

1. Neben anderen aussichtslosen Großprojekten der frühen Weimarer Zeit läßt sich auch das Phänomen der irrationalen Hochhausbegeisterung unter überwiegend konservativen Architekten zwischen 1920 und 1923 wohl letztlich nur psychologisch als Reaktion auf die als demütigend empfundenen Bedingungen des Versailler Vertrags erklären, als der Wunsch, den Siegermächten und der eigenen Bevölkerung ein Zeichen von Stärke und Gemeinschaftswillen zu geben. Die Wortwahl der Architekten, die von Denkmal, Tempel oder Dom der Arbeit sprachen, weist außerdem darauf hin, daß Aspekte der Denkmalsbegeisterung, die in den gleichen Architektenkreisen vor dem Krieg grassierte, hier eine Fortsetzung fanden.

2. Die Wirtschaftslage hatte auf die Wahl der Konstruktionsmethode bei den frühen deutschen Hochhäusern entscheidenden Einfluß: Es wurden nur deshalb keine Stahlskelettbauten erstellt, weil durch die enormen Reparationslieferungen der Stahlpreis auf das 25fache der Vorkriegszeit angestiegen war. Bis etwa 1925 blieb der Eisenbeton die für Hochhäuser günstigste Bauweise.

3. Der berühmte 'Hochhauserlaß' vom Januar 1921, der Ausnahmen von der Höhenbeschränkung der Bauordnung zuließ, war wohl weniger ein Zugeständnis an die eifrig diskutierenden Architekten als ein Eingehen auf die Forderungen der Berliner Bankiers, die wegen der Inflation über Büroraumnot klagten und ihre Häuser vergrößern wollten. Tatsächlich waren ja vor allem Aufstockungen im Berliner Bankenviertel die erste Reaktion auf das neue Gesetz.

Ein Hochhaus immerhin wurde in Berlin zu dieser Zeit — unbeeinflußt von der Debatte um den Friedrichstraßenwettbewerb (und unbemerkt von den Autoren des Katalogs) — im Mai 1922 problemlos genehmigt und anschließend gebaut: Eugen Schmöhs 12-geschossiger Büroturm für die Borsig-Werke, den Siegfried Kracauers Kollege Franz Hessel begeistert als 'schmucklos stolzen, scharfkantigen Belfried der Arbeit' pries.

Die faktenreiche Veröffentlichung der Berliner Arbeitsgruppe mit ihrer Fülle an bislang unpubliziertem Material stellt eine bedeutende Erweiterung des bisherigen Kenntnisstandes dar. Der ausführlichen Dokumentation des Hochhauswettbewerbs am Bahnhof Friedrichstraße wird man allenfalls noch Details hinzufügen können. Die Diskussion um den 'Schrei nach dem Turmhaus' in der frühen Weimarer Republik jedoch ist erst eröffnet.

Dietrich Neumann

The Travel Diaries of Otto Mündler. 1855—1858. Edited and Indexed by CAROL TOGNERI DOWD. Introduction by JAYNIE ANDERSON (The Fifty-First Volume of the Walpole Society). Leeds, Walpole Society 1985. 349 Seiten, 25 Abbildungen auf Tafeln.

(mit einer Abbildung)

Der klugen Regie von Jaynie Anderson ebenso wie der editorischen Sorgfalt von Carol Togneri Dowd und ihren zahlreichen Mitarbeiterinnen ist es zu danken, daß die in englischer Sprache niedergeschriebenen Reisetagebücher des zu seiner Zeit vor allem als Gemäldenkenner weithin geschätzten Otto Mündler (*Abb. 4*) aus der Zeit seiner Agententätigkeit

für den Gründungsdirektor der Londoner National Gallery, Sir Charles Lock Eastlake, während der Jahre 1855—1858 nunmehr jedem Interessierten zugänglich sind.

