

KUNST CHRONIK

J 4360 E

45. JAHR DEZEMBER 92 HEFT 12

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Inhalt

Denkmalpflege	Zehn Thesen zum Wiederaufbau zerstörter Architektur (Jörg Traeger)	629
	Zu den Zehn Thesen zum Wiederaufbau zerstörter Architektur (Georg Mörsch)	634
	Zum Einsatz neuer Technologien für die Denk- malinventarisierung in den neuen Bundesländern (Christiane Keim)	638
	Erfahrungsaustausch Inventarisierung (Wolfram Lübbecke)	642
Diskussion	Geist und Pracht. Denkmalpflege an Kirchen nach dem Wiederaufbau, das Kölner Beispiel (Christoph Bellot)	645
Ausstellungen	Manet, The Execution of Maximilian. Zur Ausstellung in London (National Gallery), 1.7.—27.9.1992, und Mannheim (Kunsthalle), 18.10.1992—17.1.1993 (Jutta Held)	676
Varia	Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen	681
	Ausstellungskalender	682
	Zuschriften an die Redaktion	687
	Mitteilung des Verlags und der Redaktion	688
	Die Autoren dieses Heftes	688

DIE BIBLIOTHEK MAX BECKMANNS

– Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern –

Herausgegeben von Peter Beckmann und Joachim Schaffer
505 Seiten mit zahlreichen Faksimile-Ill., 24 x 30 cm, geb.
ISBN 3-88462-089-4, DM 180,—



Das vorliegende Werk erlaubt einen Einblick in die Bibliothek Max Beckmanns, das Fundament seiner künstlerischen, literarischen und wissenschaftlichen Bildung und Weltanschauung. Es werden neue Hinweise zur Erforschung des sogenannten »Weltbildes« Beckmanns geboten. ● Joachim Schaffer hat sämtliche noch vorhandenen Bücher Max Beckmanns bibliographisch erfaßt. ● Die von Beckmann mit Randstrichen, Unterstreichungen, Kommentaren und Skizzen versehenen Bücher sind in Form von Exzerpten bereitgestellt. Die entsprechenden Textpassagen, die den Künstler zu seinen Eintragungen veranlaßt haben, sind auszugsweise abgedruckt. Dabei gewährleisten die den Auszügen vorangestellten Kapitel, Unterkapitel und Kolummentitel einen raschen Überblick der »zentralen« Interessen Max Beckmanns. Sämtliche Eintragungen und Skizzen sind genau beschrieben, so daß selbst Duktus und Intensität der Eintragungen vermittelt werden. Die Angabe der Schreibmittel (Bleistift, Tinte, mehrfarbiger Farbstift, Kugelschreiber) und die teilweise datierten Eintragungen lassen es zu, die Lektüre Max Beckmanns bestimmten Zeitabschnitten zuzuordnen.



WERNERSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT

Yes, we' re open



John A. Walker

DESINGGESCHICHTE

Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin

Das Buch bietet die erste theoretische Darstellung der wissenschaftlichen Disziplin Designgeschichte auf der Grundlage einer systematischen Abhandlung ihrer spezifischen Konzepte, Theorien und Methoden. Durch seinen breitgefächerten Überblick und seine knappen, ausgewogenen Zusammenfassungen bietet das Buch einen ausgezeichneten Leitfaden durch das ganze Labyrinth der Schulen und Methoden der Designgeschichte im besonderen, aber auch eine ungewöhnlich nützliche Orientierung für alle, die sich mit geistes- oder gesellschaftswissenschaftlicher Forschung beschäftigen.

scaneg Verlag, Postfach 70 16 06, 8000 München 70
Fon 089/759 33 36 · Fax 089/759 39 14

Yes, we' re open



BEITRÄGE ZUR KUNSTWISSENSCHAFT

Klees Texte und die Rolle der Sprache in seinen bildnerischen Werken sind Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Zum ersten Mal wird das vollständige schriftliche Werk Klees übersichtlich dargestellt und erklärt. Um die Frage nach dem Einfluß des schriftlichen Talentes von Klee auf seine bildende Kunst zu erörtern, werden seine Bilder daraufhin näher analysiert.

Band 43
Marianne Vogel
Zwischen Wort und Bild
Das schriftliche Werk
Paul Klees und die Rolle
der Sprache in seinem
Denken und in seiner Kunst
217 S., 20 Abb., DM 60,-
ISBN 3-89235-043-4

Band 44
Martin Riehl
VERS UNE ARCHITECTURE
Das moderne Bauprogramm
des Le Corbusier
256 S., 30 Abb., DM 55,-
ISBN 3-89235-044-2

Die Arbeit versucht zu zeigen, wie sich Moderne darstellt in den frühen Bauten Corbusiers und wie diese Bauten gedacht sind, zugleich zeigen sich damit die Strukturen der Modernität für das Bauen. Die Schrift beschließt ein Briefwechsel des Autors mit Julius Posener, der auch das Vorwort beigesteuert hat.

scaneg Verlag, Postfach 70 16 06, 8000 München 70
Fon 089/759 33 36 · Fax 089/759 39 14

MO(NU)MENTE

Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler

Herausgegeben von Michael Diers

ARTEfact. Band 5

Herausgegeben von Tilmann Buddensieg,
Fritz Neumeyer und Martin Warnke.

1993. Ca. 270 Seiten – ca. 160 Abb.

ca. 88,- DM

ISBN 3-05-002354-6

Bestellungen richten Sie bitte an Ihre
Buchhandlung oder an den



Akademie Verlag

Ein Unternehmen der VCH-Verlagssgruppe
Leipziger Straße 3-4 · Postfach 12 33 · O-1086 Berlin

Aus dem Inhalt:

Beyer, A.: Vom vorübergehenden Erscheinen des Kunstwerkes • Dering, F.: Schneeplastiken und Schneedenkmäler • Dickel, H.: Installationen als ephemere Form von Kunst • Diers, M.: Nagelmänner. Propaganda mit ephemeren Denkmälern im Ersten Weltkrieg • Ernst, W.: Augenblicke Bismarcks • Fleckner, U.: Le retour des cendres de Napoléon. Vergängliche Denkmäler zur Domestizierung einer Legende • Gaßner, H.: Sowjetische Denkmäler im Aufbau • Hinz, B.: Denkmäler. Vom dreifachen Fall Ihrer „Aufhebung“ • Jaeger, R.: Truppentriumph und Kaiserkult • Kellein, T.: Jeden Tag ein Denkmal! Die unerwartete Denkmaltreue und Denkmalliebe der Kunst nach 1960 • Mittig, H.-E.: Dauerhaftigkeit, einst Denkmalarargument • Schlüpman, H.: Lumpensammler unter Denkmalpfliegern • Schubert, D.: Das „harte Mal“ der Waffen oder Die Darstellung der Kriegssopfer • Springer, P.: Ephemere Komponenten in zeitgenössischen Monumenten • Väh-Hinz, H.: Der Markenartikel auf dem Weg zum Denkmal • Wagner, M.: Lebende Denkmäler in den Maifeiern der Sozialdemokratie um 1900 • Warnke, M.: Schneedenkmäler • Zänker, J.: Der „Adlerturm“ in Dortmund

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

45. Jahrgang

Dezember 1992

Heft 12

Denkmalpflege

ZEHN THESEN ZUM WIEDERAUFBAU ZERSTÖRTER ARCHITEKTUR

Die Debatte ist entschieden. Die Dresdner Frauenkirche wird wiederaufgebaut. Die Alternative – Erhaltung der Ruine als Mahnmal – wird als Nachkriegs-provisorium der Vergangenheit überantwortet. In einem mehr als vierzigjährigen Ringen unter schwierigsten Bedingungen, zuguterletzt auch gegen Einwände westlicher Provenienz, hat die Dresdner Denkmalpflege Bleibendes geleistet (siehe Heinrich Magirius: Frauenkirche in Dresden – Ruine oder Wiederaufbau, in: *Denkmalpflege Hamburg. Vom Umgang mit kirchlichen Ruinen, Symposium und Ausstellung*, Hamburg 1992, S. 9–23). Gleichwohl steht die grundsätzliche Problematik weiter im Raum, vielfältig abgestuft, breit gestreut, z.T. flächendeckend. Die Städte und Dörfer der Ex-DDR sind voll davon. Wiedervereinigung bedeutet zwangsläufig Wiederaufbau.

Im Raum steht auch die Stellungnahme, welche die deutschen Denkmalpfleger am 11. Juni 1991 in Potsdam mehrheitlich verabschiedet haben (*Kunstchronik* 44, 1991, S. 391f.). „Wie alle Deutschen gedenken sie mit Trauer der Verluste bedeutender Baudenkmale“ als Folge des Zweiten Weltkrieges und nachfolgender politischer Entscheidungen in beiden Teilen Deutschlands. Auch bekunden die Denkmalpfleger Verständnis für den Wunsch, zerstörte Werke der Baukunst durch Nachbau wiederzugewinnen. Zugleich erinnern sie mit Nachdruck daran, daß dieser Wunsch nicht wirklich erfüllbar sei. Die Bedeutung der Baudenkmale als Zeugnisse großer Leistungen der Vergangenheit liege „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“.

Weiter heißt es: „Die Errichtung von Nachbildungen verlorener Baudenkmale kann also nur Bedeutung haben als Handeln der Gegenwart. Denkmale, welche große Leistungen der Vergangenheit in vollem Sinn vergegenwärtigen und die Erinnerung an den Prozeß der Geschichte mit seinen Höhen und Tiefen wachhalten, können solche Nachbildungen nicht sein.“ Und schließlich: „Denkmalpfleger sind einzig den nicht reproduzierten Geschichtszeugnissen verpflichtet und haben zu warnen, wenn die Möglichkeit der Erinnerung im öffentlichen Raum aufgehoben zu werden droht.“

Die Stellungnahme ist allgemein gehalten. Von besonderen Ausnahmen ist nicht die Rede. Die Warnung neigt zur Absage. Dahinter zeichnet sich eine theoretisch begründete Veränderung im Denkmalverständnis ab. Sie verschiebt den Akzent von der Idee zum Material, von der Form zur Erscheinung, vom Werk an sich zur Wirkung an ihm, von der Kunst zur Geschichte. Grundlage dieser Akzentverschiebung ist ein positivistisches Wissenschaftsverständnis. Der Ansatz zielt auf ein Höchstmaß an historischer Objektivität. Die Pflege des so und nicht anders Vorhandenen und das Mißfallen an Nachbildungen gehören dabei zusammen.

Sind Denkmalpfleger aber tatsächlich „einzig den nicht reproduzierten Geschichtszeugnissen verpflichtet“? Ein Blick auf das real existierende DDR-Erbe zwingt dazu, diese Frage aufzuwerfen, vom aktuellen Blick ins ehemalige Jugoslawien gar nicht zu reden (vgl. Kriegszerstörungen. Zur Bilanz der Schäden in Kroatien, in: *Kunstchronik* 44, 1991, S. 627-630; ebd. 45, 1992, S. 143-147 und S. 211-214). Doch auch ohne die Betroffenheit vor solchem Hintergrund regen sich Zweifel an der Potsdamer Maxime. Sie sind systematischer Art. Der denkmalpflegerische Alltag kommt ohne Nachbildungen nicht aus, die ihrerseits gepflegt werden müssen. Mehr noch: Denkmalpflege ist ihrem Wesen nach Reproduktion der Geschichte. Wo sie sich einzig den nicht reproduzierten Geschichtszeugnissen verpflichtet weiß, widerspricht sie sich selbst und ihren Leistungen. Sie beschwört eine Fiktion.

Davon abgesehen, scheint bei programmatischen Festlegungen Vorsicht am Platze. Das letzte Wort wird in der Denkmalpflege nie gesprochen sein. Einem Verzicht auf Wiederaufbau das Wort zu reden, kann aber schlimmstenfalls bedeuten, letzte Tatsachen zu schaffen. Theorie ist wandelbar, Praxis zumeist unumkehrbar. Eine Doktrin wird spätestens dann zweifelhaft, wenn die Folgen als Fehler empfunden werden. Die Geschichte der Denkmalpflege bietet dafür genügend Beispiele. Wir möchten den Akzent deshalb anders setzen: Das Recht der Geschichte schließt das Recht auf Rekonstruktion ein.

Dieser Standpunkt scheint im Augenblick fachlich nicht allzu populär. Grund genug für einen Versuch, ihn etwas näher zu bestimmen (dazu ausführlich Jörg Traeger: Ruine und Rekonstruktion in der Denkmalpflege. Grundsätzliches zum Fall der Dresdner Frauenkirche, in: *Architektur und Kunst im Abendland. Festschrift Günter Urban*, Rom 1992, S. 217-232). Die folgenden Überlegungen werden thesenförmig vorgetragen, weil sie einerseits definitorische Absichten verfolgen, andererseits zu weiterer Diskussion und Klärung der Problematik anregen wollen. Um möglichen Mißverständnissen vorzubeugen, seien einige Bemerkungen vorausgeschickt.

