kunstgeschichtsschreibung erschienen. Unter der Überschrift „Das Abenteuer Kunstgeschichte“ veröffentlichte der *Merkur* das wissenschaftliche Testament von Hans Sedlmayr. Wenig später kam der erste Band eines neuen Jahrbuches der Hamburger Kunsthalle mit dem Titel *Idea* auf den Markt. Unter Hinweis auf Erwin Panofskys gleichnamige Abhandlung aus dem Jahre 1924 verpflichteten sich darin Werner Hofmann und Martin Warnke auf ein „kunstwissenschaftliches Verfahren, in dem Anschauung und Denken, Begriff und Sache, Bild und Idee in einer unaufgehobenen Spannung und Bewegung gehalten sind.“ Im Hochsommer versprach dann der Klappentext von Hans Beltings eigens veröffentlichter Antrittsvorlesung „das Bild einer neuen — im Sinne des Textes dritten — Kunstgeschichte, die die Kunst ihrer eigenen Zeit integriert und von zeitgenössischen Erfahrungen Gebrauch macht.“

Eine jede der Abhandlungen evoziert den Vergleich mit entsprechenden Schriften aus der Zeit um 1930. Sedlmayrs Aufsatz erinnert an dessen Programm „Zu einer strengen Kunstwissenschaft“. Beltings *Ende der Kunstgeschichte* holt einen vergessenen Text von Joseph Gantner ein, in dem bewußt provokativ eine *Revision der Kunstgeschichte* aus dem „Geiste der Gegenwart“ verlangt wurde. Hofmann und Warnke beschwören wie Panofskys Abhandlungen aus der Zeit um 1930 kein fest umrissenes Ziel. Sie wünschen sich lediglich ein ebenso hohes Niveau der Gelehrsamkeit wie einen gleichermaßen distanzierenden Habitus desjenigen, der — wie es in einem Gutachten für Panofsky damals hieß — „das Bildwerk durch das dazugehörige Wort um seine Dimension bereichert.“ Obwohl keine der Schriften das Gedenk-, besser: Bedenkjahr 1933 bewußt reflektiert, werden weitere Analogien deutlich: Gegenstand der Disziplin, Ziele der Arbeit, Verfahrensvorschläge und Forschungsvorhaben werden strukturgeschichtlich, funktionsgeschichtlich und kulturwissenschaftlich heute wie damals bestimmt. Selbst die wissenschaftsgeographische Streuung ist ähnlich. Nicht vergleichbar ist jedoch der Status der jeweiligen Publikationen. Und keineswegs vergleichbar ist die Strategie der Programme. Während die Autoren von damals über die Auseinandersetzung mit dem disziplinären Patriarchat die fachwissenschaftliche Erneuerung erhofften, erwarten die heutigen Mentoren die Impulse von einem interdisziplinären Avunculat.

Dennoch haben die drei Programmschriften des vergangenen Jahres Startlöcher wieder freigelegt, die die Nazis vor fünfzig Jahren verschüttet haben. Zöge man weitere Indikatoren als die ausgesprochen programmatischen Texte — und nur von diesen war hier die Rede — heran, so würde man wahrscheinlich fragen, warum dieses Fach so lange zu arbeiten hatte, um das abzutragen, womit es innerhalb von zwölf Jahren und auch noch danach belastet worden ist.

Öffentlicher Vortrag

Jan Bialostocki (Warschau):

Einfache Nachahmung der Natur oder moralisierende Zeichensprache? Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts

(Der Vortrag wird an anderer Stelle publiziert.)

ZUR AKTUELLEN PROBLEMATIK DES DESIGN — BEGRIFF UND WIRKLICHKEIT

Zu der Sektion: *

Ideologisierung und Stagnation, Unsicherheit und Sterilität werden in wachsendem Umfang als Probleme des Industrie-Design der Gegenwart vermerkt. Die Kunstgeschichte, die mit der Rezeption der Industrieform *begonnen* hat, kann sich in der Auseinandersetzung mit dem Design der Gegenwart nicht auf die Analyse formaler Fragen beschränken. Sie muß die Kriterien der Kritik erst erarbeiten.

Die Referate versuchen, mit bewußt kontroversen Beiträgen die Diskussion um Kriterien für das Design von der historischen zu einer aktuellen Schweise fortzuführen.

Heinz Spielmann (Hamburg/Münster):

*Zur Kritik des Design-Begriffs seit Gropius **

Der ästhetisch anspruchsvollen Realisierung industrieller Serienprodukte um 1900 folgte bald die Bemühung um ein zukunftsweisendes, theoretisches Konzept. Das Referat faßt zunächst die Situation von Jugendstil — Art Nouveau zusammen und führt dann zu einer ausführlicheren Darstellung von Gropius' Ideen zur Entwicklung des Industrie-Entwurfs auf der Grundlage der Werkstatt als eines Laboratoriums. Es nimmt abschließend kritisch zu Theorie und Praxis des Design während der folgenden Jahrzehnte Stellung.

Klaus Jürgen Sembach (Nürnberg):

*Gesellschaftliche Funktionen der industriellen Formgebung
(Dargestellt an Beispielen von 1930 bis zur Gegenwart) **

Gestützt auf seine langjährigen Arbeiten über die Gebrauchsform der Zeit um 1930 und die Industrieform der Gegenwart zeigt der Referent an Beispielen aus dem

vergangenen halben Jahrhundert die soziale Funktion exemplarischen Designs auf und erweitert die ästhetischen Kriterien um ethisch-gesellschaftliche.

Anna Teut (Berlin):

*Über die Gründung einer „Werkbund-Akademie Design“ **

Die vom Deutschen Werkbund geplante „Werkbund-Akademie“, die in van de Veldes „Hohenhof“ zu Hagen ihren Platz haben wird, soll in zeitlich befristeten Aktivitäten jungen, diplomierten Architekten, Designern und Künstlern, unter Leitung erfahrener Praktiker, Wege aus einer zu engen Spezialisierung zeigen. Aktuelle und zukünftige Aufgaben sollen mit folgenden Schwerpunkten angegangen werden: Form als humanes Bedürfnis — Training der Phantasie — Offenheit für die Utopie — Kritik eines trivialen Funktionsbegriffs und einer naiven Verherrlichung von sogenannter Alltagskultur.

Das Referat verbindet Kritik mit konstruktiven Konzepten.

Eugen Gomringer (Düsseldorf-Selb):

*Die Integration des Künstlers in den industriellen Produktionsprozeß **

Sehr konkret führt dieses Referat in die Wirklichkeit der heutigen Industrie-Produktion.

Die Integration des Künstlers in den industriellen Produktionsprozeß, eine frühe Forderung des Deutschen Werkbundes, gelang während des vergangenen halben Jahrhunderts immer seltener. Der Referent, der für die Rosenthal-Studio-Linie viele Künstler zur Mitarbeit gewann, berichtet über Programmatik und Praxis der Einbeziehung führender Künstler der Moderne in verschiedene Materialdisziplinen (v.a. Porzellan, Glas und Möbel).

NACHMITTELALTERLICHE KUNST
DES DEUTSCHEN SÜDWESTENS IM EUROPÄISCHEN ZUSAMMENHANG

Rüdiger Becksmann (Freiburg):

Martin Schongauer und Peter Hemmel. Neue Erkenntnisse zur Entwicklung der spätgotischen Kunst am Oberrhein

(Der Beitrag wird in erweiterter Form an anderer Stelle publiziert.)

Bruno Bushart (Augsburg):

Eine Ansicht von Salem und ihre Folgen

Die Augustin Hirschvogel zugeschriebene Landschaft mit Kirche im British Museum London (1909-1-9-15) konnte als älteste Ansicht von Kloster und Klosterkirche Salem nahe des Bodensees aus dem Jahre 1536 bestimmt werden. Die da-

durch sich ergebenden Konsequenzen hinsichtlich Künstler, Bestimmung der Landschaft auf der Rückseite und Baugeschichte der mittelalterlichen Klosteranlage von Salem wurden an die Spezialforschung weiterverwiesen.