Die gleichzeitig mit Eastlakes Berufung an die Spitze der National Gallery im Jahre 1855 an Mündler ergangene Aufforderung, sich offiziell an der nunmehr forciert betriebenen Ankaufstätigkeit für das Museum zu beteiligen, kam nicht von ungefähr. Beide der Leidenschaft des Bildersammelns verfallen, standen sie schon seit über einem Jahrzehnt in freundschaftlicher Beziehung zueinander. Dabei mag offenbleiben, ob sie sich bereits anlässlich von Mündlers erstem Engländeraufenthalt im August 1837 kennenlernten oder erst gelegentlich eines Oktober 1842 gemeinsam unternommenen Besuches der Sammlung Costabili in Ferrara. Jedenfalls fehlte es ihnen seitdem nicht an Gelegenheiten, sich über die Gegenstände ihres Interessengebietes auszutauschen und zu verständigen.

Die dabei vorauszusetzenden Kenntnisse und Erfahrungen hatte sich der aus dem schwäbischen Kempten stammende Mündler vor allem während seines 1835 begonnenen Aufenthaltes in Paris aneignen können. Dort hatte er nach Absolvierung eines protestantischen Theologiestudiums in München, Erlangen und Berlin eine Anstellung als Hauslehrer bei einem Herrn Pierre-François Guestier inne, der ihm auch die Betreuung und schließlich sogar den Verkauf seiner privaten Bildersammlung überließ. Vor allem letzteres scheint Mündler endgültig bewogen zu haben, sich als *marchand amateur* in Paris niederzulassen.

Ausgedehnte Studienreisen und die gründliche Erforschung von Galeriebeständen erlaubten es Mündler schon bald, sich mit großer Sicherheit in seiner neuen Position zu bewegen. Hinzu kamen nach und nach die Bekanntschaften mit den namhaftesten damals in Europa tätigen Museumsleuten und Kunsthändlern wie Gustav Friedrich Waagen, Giovan Battista Cavalcaselle oder Giovanni Metzger in Florenz. Ganz wesentlich trugen zur Begründung seines künftigen Ansehens schließlich die Beobachtungen zu den italienischen Gemälden des Louvre bei, die er 1850 in gewandtem Französisch als *Essay d'une Analyse Critique de la Notice des Tableaux Italiens du Musée National du Louvre accompagné d'Observations et de Documents relatifs à ces Tableaux* veröffentlichte. War Mündler schon dadurch als *Connaissanceur* glänzend ausgewiesen, so kam die persönliche Berührung mit Sammlern und den meist aristokratischen Eigentümern von vielfach in Auflösung begriffenem Kunstbesitz noch hinzu, um ihn für seine kommissarische Tätigkeit im Dienste der Londoner Nationalgalerie — von seinem vertrauten Verhältnis zu Eastlake einmal ganz abgesehen — besonders geeignet erscheinen zu lassen.

Dasselbe bestätigt schon ein flüchtiger Blick in die uns nunmehr gedruckt vorliegenden Aufzeichnungen. Mögen diese zunächst auch im Hinblick auf einen womöglich für die Londoner Galerieverwaltung bestimmten Tätigkeitsbericht angelegt worden sein, so dürften sie darüber hinaus doch vor allem als Memorial für die fortgesetzte Ankaufstätigkeit gedient haben. In gleicher Weise hat später übrigens auch Bode von offenbar ähnlich garteten Reisenotizen Mündlers profitiert. Als dieser nämlich während des Winterhalbjahres 1872/73 zusammen mit Julius Meyer, dem damaligen Direktor der Berliner Gemäldegalerie, eine Ankaufskampagne in Italien unternahm, waren den beiden einige kurz zuvor erworbene, inzwischen leider wieder verschollene Notizbücher

Mündlers für ihre Museumsankäufe von größtem Nutzen (vgl. W. v. Bode, *Mein Leben*, Berlin 1930, I, S. 72).