Ungeschmälerter Vorrang kommt nach wie vor der Rettung und Sicherung authentischer Denkmalsubstanz zu. Unsere Thesen gehen vom Zerstörungsfall aus. Doch wollen sie ihn keineswegs relativieren oder gar verharmlosen, im Gegenteil. Allen Gefährdungen von Kunst- und Geschichtsdenkmälern ist energisch entgegenzutreten, heute mehr denn je. Unverantwortliche Eingriffe in Originalbefunde sind zu ächten und zu ahnden, Manipulationen zu verhindern, unsachgemäße Interessen zurückzuweisen. Die Kunstgeschichte hat der Denkmalpflege in ihrem oftmals aufreibenden Einsatz für die Bewahrung des authentischen Materials nach besten Kräften beizustehen. Obgleich selbstverständlich, sei dies in aller Deutlichkeit betont und unterstrichen. Die weltweit immer noch grassierende Verschickung von Meisterwerken zu Ausstellungszwecken muß ein Ende haben, der Zerstörungsprozeß durch Massentourismus und Umweltschäden entschieden bekämpft werden. Unsere Pflicht besteht darin, das monumentale Bild der Geschichte den Nachfahren möglichst unverseht zu hinterlassen.

Die zweite Bemerkung betrifft die Leistungsfähigkeit einer Rekonstruktion. Selbstverständlich kann sie das Original nicht voll ersetzen, vor allem nicht die Schicksalsspuren. Der Wiederaufbau eines Kunstdenkmals geht in der Regel über das hinweg, was die Geschichte wieder abgebaut hatte. Das Ergebnis ist zunächst nagelneu wie das Original zu seiner Entstehungszeit. Gewiß sträubt sich das historische Bewußtsein gegen den Anachronismus des Nachvollzugs. Mit wachsendem Zeitabstand verblaßt diese Irritation aber naturgemäß. Was bleibt, ist das, was wiederaufgebaut worden und neuerlich in die Geschichte eingetreten ist.

Alles kommt dabei schließlich auf die historische Wahrhaftigkeit an. Jeder Wiederaufbau muß auf einer hieb- und stichfesten Dokumentation aufbauen. Es geht nicht um Atrappen, sondern um möglichst deckungsgleiche Genauigkeit in Plan, Material, Verfahren und Erscheinungsbild. Es geht nicht um unkritisches Nachempfinden, sondern um plastische Bewahrung von Baugestalt. Mit einem Wort: Es geht um Überlieferung.

These eins

Denkmalpflege entzieht das Denkmal seinem Schicksal. Das ist ihr Auftrag. Sie pflegt das geschichtliche Produkt und bekämpft den geschichtlichen Prozeß. Das gilt auch da, wo sie den geschichtlichen Prozeß in seinen Spuren sichtbar machen will. Die Spuren werden als geschichtliches Produkt behandelt und zum Stillstand gebracht. Der Zahn der Zeit wird stumpf. Wollte Denkmalpflege den geschichtlichen Prozeß am Denkmal selbst in Gang halten, um ihn zu beobachten, verschriebe sie sich dem Verfall und damit der Selbstpreisgabe.

These zwei

Die Konservierung von Ruinen stellt einen Widerspruch in sich dar. Ruine bedeutet Vergänglichkeit, Konservierung bezweckt Überdauern. Die dauerhaft gemachte wird zur künstlichen Ruine, je länger, um so mehr. Das Denkmal der Geschichte trägt den Stempel stornierter Vergänglichkeit, d.h. den Stempel der Gegenwart. Der Widerspruch liegt auf derselben Ebene wie die Rekonstruktion eines zerstörten Bauwerks.

Man kann den Widerspruch auch philosophisch ausdrücken. Eine Kriegsrüine ist zerstörte Räumlichkeit und gestörte Zeitlichkeit. Sie zeigt das Umschlagen der Kategorien von Dasein und Denken in ihre Negation. Denkmalpflege indessen vertritt Dasein und Denken als Position. Der irrationale Sprung, den das ruinierte Baudenkmal darstellt, wird durch seine Pflege ungewollt für vernünftig erklärt.

These drei

Ruinen, welche im Laufe der Jahrhunderte eigene kunst- und geistesgeschichtliche Traditionen begründet haben, sind so, wie sie sind, als Kunstdenkmale zu behandeln und zu erhalten. Das Bild vergangener Intaktheit ist zum Bild fortzeugender Integrität für die Nachwelt geworden. Darin liegt die Ratio der Ruine. Eine Wiederherstellung des römischen Kolosseums käme einer Zerstörung von Kunstgeschichte gleich.

Davon zu unterscheiden sind Ruinen, welche nichts als die Geistlosigkeit aktueller Zerstörung bekunden. Der Bombenangriff auf das Meisterwerk der Architektur gleicht dem Säureanschlag auf das Meisterwerk der Malerei. Die Spuren des Attentats sind, soweit irgend möglich, durch Restaurierung auszugleichen.

These vier

Beim Baudenkmal entfällt das Kriterium der Eigenhändigkeit. Darin unterscheidet es sich von anderen Gattungen der bildenden Kunst. Die Bausubstanz und ihre Oberfläche bleiben in der Regel ungeprägt von der Hand des Baumeisters. Sein Werk wird von anderen verwirklicht. Die Arbeit der ausführenden Organe ist unter diesem Gesichtspunkt austauschbar und gegebenenfalls wiederholbar. Die Denkmalpflege stellt dies laufend unter Beweis, z.B. durch die Rekonstruktion ganzer Fassadenfassungen auf der Grundlage winziger Farbreste des ursprünglichen Anstrichs. Die Bausubstanz verschwindet hinter einer modernen Maske.

These fünf

Begriff und Anspruch des Kunstdenkmals sind eigenständig. Sie werden durch die berechtigte Ausweitung des Denkmalbegriffs auf den Materialbereich anderer gebauter Relikte aus der Vergangenheit nicht aufgehoben. Im gemeinsamen Oberbegriff liegt indessen die Gefahr der Einebnung. Dresdner Frauenkirche und Kieler U-Boot-Bunker sind zweierlei.

Zerstörung bewirkt Einebnung. Das Material der Kunst verkümmert zur Verfügungsmasse der Geschichte. Das Kunstdenkmal mutiert zum reinen Geschichtszeugnis. Die konservierte Verkümmerng verweist aber stets zurück auf den ursprünglichen Anspruch. Der Betrachter sieht sich zum Wiederaufbau im Geiste aufgefordert. Rekonstruktion arbeitet gegen Mutation.

These sechs

Rekonstruktion und Kopie sind auseinanderzuhalten. Die Kopie ist ortsunabhängig. Die Rekonstruktion setzt dagegen den originalen Ort voraus und gibt ihm sein künstlerisches Gesicht zurück. Herrenchiemsee ist eine Kopie, Bruchsal grobenteils Rekonstruktion. Eine Architekturkopie vermittelt Fremdheit. Ein Wie-

deraufbau stellt Heimat her. Herrenchiemsee ist nicht Versailles. Doch Bruchsal ist Bruchsal.

Dabei verhält sich die Rekonstruktion zur Ruine wie Fortsetzung zu Unterbrechung. Kontinuität ist eine Form von Identität. Deshalb entspricht die Rekonstruktion eines Torso gewordenen Bauwerks der Ergänzung eines Torso gebliebenen Bauprojekts. Wer möchte auf dem Kapitol Michelangelos das Pendant zum Konservatorenpalast missen, d.h. den Palazzo Nuovo des 17. Jahrhunderts, wer an Albertis Fassade von S. Maria Novella in Florenz die zweite Volute aus dem Jahre 1922?

These sieben

Die Authentizität des Ortes fordert ihr Recht. Es ist dem authentischen Material vorgeordnet. Das historische Bauwerk ist zerstörbar, der historische Bauplatz unzerstörbar. Was auf ihm ruiniert wurde, muß an ihm wiedergutmacht werden, d.h. aber am städtebaulichen Kontext.

Eine Verfälschung des architektonischen Ortes kann sich verhängnisvoll auswirken. Dagegen setzt ein wiederaufgebautes Meisterwerk Maßstäbe. Benachbarte Baumaßnahmen müssen sich daran messen lassen. Indem sie die Verhältnisse und ehemaligen Einbindungen des Kunstdenkmals berücksichtigen, können sie zugleich elementare Zusammenhänge der Stadt erneuern.

These acht

Das isolierte Überbleibsel einer Zerstörung wirkt nicht aufbauend. Es setzt keinerlei Maßstab und bleibt städtebaulich steril. Eine Beseitigung wiederum verbietet der Respekt vor der Ruine als Geschichtszeugnis. Historischer Positivismus trägt insofern nichts bei zur Lösung der ästhetischen Probleme.

Denkmalpflege ist aber vor allem auch Stadtbildpflege. Die Überwindung einer punktuellen Betrachtungsweise gehört zu ihren wichtigsten neueren Errungenschaften. Wer die Rekonstruktion von Architektur grundsätzlich ablehnt, läuft Gefahr, den Ensembledanken fremden Kräften auszuliefern.

These neun

Künstlerische Ideen sind einzigartige, produktive Geschichtszeugnisse, und der Schauplatz ihrer Verwirklichung ist nicht reproduzierbar. Das wiederaufgebaute Kunstdenkmal ist das Denkmal dieses materiellen Zusammenhangs. Es pflegt die Erinnerung an große Leistungen der Vergangenheit. Darin liegt die Bedeutung solchen Handelns der Gegenwart im öffentlichen Raum. Dies lehrt z.B. die Neue Synagoge in Berlin, eines der Wahrzeichen der Stadt, eingeweiht 1866, angezündet 1938, von Bomben zerstört 1943, jüngst wiederaufgebaut und neu eingeweiht 1991.

These zehn

Jeder einzelne Fall ist einzeln zu beurteilen. Nicht überall muß die rekonstruierende auch die bessere Lösung sein. Vor einem definitiven Verzicht jedoch sollte die Frage nach einer historisch und künstlerisch angemessenen Alternative jeweils überzeugend beantwortet sein.

Jörg Traeger

Zweimal in schneller Folge hat Jörg Traeger seine *10 Thesen zum Wiederaufbau zerstörter Architektur* der Öffentlichkeit vorgestellt (Ruine und Rekonstruktion in der Denkmalpflege, in: *Architektur und Kunst im Abendland. Festschrift Günter Urban*, hrsg. von Michael Jansen und Klaus Winands, Herder Editrice, Rom, 1991, S. 217-232). Das erste Mal, vor dem Beschluß, die Dresdner Frauenkirche wiederaufzubauen, stellte er ihnen einen Text zum Umgang der Denkmalpflege mit Ruinen und zur Existenzberechtigung von Ruinen voran, der so viele Mittel zur Desavouierung der Ruine einsetzt, daß die korrekte Widerlegung, die ausdrücklich möglich ist, ein Buch ergeben würde. – Reparatur ist meistens langwieriger als Zerstörung. Oder ist es etwa nicht intellektuelle Zerstörung, wenn der denkmalpflegerische Versuch, auch die Spuren von Zerstörung und Leid lesbar zu erhalten, also konkret das Plädoyer für die Erhaltung der Ruine der Frauenkirche, so beschrieben wird: „Zerstörungen dieser Art sollten nur in Ausnahmefällen zum positiven Faktor der Denkmalpflege stilisiert werden (a.a.O. S. 219)“.

Den zweiten Abdruck seiner *10 Thesen* leitet Traeger in diesem Heft mit den Worten ein: „Die Debatte ist entschieden. Die Dresdner Frauenkirche wird wiederaufgebaut.“ Um jeden Gedanken an einen – wie immer begründbaren – Ausnahmefall zu bannen, wird dieses Vorgehen „flächendeckend“ genannt, denn „Wiedervereinigung bedeutet zwangsläufig Wiederaufbau“ – ein Satz von monumentaler Affirmativität und extremer Beweispflicht. Haben „Heilung“, „Reparatur“ und „Neuanfang“ wirklich so wenig Platz bei dem, was jetzt nottut?

Dem Frauenkirchen-gleichen, vielfältigen Wiederaufbau steht für Traeger die Erklärung der deutschen Denkmalpfleger von 1991 im Wege, die neben vielen anderen Positionen auch die Unwiederholbarkeit des Denkmals in Erinnerung rief. Bevor er mit „definitorischen Absichten“ seine Thesen vorstellt, müssen also die „programmatischen Festlegungen“ der Denkmalpfleger attackiert werden. Wie ließe sich das gründlicher und endgültiger tun, als der Denkmalpflege „ihrem Wesen nach“ eine Aufgabe zuzuschreiben, die jede Denkmalreproduktion nicht nur erlaubt, sondern Denkmalpflege mit Reproduktion gleichsetzt. „Denkmalpflege ist ihrem Wesen nach Reproduktion der Geschichte“ – Reproduktion, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, nicht nur als geistiger Vorgang (auch dies träge die Erinnerungsarbeit der Denkmalpflege nicht), sondern als materielles Reproduzieren von Verlorenem.

Wie unscharf und tendenziös Jörg Traeger mit Wort und Begriff umgeht, wird deutlich direkt danach: „Einem Verzicht auf Wiederaufbau das Wort zu reden, kann aber schlimmstenfalls bedeuten, letzte Tatsachen zu schaffen.“ „Zu schaffen“ – als ob es nicht längst Tatsachen *sind*, über die auch die Denkmalpflege nicht vermessen hinweggehen kann.

