

„Forums“ studiert.

Kurt Milde sagt hierzu in seinem Essay über Städtebau (Katalog S. 145—149), Semper sei sich der gesellschaftlichen Bedeutung seiner Architekturaufträge bewußt gewesen, aber habe diese Gesellschaftlichkeit nur in ihrer bürgerlichen Beschränktheit erfaßt; aus dieser müßten seine Bauten in Dresden befreit werden. „Das erfordert, die überlieferten Bauten Sempers in das Ensemble des Zentrums sowohl funktionell als auch gestalterisch durch Überwindung ihres elitären Charakters zu integrieren und das Zentrum selbst in allseitige Beziehung zum *durchgehend* gestalteten Stadtorganismus zu setzen“ (S. 149). Das ist eine sehr große Aufgabe. Wenn die Beschäftigung mit Sempers Bauten und Plänen ihr voranhelfen kann, hat sich die Dresdener Semper-Ausstellung allein schon deswegen gelohnt.

Die Beiträge zum Kolloquium sollen durch die Architektursektion der TU Dresden veröffentlicht werden.

Rudolf Zeitler

REZENSIONEN

ALFRED STANGE, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*. Band III: *Franken*. Hrsg. von Norbert Lieb. Bearbeitet von Peter Strieder und Hanna Härtle. München, Bruckmann Verlag, 1978. 152 Seiten. DM 75,—.

Alfred Stanges in elf Bänden zwischen 1934 und 1961 erschienenes Werk „Deutsche Malerei der Gotik“ hat fundamentale Bedeutung. Im Vorwort des zuletzt erschienenen Bandes konnte Stange mit Genugtuung feststellen: „Das gestellte Ziel ist in etwa erreicht, da es galt, den auf uns gekommenen Bestand deutscher gotischer Tafelbilder zu sichten und zu ordnen. Manches blieb übersehen, anderes entzog sich unseren Bemühungen. Aber der bei weitem größere Teil ist nun ans Licht gestellt, mag es auch nicht immer geglückt sein, den rechten historischen Ort ausfindig zu machen, mögen Zusammenhänge übersehen, andere falsch gedeutet worden sein. Da wird man bedenken müssen, daß es ein erstes durchgreifendes Bemühen gewesen ist.“

Für seine „Deutsche Malerei der Gotik“ hatte sich Stange die Aufgabe des Sichtens und Ordners gestellt, was eine Darlegung auch des vermutlichen historischen Entwicklungsganges einschloß; das „Kritische Verzeichnis“ hingegen wollte Stange als *Catalogue raisonné* verstanden wissen. Hofstede de Groot's „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragenden Maler des XVII. Jahrhunderts“ dürfte für ihn vorbildlich gewesen sein (Verz. I, S. 7 f.). Die zweite Publikationsreihe — das „Kritische Verzeichnis“ ist auf mehrere Bände projektiert — soll die erste nicht nur im Hinblick auf inzwischen bekanntgewordenes weiteres Bildmaterial ergänzen, sondern zugleich auch die unerläßlich wichtigen Katalogangaben

zu den behandelten Objekten nachliefern. Freilich wären diese Angaben bereits im Anhang eines jeden der elf Bände wünschenswert gewesen, doch konnte Stange selbst noch den ersten Band des „Kritischen Verzeichnisses“ im Jahr 1967 herausgeben und damit dokumentieren, wie er sich die Bearbeitung vorgestellt hat. Der zweite Band erschien — bereits posthum — drei Jahre nach dem ersten.