*Johannes Zahlten (Braunschweig):
Bemerkungen zur Ausstattung des Ludwigsburger Schlosses
am Beispiel des Ordenssaales*

(Der Beitrag erscheint in erweiterter Form im *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 22, 1985.)

Klaus Könner (Tübingen):

Die Orgelprospekte Süddeutschlands als Aufgabenbereich der bildenden Kunst

Mit der insbesondere im „Südwesten“ zu beobachtenden Integration der Orgelprospekte in den Gesamtorganismus des Kirchenraumes, einer durch die Werke von St. Urban/Kt. Luzern (1716) und Neresheim (1792) chronologisch fixierten Erscheinung, gewinnt auch die Frage nach der Urheberschaft dieser zunehmend individueller und reicher gestalteten Schaufassaden an Bedeutung.

Die Gegenüberstellung von zwei Joseph Anton Feuchtmayer zugeschriebenen Prospektentwürfen in der Städt. Wessenberg-Galerie/Konstanz (K II B 4 und K II B 27) erhellt die Entwurfspraxis zum Orgelwerk. Gerade der Vergleich beider Zeichnungen legt dar, daß der mit zwei Zeichenmitteln (Bleistift — Feder) angelegte Entwurf K II B 27 unter Zusammenwirkung zweier Hände entstanden ist. Es ist die in Bleistift zeichnende Hand eines „Technikers“, der unter Angabe des Maßstabes und der Raumbegrenzung die Gehäusearchitektur und das Pfeifenwerk vorgibt, wobei er vor allem auf die technische Reproduzierbarkeit Wert legt, und es ist die Hand des Bildhauers J. A. Feuchtmayer, der dieses Gerüst mit einer reichen, leicht perspektivisch gegebenen Dekoration ausfüllt.

Dieselbe Vorgehensweise wird auch bei einem der bedeutendsten Orgelwerke in Süddeutschland erkennbar: der monumentalen und mit einem geradezu verschwenderischen Schmuckapparat ausgestatteten Dreifaltigkeitsorgel des Salemer Münsters. Dieses in den Jahren 1770/71 von dem deutsch-französischen Orgelbauer Karl Joseph Riepp geschaffene Werk vertritt in der Gliederung des Prospektes einen Typus, der seine Wurzeln im französischen Orgelbau hat und der für das gesamte Oeuvre K. J. Riepps kennzeichnend ist. Die Grundlinien des architektonischen Aufbaus sind also dem Orgelbauer zuzuschreiben. Auf dieser vorgegebenen Basis konzipiert der für das Kloster tätige Bildhauer Johann Georg Dirr den bildnerischen Schmuck, der nicht nur als Applikation erscheint, sondern die Gehäusearchitektur bewußt verschleiert, in ornamentaler Weise verformt und die eher schematische Prospektarchitektur K. J. Riepps zu einer repräsentativen Schaufassade steigert.

Einen gewichtigen Beitrag zur Orgel als Teil der Kirchengestaltung konnte die bildende Kunst mit einer ganz neuen Konzeption der Prospektform leisten: dem pfeifenlosen Orgelprospekt. Dieser wird im Jahre 1748 von dem Architekten D. J. Laurent für die Hauptorgel von Saint-Sulpice in Paris entwickelt. Bevor aber die Planungen von Saint-Sulpice in ein konkretes Stadium treten, schlägt der mit der Pariser Neuerung vertraute K. J. Riépp diese Prospektform der Bauherrschaft von Ottobeuren und Salem vor. Joseph Anton Feuchtmayer und Bizac, der Bildhauer des Prinzen von Condé, liefern für Ottobeuren und Salem Entwürfe, in denen die neue Konzeption der örtlichen Situation angepaßt und in die Gesamtausstattung eingebunden ist.

Auch wenn es Fälle gibt, in denen der Orgelbauer die formale Erscheinung seines Instrumentes sehr viel stärker prägte, als das bei den angeführten Beispielen der Fall ist, bewegt sich die Gestaltung der süddeutschen Orgelprospekte also im Spannungsfeld zweier völlig verschiedener, ja entgegengesetzter Kräfte — auf der einen Seite der bildende Künstler mit seinem ästhetischen Vermögen und seiner spezifischen Phantasie, auf der anderen Seite der Orgelbauer mit seinem vorwiegend technisch orientierten Interesse. Gerade die Gegensätzlichkeit dieser beiden Instanzen gewährt uns aber einen Einblick in den komplexen Entstehungsprozeß der Gesamtausstattung süddeutscher barocker Kirchenräume.

Hermann Mildnerberger (Oldenburg):

Der Hofmaler Johann Baptist Seele (1774—1814):

Gedankengut der Aufklärung und bildnerischer Realismus

Im künstlerischen wie persönlichen Gegensatz zu den schwäbischen Klassizisten Gottlieb Schick und Eberhard Wächter hat J. B. Seele, ehemaliger Zögling der Hohen Karlsschule, Hofmaler und Galeriedirektor Friedrichs von Württemberg, im Bildnis wie in der Genremalerei eine eigenwillig realistische Formensprache entwickelt.

Eine stilistische Orientierung an einzelnen Vertretern der französischen Revolutionskunst (J. L. David; L. L. Boilly) wie auch eine Auseinandersetzung mit aufklärerischen Theorien haben sich als prägend erwiesen. Insbesondere dürfte sich Seele bei mehreren Genreszenen mit der Philosophie des Aufklärers Julien Offray de La Mettrie (dessen Schriften ihm von der Hohen Karlsschule her vertraut gewesen sein könnten) auseinandergesetzt haben.

La Mettries Parallelisierung von Mensch und Tier mit weitreichenden physiologischen und philosophischen Implikationen scheint Seele z. B. bei *Pendants einer Aquatinta-Folge von 1802*, die sich mit einzelnen Aspekten der zeitgenössischen Kriege auseinandersetzt, thematisch beeinflusst zu haben. Die Gegenstücke „Ein abgelebtes Cavallerie Pferd“ und „Ein Invalid“ (Staatsgalerie Stuttgart, Graph. Slg.) weisen in der ostentativen Parallelisierung und Verknüpfung der unverklärt geschilderten Phänomene nicht nur differenzierte inhaltliche Entsprechungen zum

Weltbild La Mettries auf; stilistisch belegen sie gleichzeitig Seeles eigenwilliges Streben nach realistischen Ausdrucksmitteln, das sich in der stringent zupackenden, jeden sentimental Beigeschmack verdrängenden, forciert nüchternen Formensprache äußert.

Der geistesgeschichtliche Verweis auf La Mettrie als erhellender Hintergrund zu einigen thematisch herausstechenden Arbeiten von Seele scheint nicht nur bei den beiden Genreszenen vertretbar. Weitere Darstellungen, auch Gemälde, können unter diesem Aspekt interpretiert werden.

Ausführlich dargestellt bei: Mildenberger, Hermann, *Der Maler Johann Baptist Seele*, Tübingen, 1984.

Adolf Smitmans (Wadersloh):

Die internationale Rolle der Beuroner Kunst um 1905

1905 erschien in Paris die *Ästhetik* des Beuroner Malermönches Desiderius Lenz, übersetzt von Paul Serusier und mit einer Einführung von Maurice Denis. In dieser beispiellosen Rezeption eines deutschen Künstlermanifestes in Frankreich gipfelt der Austausch zwischen Beuron und den Nabis, den der 1890 zu den Nabis gehörende, 1894 in Beuron eingetretene Maler Willibrord (Jan) Verkade vermittelt hat. Im gleichen Jahr zeigte die Wiener Sezession in ihrer 24. Ausstellung *Religiöse Kunst* und dabei, neben internationalen Gästen, besonders die Arbeiten der Beuroner Schule. Damit fand eine künstlerische Theorie und Praxis internationale Beachtung, deren Grundsätze schon 40 Jahre zuvor formuliert wurden, und deren richtungweisende Werke, insbesondere die Maurus-Kapelle in Beuron, schon mehr als drei Jahrzehnte alt waren.