Die „Vorbemerkungen“, die Traeger seinen Thesen noch vorausschickt, wären schon als isolierter Text ausführlich zu kommentieren. Daß dies hier (noch) nicht geschieht, liegt nicht nur an Zeitnot des Verfassers, sondern auch in der Hoffnung, daß andere in dieser Sache zur Feder greifen. Zur Zeit droht der Eindruck,

daß eine Kunstgeschichte, die sich, soweit außerhalb der amtlichen Denkmalpflege tätig, so selten in den mühsamen Erhaltungskampf mischte, von den oberflächlichen Verlockungen der Wiederaufbauten und Rekonstruktionen zu ungewohnter denkmalpflegerischer Eloquenz verleiten läßt. Zumindest die Art, wie dabei eine süffige Vulgärkunstgeschichte („alles ist Imitation und Kopie – warum sollten wir nicht?“) instrumentalisiert wird zu einer in dieser Art bisher ungelassenen und unerhörten Aufbauargumentation, sollte auch alle die Fachkollegen alarmieren, denen, wenn schon nicht die Denkmäler, so doch die Qualität unserer Wissenschaft am Herzen liegt.

Hier also nur, um nicht wortlos zu scheinen, eine jeweils ganz kurze Antwort auf Jörg Traegers 10 Thesen.

Zu These eins:

Nein, Denkmalpflege entzieht das Denkmal nicht seinem Schicksal. Aus seinen vielen möglichen Schicksalen (z.B. Nicht-Beachtung, Mißverstehen, kurzlebige Ausbeutung, Nicht-Gebrauch, blinde, arglistige oder dumme Zerstörung) versucht sie, dem Denkmal ein Schicksal zu bereiten, das seinen Verfall verzögert und so sein historisches Zeugnis möglichst lange und vielfältig möglich macht. Den Zahn der Zeit versucht sie in der Tat stumpf zu machen, um zu verhindern, daß der „geschichtliche Prozeß am Denkmal“ nicht ein zu kurzer Prozeß wird. Daß Denkmalpflege *die* Spielart dieses geschichtlichen Prozesses, der „reaktionsloses Verfallenlassen“ heißt, nur wegen der Gefahr der eigenen Entbehrlichkeit ablehnt, läßt leider schon These eins mit einer unnötig bösen Unterstellung enden.

Zu These zwei:

Nein, Ruine „bedeutet“ nicht nur Vergänglichkeit. Läßt sich z.B. an den Ruinen von Paulinzella oder des Palatin nicht auch Baugeschichte u.v.a.m. ablesen? Richtig ist, daß die Spuren der Vergänglichkeit, die oft auch Spuren sehr konkreter, historisch wichtiger Zerstörungen sind, häufig zum Denkmal, besonders zur Ruine gehören. Hier im Verlangsamten des besonders deutlich begonnenen Verfalls nicht zu viel zu tun, ist seit Beginn der modernen Denkmalpflege zu Anfang des 19. Jh. ein nie abgerissener roter Faden ihrer Selbstprüfung. Daß aber bei größter konservatorischer Zurückhaltung selbst das Entfernen eines tiefwurzelnden Baumes aus einer Mauerkrone, das Freimachen einer Regenrinne, das Abdichten eines Daches, das Anbringen einer Stütze (die letzten 3 Beispiele schon bei John Ruskin 1849) „auf derselben Ebene“ liegen sollen „wie die Rekonstruktion eines zerstörten Bauwerkes“, ist entweder mutwilliges Leugnen sinnvoller Eingriffe in das Denkmalschicksal (siehe oben, zu These eins) oder, wahrscheinlicher, der spitzfindige Versuch, dadurch, daß Konservierungselbstverständlichkeiten auf „dieselbe Ebene wie die Rekonstruktion eines zerstörten Bauwerkes“ gehoben werden, auch diese Rekonstruktion selbstverständlich zu machen. Das kann auch durch den Verweis auf eine eher kryptisch anmutende Philosophie nicht gelingen. Was, bitte, wäre „ungestörte Zeitlichkeit“, wenn eine Kriegeruine „gestörte Zeitlichkeit ist“? Und wieso ist der „Sprung, den das ruinierte Bau-
denkmal darstellt“ (!) irrational?

Zu These drei:

Geschichte besteht nicht nur aus Kunstgeschichte: Auch andere geschichtliche Gründe als solche aus der kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte können die Erhaltung von Zerstörung gebieten. Und deshalb muß man Traeger ergänzen: Ebenso wie eine Wiederherstellung des römischen Kolosseums nicht nur Kunstgeschichte zerstören würde (sondern z.B. auch nachantike Stadt- und Religionsgeschichte), so gibt es auch attentatartige Zerstörung (ob von „Geistlosigkeit“ oder bösem oder welchem Geist auch immer geprägt), deren Spuren als Zeugnis sprechen und deshalb zu erhalten sind.

These vier

zeugt, leider muß es gesagt werden, von entweder völliger baugeschichtlicher Ahnungslosigkeit oder – da dies nicht unterstellt werden soll – von der bewußten Ausblendung all der unzähligen geschichtlichen Spuren am Baudenkmal, die in der Tat keine Baumeisterhand gezeichnet hat, aber nichtsdestotrotz voller geschichtlicher Einzelaussagen sind und dem Bauwerk die Art von Selbstsein („Authentizität“) geben, die unwiederholbar ist. Baunähte, handwerkliche Bearbeitungsspuren, Materialwechsel, Reparaturen, selbst Pfusch am Bau, konstruktive Besonderheiten, „Zufälligkeiten“, die überraschende geschichtliche Aufklärungen geben – alles dies und noch viel mehr ergeben eine „Eigenhändigkeit“ des Baudenkmals, vor der jede Wiederholung als blasses Schemen erscheinen muß. Daß praktische Denkmalpflege in das Gefüge dieser Spuren bei aller Vorsicht immer wieder partiell eingreifen muß, beweist weder die Bedeutungslosigkeit dieser Spuren noch die Wiederholbarkeit des völlig untergegangenen Bauwerks.

Zu These fünf:

Natürlich haben die jeweiligen Denkmälergattungen, ordnet man sie säuberlich genau, je sehr eigenständige Qualitäten – „Aussagen“ ist vermutlich besser. Bei geduldiger Zuwendung entdeckt man freilich im Kunstdenkmal ebenso die Spuren des technischen oder sozialgeschichtlichen Denkmals, wie man bei den Denkmalen, die angeblich überdeutlich Nicht-Kunstdenkmäler sind („Kieler U-Boot-Bunker“), die Zeugnisse menschlicher Gestaltung entdeckt. Und wenn es in den Eigenschaften („Aussagen“) der Denkmäler natürlich gewaltige Unterschiede nach Art, Menge und Kostbarkeit dieser Aussagen gibt, so berührt dies nicht ihre gemeinsame, unentbehrliche Grundeigenschaft, historisches Zeugnis zu sein, dessen geistige Botschaft nur im mitüberlieferten Material das Denkmal ist. Insofern mutiert das zerstörte Kunstdenkmal auch nicht zu einem anderen Denkmal, sondern zur materielosen Erinnerung. „Im Geiste“ läßt sich diese in der Tat beliebig oft wiederaufbauen; Rekonstruktion tut mehr und schafft die wirkliche Zerstörung des Denkmals – mit oder ohne „Kunst“ – nicht aus der Welt.

These sechs

ist für unsere Argumentation gegen die Rekonstruktion nicht zentral. Ihr Inhalt verdient dennoch die Beachtung dessen, dem der Begriff der kunsthistorischen Architekturkopie seit Panofsky und Bandmann wichtig geworden ist. In diesem

Zusammenhang ist die Nennung von Herrenchiemsee fatal und auch mit der Herstellung von Heimat ist es wohl schwieriger, als Jörg Traeger glauben machen will. Jedenfalls ist für den Kommentator das Rathaus seiner Heimatstadt Aachen fremder, ungeschichtlicher, unredlicher geworden, seitdem man längst die 1656 verbrannten Turmhelme nach Dürers Silberstiftzeichnung rekonstruiert hat. Meine Heimat, auch das „Kunstdenkmal Rathaus“, hatte nämlich die Zeit nicht spurlos erlebt und erlitten. In dieser Hinsicht muß dem Thesenverfasser vehement widersprochen werden, wenn er behauptet, der Rekonstruktion eigne Kontinuität, der Hinnahme der Ruine aber Unterbrechung. Wenn, ja, wenn überhaupt Rekonstruktion aus den vielen Möglichkeiten, Kontinuität zu versuchen, eine Spielart ist, dann erscheint sie mir gerade angesichts der heutigen Art, wie sie herbeigeredet wird, als die oberflächlichste Form von Kontinuität.

These sieben

handelt vom städtebaulichen Kontext der Rekonstruktion. Scheinbar logisch, formuliert Traeger hier in Wirklichkeit einen weiteren Grund gegen Rekonstruktionen. Denn ist das rekonstruierte Kunstdenkmal nicht auch dann wesentlich, d.h. geschichtlich, isoliert, wenn seine neue Nachbarschaft stadträumlich zwar in Anlehnung an alte Verhältnisse eingebunden wird, aber eben doch aus Neubauten besteht? In diesem Sinne ist auch der historische Bauplatz zerstörbar, d.h. in vielen rekonstruktionsträchtigen Situationen längst zerstört, z.B. durch die Tiefgarage unter der rekonstruierten Römerzeile in Frankfurt.

These acht

versucht eine bedenkliche Reduktion des Denkmalbegriffs, wenn dem isolierten Überbleibsel das Aufbauende, die Maßstababbildung und das städtebaulich Befruchtende und damit natürlich der Schutz als überliefertes Dokument abgesprochen wird. Als ob in der Begegnung mit dem noch so ruinierten und korrumpierten Denkmal nicht vielfältigste Formen von Maßstababbildung und Aufbau möglich wären – geistige vor allem, aber natürlich auch architektonisch-städtebauliche, wie z.B. die Gestaltung der Ruine von St. Alban in Köln durch Rudolf Schwarz und Hans Schilling zeigt. Der Versuch, der Ruine ihr Wirkungspotential abzusprechen, um sie zwangsläufig wiederaufzubauen, muß also fehlschlagen.

In die Irre geht auch die Argumentation über „Denkmalpflege als Stadtbildpflege“. Ob und wie sie es ist, kann angesichts der hauptsächlich fragwürdigen Resultate weder so knapp behauptet noch kommentiert werden. Im wesentlichen sind jedenfalls gestaltende Kräfte mit Stadtbildpflege zu betrauen – die Denkmäler sorgsam integrierend. Und zu ihnen kann durchaus auch die Ruine gehören.

These neun:

Daß das wiederaufgebaute Denkmal zum – neuen – Erinnerungszeichen für das Verlorene stehen kann, soll nicht grundsätzlich bestritten werden. Die Frage ist nur: Ist es das richtige und unmißverständliche Zeichen? Kommentator meint

mehrfach nein: Zum einen zielen alle Argumente der Wiederaufbauer auf die (unmögliche) Reinkarnation oder Auferstehung des Untergegangenen. Zum andern wird die geschichtliche originale Zeugnishaftigkeit der Ruine, diese andere Erinnerungsform, zerstört und schließlich wird, bestürzend erkennbar bei unserem Publikum, auch für die intakten Denkmäler der Irrglaube genährt, man könne sie ohne wesentliche Verluste abreißen und wiederholen, z.B. aus bautechnischen oder ökonomischen Gründen.

Mit *These zehn*

beweist Jörg Traeger seine Distanz zum Denkmal abschließend mehrfach. Hofft man nach der Feststellung, „jeder einzelne Fall (sei) einzeln zu beurteilen“, auch bei ihm habe wenigstens hin und wieder eine Ruine die Chance zur Erhaltung, so folgt danach nur die Alternative: Rekonstruktion oder schöpferischer Neubau. Die materielle Wiederholung der künstlerischen Idee, eben noch so viele Worte wert, wird relativiert durch die Aussicht auf die „historisch und künstlerisch angemessene Alternative“. Damit aber sind wir bei der klassischen Denkmalzerstörungsargumentation, nämlich die Erhaltung des Denkmals vom Beweis abhängig zu machen, es sei für immer das auf seinem Bauplatz denkbar Schönste. Es gibt kaum einen banaleren und entsprechend erfolgreicher Weg, den Begriff des Denkmals radikal, nämlich in seiner geschichtlichen Dimension, aufzulösen. Bei Jörg Traeger ist diese Auflösung logisch: Wer die Ruine als geschichtliche Möglichkeit des Denkmals und als Erhaltungsaufgabe leugnet, leugnet auch das Denkmal.

Georg Mörsch

ZUM EINSATZ NEUER TECHNOLOGIEN
FÜR DIE DENKMALINVENTARISATION
PROJEKT COMPUTERGESTÜTZTE ERFASSUNG
VON BAUDENKMALEN IN DEN NEUEN BUNDESLÄNDERN

Denkmalpflegerischer Bestandsschutz und Bestandsbetreuung können nur auf Grundlage einer flächendeckenden inventarisatorischen Erfassung und Dokumentation sachgerecht und zielgerichtet geleistet werden.

Das gilt heute für das gesamte, seit der Vereinigung erheblich vergrößerte Gebiet der Bundesrepublik, wobei im Hinblick auf die schützenswerte Bausubstanz von durchaus unterschiedlichen Verhältnissen auszugehen ist.

In den westlichen Bundesländern ist nach dem zweiten Weltkrieg ein Großteil der historisch wertvollen Bauten unwiederbringlich verschwunden. Nicht in jedem Falle sind dafür Wirtschaftswachstum und Fortschrittsgläubigkeit verantwortlich zu machen, nicht selten waren es vielmehr politische Motivationen und ein eingeeengter ideologischer Blickwinkel, die den Abbruch noch intakter Bau- und Kunstdenkmäler forderten (vgl. dazu Anna Maria Odenthal, Zur Situation in der Denkmalpflege, Der Westen – ein warnendes Beispiel, *Neues Deutschland*

vom 19.2.1991). Im Osten sind dagegen noch wesentlich häufiger Bauten und Bauensembles in authentischer, unverfälschter Substanz, allerdings zum Teil in einem vernachlässigten Zustand, erhalten geblieben.