„Im allgemeinen entsprechen die Werkgruppen dieses Kataloges der in der ‚Deutschen Malerei der Gotik‘ erarbeiteten Ordnung“ (Verz. I, S. 8), d. h., letztlich liegen die vor nahezu fünfzig Jahren aufgestellten Richtlinien zugrunde. Die Rez. stellt sich vor, daß man heute, würde man neu beginnen, an ein derartiges Aufgabenprojekt entsprechend der auch ständig „im Fluß“ befindlichen Forschung wieder anders herangehen würde als zu der Zeit, in der Stange anfang, sein inzwischen unentbehrlich gewordenes Werk zu schreiben. Vielleicht liegt letztlich darin auch die jetzt nur sehr schleppende Erscheinungsweise der Verzeichnissbände begründet. Doch sind ebenfalls „äußere“ Gründe anzuführen: eine Menge weiteren Materials war zu dem bisher bekannten hinzugekommen; der dritte Band mußte hinsichtlich seiner geographischen Aufteilung anders, als Stange es beabsichtigt hatte, konzipiert werden. Nach Stange sollte Band III die Tafelmalerei folgender Landschaften vorstellen: Franken mit Einbeziehung der mitteldeutschen Landschaften Thüringen und Sachsen sowie Brandenburg, Bayern mit Salzburg und Tirol. „Franken“ wurde nunmehr als eigene Publikation herausgebracht. Für die Bewältigung der außerordentlich schwierigen Aufgabe, die dieser dritte Band an den Herausgeber Norbert Lieb und seine Mitarbeiterin Hanna Härtle (Endredaktion) stellte, wurde Peter Strieder, der derzeit wohl beste Kenner der Materie hinzugewonnen.

Die in Band III vertretenen Meinungen bezüglich Zuschreibungen etc. werden künftig unter dem Namen Stanges zitiert werden. Eine solche Zitierweise hatte bei den Bänden I und II, bei letzterem zwar schon mit einigen Einschränkungen, seine Berechtigung. In Band III, der zehn Jahre nach Stanges Tod erschienen ist, sind die in der „Deutschen Malerei der Gotik“ (DMG, Bde. 1, 2 und 9) vorliegenden Untersuchungsergebnisse selbstverständlich zugrunde gelegt, doch mußte, neuerer Erkenntnisse wegen, bisweilen auch erheblich von diesen abgewichen werden (z. B. im nicht nummerierten Text zwischen Nrn. 53 und 54). Einerseits kamen zahlreiche Werke hinzu, die Stange nicht besprochen hatte, zu denen auch nicht immer sein Urteil aus nachgelassenen Notizen bekannt ist (z. B. Nrn. 225—229); andererseits ist der seinerzeit als fränkisch behandelte Gemäldebestand nicht komplett übernommen (so fehlt aus DMG 9 z. B. die dort unter Nr. 6 abgebildete Tafel).

Das Werk ist in sieben Kapitel eingeteilt: Franken (1300—1400), Nürnberg (1400—1450), Nürnberg (1450—1510), Bamberg (1400—1510), Mainfranken (1450—1510), Eichstätt und Weißenburg (1400—1500) und Ansbach und

andere mittelfränkische Werkstätten (1450—1500). Es enthält 357 Nummern und zahlreiche nichtnumerierte Texte. Seit dem späten 14. Jahrhundert sind Bamberg und vor allem Nürnberg wichtige Zentren fränkischer Malerei gewesen; die Fülle des erhaltenen Materials hat im „Kritischen Verzeichnis“ entsprechend Niederschlag gefunden. Doch hatte Stange mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß auch Würzburg, entgegen einer verbreiteten Auffassung, bedeutende gotische Malerei besessen habe (DMG 9, S. 1 ff.).

Eine nur kurze Besprechung kann nicht erschöpfend sein. Wenige Verzeichnisnummern seien hier genauer betrachtet.

Im Zusammenhang mit Verz.-Nr. 8 fragt man sich, ob eine Beziehung der Altarfragmente des Nürnberger Klarenklosters zum Altenberger Altar in Frankfurt (Städelsches Kunstinstitut), die man aufgrund der auch von Stange seinerzeit erkannten Ähnlichkeit der „naiven Formgebung“ annehmen könnte, tatsächlich so „völlig abwegig wäre“ (DMG 1, S. 201). Man wünschte sich, daß im Verzeichnis für die „Nürnberger Klaren-Werkstatt“ der Versuch einer stilistischen Einordnung unter Einbeziehung auch dieser Frage gemacht worden wäre.