Der Vorgang zeigt, daß die Beuroner Kunst trotz ihrer historistischen und spätnazarenischen Komponenten wesentlich progressiv war und zur Moderne gehört: Die durch Linie, Farbfläche und mathematische Organisation konstituierte Form soll das Geistige als den eigentlichen Gegenstand der Kunst sichtbar machen. Dabei werden klassische und archaische (ägyptische) Formelemente zusammengeführt. Kunsttheoretisch wird nicht das einzelne Werk, sondern eine künstlerische Durchformung aller Lebensbereiche angestrebt. Kunstsoziologisch soll an die Stelle isolierter Subjektivität des Künstlers sein Zusammenhang mit einer Verstehensgemeinschaft, hier Kloster und Kirche treten.

Daß das internationale Interesse an den Beuronern vorübergehend war, daß aber auch Lenz, Verkade und die Schule schließlich aufhörten zu arbeiten und in diesem Sinn künstlerisch scheiterten, hat vor allem zwei Gründe: Die Dogmatik der Form von Lenz war zu fest und zugleich zu persönlich, um fruchtbar übernommen zu werden. Wichtiger noch ist, daß der soziologische Zusammenhang, den er in der Kirche suchte, in Wirklichkeit kein künstlerischer Verstehenszusammenhang war. So blieben die für die Moderne geläufigen Vermittlungsprobleme. Insofern aber die

Fragen nach dem möglichen Gehalt von Kunst und ihrer Wirkweise offen sind, bleibt die Beuroner Kunst als ausdrücklicher Versuch, darauf zu antworten, auch in ihrem Scheitern von geschichtlicher Bedeutung.

MITTELALTERLICHE ARCHITEKTUR. EVOLUTION, ASSIMILATION, DEFINITION
ALS PROBLEME DER ARCHITEKTURSTILE VOM 12. BIS ZUM 15. JAHRHUNDERT

*Dethard von Winterfeld (Mainz):
Einführende Überlegungen zum Stilbegriff in der Architektur*

Für die stilistische Beurteilung von Bauten des 12. und 13. Jhs. wird in der Regel von dem Modell gleichmäßig teils schneller, teils langsamer fortschreitender Entwicklung im Sinne eines organischen Wachstumsprozesses ausgegangen. Die neue, dendochronologisch gewonnene Datierung des Wormser Ostchores (vor 1132 begonnen) zeigt aber das Instrumentarium der oberrheinischen Spätromanik mit einem Schlag voll entwickelt mit Dekorationssystemen, die noch für den Bamberger Dom (nach 1212) verbindlich blieben, d. h. etwa für ein Jahrhundert. Allein der Verzicht auf Kantenprofile führt in Murbach (um 1130) andererseits zu einer fast salischen Wirkung. Hier geht es aber nicht um Fortschritt und Ungleichzeitigkeit, sondern Aufwand und Verzicht, die die stilistische Beurteilung bestimmen und zugleich in Frage stellen.

Die Bestimmung von Stilkriterien in der mittelalterlichen Architektur ist äußerst schwierig. Für die nordfranzösische Gotik des 12. und 13. Jh. ist vor allem die deutsche Forschung sehr weit vorgedrungen, so daß man mit einer gewissen Überheblichkeit auf Kriterien herablickt, die sich an der formalen Durchbildung von Details orientieren und damit das „Wesentliche“ nicht zu treffen scheinen.

Maßstab und Grundlage sind dabei immer die ganz großen Bauten. An einer Reihe von Beispielen aus der Nachfolge von Sens konnte gezeigt werden, daß Reduktion von Größe und Formvielfalt zu vollkommen anderen Charakteristika führt. Die gleichen Formen wie in Sens bei verringerter Raumgröße und Verkürzung erzeugen z. B. in Vermenton den Eindruck wuchtiger, schwerer Spätromanik. Ähnliche Differenzen stilistischer Bestimmung im Grundsätzlichen lassen sich für Bauten der burgundischen Gotik, aber auch in Nordfrankreich des 13. Jhs. aufzeigen. Es muß also die Frage nach Aufwand und Reichtum der Instrumentierung stärker berücksichtigt werden. Bei mittleren und kleineren Bauten reduzieren sich die stilistischen Kennzeichen vermutlich doch auf Einzelformen, was dem nach Grundsätzlichem Fragenden unbefriedigend erscheint.

Zum „Personalstil“: Für die Kathedralen von Evreux (Langhaus-Obergaden) und Meaux (Chor) ist Gautier de Varinfroy der urkundlich gesicherte Architekt bei fast gegensätzlichen Gestaltungsprinzipien. Gleiches gilt für die beiden großen Kirchen Landshuts, Hl. Geist und St. Martin, als Werke des Hans von Burghausen (ehem. Stethaimer), auch wenn letztere erst lange nach dessen Tod vollendet wurde.

„Weicher“ und kristallin „eckiger“ Stil (wenn sich diese Begriffe überhaupt auf Architektur anwenden lassen) stehen hier einander gegenüber und lassen Zuschreibungskriterien fragwürdig erscheinen.

Bruno Klein (Florenz):

*Die Rezeption von Chartres und Soissons am Anfang des 13. Jahrhunderts**

Das Referat geht davon aus, daß das Verhältnis der Kathedralen von Chartres und Soissons zueinander noch kaum geklärt ist. Es wäre einerseits möglich, die Formen beider Kathedralen genauer zu vergleichen, wobei sich im Ergebnis keine eindeutig gerichtete Beeinflussung der einen Kirche durch die andere nachweisen ließe. Andererseits wäre auch eine genauere Neulesung der Quellen vonnöten, die m. E. eine leichte zeitliche Priorität für die hochgotischen Teile der Kathedrale von Soissons vor Chartres ergäbe. Schließlich, und dies ist das eigentliche Unterfangen des Vortrages, kann auch die Auswirkung der beiden Kathedralen auf die unmittelbar nachfolgende Architektur untersucht werden.

Anhand der Beispiele von Orbais, St. Quentin, Meaux und Troyes möchte ich belegen, daß in den ersten Jahren nach 1200 der Einfluß von Soissons überwogen hat, wengleich Chartres in Blois und Auxerre ebenfalls Nachfolgebauten gefunden hat. Erst die Kathedrale von Reims bringt Chartres und Soissons „auf einen gemeinsamen Nenner“.

Hieran schließen sich einige Fragen nach der tatsächlichen und möglichen Bedeutung an, die ein Bau wie Chartres überhaupt stilistisch gehabt haben kann. Die geringe Chartres-Rezeption kurz nach 1200 belegt m. E., daß die Kathedrale sowohl rein formal als auch formikonographisch keineswegs das die damals neuere Architektur beherrschende Bauwerk gewesen ist, wenn es ein solches überhaupt geben konnte, sondern daß sie erst durch den systematisierenden Zugriff der Kunstgeschichte in diese Rolle gelangt ist.

Dieter Kimpel (Oldenburg):

Die Baugeschichte der Kathedrale von Chartres.