Schon Sir Ellis Waterhouse hatte die Absicht, Mündlers Londoner Tagebücher zu veröffentlichen, aber sein vorzeitiger Tod verhinderte es. Was bislang also nur Eingeweihten deutlich war, wird durch die nunmehr vorliegende Publikation ins allgemeine Bewußtsein gerückt: Die Tagebücher enthalten eine solche Fülle von Hinweisen über den während des 19. Jahrhunderts überall in Bewegung geratenen Kunstbesitz Europas, daß demgegenüber sogar der Wert der mitgeteilten Einblicke in den Aufbau der Londoner Nationalgalerie eher zurücktritt.

Jedenfalls haben diese zwischen August 1855 und Juni 1858 fixierten Reisenotizen an Aktualität insofern nichts eingebüßt, als das darin zusammengetragene Material sich noch immer als überraschend ergiebig erweist. Überliefern sie doch in geradezu überwältigender Fülle die Ergebnisse pausenlos unternommener Besuche und Nachforschungen in den Galerien und berühmten Kunststätten überwiegend des mittleren und nördlichen Italien. Hinzu kommen die gleichzeitig bei Sachverständigen und Restauratoren (darunter dem berühmten Molteni in Mailand) eingeholten Auskünfte. Desgleichen vermittelt uns dieses Zeugnis eifrigster Tätigkeit außerordentlich anschauliche Einblicke in den florierenden Betrieb des damaligen Kunsthandels, über dessen Kanäle zahllose Kunstwerke vermittelt wurden, die unsere Aufmerksamkeit bis heute beanspruchen, vor allem was ihre Herkunft und ihre vielfach noch immer ungelösten Zuschreibungsprobleme angeht. Selbst flüchtig eingestreute Bemerkungen ermöglichen oftmals die nähere Bestimmung solcher Gemälde, die lange als verschollen galten und erst in jüngster Zeit wieder zum Vorschein gekommen sind.

Dem besonderen Charakter dieser in großer Menge anfallenden Nachweise entsprechen die vielfältig aufgeschlüsselten Register der Publikation. Aus naheliegenden Gründen ist dabei der den Künstlernamen zugemessene Anteil am ausführlichsten geraten. Die hier aufgeführten Einzelwerke erscheinen zunächst unter den damals geltenden Bezeichnungen; davon inzwischen abweichende Vorschläge sind in Parenthese beigefügt worden. Die von Mündler gebrauchten Benennungen sind durch den Großbuchstaben „M“ bezeichnet. Anonyme Arbeiten erscheinen zum Beschluß. Nicht weniger sorgfältig sind die verschiedenen Bildthemen berücksichtigt und — soweit nötig — präzisiert bzw. ergänzt. Dasselbe gilt für die Besitzernamen und Ortsangaben, denen nach Möglichkeit die späteren Aufbewahrungsorte beigefügt wurden.

Von besonderem Nutzen sind derart erschlossene Materialien nicht nur für unsere fortgesetzten Bemühungen auf dem Felde der Gemäldekunde, sie erweisen sich als nicht weniger geeignet zur Veranschaulichung des um die Mitte des 19. Jahrhunderts vorherrschenden Sammlergeschmacks und liefern zugleich wichtige Aufschlüsse über die ästhetischen Ansichten Mündlers und seiner Freunde sowie über deren Bemühungen um die Interpretation individueller und regionaler Kunstäußerungen.

Insgesamt zeugen Mündlers Reisenotizen von einer besonderen Vorliebe für die italienische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, wobei der Kunst Oberitaliens, speziell der Lombardei und Mailands, eine unverkennbare Vorzugsrolle zufällt. Dies mag sich zunächst aus der Bedeutung Mailands als Treffpunkt für Kunstinteressierte, Sammler und

Händler erklären, die sich dort häufig im Atelier des schon erwähnten Restaurators Giovanni Molteni versammelten, zu deren Kreis auch Mündler gehörte.