Die Rekonstruktion des Werdegangs des Meisters des Nürnberger Marienaltars (Verz. S. 23) läßt manche Frage offen, so eine Erläuterung, die die nürnbergische Stilrichtung dieses Altars erklärt, zumal die Provenienzangaben der Teile eines großen Marienaltars (Verz.-Nr. 13) einen eindeutigen Hinweis auf Nürnberg nicht liefern. Allerdings wurde versehentlich die Herkunft der unter c (und d) angeführten Tafel nicht mitgeteilt; es ist nun gerade die, die als einzige zum alten, bereits vor 1856 erworbenen Bestand des Nürnberger Germanischen Nationalmuseums gehört (vgl. Katalog GNM 1937, S. 117). Die stilkritische Forschung hat im übrigen den nürnbergischen Charakter dieser Tafeln erkannt und hätte es verdient, kurz angeführt zu werden.

Die Bezeichnung „Kopie“ für Verz.-Nr. 27 ist nicht völlig berechtigt, auch wenn die nahe ikonographische Verwandtschaft mit Verz.-Nr. 31 zu erkennen ist. — Zwischen den Verz.-Nrn. 225 und 226 ist ohne Nummer eine Replik angeführt. Unter „Replik“ versteht man in der Regel eine Wiederholung eines Werkes durch den Meister selbst oder durch seine Werkstatt. Also bleibt das Fehlen der Numerierung unverständlich (zur Numerierung der Kopien vgl. Verz. S. 8). Nachzutragen ist für die o. Nr. angeführte Kopie zwischen Nrn. 254 und 255 ein Abbildungsnachweis: Osterreichische Kunsttopographie. XVI, 1919, S. 55, Abb. 76.

Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß Stange im 1958 erschienenen 9. Band der DMG das Bild Verz.-Nr. 257 noch so abbildet, wie es vor der 1937 erfolgten Abnahme der Übermalungen aussah. Bei der 1937 durchgeführten Restaurierung der Tafel hat sich herausgestellt, daß die bis dahin am oberen Bildrand rechts dargestellte Baumkrone eine spätere Ergänzung

war, da sie auf einer neuen Vergoldung des Hintergrundes aufgemalt war. Ehemals war die Tafel nach oben hin durch eine aus zwei Rundbögen bestehende Rahmung (?) begrenzt (weitere Literatur in: Katalog Staatsgalerie Aschaffenburg. 2. durchges. u. überarb. Aufl. München 1975, S. 144 f., Nr. 1494 — nicht, wie im Verzeichnis angegeben 1941).

Irrtümlich nennt das Verzeichnis den Ausstellungskatalog der Altdeutschen Zeichnungen aus der Universitätsbibliothek Erlangen, München, Staatliche Graphische Sammlung 1974 im Text zu Verz.-Nr. 257 „Kat. München 1974“; es müßte heißen „Ausst. München 1974“.

Es ist sehr aufschlußreich, daß im „Kritischen Verzeichnis“ in vielen Fällen den Literaturzitaten die Meinungen der Autoren in Klammern zugefügt sind. Es hätte sicher den gesetzten Rahmen des Buches gesprengt, wäre dies konsequent geschehen. Einige wenige Ergänzungen dazu: zu korrigieren ist die eingeklammerte Bemerkung zu DMG 9, S. 22, Abb. 33 im Literaturverzeichnis von Verz.-Nr. 53: in der Alten Pinakothek hängt nur die Kreuzigung aus Benediktbeuern (Inv.-Nr. 1388); die andere erwähnte Kreuzigungsdarstellung gehört in den Bestand der Münchner Frauenkirche, wo sie auch aufgestellt ist.