Auch wenn Heinrich Magirius in seiner Bestandsaufnahme zur Situation der Denkmalpflege in der ehemaligen DDR (*Kunstchronik* Juni 1990) Defizite und Verluste beklagt, die dem politischen Druck und darüber hinaus dem Mangel an Baukapazitäten und geeigneten Baustoffen anzulasten sind, zeichnet sein Bericht dennoch auch die unschätzbaren Erfolge der behördlichen und privat organisierten denkmalpflegerischen Anstrengungen nach. Vor allem aber betont er den ideellen Stellenwert des Kulturgutes Baudenkmal, der für die Menschen Rückhalt und Identitätsversicherung bedeutete, und verweist damit auf eine noch lebendige Beziehung zwischen gebauter städtischer oder dörflicher Umwelt und ihren Bewohnern, die im Westen seit den Nachkriegs- und Wirtschaftswunderjahren fast restlos verlorengegangen ist.

Nun steht zu befürchten, daß unter dem Veränderungsdruck, der sich auf fast alle Gebiete von Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur in den neuen Bundesländern auswirken wird, die 40jährige westdeutsche Entwicklung schnellstmöglich ein- bzw. nachgeholt werden soll. Was den Umgang mit historischer Bausubstanz betrifft, werden diejenigen, die für ihre Erhaltung eintreten, einen oft aussichtslosen Kampf führen müssen: gegen die Interessen von Investoren, die für den wirtschaftlichen Aufschwung unverzichtbar erscheinen, und gegen den berechtigten Wunsch der Städte und Gemeinden nach Verbesserung der Wohnverhältnisse und Modernisierung der Infrastruktur.

Um die anstehenden Auseinandersetzungen auf einer gesicherten Grundlage führen zu können, kommt der umfassenden Aufnahme des Denkmalbestandes in den neuen Bundesländern besondere Priorität zu. Eben die Dringlichkeit dieser Maßnahmen verlangt es, über die herkömmlichen Methoden und Techniken der Inventarisationsarbeit nachzudenken und neue Verfahrensweisen zu erproben.

Seit Herbst 1991 fördert die Stiftung Volkswagenwerk in Hannover ein Projekt für die EDV-gestützte Erfassung historischer Bausubstanz in den fünf neuen Bundesländern und in Ostberlin. Insgesamt 3,5 Millionen Mark Sach- und Personalmittel wurden den an der Förderung beteiligten Institutionen – den Denkmalämtern der Bundesländer Brandenburg, Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen und Mecklenburg-Vorpommern, dem Landeskonservator Berlin für den Osteel der Stadt sowie der Deutschen Fotothek der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden – für die dreijährige Dauer des Projektes zur Verfügung gestellt. Die personelle Ausstattung umfaßt neben dem wissenschaftlichen Personal mehrere Bildschirmarbeitsplätze, die technische erstreckt sich auf die Bereitstellung von EDV-Hardware auf fortgeschrittenstem technologischem Niveau und entsprechender Software als Arbeitsgrundlage des Projektes. Letztere wurde vom Bildarchiv Foto Marburg („Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte“) entwickelt, das auch die zentrale Organisation und Koordination des Projektes übernahm. Seit Jahren verlagerte das Bildarchiv einen Schwerpunkt

seiner Dienstleistungstätigkeit auf die Erarbeitung und Erprobung von Datenbanksystemen und Klassifikationsthesauri, die für die Katalogisierung und Inventarisierung von Museumsbeständen in verschiedenen Institutionen bereits angewandt wurden und werden. Mit Foto Marburg ist also ein Partner gefunden worden, der über umfangreiche einschlägige Erfahrungen verfügt, die der Projektarbeit dienen sollen. Das Bildarchiv übernahm die gesamte Vorbereitung des Projektes; dazu zählt die Berechnung des erforderlichen Zeitaufwandes und die Aufstellung von Zeitplänen, die auf Vorgaben aus den beteiligten Denkmalämtern aufbauen, daneben die Beschaffung und Installation der Arbeitsstationen und die Schulung der Mitarbeiter für den Umgang mit Technologie und Softwareprogramm und nicht zuletzt deren Unterstützung bei der Kontrolle und Korrektur von Dateneingabe und -ausdruck. Die Eingabe der Daten erfolgt auf der Basis des Marburger Informations-, Dokumentations- und Administrationssystems, kurz MIDAS. Mit ihm steht ein breit angelegtes, dennoch aber auch erweiterbares Regelwerk zur Verfügung, das vielerlei Aspekte, die zur Erhebung kunsthistorischer Daten für verschiedenste Gattungen relevant sein können, erfaßt. Das diese Daten ordnende und verwaltende Datenbanksystem HIDA (Hierarchischer Dokument-Administrator) operiert auf einer hierarchischen Struktur, die es ermöglicht, eine große Anzahl von Informationen zu jedem Objekt aufzunehmen und nicht nur Einzeldokumente, sondern auch nach verschiedenen Gesichtspunkten zusammengestellte Datenverknüpfungen recherchier- und abrufbar zu machen.

Die Eingabe der für die denkmalpflegerische Inventarisierung notwendigen Daten erfolgt über ein Formular, dessen ausbaufähige Standardfassung aufgrund von Erfahrungswerten in den beteiligten Denkmalämtern weiterentwickelt wurde. Unter den entsprechenden Aspektgruppen können darin Angaben zur geographischen Zuordnung, zu Künstlern, Datierung, Bezeichnung, Literatur-, Quellen- und Fotonachweisen usw. verzeichnet werden. Die Regeln, die Form und Umfang der Eingaben festlegen, folgen einschlägigen Standardwerken – etwa den amtlichen Ortsverzeichnissen, dem Künstlerlexikon Thieme-Becker und dem ikonographischen Klassifikationssystem ICONCLASS.

Ein speziell auf Architekturtermini ausgerichteter Thesaurus fehlte vor Beginn der Projektarbeit noch; er soll im Laufe des Projektes von den daran beteiligten Mitarbeitern entsprechend den aktuellen Bedürfnissen entwickelt und, ebenso wie bereits bestehende Hilfsdateien mit biographischen, ikonographischen und geographischen Dokumenten, ergänzt werden.

Für die nur in analytischer Form zu umschreibenden Angaben zur Begründung des Denkmalwertes, zur Charakterisierung des erfaßten Objektes oder zu seinem aktuellen baulichen Zustand sind Freitextfelder eingerichtet. *

Erste Ergebnisse sollen die Erstellung von Denkmallisten und deren Veröffentlichung sein; darauf aufbauend sind die Erarbeitung und Herausgabe von

*Diese Angaben zur Projektkonzeption basieren auf einem unveröffentlichten Vortragsmanuskript von Anna Maria Odenthal („Inventarisierung mit MIDAS“) und den Projektbeschreibungen von Lutz Heusinger, Marburg, „EDV-gestützte Katalogisierung in großen Museen“ sowie „Inventarisierung und Dokumentation des historischen Baubestands in Ostdeutschland“.

Publikationen geplant, welche die Denkmale und Denkmalensembles in ihrem räumlich-topographischen Zusammenhang darstellen und analysieren.

Die Chancen, die dieses Projekt für eine effektivere denkmalpflegerische Inventarisationsarbeit bieten kann, sind offenkundig: Durch ein Eingabesystem mit verbindlichen Regeln werden relevante Daten an einem Ort zentral zusammengefaßt und die Weitergabe von Informationen bzw. der Datenaustausch vereinfacht. Das betrifft zuallererst die Zusammenarbeit der am Projekt beteiligten Denkmalämter in Ostdeutschland; perspektivisch könnte und sollte aber die auf den Einsatz neuer Technologien gestützte Kommunikation auf die entsprechenden Institutionen in den westdeutschen Bundesländern ausgeweitet werden.

Der Erfolg der Projektarbeit und eine sinn- und verantwortungsvolle Weiterverwendung ihrer Ergebnisse ist m.E. allerdings an bestimmte Vorbedingungen gebunden.

Zunächst muß der Erprobungscharakter des Projektes wirklich ernstgenommen werden. Ob das Programm in bezug auf denkmalpflegerische Fragestellungen und die spezifischen Anforderungen der Inventarisations praktikabel sein kann, wird sich erst durch die Erfahrung nachweisen lassen; der Nachweis von Praktikabilität und Zeitersparnis ist aber Voraussetzung dafür, daß neue Arbeitstechniken und -mittel auf Akzeptanz stoßen und von den Inventarisatoren und Denkmalpflegern in den Ämtern im konkreten Fall (mit)genutzt werden.

Auch der zunächst so überzeugende Vorteil der Vereinheitlichung von Datenerfassung und -eingabe kann u.U. zum Problem werden. Wenn die Setzung von Normen unbedingte Verbindlichkeit beansprucht und der relative, zeit- und aufgabengebundene Charakter, der jedwedes Regulatorium kennzeichnet, aus dem Blickfeld gerät, kann das eine kontinuierliche Arbeit eher behindern als ihr förderlich sein. Ein ganz wesentliches Problem ist das der Kontrolle von Datenausgabe und -wertung. Abgesehen vom Informationsaustausch innerhalb der beteiligten Institutionen sollten die aufgenommenen Daten nicht uneingeschränkt zugänglich sein. Hier bestehen allerdings klare Absprachen mit dem Bildarchiv Foto Marburg, daß die Publikation von Daten und darauf aufbauenden Darstellungen zunächst der Denkmalpflege vorbehalten bleibt und nicht in anderen Zusammenhängen weiterverwertet wird; letzteres dürfte aufgrund der starken Abstimmung des modifizierten Programmes auf denkmalpflegerische Belange aber auch kaum Anreize bieten.

Auf jeden Fall könnte durch das Projekt eine ganz wichtige Antriebshilfe gegeben werden, um dem Ziel wieder näherzukommen, das man sich auf Empfehlung der Kulturministerkonferenz vor mehr als zehn Jahren gesteckt hatte, nämlich ein Denkmalkorpus zu erstellen, das „einen Überblick über Art, Lage, Verteilung und strukturelle Beziehungen des Denkmalbestandes (gibt)“.

Für kaum einen Teil Deutschlands wäre das wichtiger als für die alte/neue Hauptstadt Berlin, wo die (oft noch nicht rechtlich geschützten) Baudenkmale in der nächsten Zukunft den größten Gefahren ausgesetzt sein werden und wo die Finanzierung des Denkmalkorpus bezeichnenderweise zu den ersten Opfern der Sparmaßnahmen nach der Wiedervereinigung gehört hatte.

Besonders im Bezirk Mitte und den angrenzenden Gebieten, die zum gesamtdeutschen Regierungsviertel ausersehen sind, stehen in nächster Zukunft massive planerische Eingriffe bevor; entsprechend konzentriert sich die mit dem Inventarisationsprojekt verbundene Erfassung denkmalwerter Substanz im Berliner Osten hauptsächlich auf die zentralen Bezirke Friedrichshain, Prenzlauer Berg und eben auf den Bezirk Mitte. Bis Ende 1994 soll die flächendeckende Aufnahme in diesen drei Bezirken abgeschlossen sein. Das wird aber nur möglich sein, wenn die Erfassung vor Ort weiterhin von freien Mitarbeitern geleistet werden kann, die über Sondermittel des Bundesinnenministeriums finanziert werden. Diese Mittel, die dem Projekt in Berlin in diesem Jahr zusätzlich zur Verfügung stehen, könnten aber ab 1993 bereits empfindlich gekürzt werden, was eine kontinuierliche Fortsetzung der Arbeit gefährdete. Bis zum jetzigen Zeitpunkt wurde die gesamte nördliche Friedrichstadt aufgenommen und kartiert, so daß für diesen Stadtteil zum erstenmal im Überblick ausführliche und gesicherte Informationen zur relevanten historischen Bausubstanz vorliegen.

Flankierend zur Erfassung in den genannten Bezirken werden zusätzlich besonders von Veränderungen bedrohte Bauten bzw. Bauensembles – etwa der Industriestandort Oberschönweide – aufgenommen, um deren Unterschutzstellung voranzutreiben. Die immense Arbeitsbelastung, die den zuständigen Inventarisatoren durch das konstitutive Eintragungsverfahren des Berliner Denkmalschutzgesetzes in jedem Einzelfall auferlegt ist, kann dadurch teilweise abgemildert werden. Hier zeigt sich also bereits die Nutzbarkeit des Projektes für die institutionell verankerte Denkmalpflege, und es steht zu hoffen, daß dadurch wenigstens ein paar Baudenkmale der Abrißbirne entgehen.

Christiane Keim

ERFAHRUNGSAUSTAUSCH INVENTARISATION

Die Vorankündigung von Denkmälerinventaren für die Stadt Leipzig verlockte die Mitarbeiter der Abteilung Inventarisations des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, sich bei ihren sächsischen Kollegen zu einem Arbeitsgespräch einzuladen und von ihnen zu erfragen, auf welche Weise sie das von Heinrich Magirius gewünschte „Memento“ auf diese Stadt (*Kunstchronik* 43, 1990, S. 247) gestalten wollen. Am 26. und 27. März trafen sich Inventarisatoren beider Bundesländer zu einem formlosen, intensiven Meinungs- und Erfahrungsaustausch, von dem hier einige Eindrücke festgehalten werden sollen.