Mancherlei Kontakte mögen hier auch durch Giovanni Morelli vermittelt worden sein, einen alten Freund Mündlers schon aus den ersten Pariser Jahren, der damals in Bergamo wohnte. Vor allem aber wurde Mündler von Morelli immer wieder auf dort sich anbahnende Erwerbsmöglichkeiten hingewiesen; entsprechende Andeutungen tauchen jedenfalls in den Reisenotizen häufig auf, wobei sich offenbar auch eine gewisse händlerische Konkurrenz zwischen den beiden nicht immer vermeiden ließ. Von ähnlicher Bedeutung waren für Mündler zudem die bei solchen Gelegenheiten angeknüpften Verbindungen zu konkurrierenden Geschäftsleuten, Sammlern und Kunstliebhabern. Genannt seien nur der in Mailand tätige Händler Giuseppe Baslini, der als Diplomat in Turin residierende und in Kunstsachen dilettierende Engländer Sir James Hudson sowie der zu seiner Zeit als Bildersammler berühmte Conte Lochis aus Bergamo oder der als Kunstliebhaber zumeist in Venedig lebende Henry Layard, namhaft auch als Assyrologe und englischer Diplomat, und nicht zuletzt der als Kunstsammler und Museumsgründer erfolgreiche Giacomo Poldi Pezzoli in Mailand. Hinzu kamen die engen Kontakte mit Fachgenossen wie Giovan Battista Cavalcaselle, Giuseppe Bertini von der Brera und Sir William Boxall, dem Nachfolger Eastlakes in London (vgl. D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Turin 1988, S. 128 u. Anm. 121). Der Diskussion über Restaurierungspraktiken in Moltenis Mailänder Atelier lieh gelegentlich der in diesen Dingen erfahrene Giovanni Secco Suardo seine Stimme.

Das alles zusammengenommen ergibt ein höchst lebendiges Bild von der Person Mündlers und seiner Verfahrensweise, aus der sich kunsthistorische und museale Gepflogenheiten ableiten lassen, wie sie bis in unsere Gegenwart Anwendung finden. Doch fehlt es an spontanen Reaktionen Mündlers auf bedeutsame Eindrücke ebensowenig wie an Belegen für eine sein Urteil gelegentlich einschränkende, zeitbedingte Betrachtungsweise.

Nur ganz ausnahmsweise findet sich allerdings eine solch sichtlich von Gefühlsüberschwang getragene Äußerung, wie sie Mündler am 6. September 1856 angesichts der Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle entfährt und die keineswegs der zu seiner Zeit überwiegend vertretenen Ansicht entspricht, wenn es da heißt: „ — the grandest creations, no doubt, of Modern Art! —“. Stärker auf die Voraussetzungen der damals erreichten Forschungslage angewiesen sehen wir Mündler anlässlich seiner Bewertung einer angeblich in Rubens' „Genovese manner“ ausgeführten Heiligen Familie in der Sakristei von S. Maria Zobenigo (bzw. S. Maria del Giglio) in Venedig (siehe *Travel Diary*, S. 76: Venedig, 25. Okt. 1855), die heute nicht mehr ernsthaft für diesen Künstler in Betracht gezogen wird. Tatsächlich waren die stilgeschichtlichen Kategorien für eine Beurteilung der „Genueser Manier“ von Rubens damals noch völlig ungenügend entwickelt. Desungeachtet scheint Mündler diesem Bilde noch besondere Beachtung geschenkt zu haben; heißt es doch in einem an ihn gerichteten Brief Morellis vom 6. August 1860: „Was den Rubens in S. Maria Zobenigo betrifft, müssen wir vorderhand noch Geduld haben. Jenes Bild, falls es überhaupt zu haben ist, entgeht Ihnen gewiß nicht“.

