

Zu Kat. 30 D. Vorlagen waren Schongauers Stiche B 58 und B 49.

Zu Kat. 30 H. Vorlage für den hl. Bartholomäus war Schongauers Stich Johannes Evangelist B. 37, für den hl. Laurentius — seitenverkehrt — B. 56. Feurstein hatte auf die Übernahmen hingewiesen.

Zu Kat. 31. Der leicht erkennbaren Hauptgruppe aus Schongauers Stich B. 16 hat der Maler die zur Richtstätte geführten Schächer aus dessen Großer Kreuztragung B. 21 seitenverkehrt beigelegt.

Zu Kat. 32. Die Gruppe rechts mit dem bärtigen Greis und dem Mann mit dem helmartigen Hut variiert eine Gruppe aus Cranachs Marter des Judas Thaddäus B. 47, einem Holzschnitt aus der Folge der Apostel-Martyrien.

Zu Kat. Nr. 58 E. Der Mann mit dem durchgedrückten Kreuz, der die Hand auf den Rücken legt und dem Kreuz vorangeht, entstammt der Kreuzannagelung aus Dürers Kleiner Holzschnitt-Passion B. 39 vom 1511.

Zu Kat. Nr. 72. Vorlage war die von Malern und Bildhauern massenhaft benutzte Komposition des Münchner Malers Christoph Schwarz; vgl. Heinrich Geissler: *Christoph Schwarz*. Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1960, S. 81, Kat. Nr. G III, 12. Das Donaueschinger Bild ist unter der Nr. G III, 12 d aufgeführt. Es sei hier bedauernd darauf hingewiesen, das die materialreiche und kennerische Dissertation des jüngst verstorbenen Gelehrten nicht gedruckt vorliegt, so daß ihre Ergebnisse nur schwer zugänglich sind.

Der Katalog der Fürstenberg-Sammlungen Donaueschingen führt — in der Theorie, mit Einschränkung auch in der Praxis — die modernen technologischen Untersuchungsmethoden als grundlegende Voraussetzung für neue wissenschaftliche Erkenntnisse ins Feld, er unterschätzt die Ikonographie und damit die auf Bildinhalte gerichteten Interessen, und er geht die meisten Fragen im herkömmlichen Sinne auf der Basis und mit Hilfe der Stilkritik an. Alle Werke sind abgebildet. Ein respektabler Bestand an Gemälden ist damit vorgestellt. Welche Wünsche man immer über das Gebotene hinaus an den Katalog der Fürstenberg-Sammlungen hat oder haben kann, er sollte Ansporn auch für staatliche und städtische Sammlungen sein, ihre Bestände katalogmäßig zu bearbeiten und damit der Forschung zugänglich zu machen.

Kurt Löcher

HANS WICHMANN, *Von Morris bis Memphis. Textilien der Neuen Sammlung. Ende 19. bis Ende 20. Jahrhundert*. Mit Beiträgen von STEPHAN EUSEMANN, ILDIKO KLEIN-BEDNAY, JACK LENOR LARSEN. Sammlungskataloge der Neuen Sammlung 3. Basel, Birkhäuser Verlag 1990. 463 Seiten mit vielen farbigen und schwarz-weißen Abbildungen.

Der alliterierende Haupttitel des umfangreichen Werkes nennt für die Gegenwart die 1980/81 in Mailand um Ettore Sottsass gebildete Gruppe italienischer Architekten und Designer: Memphis, die zwei Baumwolldruckstoffe (S. 298/99) nach Entwürfen von Nathalie du Pasquier (1982) dokumentieren. So kann diese junge Gruppe ausschließlich die achtziger Jahre repräsentieren, während andere weiter zurückgehen, Missoni etwa, als Firma schon seit 1947 bestehend, seit 1975 Dekorations- und Möbelstoffe entwerfend und herstellend, oder in Finnland Marimekko, die seit 1951 tätig ist.