Zu Verz.-Nr. 172 wird die 1946 von Baldass publizierte Meinung zur Mitarbeit des Rueland Frueauf am Nürnberger Augustiner-Altar folgendermaßen zusammengefaßt: „Ablehnung der Identifizierung des R. F. signierenden Malers der Veitsszene mit einem der Frueauf“ — zu ergänzen ist: „aber Baldass vermutet die Beteiligung eines Werkstattgenossen Frueaufs“.

Nicht uninteressant ist, daß das Bild Verz.-Nr. 186 im Pinakothekskatalog von 1869 für niederrheinisch, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, gehalten wurde.

Für mündlich geäußerte Meinungen müßte noch ein eigenes Signum gefunden werden. Sie sollten nicht unter dem Signum L (= Literatur) erscheinen, wie etwa bei Verz.-Nr. 208 a: „H. Härtle, Besichtig. 1977 (Beschriftung: deutsch 15. Jh.)“, oder zu Nr. 238: „Peter Strieder: Alte Kopien“.

Schließlich wäre in einer zweiten Auflage auch die Aufnahme einiger weiterer Stichworte im Künstlerregister hilfreich, so z. B.: Berthold; Meister Berthold; Meister des (Nürnberger) Nothelfer-Altars; Meister des Heilsbronner Hochaltars; Weinschröter; Wolf Traut. — Vielleicht sollte man im Buch selbst den Meister des Bamberger Altars, dort, wo man ihn seines Notnamens wegen suchen würde, mit einem Rückverweis auf das Kapitel „Nürnberg 1400—1450“ anführen.

Die Inschriften werden fast immer angeführt; vermissen muß man sie z. B. in den Verz.-Nrn. 107, 214 und 257.

Die von einer selbst „im Glashaus sitzenden“ Rez. bislang geäußerten kritischen Anmerkungen betreffen korrigierbare Randerscheinungen und sollen keineswegs darüber hinwegtäuschen, daß es sich bei dem vorliegenden Verzeichnisband um eine insgesamt hervorragend bearbeitete Publika-

tion handelt. Die nachfolgenden Bemerkungen betreffen das Verzeichnis-Projekt überhaupt, versuchen zu erläutern, weshalb die Herausgabe des „Kritischen Verzeichnisses“ letztlich doch ein recht problematisches Unternehmen zu sein scheint.

Geradezu abenteuerlich kommt der Rez. die von Stange vorgenommene Scheidung der Hände beim sog. Hofer Altar (Verz.-Nr. 108) vor. Da diese Aufteilung nun auch im „Kritischen Verzeichnis“ weitgehend referiert wird, sei kurz darauf eingegangen. Die Gefahr dieser, allein nach der stilkritischen Methode vorgenommenen Auf- oder (besser gesagt) Zerteilung des Gesamtaltars ist, daß diese Betrachtungsweise die Einzelstruktur überbetont, während der Altar als Gesamtstruktur nicht mehr erkannt wird. Man sollte zurückhaltender als Stange (DMG 9, S. 47 ff., 53 f., 92) bei der „Verteilung“ der Tafeln oder einiger Partien derselben an mitarbeitende Maler der Pleydenwurfwerkstatt sein, die mit solcher Selbstverständlichkeit und Sicherheit ausgesprochen wird, als sei Stange geradezu Zeuge der Arbeitsplanung Hofer-Altar durch die Unternehmer Pleydenwurf & Partner gewesen! So ist zwar der Meister des Löffelholzaltars, dem u. a. derart unterschiedliche Werke wie Verz.-Nrn. 112 und 113 zugewiesen werden, nicht exakt zu fassen, doch malte er nach Stange am Hofer-Altar die Verkündigung und die Geburt, den Kopf des hl. Michael und die Gewänder der hll. Bartholomäus und Jakobus. Der Schüler Pleydenwurffs, Michael Wolgemut, malte den Ölberg, die Figurengruppe um den Hauptmann bei der Kreuzigung, die Auferstehung und die Köpfe der hll. Bartholomäus und Jakobus. Dem Meister des Angst-Altars, aus der Bamberger Pleydenwurff-Werkstatt kommend, wies Stange die Kreuzigung mit Ausnahme der Figurengruppe um den Hauptmann sowie die Kreuzabnahme zu. Freilich hatte Pleydenwurff nach Stange die Oberleitung und ihm sei auch das „im Wurf großartig temperamentvolle und zugleich konstruktiv durchklärte Faltenmotiv des Mantels des hl. Michael“ zuzuschreiben. Hauptargumente Stanges für die „Verteilung“ der Passionsszenen an Wolgemut und den bambergischen Maler (Meister des Angst-Altars) waren die in diesen Tafeln erkennbaren unterschiedlichen Raumauffassungen. In der Ölbergsszene und in der Auferstehung „sind die Figurenkompositionen betont räumlich und bilden mit den Landschaften eine Einheit. Dagegen stehen in Kreuzigung und Kreuzabnahme die Figuren in dicht gedrängter Schicht vor den Landschaften, an deren Tiefenentwicklung sie keinerlei Anteil haben. ... Die beiden mittleren Passionsbilder aber, die Kreuzigung und die Kreuzabnahme, hat ein bambergischer Maler ausgeführt. Aus der Bamberger Pleydenwurff-Tradition stammt die vordergründige Anordnung der Figuren. ...“ (DMG 9, S. 47 ff.).