Ähnliches gilt von Mündlers Verhältnis zur Kunst Caravaggios. Der in seinen Reise-
notizen (S. 80 u. 170) wiederholt unternommene Versuch, die heute — gewißlich zu
Recht — als Werk der Artemisia Gentileschi in der Nationalgalerie Oslo hängende Judith
mit dem Haupt des Holofernes aus der Sammlung Scarpa in La Motta bei Treviso unter
die Frühwerke Caravaggios einzuordnen, erklärt sich aus einem damals zwangsläufig
noch fehlenden Unterscheidungsvermögen, das sich erst nach den umfassenden Studien
Longhis einstellen konnte.

Mit welcher Sicherheit bewegte sich Mündler dagegen in den ihm vertrauten Berei-
chen! Gerade daraufhin wünscht man sich gelegentlich ein etwas behutsameres Vorge-
hen der Bearbeiter unserer Edition, nämlich wenn es darum geht, eine sachlich nicht
mehr nachprüfbare Stellungnahme Mündlers zu kommentieren. — Das gilt besonders
hinsichtlich einer inzwischen offenbar verschollenen, kleinformatigen Ölskizze der hl.
Caecilie Raphaels, die Mündler im Jahre 1856 mehrfach in der seither ebenfalls nicht
mehr faßbaren Sammlung eines Sig. Bussi in Mailand bewunderte. Scheint er doch da-
von überzeugt gewesen zu sein, es hier mit einer originalen Arbeit des Künstlers zu tun
zu haben. Um so weniger kommt daraufhin der Vorschlag in Frage, jenes verschollene
Bild mit einer im 17. Jahrhundert entstandenen, mäßigen Einzelkopie aus dem Besitz der
Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. WAF 798) identifizieren zu wollen
(vgl. im Kat. d. Ausstellung *Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino*, Bologna,
Pinacoteca Nazionale 1983, S. 149, Nr. 139, mit Abb.). Allein die Annahme, Mündler
hätte eine solch beiläufige Malerei ernsthaft für Raphael in Betracht ziehen können, heißt
doch wohl seine Qualitäten als Kenner ungebührlich zu unterschätzen.

War es doch gerade seine Kennerschaft, worauf sich Mündlers zunehmendes Ansehen
gründete. Daran vermochten weder die schon bald einsetzenden Mißhelligkeiten in sei-
nem Verhältnis zur Administration der Londoner Nationalgalerie etwas zu ändern —
schon im Juli 1858 wurde Mündler der Beratervertrag aufgekündigt — noch die ge-
legentlichen Anfeindungen von Seiten englischer Händler wie etwa Morris Moore, in des-
sen Affäre um die in den Louvre gelangte Tafel mit Apollo und Marsyas von Perugino
auch Mündler eingegriffen hat (vgl. F. Haskell, „Un martyr de l'attribution: Morris
Moore et l'Apollon et Marsyas du Louvre“, in: *Revue de l'Art* 42/1978, pp. 77/88).

Vor allem erfuhr das persönliche Verhältnis zu Eastlake dadurch keinerlei Einschrän-
kung, zumal die beiden ihre bisherige Zusammenarbeit nunmehr auf privater Basis fort-
setzten. Gewiß konnte sich Mündler daraufhin auch seinen eigenen händlerischen
Unternehmungen wieder stärker zuwenden, doch führte dies keineswegs zu einer Unter-
brechung seiner fortwährend betriebenen wissenschaftlichen Tätigkeit. Die derselben in
Kollegenkreisen stets beifällig gezollte Anerkennung gründete sich unter anderem auch
auf seine kritische Besprechung des Marggraffschen Pinakothekskatalogs von 1865 im
4. Jahrgang (Nr. 45) der *Recensionen und Mitteilungen über bildende Kunst*. Bis heute
sind die darin enthaltenen Vorschläge und Überlegungen keineswegs überholt, sondern
verdienen nach wie vor Berücksichtigung. Übrigens irrt Jaynie Anderson (S. 49), wenn
sie angesichts jener „Recensionen und Mitteilungen etc.“ von einem „obscure Heidel-
berg Journal“ spricht. Handelt es sich doch tatsächlich um ein in Wien herausgegebenes,
u. a. von Eitelberger, Lübke und v. Lützwow betreutes Organ, das seit 1866 von der in

Leipzig erscheinenden *Zeitschrift für bildende Kunst* unter dem Titel *Kunstchronik* als Beiheft fortgeführt wurde.