Anmerkungen zum Forschungsstand

Das Referat beschäftigte sich mit der paradoxen Forschungslage zur Kathedrale von Chartres. Die beiden neuesten Monographien zeichnen sich durch äußerst gegensätzliche Ergebnisse aus. Auf die eine (J. van der Meulen/J. Hohmeyer, *Chartres*, Köln 1984) wurde nur am Rande eingegangen, da eine Kritik der von diesen Autoren vorgebrachten Abenteuerlichkeiten, wie man sie von van der Meulen schon kennt, erstens ausführlich ausfallen müßte, was sie nun zweitens aber kaum verdienen. Auch wenn die zweite Monographie des Amateurbauhistorikers John James (*Chartres — les constructeurs*, 3 Bde., Chartres 1977—1982) vor allem wegen ihres hohen Anteils an Spekulationen äußerst kritikwürdig ist, schien sie mir nach einer partiellen Überprüfung der Befunde vor Ort in den wichtigsten Punkten

zutreffend zu sein. (Diese Einschätzung wurde in der Diskussion von Alain Villes, der die Möglichkeit hatte, James' Beobachtungen in den Dachgeschossen der Seitenschiffe zu überprüfen, geteilt.) Demnach trifft es zu, daß die Kathedrale von Chartres in jährlich immer wieder unterbrochenen Kampagnen über den ganzen Grundriß hinweg schichtweise gebaut worden ist. In diesen Schichten lassen sich gewisse Eigentümlichkeiten der jeweils wechselnden Baubetriebe ausmachen: Oberflächenbearbeitung, Maße, Proportionsvorlieben und Entwurfsmethoden. Zwischen diesen Schichten sind häufig Planwechsel anzutreffen. Der Chartreser Baubetrieb läßt sich demnach in betriebswirtschaftlicher Sicht als der historisch unmittelbare Vorgänger derer von Reims und Amiens charakterisieren, die ich in einem demnächst bei Picard in Paris erscheinenden und von Xavier Barral i Altet herausgegebenen Sammelband näher beschrieben habe. (In der Diskussion wurde Einmütigkeit darüber erzielt, daß ein vorrangiges Forschungsdesiderat nun darin besteht, die in vielen Punkten wichtigen Beobachtungen von James auf eine wissenschaftlich akzeptable Grundlage zu stellen).

Alain Villes (Orléans):

Die Bauhütte der Kathedrale von Toul und die deutsche Gotik

Den eigentlichen Anfang der voll ausgebildeten Gotik im Gebiet des Hl. Römischen Reichs deutscher Nation bilden drei Bauwerke: St. Stephan im lothringischen Toul, die Liebfrauenkirche in Trier und St. Elisabeth in Marburg. Laut schriftlicher Quellen ist die Stephanskathedrale von Toul mit ihrer Apsis die älteste dieser drei gotischen Anlagen; der Baubeginn fällt spätestens ins Jahr 1228. Das Vorbild der Kathedrale von Reims wurde hier zu einer neuen Formel im Sinne einer noch romanischen Architekturkonzeption umgedeutet. Zum ersten Mal wird hier auf diese Weise an der Westgrenze des Reichs die Resistenz gegenüber der französischen Gotik überwunden. Ermöglicht wurde dies durch einen Kompromiß, den das Domkapitel von Toul mit seinem französisch geschulten Architekten schloß.

Zwischen 1235 und 1245 verraten die ersten Bauphasen in Trier und Marburg, sowie die zweite Kampagne in Toul, eine starke gegenseitige Abhängigkeit. In allen drei Fällen wird eine Formel gesucht, in der die auffälligsten optischen Effekte des Architektursystems der französischen Hochgotik zwar gesucht und dargestellt, aber völlig unabhängig vom komplexen Gesamtprogramm einer klassischen Kathedrale Frankreichs verwirklicht werden. So wird in Toul die in den Grundzügen wohl von den Auftraggebern konzipierte Anlage für den Architekten des Quer- und Langhauses auf eine Art verbindlich, welche ihn die neuen Errungenschaften des in Paris geprägten „style rayonnant“ sehr früh anwenden läßt.

Der Anteil der Bauhütte von Toul an der Ausbildung der Gotik in Deutschland ist beträchtlich, aber er muß in einen größeren Zusammenhang gestellt werden, in welchem der Austausch der verschiedenen künstlerischen Ideen und Lösungen stattfand. Es waren wohl in erster Linie die Vorstellungen der Auftraggeber, die im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts die spezifisch deutsche Ausbildung der Gotik

bestimmten, die sich bekanntlich kaum an Straßburg und Köln, den großen „Ablegern“ der französischen Gotik am Rhein orientierte. So erklärt sich die weite Streuung von Elementen des Toul Architektursystems sowohl in Hallenkirchen (Marburg, Haina, Wetzlar, St. Thomas in Straßburg, ursprüngliches Projekt der Kölner Minoritenkirche) als auch in Basiliken (Tholey, Mönchengladbach, St. Martin in Kolmar, Weißenburg), darunter auch in den frühesten Bettelordenskirchen (Regensburg). Aber auch die Gesamtform der Kathedrale von Toul fand eine Nachfolge in der unmittelbaren geographischen Nachbarschaft (St-Gengoult in Toul, St-Vincent in Metz, St-Maurice in Epinal, St-Dié, Blécourt) ebenso wie im Innern Frankreichs (Chor der Kathedrale von Châlons-sur-Marne, Doue, Essômes-sur-Marne). Dieser Erfolg erklärt sich aus dem Wunsch, die Monumentalität der klassischen Vorbilder innerhalb eines reduzierten Bauprogramms zu verwirklichen. Dafür lieferte die Kathedrale von Toul in mehrfacher Hinsicht das Vorbild.

*C. J. A. C. Peeters (Amsterdam):
Die städtischen Stiftskirchen der brabantischen Gotik*

Nachdem sich im 14. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden eine gewisse Stilerneuerung der kirchlichen Baukunst beobachten läßt — wenn auch die Kathedralen von Amiens und Köln in kurzgefaßter Form vorbildlich bleiben —, werden seit etwa 1450 die großen Stadtkirchen dank verbesserter, nahezu standardisierter Produktionsmethoden, wie der netto Lieferung der schon am Steinbruch ganz fertiggestellten Bauplastik, und bestimmt auch dank des Bestehens auf dem einmal genehmigten Bauplan, in großer Geschwindigkeit vollendet.

Konformität und Angleichung, technischer und persönlicher Austausch zwischen den vielen benachbarten Baustellen gewährleisteten eine verhältnismäßig rasche und problemlose Versorgung der Baubedürfnisse wie auch der Raumbedürfnisse der städtischen Stifts- und Pfarrkirchen, welche nichts anderes als ein luturgischer Großbetrieb geworden sind.

*Rosita Nenno (Paris):
Spätgotische Hallenkirchen in der Süd-Champagne **

Das Referat versucht, die Bedeutung des in der Umgebung von Troyes häufig auftretenden Hallenkirchentyps anhand von Bestimmungen der Materialeigenschaften, der spezifischen Grundriß- und Aufrißformen sowie der Proportionen und schließlich der Analyse der Gewölbeformen genauer zu definieren. Es erweist sich dabei, daß sich die Baumeister der Süd-Champagne nicht in Anlehnung an ein festes Raumkonzept für die Hallenform entschieden haben, sondern daß sie eher aus statischen und wirtschaftlichen Gründen auf den Bau von basilikalischen Anlagen verzichteten. Die Hallenkirche muß somit als Reduktionsform der Basilika verstanden werden.

RENAISSANCE UND REFORMATION

WANDLUNGEN DES BILDES VOM MENSCHEN UND SEINER GESCHICHTE IN MALEREI
UND SKULPTUR
(GOTTESBILD — GRABMONUMENT UND DENKMAL — BILDNIS — HISTORIENBILD)

Michaela J. Marek (München):

*Fra Angelicos Darstellung der Devotion im Kreuzigungsfresko des Kapitelsaals
von San Marco in Florenz **

Am Beispiel von Fra Angelicos *Kreuzigung mit Heiligen* untersucht der Vortrag die Darstellung des andächtigen, meditierenden Menschen am Beginn der Renaissance. Ohne den Rahmen des Bildtyps zu sprengen, findet Angelico neue Wege, den Betrachter am Dargestellten teilnehmen zu lassen. Zeigt sich im Realismus der Figuren bereits die souveräne Beherrschung der neuesten, von Masaccio eingeführten Bildmittel, so lassen einzelne Motive auch auf eine Auseinandersetzung mit dem eben vollendeten Malerei-Traktat Albertis schließen. Dabei bleibt Angelico das heroische, die Wirklichkeit überhöhende Menschenbild Masaccios fremd; der Einsatz des modernen Instrumentariums schafft vielmehr eine neue Ausdrucksform für die traditionellen Aufgaben des Andachtsbildes. — Der Beitrag wird in erweiterter Fassung an anderer Stelle publiziert.