Das Leipziger Inventar wird der erhaltenen wie der untergegangenen Stadt ein vierbändiges Denkmal setzen: Je ein Band gilt den Kirchen, der Innenstadt (sprich: Altstadt), den Ringanlagen und den Vorstädten und Vororten. Der künftige Benutzer wird gut daran tun, das Vorwort mitzulesen, denn nur wer Vorgesichte und wechselnde Rahmenbedingungen der Publikation kennt, kann sie würdigen. Wenn man erfährt, die Arbeit sei 1965 begonnen worden, heißt das ja

nicht, daß dreißig Jahre lang kontinuierlich gearbeitet werden konnte, sondern daß jahrzehntelang Idealisten unter im Westen unbegreiflichen Umständen solidarisch an ihrem Ziel festgehalten haben.

Drei Jahre nach Beginn der Inventarisierungsarbeiten wurde am 30.5.1968 die Leipziger Universitätskirche gesprengt. Daß noch lange Zeit später mancher westdeutsche Kunsthistoriker mit dem Dehio (*Die Bezirke Dresden, Karl-Marx-Stadt, Leipzig*, 1965, S. 229f.) in der Hand verzweifelt nach dieser Kirche suchte, mag daran liegen, daß die *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* die Zerstörung lediglich 1960 (!) als noch dementierbare Nachricht gemeldet und die *Kunstchronik* die Vollzugsmeldung 1968 in einem Bericht über den Kunsthistorikertag versteckt hatte. Auch dies ist deutsche Geschichte.

Der Verlust des so gut erhaltenen Baukunstwerkes mit großen Teilen seiner Ausstattung begründet in der Tradition der klassischen Inventarisierung die notwendige Entscheidung, in den Leipziger Inventaren auch untergegangenen Werken ein Denkmal in Text und Bild zu setzen. Die sächsischen Inventarisatoren führten eindringlich vor, welche Anforderungen dies mit sich bringt. Eine solche Denkmalsetzung ist aber von Wert für die Pflege des Bürgersinnes wie auch der Denkmale selbst, im konkreten Fall gilt es ja die noch erhaltenen Kunstwerke aus der Universitätskirche zu bewahren und zu restaurieren.

Die traditionelle, aber für die Leipziger Inventare so folgenreiche Entscheidung, auch Untergegangenes aufzunehmen, begleitete vielfältig den Erfahrungsaustausch. Sie kann auch an erhaltenen Bauten durchaus Probleme aufwerfen, wenn etwa die Nikolaikirche in historischer Perspektive als spätgotischer Neubau beschrieben wird, obwohl anschaulich vor allem die grandiose klassizistische Neugestaltung durch Johann Friedrich Carl Dauthe von 1784-97 erlebbar ist. Jeder Inventariseur und zumal der begeisterte kann in die Gefahr geraten, ein Denkmal monographisch zu behandeln, wenn ihn Baugeschichte und -beschreibung überwältigen.

Anders als die Altstadtkirchen wurden die für das erweiterte Leipzig so charakteristischen Kirchenbauten aus Gründerzeit und Jahrhundertwende, die einer kunsthistorischen Entdeckung noch harren, für das Inventar lediglich in knapper Form charakterisiert. Als Beispiel für diese Methode diente die 1900-04 von Heinrich Rust und Alfred Müller errichtete Michaelskirche auf dem Nordplatz, wobei der Theologe als Bearbeiter aber auch den Gesamtbestand der im Jugendstil der Erbauungszeit gehaltenen *vasa sacra* systematisch erfaßte. So erfuhr man auch, daß die Bearbeitung keineswegs nur von Kunsthistorikern und Denkmalpflegern unternommen worden war.

Wie der Inventariseur an der Stelle der Universitätskirche den historischen, längst wieder bebauten Ort anschaulich machen kann, steht noch dahin. Nicht nur hier allerdings, sondern in der gesamten Innenstadt muß er sich mit der quellenmäßig hervorragend dokumentierten historischen Topographie beschäftigen. Wie jedoch kann er es vermeiden, sich in der Vergangenheit zu verlieren, wo doch oft genug die Gegenwart die Denkmäler bedroht? Überzeugend wirkte in diesem Zusammenhang namentlich die Verfahrensweise der Mittelalterarchäolo-

gen, die im Hinblick auf den bevorstehenden Stadtumbau gewissermaßen eine Art Karte der archäologischen Reservate mit Eintragung der empfindlichen Altstadt-, Befestigungs- und Burgbereiche verzeichnen. Solche Denkmalforschung erbringt unmittelbaren Nutzen, auch wenn sie für den Inventarband zur Geschichte der Innenstadt sicher noch durch Forschung und Grabungen zu verfeinern sein wird.

Mit solchen stadtgeschichtlichen Vorbehaltsflächen ist man also durchaus mitten in der aktuellen Problematik. Wie dramatisch der Gegensatz von jetzt intensiv möglicher Forschung und der als Erhaltung deklarierten Zerstörung bedeutender historischer Raumausstattungen sein kann, zeigte die Begehung des Hauses Hainstr. 6. Äußerlich ein relativ bescheidenes, durch das 19. Jahrhundert geprägtes Haus, erweist sich die „Ruine“ als reich ausgestattetes, mindestens bis in die Renaissance zurückgehendes Bürgerhaus. Der Inventariseur sieht sich hier in der Lage, gleichzeitig die Instrumente der Stadt- und Bauforschung und des Raumbuches anzuwenden und, noch im Lernen, den Verlust abwehren zu müssen. Er steht dabei einer – zumal den Westbesucher beeindruckenden – Fülle an Substanz gegenüber, die zu Beschreibungsorgien verlockt, und muß doch eine in der Knappheit beredete Methodik entwickeln. Über das notwendige Maß an Ausführlichkeit in der Spanne zwischen Realisierbarkeit und Benutzbarkeit des Inventars wurde verständlicherweise diskutiert.

Schon der Dehio von 1965, S. 225, wies auf die die Innenstadt prägenden Geschäfts- und Messehäuser hin, wobei vielleicht (in Erinnerung an Nikolaus Pevsners bahnbrechende Vorarbeiten) mehr an die untergegangenen, gut dokumentierten Vorgängerbauten gedacht war als an das Bestehende. Wollte man darauf aufbauend das Prinzip des 1991 erschienenen Inventarbandes der *Stadt Bamberg* (Bd. 1, *Innere Inselstadt*) von Tilmann Breuer und Reinhard Gutbier anwenden und jedes historische Grundstück, d.h. sämtliche für große Messehäuser zusammengefaßten Grundstücke beschreiben, so zeichnete sich eine kolossale, hochrangige Quellenerschließung zur Stadt- und Stadtbildgeschichte Leipzigs ab – ein Ziel, dem schon viel Arbeit gewidmet worden ist.

Aber andererseits bedrohen Investoren z.B. das im Detail, wenn auch nicht im Bauunterhalt hervorragend erhaltene Messehaus „Der Specks Hof“ unter der Glanzprospektüberschrift: „Der Specks Hof soll in neuem Glanz erstehen“, darunter: „Gestaltung und Umsetzung des Specks Hof-Galerie-Projektes sind ein Beispiel für Initiative und Sensibilität beim gemeinsamen Wiederaufbau.“ Man kann den sächsischen Kollegen viel Glück wünschen bei ihrer Anstrengung, den in diesen Behauptungen enthaltenen Widerspruch offenkundig zu machen (vgl. Wolfgang Hoqué, Speck-Hof-Passage in Leipzig vor dem Abbruch, in: *Bauwelt* 83, 1992, S. 1142, und Carla Kalkbrenner, Außenhaut gegen Innenleben, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 9. Juni 1992, S. 35), die Substanz des Messehauses zu erhalten und auch noch den Forschungsimpuls der Inventarisierung aufrechtzuerhalten.

Als weiterer Bautyp muß nämlich auch noch das eigentliche Geschäftshaus Aufmerksamkeit erfahren, da es in Leipzig wieder mit einem Spezialtyp, dem der

Rauchwarenhändler, vertreten ist. Es finden sich noch zahlreiche solcher Gebäude, die in ihrer ursprünglichen Nutzung oder auch in ihrem sprechenden Dekor erhalten sind.

Neben Erfassung und Schutz dieses riesigen Denkmalbestandes ist bei heutigen Verwaltungsmethoden die Erstellung einer Denkmalliste unabdingbar. In Leipzig harren ausgedehnte, an Gründerzeithäusern aller Stände sowie Wohnungsbauten der Weimarer Zeit reiche Vorstädte und Vororte der Erfassung. Hier greift als rasches Instrument die EDV-gestützte Denkmalliste. Aber in der Sachdiskussion konnte das Problem der Erfassungsschärfe in Reaktion auf den Druck der Aktualität nicht zu Ende geführt werden; gleichwohl muß die Arbeit in Leipzig stetig vorangehen. Hoffentlich war die Diskussion für die sächsischen Kollegen nicht weniger anregend und aufregend wie für die Münchner.

Wolfram Lübbecke

GEIST UND PRACHT DENKMALPFLEGE AN KIRCHEN NACH DEM WIEDERAUFBAU DAS KÖLNER BEISPIEL

(mit fünf Abbildungen und einer Figur)

Die Kölner Kirchen des Mittelalters sind immer noch ein Disputandum. Hatte man 1985, als die Vollendung ihres Wiederaufbaus gefeiert wurde, annehmen können, damit sei ein Kapitel abgeschlossen, so kann man seit längerem den heftigen Streit um die neue Ausstattung der großen Kirchen verfolgen oder, wie manche meinen, um deren eigentliche Vollendung. Jetzt werden die in der Diskussion von 1985 und in öffentlichen Reaktionen auf die ersten Projekte formulierten Kontroversen ausgetragen. Der Stadtkonservator hatte ein Kolloquium veranstaltet, bei dem außer dem Wiederaufbau auch künftige Vorhaben zur Debatte standen (vgl. *Kunstchronik* 38, 1985, S. 271-282). Die Fragen nach Raumfassung, Ausmalung, Verglasung und sonstiger Ausstattung waren für St. Gereon bereits beantwortet; das Ergebnis wurde allgemein als katastrophal empfunden. Damit fand sich die städtische Denkmalpflege – in Allianz mit dem kirchlichen Auftraggeber – einer Front von Gegnern gegenüber, die gerade im Sinn denkmalpflegerischer Prinzipien mit triftigen Gründen mahnten, angekündigte weitere Ausstattungen nicht zu fördern. Seither ist dennoch vieles fertiggestellt, fortgeführt, begonnen und neu geplant worden. Ein Ende ist nicht abzusehen. Die fortschreitende farbige Verglasung von Groß St. Martin und vor allem die Ausmalung zweier Konchen im Chor von St. Aposteln haben jedoch öffentliche Stellungnahmen in Presse und Fernsehen, von Kunstgeschichte, (staatlicher) Denkmalpflege und Architekturkritik provoziert. Vertreter der Kirche sind eifrig um Rechtfertigung des vermeintlich theologisch begründbaren Verlangens nach Bild und Schmuck bemüht. Den Kritikern gesellen sich nun auch die Architekten zu:

Der Bund Deutscher Architekten Köln veranstaltete im November vergangenen Jahres ein Symposium unter dem Titel *Romanische Kirchen Köln. Zwischen Denkmalpflege und Denkmalerstörung*. Hier und in zwei öffentlichen Diskussionen im April und Juli kamen Vertreter der gegensätzlichen Positionen zu Wort. Die überwiegend von polarisierenden und kritischen Äußerungen bestimmten Gespräche sind Anlaß des vorliegenden Zwischenberichts über die umstrittenen Kirchenausstattungen und die Auseinandersetzung um die gefährdete spätgotische Kirche St. Peter: Soll sie gerettet werden durch konventionelle technische Maßnahmen oder durch ein Projekt, das den Bau darüber hinaus zum Gegenstand ehrgeiziger moderner Gestaltung machte?

Die Kölner Situation ist insofern besonders, als eine geschlossene Bautengruppe von herausragender Bedeutung in ihrer Gesamtheit mit neuen Ausstattungen versehen werden soll. Damit werden vergleichbare ältere, ebenfalls stark in historische Substanz und Erscheinungsweise eingreifende Unternehmungen andernorts erheblich übertroffen, bemächtigt sich eine spezifische Kunst im Dienst der Kirche, die bisher ihr Betätigungsfeld vornehmlich in neueren Bauten hatte, auch älterer Bauwerke, denen sie bereits zahlreiche Fenster eingesetzt und auftrumpfende Altarlösungen beschert hat. Die Vorgänge lassen Überzeugungen bestimmter Repräsentanten der (hier: katholischen) Kirche und Ausprägungen einer sogenannten ‚christlichen Kunst‘ zutage treten, zudem Möglichkeiten und Wirkung immer noch ‚fetter Jahre‘. Ferner werden in der Debatte die unterschiedlichen Meinungen je eigener Tradition formuliert, was nach der Beteiligung von Denkmalpflegern und deren Beitrag fragen läßt. Daß es ‚die Denkmalpflege‘ als Institution mit einheitlicher Position nicht gibt, wird wieder einmal deutlich, zeigt sich auch sonst in der Beziehung zwischen staatlicher und städtisch-kölnischer Behörde.