Bei der soeben erfolgten Neuhängung der altdeutschen Bilder in der Alten Pinakothek sind die vier Tafeln des Hofer-Altars so dicht nebeneinander gehängt, wie sie bei der ersten Wandlung des doppelflügeligen Altars

zu sehen waren. Damit ist nun auch der großartige Gesamtentwurf dieser vier Szenen wieder sichtbar gemacht: eine einzige Landschaft erstreckt sich einheitlich über die Breite der Tafelfolge. Der Aktionsraum der äußeren Felder ist wesentlich tiefer als die Bühne der beiden Mittelszenen. Sicherlich muß man sich die beiden äußeren Tafeln auch noch leicht angewinkelt vorstellen, wobei die Tiefenerstreckung dieser Tafeln eine besondere perspektivische Funktion für die gesamte Bilderfolge erhält. Dabei ist es völlig verständlich, daß die plan angeordneten beiden Mittel tafeln nur einen schmalen Aktionsraum erhielten, keiner Tiefenräumlichkeit bedürfen. Diese Gestaltung der Bildkompositionen aber ist nicht als Stilkriterium zu werten, das Zuschreibungen an unterschiedliche Maler erlauben würde.

Die Rez. gibt einer anderen Arbeitsmethode den Vorzug: ihr scheint, daß es richtiger wäre, den Hofer-Altar zunächst einmal als eine Einheit anzusehen (auch im „Kritischen Verzeichnis“ sind alle Tafeln einmal unter der Nr. 108 angeführt; entsprechend den Zuschreibungen Stanges an verschiedene ausführende „Hände“ erscheint er außerdem noch unnummeriert nach Nrn. 126 und 267; der auf S. 60 in der Literaturzusammenfassung der Verz.-Nr. 108 auf Nr. 115 gegebene Hinweis bleibt unklar). Diese Einheitlichkeit in oder trotz der durchaus vorhandenen Vielfältigkeit gilt es noch deutlicher, als durch Stange geschehen, zu erkennen und zu untersuchen. Natürlich gibt es bei altdeutschen Altären Glücksfälle, die eine eindeutige Unterscheidung verschiedener Künstlerhandschriften an einem einzigen Werk ermöglichen, so wie dies etwa beim Schwabacher Altar (Verz.-Nr. 142), der in der Werkstatt Michael Wolgemuts entstanden ist, der Fall ist. Es dürfte, um wieder auf den Hofer-Altar zurückzukommen, sinnvoller sein, die Methode weiter auszubauen. Es wird postuliert: der Hofer-Altar ist eine Einheit, ein opus completum. Ein Meister war für die Ausführung verantwortlich; mit guten Gründen nimmt die Forschung heute an, daß dieser Meister Hans Pleydenwurff gewesen ist. Es versteht sich von selbst, daß bei einem derart großen Auftrag Gehilfen mitarbeiten. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit ist das einmalige und unverwechselbare Werk, der Hofer-Altar insgesamt.