Michael Groblewski (Darmstadt):

*Die Fassade der Villa Medici in Poggio a Caiano —
Ein Versuch der Konkretisierung des Begriffs „Bildarchitektur“ **

Das Referat versucht an die verschiedenen Deutungsversuche der Tempelfront des Vestibüls der Villa Medici in Poggio a Caiano anzuschließen und über eine formale und inhaltliche Bestimmung einiger Architekturdetails, speziell der Kapitelle, eine neue weiterführende Interpretation zu entwickeln. Dabei findet der spezifische formale Einsatz des Motivs in die Gesamtfassade möglicherweise eine Entsprechung bzw. Bestätigung durch die komplexe inhaltliche Struktur. Der von Vasari charakterisierend verwendete, eigentlich dem Bildbereich zugehörige Begriff „Capriccio“ scheint sich als ausgesprochen signifikant zu erweisen und damit auch den Begriff „Bildarchitektur“ zu rechtfertigen. — Der Beitrag wird in erweiterter Fassung an anderer Stelle publiziert.

Matthias Winner (Rom):

*Manen und Genien in der Renaissance.
Beispiele von Bildern der Unsterblichkeit der Seele*

Leonardos anatomische Studien dienten dem Ziel, den Sitz der menschlichen Seele zu ergründen; denn die Seele ist in Leonardos Verständnis der erste Bewegter der beseelten, d. h. bewegten menschlichen Gestalt. Seit Alberti sah man in den Bewegungen des menschlichen Körpers die Ausdrucksformen seiner Seele. Sie vornehmlich galt es darzustellen, wenn die menschliche Gestalt ins Bild gebracht wurde.

Aber die Seele ließ sich im Quattrocento auch allegorisch verbildlichen durch die tradierte, antike Vorstellung des Genius; denn schon der Kirchenvater Augustin hatte im „Gottesstaat“ den „Genius“ der römischen Antike mit dem christlichen Begriff der Seele verknüpft.

Hier liegen die ideengeschichtlichen Wurzeln mancher Medaillen Pisanellos und seiner Zeitgenossen, wenn auf dem *Recto* ein Bildniskopf, auf dem *Verso* aber ein geflügelter kleiner Knabe auftaucht, der aus römischer Sepulkralskulptur nach 1400 wie ein Seelenbild auf Medaillenporträts herübergeflattert zu sein scheint. Auch auf den Rückseiten von Piero della Francescas gemalten Bildnissen des Federigo da Montefeltre und seiner Gemahlin lenken ihre geflügelten Genien (Seelen) die Triumphwagen der Dargestellten. Stirbt jemand, so war die Vorstellung der Alten, daß die Genien den Leichnam verlassen und entweder als Manen in das lichtlose Schattenreich eingehen oder unter die Himmlischen in die Gefilde der ewigen Seligkeit aufgenommen werden. Die Renaissance hat besonders im Porträt auch die Manen zuweilen unter dem Bild einer Maske darzustellen vermocht, da der Genius eines Verstorbenen von den Alten ja auch *larva* genannt werden konnte. Die Masken auf Vasaris Porträt von Lorenzo Magnifico, auf Sebastiano del Piombos Bildnis des Pietro Aretino und wohl auch die Masken auf Michelangelos Geschenkblatt des „Sogno“ (London) müssen als *larvae* angesprochen und jeweils nach dem Sinnzusammenhang der Darstellung verstanden werden, als Abbild einer verstorbenen Seele oder als Hinweis auf den Tod des Körpers, der seinen lebendigen Genius zum Auffliegen in das ewige Licht entlassen hat.

Meinrad Maria Grewenig (Trier):

*Der autonome nackte Leib und seine Bildform in der deutschen Kunst
der Reformationszeit*

Das Referat behandelte einen Teilbereich aus einer umfassenden Untersuchung zur Darstellung des nackten Körpers in der deutschen Renaissancekunst. Diese Untersuchung erscheint als Buch unter dem Titel: *Der Akt in der deutschen Renaissance, Die Einheit von Nacktheit und Leib* (Luca, Wissenschaft und Forschung, Bd. 1), Luca Verlag Freren, 1985.

Christian Tümpel (Nijmegen):

*Die Entfaltung der protestantischen Ikonographie auf den Titelblättern
der Lutherbibeln*

Obwohl die Titelblätter während der letzten zehn Jahre in der Renaissance- und Barockforschung große Beachtung gefunden haben, ist die Geschichte der Titelblätter der Lutherbibeln und Lutherschriften noch nicht geschrieben worden. Das ist besonders verblüffend, weil die Lutherbibel in der Geschichte des Protestantismus eine zentrale Stelle einnimmt. Ich stütze mich bei meiner Darstellung auf die Vorarbeiten Heimo Reinitzers in dessen glänzendem Wolfenbüttler Katalog.

Zu Beginn des Buchdruckes hat es ein Titelblatt mit Titelbild nicht gegeben. In der mittelalterlichen Buchherstellung ließ man die Bücher mit dem Text, einer kurzen Überschrift oder dem Autorenbild beginnen. Dem schlossen sich die ältesten Buchdrucker an.

In dem Jahrzehnt 1470—80 wurde das Titelblatt in Bücher aufgenommen. Um das Jahr 1520, in den Anfangsjahren der Reformation, war das Titelblatt ein fester Bestandteil. Es wurde typographisch gestaltet und/oder mit meist grotesken Umrahmungen festlich geschmückt. Die Verleger aus dem frühen 16. Jahrhundert — die von der Tradition der Zierleisten und des grotesken Rahmenwerkes der Renaissance geprägt waren — tendierten dazu, die prachtvollen Bildrahmen mehrfach zu gebrauchen und beliebig als Schmuckleisten einzusetzen. *Luthers Frühschriften* — so kann man generalisierend sagen — wurden gemäß den im Verlagswesen geltenden Regeln publiziert. Ihre Titelblätter wurden meist durch reich verzierte groteske Rahmenleisten geschmückt. Die Darstellungen erklären oder verdeutlichen den Inhalt des Buches nicht, sondern haben lediglich schmückende Funktion. Sie entstammen meist der antiken und mittelalterlichen Mythologie und sind in ihrer formalen Gestaltung Ausdruck der Antikenverehrung der Humanisten, an die sie sich als Empfänger auch richten.

In den *zwanziger Jahren* werden dann für einige Veröffentlichungen aus dem Repertoire der vorhandenen Bildstöcke solche mit biblischen Szenen ausgesucht, die im deutlich inhaltlichen Kontext zu dem im Text entfalteten sachlichen Problem stehen. Dabei wird die ältere Bildtradition adoptiert und ihr eine neue Bedeutung unterlegt. In vielen Teilbibeln wird das Autorenbild, das früher den Kapiteln vorgeordnet war, auf das Titelblatt gesetzt, oder es wird eine Szene aus dem entsprechenden Buch abgebildet.

In den *dreißiger und vierziger Jahren* setzt sich dann deutlich auch im Bildschmuck das themenorientierte, „lutherische“ Titelblatt der Bibel durch. Das Wittenberger Titelblatt aus dem Jahre 1534 feiert die Übersetzung der ganzen Hl. Schrift ins Deutsche. Luthers berühmte Darstellung der Heilsgeschichte unter dem Gegensatzpaar von Gesetz und Evangelium, die u. a. von Cranach in zwei Gemälden und einem Kupferstich verbildlicht wurde, hat zuerst Erhard Altendorfer in dem Titelblatt für die (niederdeutsche) Lübeckerbibel (1533) und danach Cranach d. J. für das Titelblatt der Wittenberger „Medianbibel“ (1541) aufgegriffen. Am Ende von Luthers Lebenswerk zeigen die Titelblätter also eine eindeutig reformatorische Ikonographie.

Als in der *zweiten Hälfte* des 16. Jahrhunderts jüngere süddeutsche Künstler und Stecher, die diese vor allem sich in Wittenberg vollzogene Entwicklung nicht mitgemacht hatten, für die Nachdrucke der Lutherbibel prächtige Renaissance-rahmen mit groteskem Rollwerk schufen, nahm der Wittenberger Korrektor Christoph Walter dagegen ausdrücklich Stellung, weil nach Luthers Meinung der Text auf einfältigste abgemalt werden sollte.