Die Neue Sammlung, das Staatliche Museum für angewandte Kunst in München, „setzt sich professionell mit Gestaltfragen von Serienerzeugnissen auseinander“ (S. 6); sie „wertet das zweckdienliche Dingarsenal unserer Epoche von Technik und Industrie... nach seiner sensoruell wahrnehmbaren, gestalthaften Botschaft, das heißt auch nach seiner psychischen Nutzungstiftung im Rahmen eines großen Zusammenhanges“ (H. Wichmann: *Industrial Design. Unikate und Serienerzeugnisse. Die Neue Sammlung — ein neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts*. München 1985).

Der Verfasser hebt hervor, daß Textilien zu den „historischen Quellbereichen des industrial design führen“, daß die massenhafte Herstellung von Textilien als „unmittelbare Antriebskraft der Industriellen Revolution“ im 19. Jahrhundert, vor allem in England, gewirkt hat. Für die damals ständig steigende Nachfrage nach Mustern wurden Vorlagenwerke gedruckt, Vorbildersammlungen angelegt, die mehr und mehr auf Muster der Vergangenheit und auf den Vorrat der Ethnographie zurückgegriffen haben. Gegen bloße Nachahmungen, materiell und technisch schlechte Qualitäten und sich ausbreitenden schlechten Geschmack formierten sich die Reformbewegungen. In England bereiteten Christopher Dresser und William Morris mit dem Arts and Crafts Movement den Weg des in die Zukunft weisenden Textildesign.

Als Einführung wird dementsprechend dieser Weg bis zur Jahrhundertwende allerdings recht cursorisch geschildert. Die neue Blütezeit der europäischen Baumwollindustrie hat zwar in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren Ausgang genommen, doch ist Baumwolle in Europa seit dem hohen Mittelalter verarbeitet worden; bereits im 12. Jahrhundert gab es in Oberitalien eine blühende Produktion — mit Arbeitsteilung — von Baumwollgeweben; im späten Mittelalter blühte die Barchentweberei — mit Leinenkette und Baumwollschuß — nicht nur in Schwaben (Wolfgang von Stromer: *Die Gründung der Baumwollindustrie in Mitteleuropa. Wirtschaftspolitik im Spätmittelalter*. Stuttgart 1978 — Maureen Fennell Mazzaoui: *The Italian Cotton Industry in the Later Middle Ages 1100—1600*. Cambridge 1981). In neuerer Zeit geht der kontinentale Zeugdruck bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück, sowohl in Frankreich als auch in der Schweiz, im Elsaß, schließlich in Augsburg, Wien und Hamburg (Anne Jean-Richard: *Kattundrucke der Schweiz im 18. Jahrhundert. Ihre Vorläufer, orientalische und europäische Techniken, Zeugdruck-Manufakturen, die Weiterentwicklung*. Basel 1968 — Josette Brédif: *Toiles de Jouy. Classic Printed Textiles from France 1760—1843*. London 1989 u. a.).

Am Anfang der textilen Bestände der Neuen Sammlung stehen einige amerikanische Quilts um 1870, zeitlich schließen sich daran seit 1876 Druckstoffe von W. Morris. Dann kommen aus den Jahren des neuen Jahrhunderts vor dem Ersten Weltkrieg gedruckte und gewebte Muster aus Deutschland und Wien, entworfen von Henry van de Velde, Koloman Moser, Josef Hoffmann, Otto Pankok, Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Adelbert Niemeyer, Thomas Theodor Heine und anderen. Wie auch bei den späteren Textilien handelt es sich fast ausschließlich um Dekorationsstoffe, kaum je um Kleiderstoffe; hinzu kommen einige Wandteppiche, bereits von 1895 Hermann Obrists „Großer Blütenbaum“; sie begleiten als Einzelstücke die Serienerzeugnisse; so in den zwanziger Jahren Teppiche von Ivan Da Silva Bruhns, Anni Albers, Sonia Delaunay, Johanna Schütz-Wolff, um 1930—32 von Hans Arp, Pablo Picasso, Fernand Léger,

nach 1950 von Woty Werner, Lisbeth Bissier, Ida Kerkovius, Elisabeth Kadow, Erika Steinmeyer, Else Bechteler.