Befreiung vom Historismus

Die Stellungnahmen in der Diskussion erweisen sich als häufig längst formulierten Argumenten verpflichtet. Um bestimmte, bei Wiederaufbau und Restaurierung wirksame Vorstellungen und den Zusammenhang mit heutigen Aktivitäten auszumachen, sei an die beiden, an Anfang und Ende der Wiederherstellung abgehaltenen Kolloquien erinnert. (Vorträge und Diskussionen von 1946/47 und 1985: *Stadtspuren. Denkmäler in Köln*, Bd. 4. Die folgenden Angaben – Autorenname und/oder Seitenzahl – beziehen sich hierauf.)

Als man 1946/47 fragte, was aus den Kölner Kirchen werden solle, war ihr Wiederaufbau kaum noch strittig. Die strikte Haltung, sich mit dem Verlust der gesamten alten Stadt abzufinden, Kirchenruinen als auratische Mahnmale stehen zu lassen und daneben Neubauten zu errichten, haben (außer dem Kunsthistoriker Otto H. Förster) nur zwei Literaten eingenommen, die die Gegenwart als „Zeitenwende“ mit der „Gnade der unerhörten Freiheit“ empfanden und jedes Recht zum Wiederaufbau bestritten, da dieser Fiktionen, „Schändungen“ erbe. Sie plädierten für moderne Ergänzungen und „Einheit aus Gegensätzen“ oder lehnten sogar solche ‚schöpferische Denkmalpflege‘ ab – dies im Bewußtsein der absolu-

ten Alterität eigener Zeit, des Fehlens jeder Kontinuität in geistig-religiöser und künstlerischer Hinsicht, der Unvereinbarkeit von inspiriertem Schaffen und Ratio heute (H. Schmitt S. 50-56; C. O. Jatho S. 97-105). Das Bild eines unschuldig gläubigen Mittelalters und die Vorstellung der gegenwärtigen, disparaten Zeit, die der Verlust der Mitte bestimme, wie die Formel wenig später hieß, und der das „Genie im Mittelpunkt“ und die mitschaffende Gemeinschaft (noch) fehlten, teilten auch Vertreter von Geistlichkeit, Kunstgeschichte, Denkmalpflege, Architektur und bildender Kunst. Sie behaupteten noch Kontinuität, suchten Erneuerung durch Rückbindung an christliche Zeiten, möglichst an das Mittelalter als die große Epoche Kölns.

Damit war von vornherein eine starke Tendenz zur Restauration begründet. Wiederaufbau erschien als Notwendigkeit ohne Alternative. Man rechtfertigte ihn aus religiös gestimmten kulturellen Vorstellungen, glaubte sich verpflichtet, die ererbte Vergangenheit als Aufgabe und Fundament für das Neue zu retten, da die Stadt allein in den Kirchen sie selbst sei. Die Bauten standen schlechthin für christliche Kirche als Garant unwandelbarer Werte; Maß und Harmonie beschrieb man als „vollkommene Darstellung niederrheinischer Art – Gleichnis der besten, der schöpferischen Züge unseres Stammescharakters“, als Ausdruck eines „herrlichen Menschenbildes“ (H. Lützeler S. 44-45). Das Verständnis der Sakralbauten als zur Umkehr aufrufende Wesen, als „Weihegaben“ (W. Weyres S. 72-73), ihre Charakterisierung als „betende Werke“ (R. Schwarz S. 28, 30) suchten Wiederherstellung religiös zu begründen. Moralischer Neubeginn schien nur in der Überwindung von Rationalität und industrieller Welt, in Retrospektive und Wiederbelebung des christkatholischen Abendlandes möglich.

Die Formeln solch bekenntnisthafter Haltung hatten ihre Quellen letztlich in der Romantik. Auch wenn man keine Harmonie von Gott, Welt und Mensch mehr beschwören konnte, erschien doch das Mittelalter wieder als jene Zeit, in der das christliche Abendland Wirklichkeit war und eine wünschenswerte Einheit von Leben, Religion und Kunst bestand, vor der Herrschaft einer Buchstabengelehrsamkeit das Alltägliche durch die Kirchen geläutert, der Mensch zum inneren Aufstieg geführt wurde (vgl. Lützeler S. 44). Die Bemühung um einen Anschluß daran manifestierte sich im Wunsch nach Neubelebung der Bauhütte als organisatorischer Form für den Wiederaufbau, nach Materialgerechtigkeit und handwerklicher Tradition, nach Erneuerung der Ausstattungskünste.

Die Klagen über die Einschätzung der Kirchen nur mehr als Denkmäler und die Beteuerungen, Sakralbauten ausschließlich als solche zu erhalten (vgl. S. 21, 28, 30, 36, 46, 87 u. ö.), können nicht darüber hinwegtäuschen, daß man die Kirchen eben doch als singuläre Kunstwerke wahrnahm und daraus Interpretation ableitete. Der Topos des lebendigen Erbes, die Wiederentdeckung des Mittelalters und der mystifizierte Kirchenbegriff beruhten auf der Dignität der Bauten durch Alter und kunsthistorischen Rang, auf der dem Lokalstolz entgegenkommenden kunstlandschaftlichen Besonderheit und der allgemeinen Affinität von Geschmack und Architektur zu „Struktur“ und „Form“ vorgotischer Baukunst. Es waren die historischen und künstlerischen Denkmäler, die man wiederherstellte.

Die damals betonte „religiöse Frage“ eines Wiederaufbaus hätte sich schwerlich an neuzeitlichen, keinesfalls aber an Bauten des 19. Jhs. gestellt.

Die Romantizismen, zumal das uniforme, emphatische Bild vom Mittelalter waren geprägt durch das Verhältnis zu den vorangegangenen anderthalb Jahrhunderten und das Urteil über alles, was man unter dem Namen ‚Historismus‘ faßte. Die Abwehr einer auf geschichtliche Stillagen gestützten architektonischen Formsprache und Ausstattungskunst bezeugt einen Grad an Irrationalität, der viele Maßnahmen erklärt. Aufschlußreich ist die Geschichtsdeutung, welche die Zeit seit 1800 als fortschreitende Dekadenz begriff. Man erkannte Ausgang des Krieges und Zerstörung der Stadt als logische Folge und katastrophalen Abschluß der Entwicklung, als Sühne für die Verbrechen an den Kirchen und zugleich als Befreiung von deren falscher Wertschätzung und von der jüngeren künstlerischen Hinterlassenschaft. Lützeler faßte die hierüber einhellige Meinung in ein Modell dreifacher Zerstörung: Die erste seien die Abbrüche von Kirchen im 19. Jh. gewesen, die zweite die Neuausstattung im Inneren und die architektonische Neufassung der Umgebung. Wie diese sei auch die dritte, zwangsläufige Zerstörung durch Bomben darin begründet, daß man „die Vergangenheit innerlich aufgegeben“ hatte (S. 42-43; vgl. H. Schnitzler S. 58-60; A. Verbeek S. 63-67; Förster S. 112). Solche Entfremdung habe sich darin ausgedrückt, die Sakralbauten nur mit historischen, ästhetischen, kunstgeschichtlichen Maßstäben zu betrachten. Verdammte wurden die angeblich nachahmend-unschöpferische, unwahre und doktrinäre Kunstübung des 19. Jhs. und die ältere Denkmalpflege, deren Rekonstruktionen und purifizierende Rückbauten man als Zeugen einer Verfallsgeschichte beschimpfte. Sie sei mit dem Anspruch der Wissenschaft aufgetreten, habe in überlieferten Bestand eingegriffen und damit selbst gestaltet, ohne künstlerisch produktiv gewesen zu sein. Für die ‚zerstörerischen‘ Wirkungen konnte man sich auf die Kritik an der Denkmalpflege seit 1900 und auf Rodins Verdikte berufen, als abschreckende Beispiele verwies man auf die Wiederherstellungen in Nordfrankreich und Flandern nach 1918.

Mit dem schillernden Begriff ‚Historismus‘ gewann man ein Gegenbild, wie Wiederaufbau keinesfalls sein sollte. Nachdem weder diskutabel schien, Ruinen stehenzulassen, noch, sie abzubrechen und neu zu beginnen, hätte auch getreue Wiederherstellung als erneuter Historismus gegolten, als sklavischer Kopie, Fälschung, Anmaßung oder als Pietät maskierte Schwäche. Man fürchtete die technisch perfekte Glätte älterer Restaurierungen als lügenhaftes Verschleiern der Erneuerung, als endgültige Zerstörung. Ziel sollten das „Wahre und Echte“ sein, Erhaltung originaler Substanz und schöpferisch ergänzender, nicht nachahmender Wiederaufbau. Gefordert wurden eine „Wiedergeburt“ und „Regeneration“ durch zeitgenössische Architektur, ein „Weiterbauen“ und „Zuendedenken“ durch neue Formen – konkret: eine Aufnahme der Relikte in Neubauten, damit es Einklang durch Spannung gebe und historische Einheit weiterwache. Man beschwor die selbständige architektonische Tat, das „Künstlerische“ und den inspirierten Künstler, den statt Buchgelehrsamkeit und denkmalpflegerisch-akademischen Vorgehens der Mut zum Zeitgemäßen bestimme und den der „Weltenbaumeister“

selbst führe (Förster S. 112). Die Architekten beriefen sich auf die Kongenialität von frühem Mittelalter und jetzigem Schaffen, sprachen von „Begegnung“ und „Antwort“, „Ehrfurcht“ vor den Ruinen und nach Vertrauen in Fähigkeiten und Stil der eigenen Zeit plädierte man für Einfachheit und Verzicht auf einen Wettstreit mit dem Alten oder trat dafür ein, in neuen Formen zu ergänzen und große Projekte zu planen, statt abzuwarten und nur „Notlösungen“, „Krypten“ und „Kapellen“ zu bauen. Die Maßnahmen sollten sich nach dem Grad der Zerstörung unterscheiden. Wiederherstellung bei geringer Beschädigung hielt man für bloßes Einsetzen herausgefallener Steine, für selbstverständliche Pflege. Umstritten war, wieviel bei mittlerer und schwerer Zerstörung hinzuzufügen sei. Für Bauten, deren Teile ohnehin verschiedenen Zeiten entstammten, glaubte man Freiheit zu moderner Gestaltung von Einzelheiten zu haben; so schlug man neue, flache Decken anstelle von Gewölben vor. Die Wiederherstellung des Turmes von Groß St. Martin hielt man für unmöglich und forderte eine neue Form. Gleiches galt für St. Maria im Kapitol. Mit Ausnahme von Provinzialkonservator Wolff Metternich (S. 38; vgl. Verbeek S. 70) betrachtete man den Bau als Anlaß zur Neuschöpfung, entwickelte an ihm Visionen vom Neuen aus dem Alten.

Ausstattung war 1946/47 sekundäre Frage, was nicht verwundert, sah man sich doch von der des Historismus gerade erlöst bzw. durch die Schäden zu ihrer Vernichtung aufgefordert. Jetzt bestand Gelegenheit, die ‚reine Form‘ der Architektur, den ‚Raum an sich‘ wiederzugewinnen und – wie später Guardini – „geformte Leere“ von Raum und Wand als Möglichkeit religiösen Ausdrucks zu begreifen, in ihr ein ‚Bild‘ der „geheimnisvollen Anwesenheit des Heiligen“ zu spüren. Clemens Holzmeisters Erneuerung von St. Georg (1927-30) mit ihrem Bekenntnis zu äußerst sparsamem Schmuck und zur Reduzierung der Raumfassung auf steinsichtige Glieder und weiße Wand- und Gewölbeflächen galt als Vorbild für die moderne Lösung. Nicht gar so radikal waren die Raumfassungen der 30er Jahre des Limburger Domes und von St. Quirin in Neuss (Weyres); jene die Architekturglieder vorsichtig akzentuierende Ornamentierung wünschte man auch in den jetzt vor allem hell zu haltenden Kölner Kirchen (Wolff Metternich S. 38-39). Wenn stärkere Farbigkeit überhaupt erwogen wurde, sollte sie Glasfenstern vorbehalten bleiben; sie verkörperten nach wie vor die Lieblingsvorstellung der im farbigen Licht aufscheinenden Transzendenz und des ‚mystischen‘ Erlebens, suggerierten mittelalterliche Tradition (S. 37-38; 32). Von großer Wandmalerei oder Plastik war jedoch so gut wie keine Rede, man dachte, wenn überhaupt, an Figürliches im Stil der Kirchenmalerei der 20er Jahre (vgl. Schwarz S. 32; A. Hoff S. 91). Die übrige Ausstattung wollte man ebenfalls gänzlich neu und dabei auf wenig („edles Gerät“) beschränkt.