Zwar kehren die späteren Drucker nicht zu der Cranachschen Allegorie zurück. Aber sie bieten häufig ein Summarium der Heilsgeschichte oder eine Darstellung der Bedeutung der Bibel. In anderen Titelblättern werden Szenen aus der Bibel dargestellt.

*Ute-Nortrud Kaiser (Frankfurt):
Reichsfürsten und Frankfurter Patrizier als Stifter der Wandgemälde
von Jörg Ratgeb im Frankfurter Karmeliterkloster (1514—1518)*

Nach dem Erwerb des Gemäldes „Einschiffung nach Cythera“ von Antoine Watteau für das Städel ist die Rettung und Restaurierung der Wandgemälde im Kreuzgang und Refektorium des Karmeliterklosters die höchste Investition, die in den letzten Jahren in Frankfurt für ein Kunstwerk gemacht wurde.

Die Vorbereitung der Ausstellung „Jörg Ratgeb — Spurensicherung“, die im Mai 1985 vom Historischen Museum Frankfurt in den Räumen des ehemaligen Karmeliterklosters veranstaltet wird, hat neben der Bearbeitung der Inschriften und des ikonographischen Programms der Wandgemälde auch zu neuen Ergebnissen und Erkenntnissen über das Leben und Werk dieses Malers aus dem frühen 16. Jahrhundert geführt:

Die Möglichkeit, hier über die These von W. Fraenger — *Jörg Ratgeb. Ein Maler und Märtyrer der Bauernkriege* — zu einem Neuansatz aufgrund des neu gesichteten Urkundenmaterials zu kommen, die historische Gestalt des Künstlers näher zu beleuchten und sein Werk genau zu untersuchen, wurde auch durch den glücklichen Fund von Vorzeichnungen bei Röntgenaufnahmen seiner Werke noch vertieft.

Aus diesem Grund wurde auch am Anfang des Referates die Forderung nach Rückkehr zur exakten Aufarbeitung aller noch vorhandenen Quellen des frühen 16. Jahrhunderts gestellt, da die alleinige Verarbeitung der wissenschaftlichen Thesen der anderen Fachkollegen — ohne die gleichzeitige Kontrolle der originalen Zeitdokumente, die noch in großer Zahl vorhanden sind — nur den Zugang zu den Kunstwerken, den Künstler- und Stifterpersönlichkeiten jener Zeit verwehrt.

Zum anderen führt die Überfrachtung von Themen und Themenkreisen mit Thesen, die aus Ideologien des Zwanzigsten Jahrhunderts schöpfen, zwangsweise von den mittelalterlichen Kunstwerken bzw. denen der Renaissance und der Reformationszeit und den Menschen jener Tage weg, statt uns das Verständnis und den Zugang zu ihnen zu ermöglichen.

Jedoch gewähren uns die schriftlich fixierten Gedanken der Menschen des frühen 16. Jahrhunderts, in klarer sachlicher Sprache abgefaßt, die Testamente der Stifter, die Kontrakte zwischen Stiftern oder Auftraggebern, die Belege über Farbeinkäufe und Visierungen, die Quittungen, die Armenkastenrechnungen, die Prozeßakten, die Briefe, die Tagebücher und andere Zeitdokumente einen viel besseren Einblick in das Leben des Menschen des späten Mittelalters und der Renaissancezeit, das völlig verschieden von dem heutigen war und deshalb auch nicht mit heutigen Maßstäben gemessen werden kann.

Die Rolle der Stifter, der Reichsfürsten, die anlässlich der Kaiserwahl von Karl V. in Frankfurt weilten und die bereits im Herbst 1517 — spätestens im Frühjahr 1518 — vollendeten Wandgemälde besichtigten, der Frankfurter Patrizier und der „Auswärtigen“, fast alle im Kreuzgang oder der Kirche des Karmeliterklosters begrabene, sowie der Bruderschaften, läßt sich nicht nur anhand der Gemälde selbst, sondern auch anhand der guten Quellenlage deutlich ablesen.

Nicht mehr allein die Frömmigkeit der Menschen jener Tage führte zu Stiftungen für die Ausstattung der Kirchen, sondern auch die „gedächtnus“, um es mit den Worten Kaiser Maximilians I. zu sagen, spielte eine nicht mehr zu unterschätzende Rolle. Der sich vom ausgehenden Mittelalter zur Renaissance abzeichnende Wandel läßt sich so deutlich an den Wandgemälden ablesen.

Zum anderen wurde bei der Untersuchung des Personenkreises der Stifter deutlich, daß kein Künstler dritter Garnitur je von ihnen mit Aufträgen betraut worden wäre; Matthaeus Lang und Bernhard von Cles wußten sehr genau, an wen sie ihre Aufträge vergaben. Auch der Brief von Erasmus von Rotterdam an Thomas Morus belegt, daß Matthaeus Lang 1517 in den Niederlanden war und dann auf seinem Weg nach Gurk durch Frankfurt kam und sich hier vor Ort von der Leistung von Jörg Ratgeb überzeugen konnte, bevor er ihn mit seinem Auftrag betraute.

VORTRÄGE AM 28. SEPTEMBER

FORMEN UND FUNKTIONEN DER HANDZEICHNUNG
IM 19. UND FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT

Bernd Growe (Gießen):

Die Spur der Linie. Struktur und Verfahren der Zeichnung der Moderne

Die Leistungsfähigkeit aller Künstler beruht auf der reflektierten künstlerischen Artikulation ihrer spezifischen Darstellungsmittel. Dieser Gedanke durchzieht die Kunsttheorien der Neuzeit, vor allem seit dem 18. Jahrhundert (Lessing, Diderot). Die Frage nach den medienspezifischen Differenzen der einzelnen Gattungen der bildenden Kunst, sei es die der Malerei gegenüber der Plastik, sei es die der Zeichnung gegenüber der Malerei, gehört zu den wichtigsten systematischen Fragen der Kunstwissenschaft.

Material und Verfahren der verschiedenen Gattungen stellen je besondere Erfordernisse an die künstlerische Realisierung im Werk. Darüber hinaus verlangt ein Werk, das auf der reflektierten Artikulation seiner Darstellungsmittel aufbaut, eine diesen angemessene Betrachtereinstellung. Die Handzeichnung fordert beispielsweise die Nahsicht und, neben der Berücksichtigung technischer Charakteristika, auch die Beachtung ihres konzeptuellen Status. Denn je nachdem, ob es sich um eine Ideenskizze, eine Studie oder eine voll ausgearbeitete Werkzeichnung handelt, wird die Betrachtereinstellung differieren. So setzt die Zeichnung eine spezifisch andere Sehaktivität in Gang als die Malerei.

Kennzeichnend für die Zeichnung ist einmal ihr mehr oder weniger ausgeprägter *aktionaler Charakter*, zum anderen *die Linie* als das konstitutive graphische Element schlechthin. Darin stimmen die wenigen bislang vorliegenden Versuche einer systematischen Bestimmung der Zeichnung überein (Philip Rawson, Alexander Perrig). Die Zeichnung kann mithin verstanden werden als Erzeugnis von Linien, die ihrerseits Spur einer Bewegung sind. Als Bewegungsspur auf der Zeichenfläche generiert die Linie den Aufbau wie die Totalität der zeichnerischen Struktur. Im zeichnerischen Verfahren tritt der aktionale Charakter des Zeichnens hervor, in der zeichnerischen Struktur seine anschauliche Gestalt. Für beides steht die Linie ein, die also viel mehr ist als ihre gängige Konditionierung auf geometrische Eindeutigkeit und Fixierung. Diese kommen der Linie keineswegs von Natur aus zu, sie sind vielmehr das Produkt einer langen Entwicklungsgeschichte der Zeichnung. Es ist gerade die der Linie eigentümliche *Dialektik*, die sie allererst sprachfähig macht: Sie ist festlegend und fluktuierend *ineins*, sie grenzt ebenso sehr ein wie sie ausgrenzt, sie ist *zugleich* Ausdruck der zeichnerischen Praxis wie auch das primäre Strukturelement der Zeichnung. Diese grundsätzlichen Bestimmungen des Aktionalen und des Linearen bieten sich auch für die Diskussion der Zeichnung der Moderne an, und zwar nicht als verbindliche ästhetische Normen, sondern mehr im Sinne eines gattungsspezifischen Instrumentariums der Auslegungsarbeit.