Sollte man im Œuvre Pleydenwurffs nun noch andere Werke, die verwandte Stilkriterien wie der Hofer-Altar aufweisen, feststellen, so könnte man diese in die gleiche Werkgruppe ordnen. Inzwischen hat man in der Erforschung der Altkölner Malerei beispielsweise damit begonnen, das bisher dem Meister der hl. Sippe zugewiesene, höchst unterschiedliche Œuvre in der Weise zu sichten, daß man den Meisternamen als Oberbegriff wählte und diesem, nach Altären benannte „Werkgruppen“ zufügte: „Meister der hl. Sippe — Werkgruppe Beschneidungsalter“ usw. (Gemäldekataloge XIV. Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. München 1972). Auszuschließen ist ein subjektives Auswahlverfahren freilich dabei auch nicht, doch bleiben

wenigstens Einheiten, z. B. eines Altars, gewahrt.

Übrigens hätte eine konsequent durchgeführte Mitteilung der Autorenmeinungen im Literaturverzeichnis schon auf einen Blick deutlich machen können, wie chaotisch z. B. die Zuschreibungssituation einzelner Tafeln des Hofer-Altars ist: einerseits wird eine Tafel, bestimmter Eigenschaften wegen, Wolgemut zugeschrieben, andererseits schreibt ein anderer Autor eben diese Tafel, nicht ohne dies zu begründen, Wolgemut ab. Es scheint, daß es die gleichen Eigenschaften sind, die einmal pro, einmal contra Wolgemut sprechen! Eine überzeugende Klärung kann auch das „Kritische Verzeichnis“ nicht bringen. Der Zuschreibungsspielraum ist nach wie vor sehr groß.

Es fragt sich, ob es nicht besser gewesen wäre, entsprechend dem Buchtitel ein „Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder“ zu geben statt eines kritischen Verzeichnisses der deutschen Tafelmalerei und deren auf sehr subjektive Weise zerteilten Œuvres.

Zur geographischen und zeitlichen Einteilung: der oben erwähnte Hochaltar der Pfarrkirche St. Johannes und Martin in Schwabach (Verz.-Nr. 142) verrät in seinen Gemäldebestandteilen einerseits deutlich die Handschrift Michael Wolgemuts (Predella), andererseits aber einen Maler, der nicht unbeeinflusst von Donauschulelementen sein dürfte. Diese Donauschulelemente lassen sich im fränkischen Raum, ebenso wie z. B. auch im südlich von Nürnberg gelegenen, schon oberpfälzischen Berching mehrfach nachweisen (z. B. 1511 in Gutenstetten bei Neustadt an der Aisch. Der Altar ist im „Verzeichnis“ nicht behandelt). Überblickt man die Viten im „Kritischen Verzeichnis“, wird einem schon sehr rasch bewußt, an welchem „Schnittpunkt“ z. B. Nürnberg gelegen ist. Hier vermischen sich böhmische Elemente ebenso wie italienische, österreichische, niederländische, schwäbische mit den einheimischen. Mehr als einmal stellt sich bei der Lektüre des „Kritischen Verzeichnisses“ die Frage, inwieweit es nun berechtigt war, den einen dieser „Wandermaler“ anzuführen, den anderen (z. B. den Maler des Gutenstettener Altars, vgl. dazu: A. Stange: Malerei der Donauschule. München 1964, S. 143 f.) aber nicht. Dies scheint ein Hauptproblem des „Kritischen Verzeichnisses“ zu sein. Ein sehr gutes Beispiel dafür ist Friedrich Herlin, der im vorliegenden Band nicht aufgeführt ist, obwohl er mit bekannterweise nicht unwesentlichen Arbeiten im fränkischen Rothenburg, wo er sogar das Bürgerrecht erworben hatte, hervorgetreten ist (Herlin ist im „Kritischen Verzeichnis“ II aufgeführt, ein Rückverweis fehlt).