Förster entwarf gegen die drohende totale Rekonstruktion seine „Vision“: „in neuer Gestalt das alte Köln“, ohne den ehemaligen Grundriß, mit wenigen alten Spuren und neuen Bauten, mit Kirchen von bettelordenshafter Einfachheit. Nur im „Sinbild“ eigener Architektur erlange man Gewißheit über sich selbst; neue Stadt und Kirchen seien zu bauen im Sinn freier und göttlich inspirierter Schöp-

fung, im Wachsenlassen durch Generationen (S. 105-115). Demgegenüber vertrat Lützeler am unbekümmertsten den sofortigen Wiederaufbau (S. 41-49). Wenn gleich gerade er alles verurteilte, was Historismus hieß, suchte er die „geschichtsverbundene Erneuerung“ vom Vorwurf der „Fälschung“ zu befreien; sie galt ihm als wiederbelebte innere Hinwendung, erfüllt und aus Instinkt und Intuition kommend, sich aus der „geistigen Atmosphäre“ des Alten entwickelnd. Weitgehende Wiederherstellung im „Geist des Ganzen“: Damit war eine Formel gefunden, die Rekonstruktion zum vorherrschenden Prinzip erklärte und zugleich dem Jetzt ein bescheidenes Recht einräumte; darin verbarg sich die Gegenposition zum unbedingten Neubeginn, wobei Denkmalpflege aber immerhin als schöpferisch definiert war. Damit war auch dem Wunsch vieler nach alten, nur von den dunklen Ausstattungen befreiten und ein wenig modern variierten Zuständen entsprochen, die man nicht als Historismus gescholten wissen wollte. Alle an jenen Diskussionen Beteiligten waren vor allem zuversichtlich. Kein Pessimismus und keine Reflexionen, weder Bußgesinnung noch Mahnmale, keine Notlösungen und keine Bedenken um Authentizität und originale Substanz: Adenauer setzte das „kölnische Herz“ als Instanz ein und forderte „Anfangen und Voranmachen“ (S. 115-116).

Schöpferische und rekonstruierende Denkmalpflege

Die Praxis entfernte sich immer weiter von diesen Überlegungen. Lützeler und Adenauer hatten dem Verlangen der Öffentlichkeit gleichsam den ‚kunstphilosophischen‘ und politischen Segen gegeben. – Den großen Entwurf im Sinn der Moderne wagte man nicht (was man nicht unbedingt bedauern muß), man richtete sich in der Mitte zwischen ‚Neu‘ und ‚Neu-Alt‘ ein. Auch die Denkmalpflege wählte zunächst den mittleren, ‚schöpferischen‘ Weg zwischen strengem (überzogenem) Verständnis der Maxime ‚Konservieren, nicht restaurieren‘ und totaler Restitution; sie bekannte sich zur Ergänzung in neuen Formen, aber – aus Furcht, keinen modernen, allgemein gültigen ‚Stil‘ als Ausdruck der Epoche zu besitzen – nur in bescheidenstem Umfang und einfachster Gestalt, bei größeren Aufgaben auf unbestimmte Zeit vertagt (Wolff Metternich S. 34-37, 118-119).

Der Wiederaufbau begann ohne verbindliches Konzept und eindeutige Zuständigkeiten, getragen von Einzelentscheidungen (hierzu Ch. Machat: *Der Wiederaufbau der Kölner Kirchen*, 1987). Alle Unternehmungen sollten keineswegs nur, wie angeraten, Vorarbeiten und unbedingt Nötiges umfassen, Reste bewahren und langwierige Suche nach neuer Form zulassen; vielmehr zielte die wesentlich durch Weyres geprägte schöpferische Denkmalpflege des ersten Jahrzehnts bereits nicht auf Erhalten und Zeigen von Spuren und Narben, suchte eine geglättete Form herzustellen. Jenes propagierte Fortführen eines alten ‚Baugedankens‘ war das Bemühen, zum (mehr oder weniger schlecht belegbaren) Urzustand zurückzukehren oder sich ihm doch mit eigener Erfindung anzunähern. Man besichtigte an den romanischen Kirchen zugunsten des vermeintlich Wertvolleren vieles an alter, aber eben späterer Substanz. Es scheint nicht unwillkommen gewesen zu sein, daß gotische Gewölbe eingestürzt waren und man sie jetzt aus Angst

vor ‚Historismus‘ nicht wiedererrichten durfte; so schlug man Gewölbeanfänger ab, beließ aber Dienste als sinnlose Formstücke an der Wand oder legte Reste verschiedener Zustände als ‚archäologische Präparate‘ offen. Die in dieser Weise ‚wiederhergestellten‘ Kirchen geben keinen baugeschichtlich fundierten Befund wieder, sondern nur Vorstellungen einzelner Architekten, für die wichtige historische Schichten der Bauten aufgegeben wurden. Die bereinigte Form bedeutete nicht bloß Befreiung von historistischen Ausstattungen, sondern Verwirklichung eines Ideals von ‚Schlichtheit‘, das man in Räumen vorgotischer Zeit schon einmal gültig realisiert sah. Das Aufeinandertreffen verschiedener Stile am selben Bau suchte man zu mildern, wo Neuere beizubehalten war. Flache Langhausdecken, in welcher historisch falschen Höhe auch immer, suggerierten Ursprünglichkeit; leicht gewölbte und gefaltete (Abb. 4) vermittelten einen Kompromiß. Alles war auf puristische Vereinfachung und klare räumliche Form abgestimmt. Dem entsprachen die neuen Zustände der Außenbauten, auch provisorische Zwerggalerien, Turm- und Dachformen.

Das ehrgeizigste Projekt scheiterte. Schon 1952 glaubte man nicht mehr, lange Zeit abwarten und planen zu müssen; Weyres schlug für den allgemein verloren gegebenen Chorbau von St. Maria im Kapitol einen dann 1955 veranstalteten Wettbewerb vor. Gefordert war ein Neubau unter Berücksichtigung des Bestehenden und des Chorgrundrisses. Die Ergebnisse, die prononciert neue Form gegen die alte setzten, einen großen Vierungsturm und völlig veränderte Lichtführung planten oder rekonstruierende Lösungen vorsahen, wurden nicht akzeptiert. Die Jury gab, damit unter Verwendung des konservativsten Beitrags die ursprüngliche Konzeption wiederhergestellt würde, das Projekt an die Denkmalpflege zurück; sie hat das Ihrige daraus gemacht. (U. Krings, *Dt. Kunst und Denkmalpflege* = DKD 38, 1980, S. 25-40).

Um 1960 begann ohne Diskussion von Theorien ein Wandel vom schöpferischen Verständnis der Denkmalpflege zu dem heute allgemein akzeptierten; damit setzten rekonstruierende Wiederherstellungen ein. Zerstörtes sollte nicht mehr in zeitgenössischer Formensprache ersetzt, sondern aufgrund bauhistorischer Kenntnis gemäß dem letzten Zustand ergänzt werden. Man gab die wichtigste Forderung von 1946/47 auf und alle damit verbundenen, andernorts deutlicher, aber zuungunsten der historischen Architektur formulierten kunsthistorisch-ethischen Gesichtspunkte und Übertrag des Grundsatzes des originalgetreuen Ausbesserns aufs Ganze. 1960 entschied man, die gesamte Dekoration der nachgotischen Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt wiederherzustellen; die fast ganz vernichtete Ostpartie von St. Georg wurde in alter Form errichtet, ab 1965 der erst provisorisch aufgebaute Trikonchos von St. Aposteln rekonstruiert. Für die Rheinansicht wollte man den Turm von Groß St. Martin wiedergewinnen und gerade hier nicht, wie ehemals so bekennerhaft gefordert, auf den „begnadenen Künstler“ in „vielleicht hundert Jahren“ warten (1964 fertiggestellt). Die rekonstruierende Methode war seither bestimmend, doch parallel dazu betrieb man noch schöpferische Denkmalpflege, besonders an St. Maria im Kapitol. Nicht so zu tun, als sei nichts geschehen, auch Spuren der Zerstörung zu sichern und da-

mit neue ‚Jahresringe‘ zuzulassen – jenes Argument, das erst Ende der 70er Jahre wieder auftauchte, war immer unpopulärer geworden; immerhin erhielt man zwei Kirchen als Ruinen.

1985 befanden sich Jahrestagung der Landesdenkmalpfleger und Kolloquium in einer noch ambivalenten Situation. Von kapitalen Verstößen gerade der ‚schöpferischen‘ Phase gegen seit langem eingeführte denkmalpflegerische Grundsätze handelte besonders anhand von St. Maria im Kapitol D. von Winterfeld (S. 261-276; ders., *Kunstchronik* 38, 1985, S. 282-287). Fast kein Bau wurde ohne Veränderung wiederhergestellt; die nachträglichen Substanzverluste sind besonders im Fall der Gewölbe zu bedauern, im Fall noch umfangreicher, aber rigoros heruntergeschlagener Ausstattungsreste aus dem 19. Jh. zumindest leichter zu erklären. Bestimmend war der Wunsch nach bereinigten Fassungen und Rückgewinnung von Erstzuständen. Dieses Bemühen, Verbesserung der geschichtlichen Gestalt, wurde als zutiefst historistisch freilich nicht erkannt. Inkonsequenterweise wurde keine der möglichen historischen Versionen verwirklicht, sondern man bewahrte Reste aus verschiedenen Zeiten nebeneinander. Damit kamen geschönte Ruinen oder kombinierte Einzelformen zustande, bisweilen glich man zeitgenössischem Stil an und vereinheitlichte zu einem historisch camoufflierten neuen Ganzen. Winterfeld und andere nannten dies „willkürlichen Umgang mit der historischen Form“, einer „intuitiven Ästhetik“ entsprungen und als Denkmalpflege ausgegeben (S. 269-270, vgl. ders. S. 287 und 320).

Methode wie Ergebnisse waren orientiert an der Restaurierung von St. Georg. Dieselben Fragen nach rekonstruierendem oder modernem Wiederaufbau und nach dem Rang der einzelnen Zustände waren hier im Sinn purifizierender Wiederherstellung (wenngleich nicht des Gründungsbaus), d. h. gemäß geschmacklich begründeter Interpretation und üblichen Charakterisierungen der Frühromanik (B. und U. Kahle S. 229-237): ‚Strenge‘ und ‚Herbheit‘, tektonische Struktur und in rauher Oberfläche sichtbares Alter als atmosphärische Qualität des Materials waren gesucht und mit teils fragwürdigen Mitteln erzeugt worden. Konzentration auf die genuinen Werte von Architektur und Raumgefüge, Kontrastierung von steinsichtigen struktiven Gliedern und unregelmäßigen, nur mit Schlämplputz bedeckten Flächen, fast völliger Verzicht auf dekorative Ausstattung, dazu eine mystifizierende Beleuchtung und Glasfenster als einzige Farbakzente – auf diesen Prinzipien und der damals empfundenen inneren Verwandtschaft der Moderne gründete man den Wiederaufbau.

Doch bei den Fiktionen oder Neugestaltungen sind typische Veränderungen eingetreten. Jene neu-sachliche ‚Archaik‘, die auf kubische „Struktur“, einfache Raumordnung und einen Gesamteindruck der Ursprünglichkeit zielte, geriet nun zu einem Effekt der Glätte und zu jener ‚Verharmlosung‘, vor der gewarnt worden war. Im neuen St. Georg zeigt das der Vergleich: In manchem ist man Holzmeisters Konzeption halbherzig gefolgt, doch die Flächen sind nun glatt verputzt und hartweiß gestrichen, der revolutionierende Purismus und die Anlage von Vierung und Chor für eine marmorschwere Altargestaltung und sonstigen kunstgewerblichen Prunk aufgegeben worden, ein Raum der 50er Jahre (H. Kier S. 238; Verbeek, *Stadtspuren* Bd.1 S. 269-273). Das nach dem Krieg gepflegte Ideal vom mittel-

terlichen wie vom nachgeschaffenen Kirchenraum war um einiges gefälliger und ließ dem Schmuckbedürfnis wieder Platz. Formvereinfachungen und optische Vereinheitlichung, Bekenntnis zu flach gedeckten Räumen und leerer Flächigkeit wurden halb zurückgenommen durch die ästhetisch bestimmte Mischung historischer Zustände, glatte Materialbehandlung und jene geschmäckerlicheren ‚Veredelungen‘. Tatsächlich sind bei den frühen Lösungen mit ihren neuen Zutaten Halbheiten entstanden: weder Rekonstruktionen noch Zerstörungsspuren, in der lauen Anpassung aber auch keine Entwürfe von eigenständiger, signifikanter Form. Die harmlos-schönlinige, im Grunde biedere Eleganz von raumbestimmenden Teilen, für die zu Recht die Langhausdecke von St. Maria im Kapitol zitiert wird, setzte sich fort in den Zierlichkeiten der Ausstattung.

Daß derart großzügig mit dem Befund agierende, in erster Linie neu gestaltende Denkmalpflege nicht der richtige Weg war, ist 1985 kaum noch zweifelhaft gewesen (wenngleich der Stadtkonservator noch ein solches Projekt betrieb); umstritten war und ist, wie die Ergebnisse künftig zu behandeln seien. Die getreuen Wiederherstellungen dagegen sind als jene Leistungen zu würdigen, die die alten Kirchen wieder erfahrbar gemacht haben. Diese teils rekonstruierenden Maßnahmen sind nicht mehr im polemischen Sinn als ‚Restaurierung‘ und ‚Rekonstruktion‘ anzusehen; denn hier ist jenes lange tradierte Verdikt über Verbesserungen oder Neubauten von längst Untergegangenem nicht angebracht, zum anderen hatte man sich allmählich von den ideologischen Anschauungen über einen ‚eigenen Stil‘ freigemacht, in dem allein wiederaufzubauen sei, und es ging nicht mehr um ein 1946/47 als unmöglich erachtetes Hineinversetzen in historische Zeiten, sondern allein um Bewältigung technisch-handwerklicher Probleme.