Folgt man der Spur der Linie in exemplarischen zeichnerischen Konzepten der Moderne, so erhält man aufschlußreiche Auskünfte über die Veränderungen des Sehens und den Umbau der Bildlichkeit in der Moderne. Der Vergleich des Bildes „La blouse roumaine“ (1940, Paris) von Henri Matisse mit Zeichnungen des gleichen Themas verdeutlicht bald, daß die Zeichnung aus ihrer funktionalen Bindung an die Malerei gelöst ist. Die Zeichnung existiert nun erkennbar nach ihrem eigenen Gesetz, dem der Linie. Die Linien in den Zeichnungen Matisse' bauen nicht die Figur, sie erhalten, indem Matisse sie zusehens voneinander isoliert, selbst den Charakter des Figuralen. Hierin spricht sich eine Akzentuierung der Eigenwertigkeit des Linearen in der Moderne aus, die man, in Analogie zur Farbe, als eine weitgehende „*Befreiung der Linie*“ von allen Darstellungsfunktionen beschreiben kann. Diese „*Befreiung der Linie*“ bedeutet vor allem einen Zugewinn neuer zeichnerischer Gestaltungsmöglichkeiten, wie sie sich im zeichnerischen Werk von Manet, Cézanne oder van Gogh zeigen, sowie eine weitere Aufwertung der Zeichnung zur grundsätzlich eigenständigen künstlerischen Aussageform. Die Entdeckung und Ausformulierung der gegenstandsunabhängigen, energetischen *Eigenwerte der Linie* bestimmen die Entwicklung der modernen Handzeichnung und reichen in ihren Konsequenzen bis in die Gegenwart.

Jürgen Schultze (Bremen):

Das „*Bestimmte*“ und das „*Unbestimmte*“. Zu Redons *Hell-Dunkel-Strukturen* (Erscheint in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 24, 1985)

*Ursula Perucchi-Petri (Zürich):
Die Rolle der Zeichnung und Druckgraphik im Frühwerk der „Nabis“
Bonnard und Vuillard*

Die „Nabis“ und ihre Zeitgenossen entwickeln seit ungefähr 1890 eine neue bildnerische Sprache, die sich grundlegend von der seit der Renaissance überkommenen Tradition unterscheidet. Nicht mehr der literarische Inhalt oder die Anekdote soll das Bild bestimmen, sondern der Ausdruck soll durch die Form vermittelt werden. Die „Nabis“ besinnen sich dabei wieder auf die Eigengesetzlichkeit der Bildfläche. Für die Wiedergabe dreidimensionaler Wirklichkeit erfinden sie anstelle einer der Nachahmung dienenden, illusionistischen Körpermodellierung und anstelle des tradierten Perspektivraums und der überlieferten Proportions- und Bewegungsgesetze neue, der Fläche entsprechende Darstellungsmittel. Bei der Erarbeitung der neuen Formensprache hat die Zeichnung den „Nabis“ als Schrittmacher gedient. Ihr Frühwerk ist außerordentlich stark vom Graphischen geprägt. Arabeskenhaft geführte Linien ermöglichen ihnen als neue, bildimmanente Mittel die Wiedergabe von Körperlichkeit in der Fläche. Dies zeigt sich zunächst einmal in dem Plakat „France-Champagne“ von Bonnard von 1889—91 (RM 1) und den Aquarellen und Pastellen aus der Welt des Theaters von Vuillard aus der Zeit um 1891. Der S-Kurvenschwung verdeutlicht hier gleichzeitig mit dem Volumen auch die Bewegung der Figuren, die vor allem bei Vuillards Tänzerinnen oft bis zum Grotesken übersteigert wird. Die ungewöhnlichen Bewegungshaltungen sind als Absage an die in akademischer Routine erstarrten klassischen Bewegungsgesetze zu verstehen. Darüber hinaus verwenden die „Nabis“ die Linie als Ausdrucksmittel, um seelische Erregungen zu vermitteln. In Bonnards „Femmes au jardin“ von 1890 /91 wirkt die Arabeske in ihrer Zeichenhaftigkeit wie die Chiffre einer allgemeinen Bewegung, die durch die Gestalt hindurch- und über sie hinausgeht und Mensch und Tier, Äste und Blumen in gleicher Weise erfaßt. Sie offenbart damit eine Kraft, die in allem wirksam ist, und zeigt als „Lebens-Chiffre“ die große Einheit alles Lebendigen.

Ab ungefähr 1893 wandelt sich der „lineare“ Stil der ersten „Nabis“-Bilder. Die Konturen werden brüchig und durchlässig und strahlen auf die umgebende Fläche aus. Mit der gebrochenen und unruhig kleinteiligen Silhouette bringt Bonnard nun auch eine individuellere Bewegtheit zum Ausdruck als mit dem wellenförmig schwingenden Umriß, der häufig eine über die Figur hinausweisende, allgemeine Dynamik wiedergibt. Dabei sind die Haltungen, insbesondere der Frauengestalten, oft derart zugespitzt, daß sie merkwürdig verrenkt erscheinen. Der ungewöhnliche, fast karikierend wirkende Bewegungsablauf der Figuren, in denen Bonnard Anregungen japanischer Holzschnitte verarbeitet, ist als Reaktion auf das nach den akademischen Regeln gestaltete „richtige“ und „schöne“ Menschenbild zu sehen. Damit fügen sich Bonnard und Vuillard in die Reihe von Künstlern wie Gauguin, Bernard, Anquetin, van Gogh und Vallotton ein, die sich am Ende des 19. Jahrhunderts ebenfalls den konventionellen, von den Akademien ausgehenden „Sprach-

regelungen" (Hofmann) verschließen und durch Verzerrungen und Übersteigerungen ihre Ausdrucksgehalte intensivieren.

*Felix Thürlemann (Rom):
Kandinskys Analyse-Zeichnungen*

In einem ersten, historischen Teil wurden die verschiedenen Methoden untersucht, die Kandinsky im Verlaufe seiner Schaffenszeit zur Bildanalyse mit bildnerischen Mitteln entwickelt hat (System der Farbkodierung, Transkription der Bildkonfigurationen entsprechend ihrem kompositionellen „Gewicht“, Sichtbarmachen von „Spannungsbezügen“ zwischen Bildelementen). Die Darstellung des von Kandinsky während der Bauhauszeit regelmäßig gehaltenen Kurses „Analytisches Zeichnen“ erlaubte es, die Frage nach der objektiven Fundierung der Transkriptionsmethoden zu stellen.

Als Ausgangspunkt für den zweiten, systematischen Teil diente folgende Definition: Analyse-Zeichnungen sind Blätter, die in Bezug auf ein vorangehendes und/oder nachfolgendes Werk eine *metadiskursive* Funktion erfüllen. Bei der Werkgenese kommt ihnen eine wichtige Rolle zu: Sie sind gleichsam Ruhepunkte der Reflexion und Wendepunkte innerhalb des Produktionsprozesses; sie exemplifizieren die kompositionelle Struktur der letzten Werkstufe (retrospektive Funktion) und dienen als bewußtes Gestaltungsschema für die nächstfolgende Werkstufe (prospektive Funktion). Die Analyse-Zeichnungen können schließlich als *selbstinterpretative Aussagen* des Künstlers über sein Werk aufgefaßt und somit in ein Wettbewerbsverhältnis zu den Interpretationen der bisherigen kunstwissenschaftlichen Forschung gesetzt werden. Dieser Ansatz wurde am Beispiel von fünf Bleistift-Skizzen in der Gabriele-Münter-Stiftung des Lenbachhauses (Katalog Hanfstaengl 212—216) exemplifiziert, die erstmals als Analyse-Zeichnungen dem Bild *Schwarzer Fleck I* von 1912 zugeordnet wurden. — Das Referat wird in erweiterter Form in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* erscheinen.