In einem zweiten Zeitabschnitt werden die Jahre zwischen den Kriegen und ihre Kontraste vorgestellt: „leichte Farben, helle Stoffe“, der dritte faßt die zweite Jahrhunderthälfte als „Weg zum autonomen Stoff“ zusammen. Wie schon im ersten zeitlichen Kapitel geht jeweils ein längerer Text auf das Charakteristische der Textilien in seinen mannigfaltigen Ausprägungen während dieser Zeitspanne ein, bevor mit einer Fülle an Beispielen dafür aus der Sammlung, in zumeist farbigen, ausgezeichneten Abbildungen, diese selbst vorgeführt werden. Jedes Stück begleiten die notwendigen Inventarangaben (Technik, Farben, Signatur, Maße, Hersteller, mögliche Varianten, Literatur). Die zwanziger Jahre sind vor allem aus Deutschland reich vertreten mit Arbeiten von Josef Hillerbrand, Wolfgang von Wersin und anderen für die Deutschen Werkstätten in Dresden, mit Textilien aus den Werkstätten des Bauhauses in Dessau (Anni Albers, Gunta Stözl), der Staatlichen Bauhochschule in Weimar, von Burg Giebichenstein in Halle, den Vereinigten Werkstätten in München, mit Entwürfen von Wilhelm Marsmann und Viktor von Rauch, ausgeführt von der Deutschen Farbmöbel AG in München. Während einige markante Beispiele die englische Produktion vertreten, fehlt leider Frankreich mit dem art déco fast ganz, da seinerzeit versäumt worden ist, zeitgenössisch solche Stücke zu erwerben, was sich nicht mehr hat nachholen lassen. Indessen zeigen doch einige Pariser Teppichentwürfe und Textilentwürfe Serge Gladkys von 1931 dortige Tendenzen. Mit Textilien der 1932 aufgelösten Wiener Werkstätte konnte über das zweite in das dritte Jahrzehnt hinein an die Vorkriegszeit angeknüpft werden. Leider wurden erhebliche Teile der Bestände aus den fünfzehn Jahren vor Ausbruch des zweiten Weltkrieges durch diesen vernichtet. Immerhin sind für die frühen dreißiger Jahre zahlreiche Arbeiten von Sigmund von Weech zu nennen.

Nach den kriegsbedingt unfruchtbaren vierziger Jahren brachten die zurückliegenden vier Jahrzehnte eine zunächst von Skandinavien angeführte Blüte. In Deutschland ragen führend heraus: die nach Kriegszerstörung in Herrenberg wiederaufgebaute Stuttgarter Gardinenfabrik (Margret Hildebrand, Annette de Boer u. a.), das Fuggerhaus in Augsburg, Gebr. Storck in Krefeld, Pausa in Mössingen. Schon in den fünfziger Jahren kamen zu den Schweizer, schwedischen und finnischen Textilien italienische von Isa in Busto Arsizio, denen weitere folgten, die das italienische Textildesign zu einem tonangebenden gemacht haben. Knoll International aus den USA eröffnete frühzeitig europäische Zweigstellen, so 1951 in Stuttgart, 1979 machten sich Knoll Textilien selbständig; ebenso ließ sich die Firma des Amerikaners Jack Lenor Larsen 1963 auch in Zürich, 1969 in Stuttgart nieder. Seit den sechziger Jahren wurde die internationale Zusammenarbeit immer enger: Die Französin Nathalie Du Pasquier entwirft für Memphis, Hubert de Givenchy aus Paris für das Fuggerhaus in Augsburg, der Italiener Piero Dorazio für Pausa in Mössingen, der Japaner Fujiwo Ishimoto für Marimekko in Helsinki.