Welches Vertrauen Mündler darüber hinaus als Gutachter in Kunstsachen genoß, ließe sich anhand zahlreicher Beispiele leicht belegen. Erwähnt sei hier lediglich die 1860 an ihn ergangene Aufforderung, für die Bestände der Galerie Esterhazy vor ihrer Überführung in das Budapester Museum für bildende Künste eine Schätzliste anzulegen.

Der intensive Fleiß und die zuverlässige Präzision, mit der wir Mündler seine *Travel Diaries* führen sehen, kam auch den Nachträgen und Korrekturen zugute, die er in dem auf seinen Reisen stets mitgeführten *Cicerone* Burckhardts zu vermerken pflegte.

Zusammengefaßt erschienen die Notizen im *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* von 1869 und lieferten ihm anschließend die Voraussetzungen für seine Bearbeitung der 2. Auflage des *Cicerone*, wozu er von dem ihm seit 1862 persönlich bekannten Burckhardt selbst aufgefordert worden war. Wilhelm von Bode, dem der *Cicerone* ab der 4. Auflage für längere Zeit anvertraut wurde, ist Mündler noch in seinen letzten Lebensjahren zum Mentor geworden (vgl. „Otto Mündler als Briefpartner Wilhelm von Bodes“, in: *Festschrift für Martin Gosebruch*, München 1984, S. 184/91).

Um so erstaunlicher erscheint es schließlich, daß Mündler über der unverdrossenen Erledigung seiner gedrängten und stets von einer Fülle geschäftlicher Verpflichtungen begleiteten Arbeitsprogramme die von Freunden und Partnern übereinstimmend gerühmte Lauterkeit seines Wesens ungetrübt zu bewahren vermochte. Der ihm allgemein bewiesene Respekt aber tritt uneingeschränkt erst in dem Brief von Jacob Burckhardt an Friedrich von Preen zu Tage, geschrieben am 27. April 1870 unter dem Eindruck des kurz zuvor in Paris erfolgten Todes von Mündler, wo es u. a. heißt: „— die Dinge ergriffen ihn, wenn sie dazu angetan waren, und an Loslassen von eigenem Geist dachte er nicht; wenn er sich aber äußerte, so wußte man was man hatte!“.

Für den Nachweis endlich, daß der durch tägliche Obliegenheiten oft bis zum Übermaß beanspruchte Mündler die seine eigene Zeit übergreifenden Perspektiven durchaus im Auge behielt, ist hier nicht der Ort. Jedenfalls ließe sich zeigen, wie er ohne viel Aufhebens und doch überaus feinfühlig die damals sich insgesamt anbahnenden Umwälzungen in den Bereichen des öffentlichen Kunstbetriebes wahrnahm. Solange wir selbst noch unter dem Eindruck dieser Vorgänge stehen, kann uns auch sein Beispiel, jene besser zu verstehen, sehr von Nutzen sein.

Rolf Kultzen

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Karl Schmidt-Rottluffs *Graphisches Werk bis 1923* von Rosa Schapire. Nachdruck des 1924 im Euphorion-Verlag, Berlin, erschienenen Buches. Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell. 94 S. mit zahlr. s/w Abb. DM 120,—.

X. *Kunstaussstellung der DDR, Dresden 1987/88*. Ausst. Kat. Dresden, Albertinum; Ausstellungszentrum Fučikplatz; Galerie Rähnitzgasse, 3. 10. 1987—3. 4. 1988. 552 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.