*Klaus Herding (Hamburg):
Die Skizze als konzeptioneller Entwurf
(Stichworte zu Géricault, Courbet, Delacroix und Degas)*

Trotz sorgfältiger Editionen (u. a. Reff: Degas; Sérullaz: Delacroix) sind Begriff und Gestalt der zeichnerischen Skizze im zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts, d. h. an der Schwelle zur Moderne, kaum je untersucht worden. „Für sich“ betrachtet werden i. allg. nur bildmäßige „Meisterzeichnungen“; alle anderen Arten pflegen dem genetischen Prozeß subsumiert zu werden, innerhalb dessen sie entstehen: sie werden im finalen Kontext betrachtet, nicht als eigenständige Werke gewürdigt. Zwar gibt es die für sich stehende, also nicht weiter zu entwickelnde Skizze (die wir nur unter finalem Blickwinkel als „Rohskizze“ bezeichnen können) wohl zu allen Zeiten; aber im Übergang zur Moderne gewinnt sie, mit der Loslösung aus

der Bevormundung durch die Akademien, qualitativ und quantitativ an Bedeutung. So hat es bei Courbet verwundert, daß die in Baden-Baden und Zürich 1984 ausgestellten Skizzen in aller Regel weder „Vorstudien“ zu Gemälden darstellen, also nicht prozessual gebunden sind, noch auch auf den Urgrund einer „prima idea“ zurückzuführen sind: Der genetische Prozeß erscheint gleichsam als gestört. Zwar stellt das Skizzenbuch oder -blatt um die Jahrhundertmitte noch selbst ein akademisches Instrument dar, zugleich aber bildet es ein experimentelles Feld des Widerstands gegen akademische Normen. Eine Konsequenz des Verzichts auf Schulbindung ist, daß in der so definierten Skizze der Begriff der zeichnerischen Handschrift stärker in Frage gestellt wird als in anderen Gattungen. Das Auseinanderbrechen des persönlichen „Stils“ läßt sich etwa anhand von Géricaults Zürcher Skizzenbuch belegen. Die Willkür der Strichführung (im Sinne einer „konzeptionellen“ Entkörperlichung und Raumaufhebung (mit beliebiger Höhung und Schattierung) kann am Beispiel von Courbets Reiseskizzen gezeigt werden. Auch im Chicagoer Skizzenbuch Delacroix' finden sich Blätter, die den sonst praktizierten Lehrsätzen des Künstlers, dem Zeichnen „par le milieu“, diametral widersprechen und eine neue Offenheit, Nüchternheit und Autonomie der Bearbeitung erkennen lassen. Überraschend ähnliche, spröde, alltägliche Grundmuster zeigen die bisher nicht (z. T. demnächst im Marais) ausgestellten Skizzen Degas', nicht nur aus der Frühzeit des Meisters. So ergeben sich — etwa zwischen Courbet und Degas — Entwicklungs- und Verbindungslinien hinsichtlich einer Genese der modernen Autonomisierung der Linie und der Fläche, die verborgen blieben, wenn weiterhin nur die bildmäßige Zeichnung oder die Abfolge zielgerichteter Entwürfe untersucht würde. Die Geschichte der konzeptionellen Skizze an der Schwelle zur Moderne ist noch zu schreiben.

ÖFFENTLICHER VORTRAG

Ilja M. Veldman (Amsterdam):

*Maarten van Heemskerck und der niederländische Humanismus:
eine neue Ethik auf religiöser Grundlage*

Humanismus und Renaissance sind engstens miteinander verbunden. Unter Bezug auf die Philosophen des späten Altertums stellte man sich den Idealtypus eines neuen Menschen vor Augen, der durch Unterweisung und Erziehung zu schaffen war. Der niederländische Humanismus hatte als spezifisches Merkmal das Studium der Bibel in den Ursprachen und ein stark philosophisch-ethisches Element. Größere Aufmerksamkeit wurde gelenkt auf das irdische Leben, das der Mensch aufgrund eigener Anstrengungen zu einem guten Ende bringen sollte, um sich die Seligkeit im Diesseits zu verdienen. Diese Auffassung kommt am deutlichsten zum Ausdruck in den Werken des Erasmus, besonders in seiner Erbauungsschrift *Enchiridion militis christiani*, (1503), die den Menschen zu einem hohen moralischen Lebenswandel und zu einer auf der Lehre Christi gegründeten Religiosität und Frömmigkeit erziehen wollte.

Erasmus hat meines Erachtens großen Einfluß auf das Entstehen und auf den Inhalt des graphischen Schaffens Heemskercks ausgeübt. Themen, die in seinen Stichen immer vorkommen, sind Warnungen vor Geldgier, Ehrgeiz, Ruhm und Wollust. Allegorien, alt- und neutestamentliche Geschichten und Gleichnisse sind seine Mittel für illustrativen Unterricht einer breiteren Bevölkerungsschicht — Hilfsmittel, die dazu bestimmt zu sein scheinen, moralische Lebensweisheiten zu vermitteln. So fügt sich Heemskercks Arbeit ausgezeichnet in den Kreis seiner fortschrittlich gesinnten Mitbürger in Haarlem und in den solcher Mitarbeiter wie des Radierers und Literaten Dirck Volkertsz. Coornhert oder des Humanisten Hadrianus Junius.

Die theoretische Grundlage der Auffassung, daß alttestamentliche Themen als ethische Richtschnur für das Alltagsleben dienen können, kann man — abgesehen vom *Enchiridion* des Erasmus — in der auf dem Lutherschen Text basierenden niederländischen Bibelausgabe des Jacob von Liesveldt (Antwerpen, 1538) wiederfinden. Verschiedene Holzschnitte dieser Bibelausgabe haben Heemskercks frühe Radierungen inspiriert.

Ein dritter Wesenszug des Humanismus ist in der Verwendung klassischer Themen zu sehen. Bei Heemskerck dienen diese jedoch sehr oft demselben Zweck wie die spezifisch christlichen Themen selbst; sie bilden eine Sittenlehre für den christlichen Lebenswandel in der Gestalt antiker Allegorien. Parallelen sind in allegorischen Traktaten dieser Zeit zu finden. Aber die Grundlagen dieser Auffassung sind bereits im *Enchiridion* des Erasmus anzutreffen: „In den Schriften der heidnischen Dichter und Philosophen wirst du vieles finden, was dir hilft richtig zu leben..., aber die Dichtung Homers und Vergils nützt dir nur, wenn du sie zur Gänze als Allegorie auffaßt.“

Diese spezifische Art des nördlichen Humanismus, den man auch als „biblischen Humanismus“ bezeichnen kann, hat sich immer mit Kenntnis und Wissenschaft befaßt. Was man darunter im 16. Jahrhundert zu verstehen hatte, ist auch aus dem Werke Heemskercks abzuleiten, besonders aus Gemälden und Stichen, die deutliche Beziehungen zu der niederländischen Version des *Narrenschiefes* des Sebastian Brant, *Der Sotten Schip* (Antwerpen, 1548), haben. Die Moral ist wieder diese: Das Wissen nützt nur dann, wenn es zur Erkenntnis Gottes und zur Selbsterkenntnis führt. Ein Zitat des Murmellius, des bekannten Rektors der Lateinschule in Alkmaar (um 1515), läßt sich sehr gut auf das Schaffen Heemskercks anwenden: „Jene allein sind wahrhaft Weise, welche den Schönen Künsten obliegen, um sowohl selbst einen guten Lebenswandel zu führen, als auch andere durch ihre Lehre zur Gerechtigkeit und Frömmigkeit zu ermahnen.“

DIE HISTORISCHE DIMENSION DES DENKMALBEGRIFFS

(Bei Redaktionsschluß lag kein Resümee vor. Im Mittelpunkt stand das Thema: originale Substanz konstituiert die Existenz des Denkmals).