Die Produktion der Nachkriegszeit zeichnet der Verf. in jeweils ein Jahrzehnt fassenden Schritten nach. Auf den „Konzepten und Ergebnissen der fünfziger Jahre ruhen die nachfolgenden Jahrzehnte“, bis die Textilien heute „ungemein eigenständige Ausdrucksträger“ geworden sind, „nicht mehr nur sekundäre innenarchitektonische Elemente“. Sind aber tatsächlich, wie H. Wichmann es sieht, die gemusterten

zweidimensionalen Textilien der achtziger Jahre „dreidimensional aufzufassen... Körper, die sich nicht nur flächig begreifen lassen, räumliche Gebilde“? „Gewinnen sie eine plastische Qualität“? In der 1975 von Barbara Mundt konzipierten Ausstellung *Textile Objekte*, die nach Berlin in mehreren anderen deutschen Städten gezeigt worden ist, wurden tatsächliche — mehrdimensionale — Objekte, aus Textilien gebildet, gezeigt. Wenn man gemusterte flache Textilien als dreidimensionale Gebilde interpretiert, müßte man doch — zum Beispiel — ebenso Gemälde des Kubismus als dreidimensional begreifen: Sie entwickeln vor den Augen mehr als zwei Dimensionen, bleiben aber doch als solche in der Fläche in gleicher Weise wie diese neuen Gewebe und Druckstoffe mit ihren durch Formen, Farben und deren Nuancen illusionierenden Schichten, Ein- und Ausblicken, Verschränkungen, Verhüllungen, Überdeckungen. Büßen sie nicht, indem sie, wie H. Wichmann erkannt hat, autonom werden, wesentliche Züge ihres textilen Materialcharakters und ihrer textilen Technik ein, werden zu Bildern, macht sich ihr Dekor selbständig?

Zu bedauern ist, daß es der Verf. seinen Lesern erschwert, seinen Gedankengängen und Einsichten zu folgen, durch so manche recht gestelzt einherkommende und sprachlich wenig sensibel und präzise formulierte Texte. Dazu gehören, aus zwei Seiten herausgegriffen, Sätze wie: „Die Gewebe stellten... dominant Unikate dar, in denen sich die Beindruckung durch die Maler-Lehrer... niederschlug“ (S. 120). „Begann doch... das labile Gleichgewicht im Rahmen weltweiter Kommunikation um 1930 in Abkapselung und Gleichschaltung zu kippen.“ (S. 120). Finnland vermochte in den fünfziger Jahren den Grand Prix oder Goldmedaillen nicht durch seine beispielhafte Repräsentation, sondern Präsentation zu erringen (S. 223). Mit Namen (von J. L. Larsen, Printex, Marimekko, Fuggerhaus) verbindet sich heute nicht das Vorstellungsbild, sondern die Vorstellung von hoher Leistung im Erzeugen von Geweben (S. 223).

An den eigentlichen Haupt- und Katalogteil schließt sich der Essai von Jack Lenor Larsen „Textilien nach 1945“ an; er war 1983 für eine Ausstellung in Philadelphia verfaßt und ist nun ins Deutsche übersetzt worden. Nachdem H. Wichmann am Anfang in einem ersten Exkurs „Bemerkungen zu Ornamentik, Dekor und Muster“ niedergeschrieben hat, bringt dann in einem zweiten Stephan Eusemann seine Auseinandersetzung zu „Textil-Design, Textil-Design-System, Textil-Design-Systeme“, seine Bemühungen, „bestimmte Schritte in der industriellen Textilstaltung, vor allem im Bereich der Farbgebung zu systematisieren“. Eine Reihe seiner Textilien sind in die Neue Sammlung aufgenommen worden, hier erläutern zahlreiche Abbildungen von Mustern die Schritte zu den vorgenommenen Varianten.