Ein weiteres Problem ist die scharfe zeitliche Trennung in die „Zeit vor Dürer“ und „nach Dürer“, wobei sein Geburtsjahr ausschlaggebend war. Was weiß man, um hier nur ein Gegenargument anzuführen, über die Geburtsjahre der zahlreichen anonymen Maler? Es wäre vielleicht doch gut gewesen, als obere zeitliche Grenze die Jahre 1530/40 für die bis dahin entstandenen Werke zu wählen; Dürers Œuvre und das seiner zahlreichen,

teils noch spätgotisch orientierten fränkischen Schüler hätte man nicht ungen in diesem Band vorgefunden.

Von seinem Titel her versteht man das besprochene Buch als eine Art Statistik, eine Statistik sämtlicher für und in Franken gemalter altdeutscher Werke. Von seiner Anlage her kann es diesen Anspruch jedoch nicht erfüllen. Diese Einwände richten sich nun aber keineswegs gegen die heutigen Bearbeiter. Sie betreffen vielmehr das Unternehmen überhaupt, das verspätet, auf dem als Entwicklungsgeschichte konzipierten elfbändigen Werk Stanges aufbauend, noch nach Richtlinien arbeiten muß, die man heute sicherlich anders — fragt sich allerdings, ob besser — aufstellen würde.

Zu erwähnen ist noch die im Vorwort besonders hervorgehobene Neuerung dieses Verzeichnisbandes, daß nämlich zu fast jeder Werknummer die Inventarnummer des betreffenden Fotos im Bildarchiv der Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte angegeben ist. Natürlich ist dies für Münchner Benutzer ideal. Als Fernziel sollten Verlag und Herausgeber aber doch die Erstellung eines oder mehrerer Bildbände erwägen. Wem stehen schon ständig die elf Bände der DMG zur Verfügung, die ihrerseits auch nur einen Teil der behandelten Werke abbilden, und wem ist es so leicht möglich, das nur an einem Ort vorliegende ehemalige Fotomaterial Stanges durchzusehen?

Gisela Goldberg

ERWIN SCHLEICH, *Die zweite Zerstörung Münchens*. Stuttgart (Steinkopf) 1978. 191 Seiten mit Abbildungen, 1 Faltplan. DM 37,05.

„Das Verhängnis . . . war jedoch im wesentlichen, daß der Neubaubeginn, dieser Aufbruch in die Moderne gesucht wurde weitgehend von Kräften, die ihre Ausbildung und ihr Denken im Dritten Reich bezogen hatten und für ihr Tun mehr getrieben waren vom Bedürfnis, sich nachträglich wegzuschwören von einer zweckmäßigerweise 12 Jahre lang gezeigten Gesinnung, als von dem inneren Impuls, aus Überzeugung neue Wege zu suchen. Jahrzehntlang war das Eintreten für die Erhaltung oder gar den Wiederaufbau historischer Gebäude gleichgesetzt mit „konservativ“ und damit rückschrittlich, hemmend für den Fortschritt, und es konnte die kuriose Verdrehung der Wahrheit eintreten, daß die Kräfte für die Erhaltung wertvoller Kultursubstanz beschimpft wurden als Reaktionäre und unverbesserliche Nazis, während gerade die selbsternannten Fortschrittlichen den Ungeist der verflorenen 12 Jahre fortsetzten, wenn auch mit anderer äußerlicher Kaschierung. Die rigorosen Abbrüche, die Hitler sich in der Stadt leistete, wurden nach ihm um ein Vielfaches übertroffen. Die Brutalität des Neuen hatte lediglich ein modisch-modernes Gesicht bekommen, im Gegensatz zum neoklassizistisch-diktatorischen.“ (S. 184—187).

Diese pauschale Diffamierung der Vertreter des Neuen Bauens steht als