Seit einiger Zeit hat die Neue Sammlung besondere Aufmerksamkeit auf das japanische Design gerichtet. 1988 konnte sie drei japanische Musterbücher des 19. Jahrhunderts erwerben, die nun eingehend von Ildikó Klein-Bednay vorgeführt und mit ihrer Funktion und der Bedeutung ihrer Textilien analysiert werden. Es handelt sich „um eine Pionierarbeit, die erstmals für den westlichen Sprachraum unternommen worden ist“ (S. 6). Das besonders umfangreiche, um 1800 zu datierende erste Musterbuch enthält feine, sogenannte komon-Muster im rein japanischen Stil sowie in einer zweiten nicht so einheitlichen Sammlung eine Fülle anderer mit den verschiedensten technischen und künstlerischen Möglichkeiten. Von den beiden anderen, bei weitem schmälere Muster-

büchern bringt das zweite eine Ikat-Sammlung aus Oshima, das dritte Streifenmuster. 160 Beispiele aus den drei Musterbüchern sind farbig abgebildet.

Den Schluß bilden ein Glossar der Fachausdrücke, eine ausführliche Bibliographie, zwei Register mit den Viten der beteiligten Künstler (für Elisabeth Kadow muß ergänzt werden, daß sie am 11. 6. 1979 in Krefeld verstorben ist) und mit dem Werdegang der herstellenden Werkstätten und Firmen, dabei sind die jeweiligen Erwähnungen in den Texten angegeben; schließlich sind die Daten und Verdienste der Autoren festgehalten worden.

Man mag zum Vergleich die Londoner Veröffentlichung von 1989 *English and American Textiles from 1790 to the Present* durch Mary Schoeser und Celia Rufey heranziehen. Abgesehen davon, daß diese einerseits nur englische und amerikanische Textilien einbezieht, andererseits die Zeitspanne auf zwei Jahrhunderte erweitert hat, wird doch trotz aller Bemühungen der Verfasserinnen deutlich, daß man eine journalistisch aufbereitete Publikation, die durchaus ansprechend gemacht ist, vor sich hat. Dagegen hat sich der vorgestellte Katalog der textilen Bestände in der Neuen Sammlung zu einem grundlegenden und vorbildlichen Handbuch des Textildesign der letzten einhundert Jahre ausgewachsen.

Leonie von Wilckens

Denkmalschutz

Die folgenden beiden Stellungnahmen wurden auf der Mitgliederversammlung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger am 11. 6. 1991 mit großer Mehrheit verabschiedet.

REKONSTRUKTION VON BAUDENKMALEN

Die Diskussion um den Wiederaufbau einiger wichtiger im Zweiten Weltkrieg und in der Nachkriegszeit zerstörter Werke der Baukunst und des Städtebaus berührt Grundfragen des Denkmalverständnisses in der Öffentlichkeit. Die in Potsdam versammelten Landesdenkmalpfleger der Bundesrepublik Deutschland sehen sich deshalb zu einer Stellungnahme herausgefordert.

Wie alle Deutschen gedenken sie mit Trauer der Verluste bedeutender Baudenkmale als Folge des Zweiten Weltkrieges und nachfolgender politischer Entscheidungen nicht nur in der Deutschen Demokratischen Republik, sondern auch in der Bundesrepublik Deutschland. Sie bekunden Verständnis für den Wunsch, zerstörte Werke der Baukunst durch Nachbau wiederzugewinnen. Doch müssen sie mit Nachdruck daran erinnern, daß dieser Wunsch nicht wirklich erfüllbar ist. Die Bedeutung der Baudenkmale als Zeugnisse großer Leistungen der Vergangenheit liegt nicht allein in den künstlerischen Ideen, die diese verkörperten, sondern wesentlich in ihrer zeitbedingten materiellen baulichen und künstlerischen Gestalt mit allen Schicksalsspuren. Die überlieferte materielle Gestalt ist als Geschichtszeugnis unwiederholbar wie die Geschichte selbst.

Die Errichtung von Nachbildungen verlorener Baudenkmale kann also nur Bedeutung haben als Handeln der Gegenwart. Denkmale, welche große Leistungen der Vergangen-