Der größere Teil der Kölner Kirchen bezieht – abgesehen vom Bewahrten – heute seine Glaubwürdigkeit aus dem Wiederaufbauwillen der betroffenen Generation, der zeitlichen Nähe der Arbeiten zu Vorkriegszustand und Zerstörung, dem (allerdings nur bedingten) Anschluß an die ehemalige architektonische Gestalt – also aus einer gewissen zeitlichen und formalen Kontinuität (vgl. G. Mörsch, in: *Schutz und Pflege von Baudenkmalern in der BRD ...*, hg. A. Gebeßler, W. Eberl, 1980, S. 91-94; ders., *DKD* 35, 1977, S. 213). Kritik gilt daher nur der einzelnen Ausführung des prinzipiell Anerkannten, den Einbußen an originaler Substanz (einschließlich der Provisorien als Spuren der Erneuerungsphase), Veränderungen von Details durch mangelnde Gewissenhaftigkeit; sie betrifft ferner den Umfang an Steinauswechslung und die von regularisiertem Steinschnitt und grober Oberfläche (außen) bestimmte Erscheinung (z.B. v. Winterfeld S. 263-266, 293; vgl. *Kunstchronik* 38, 1985, S. 275-276, 280). Solche neuen, fremden Eigenschaften, zumal der äußere Eindruck der Kirchen – Modelle ihrer selbst – und der deutlich erkennbare ‚Stil‘ der Denkmalpflege, machen es fraglich, ob und wann diese „romanischen Neubauten der 2. Hälfte des 20. Jhs. (bei unterschiedlicher Möglichkeit zur Wahrung der Originalsubstanz, die ... weitgehend erst aus dem 19. Jh. stammte)“ (Kier S. 12) im Bewußtsein des Betrachters ganz die Stelle der Originale einnehmen werden – und, ob sie es sollen.

Neue Heilige Allianz für Bild und Schmuck

Alle Anstrengungen zielten auf Wiederherstellung allein der Architektur. Dies geschah aus der ästhetischen Erfahrung früher Bauten und der davon mitgeprägten Methode architekturhistorischer Interpretation, die sich auf den ‚reinen‘ Bau konzentrierte. In der Beschränkung auf steinsichtige Glieder und verputzte, weiße Flächen sah man struktives Gerüst und formale Organisation wiedererkennbar werden und „raumhafte Werte der Wand“, Klarheit und Größe zurückgewonnen (z.B. H. E. Kubach, *Kunstchronik* 3, 1950, S. 181-186; ebd. 32, 1979, S. 407). Zum anderen mußte hier freilich die Not der Verluste und die Opferung historistischer Reste zur Tugend gemacht werden. Vom nachexpressionistischen Pathos der Neuordnung von St. Georg ohnehin schon etwas abgerückt, blieb man sich zugleich dessen bewußt, daß mit fehlenden Raumfassungen und Malereien eine entscheidende Qualität mangelte, der neue Eindruck rudimentär und formal zeitgebunden war. Die bekenntnishafte Reduktion ist in zwei Bauten durch farbige Ornamentierung an Rippen, Wülsten, Kapitellen gemildert worden, wie sie vor dem Krieg Weyres mehrfach angewandt hatte. Damit wurden zwar wiederum nur Glieder der Architektur akzentuiert, doch statt von Askese sprach man lieber von heller Festlichkeit (vgl. Beseler, *Jahrb. d. rhein. Denkmalpflege* 21, 1957, S. 153, 170). Auch an Ausstattung sind die Kirchen weit weniger karg geblieben, als man nach den Armutsassapellen erwarten könnte und als heute jene behaupten, die für große Programme in den vorgeblich leeren Räumen werben. Neben anfangs zurückhaltender, auf einfache Muster beschränkter Neuverglasung sind alle üblichen Gegenstände in die ‚geschmackvolle‘, das Gerade abrundende Form der ‚ars sacra‘ gebracht und mit Ornament, floralem Dekor und symbolischen Zeichen bedeckt worden. Vom wachsenden Aufwand an Bronze und poliertem Stein abgesehen, sind bei den nicht sonderlich starken formalen Wandlungen wesentliche Merkmale kirchlicher Ausstattungskunst bestehen geblieben: Figürlich-Szenisches ist ins Anekdotische gewendet, Schmuck- und Darstellungsbedürfnis sind in dezente Kleinteiligkeit und graphische Stilisierung zurückgenommen, insgesamt herrscht der Hang zum Belanglos-Hübschen, das als ‚edel‘ gilt. Jüngere Tendenzen zum Naturalistischen, auch Historistischen und die Versuche einer Nobilitierung durch übernommene frühchristliche und mittelalterliche Motive bestätigen diesen Eindruck; neue Ansätze, gedanklich oder formal selbständige Entwürfe sind Ausnahmen. *Horror vacui* läßt kein Geländer und Gitter zu, das nicht mit Zierrat versehen oder als Zaun, Geflecht, Kordel simuliert wäre – von den ‚lebensnahen‘ Humorigkeiten in Details zu schweigen.

Neue Raumfassungen wurden erst Thema, als man Mitte der 70er Jahre andernorts die ersten Rekonstruktionen unternahm und der Chor von St. Aposteln fertiggestellt war. Starkfarbige Versuche im nördlichen Westquerhaus und eine intensiv blaugrundige Ausmalung des Vierungsgewölbes, die an die Kachelung eines türkischen Bades denken läßt, wurden abgebrochen, da keine Einigkeit zwischen den Zuständigen zu erzielen war (vgl. *Kunstchronik* 38, 1985, S. 278f.).

Den eigentlichen Ausbruch ungebremsen Ehrgeizes zur Kirchengausstattung markiert die Vollendung von St. Gereon. Daß man gerade hier den anspruchs-

vollsten und aufwendigsten Entwurf verwirklichen wollte, scheint leicht erklärbar. Nicht nur war eine langdauernde Wiederherstellung zu krönen, war zu hoffen, eigenes Bemühen werde durch den Ort ausgezeichnet, vielmehr wollte man mit der würdigsten Architektur in Konkurrenz treten und in der Synthese und Überbietung ein schöneres St. Gereon präsentieren als es je gewesen.

Dem Wunsch nach Geist und Pracht, nach endlich wiederzugewinnender Symbolik des Kirchengebäudes in spiritueller Gesamtinterpretation kam der Bau entgegen: Die Tradition, die Verknüpfung des Martyriums von Gereon mit dem spätantiken Gründungsbau, das Martyrium als herausgehobene Zeugenschaft für Glauben, ferner die singuläre Form des Zentralraumes, die Hierarchie von vier bzw. fünf Ebenen und die Vorgabe bedeutungsvoller Zahlen durch die Architektur – durch all dies und vor allem durch die frühe Bezeichnung „*Sancti Aurei*“ und Erwähnungen reicher Ausstattung bei Gregor von Tours (*MGH SS. rer. Merov.* I,2 S. 80) fühlte man sich nicht nur kirchlicherseits herausgefordert zu umfassender Ausschmückung und zur Nachfolge jener ikonographischen Konzeptionen, die dem eigenen Bedürfnis nach geistiger Auslegung und bildgewordener Exegese das Vorbild zu geben schienen. (Eine Fassung des Programms in: *Fusa* 8/9, 1982, S. 21-33; zur Ausführung H. Fußbroich, *Colonia romanica* 4, 1989, S. 121-141).

Unter dem Grundgedanken des Martyriums und der Generalformel: „Der Sieg Christi in seinen Heiligen, die Einheit von himmlischem und irdischem Jerusalem“ ist das Gewölbe als „pfingstlicher Baldachin der Kirche“ bestimmt; Martyrium und Pfingsten sind dabei nicht ohne Gewalt verbunden, das „Rot der Zeugenschaft“ und Rot als liturgische Farbe (mit goldenen Tropfen/Flammen) kurzerhand kontaminiert. Die vier Fensterreihen sind ausgewiesen als (von oben): (1) Zone von vier Propheten und zwölf Aposteln, dazu apokalyptisches Lamm, Maria und Johannes der Täufer sowie Pfingsten, Himmelfahrt und Hölle/Fegefeuer, (2) Zone der himmlischen Wesen, d.h. der vier apokalyptischen Wesen als „Engel des vierfachen Wortes“ und der (bislang unbekannt) „Engel des Weltgevierts und der Elemente“ (ausgeführt stattdessen die apokalyptischen Reiter), durch Epiphanie und Kreuzigung erweitert zur „Zone des göttlichen Planes in Schöpfung und Erlösung“, (3) Chöre der Heiligen und (4) das Martyrium (nicht ausgeführt). Keineswegs befriedigend, aber weniger problematisch wirken Wilhelm Buschultes zu kontrastreiche Grisaillefenster der Erdgeschößkonchen und konventionelle Heiligengestalten darüber.

Mit Georg Meistermann dagegen, dem man – aus der so oft enttäuschten Wertschätzung von Alterswerken – den bedeutenderen Teil anvertraute, hat die Denkmalkommission wesentlich sich und den Bau einem Künstler ausgeliefert, der sich ein Höchstmaß an Freiheit zu bewahren wußte und in der Regel keine Kartons vorlegte. Die Hoffnung auf eine individuelle, sich gleichwohl einordnende und einem harmonisierten Eindruck dienende Lösung ist auf eklatante Weise nicht erfüllt worden. In den zwei raumbestimmenden Fensterreihen des Obergadens manifestiert sich eine Eigenmächtigkeit, deren Farbkombinationen das Dekagone beherrschen. Dabei ist es nicht allein die großenteils provokante, dissonante Farbigkeit, welche die Architektur völlig überblendet. Diesen aufdringlich gegen den Bau gerichteten Effekt verstärken vielmehr alle systematisch eingesetzten Mittel: Neben wenigen hellen, fast grisaillehaften Fenstern stehen die überwiegend als selbständige Kompositionen behandelten starkfarbigen, die hinsichtlich formaler Organisation und Kolorit, durch Kontraste, Beschränkung auf wenige Farben oder grelle Buntheit in Konkurrenz treten. Auch innerhalb eines Fensters herrschen Gegensätze: zwischen Hell und Dunkel, Intensitätsgraden der Farben, großen und kleinsten Scheiben, Flächigkeit und dichtester Schraffur der Bleiruten. Mangels Ponderierung des optisch Dominierenden sowie ausgewogener Verteilung von leuchtender Farbigkeit und fast weißen oder dunkelgrau-braunen Partien ergibt sich keine einheitliche, nur im kleinen Maßstab variierte Farb- und Lichtfolie zwischen oder

‚hinter‘ den Architekturgliedern, entsteht vielmehr eine Unruhe, die gleichmäßige Streuung des Lichts verhindert. Ohne daß aufgrund eines absoluten Maßstabes über mögliche Qualitäten dieses Zyklus zu entscheiden wäre, stehen Uneinheitlichkeit und der vorherrschende Eindruck graphisch-formaler und koloristischer Zerrissenheit fest; sie wirken „formsprenge“, sind für die Raumwirkung des Dekagon verheerend (vgl. v. Winterfeld S. 265-266, 293; Mörsch S. 290-291; ferner S. 311, 313, 357; Machat: *Wiederaufbau* S. 71).

Ein eigenes Problem stellt die Erkennbarkeit des Inhalts dar – jedenfalls wenn man eine solche als intendiert annimmt und sich an der vermittelnd-didaktischen Aufgabe der Künste orientiert, wie sie ihnen die Liturgie-Konstitution des II. Vaticanum zuschreibt. Hatte das Programm durch die weitgehende Reduktion des Themas des Martyriums und den eingeschobenen Apokalypse-Zyklus bereits an Stringenz eingeübt und ist es in der theologischen Deutung der kombinierten Themen wie im Detail ohnehin nur verbal vermittelbar, so verhindert die bildliche Umsetzung jegliche Wahrnehmbarkeit des Einzelnen und damit ein auch nur rudimentäres Verständnis des Ganzen. Nur wenn man von Propheten und Aposteln in der obersten Zone weiß, kann man Schemen stehender Gestalten erahnen; nur auf Abbildungen könnte man die versteckten zeichnerischen Abkürzungen des Dargestellten, manches Attribut und die Punkt-Punkt-Komma-Strich-Gesichter sehen. Fraglich bleibt, wie man die ‚abstrakten‘ Farbkompositionen als „Typen, Charaktere, Anschauungen“ begreifen soll, da konkrete Personen vorzustellen erklärtermaßen nicht Meistersmanns Absicht war. Ob Hermetik die anagogische Wirkung des farbigen Lichts erst eigentlich möglich macht?

In St. Gereon hat eine sich verselbständigende Ausstattung (teilweise gegen den Willen der damaligen Stadtkonservatorin Kier) vom Bau Besitz ergriffen; man trifft auf ein Konglomerat aus rotem Gewölbe und goldenen Kapitellen, hellblauen Wänden im Hochchor, dem beengt stehenden, Dekagon und Chor eher trennenden als verbindenden barocken Tabernakelaltar aus St. Kolumba, einem kunstgewerblich-kleinteiligen Fußboden und den so aufdringlichen Fenstern. Dies war 1985 Anlaß zum eindringlichen Appell an kirchliche und städtische Denkmalpflege, vom offen geäußerten Wunsch nach Aufwand und sich spirituell-ikonographisch rechtfertigender Verschönerung abzustehen, die fleckige Steinverfärbung durch Eisenoxydausblühungen in St. Gereon nicht etwa zur willkommenen Gelegenheit einer Farbfassung zu nehmen, Zurückhaltung zu üben, damit nicht mehr zweifelhafte Konzepte aufkämen (S. 290-293, 311-313, 357; U. Mainzer, *DKD* 43, 1985, S. 114-128).

Daß die Stadtkonservatorin solche Mahnungen, wie sie neben anderen der Landeskonservator vortrug, eine beliebige Meinung nannte, war bezeichnend; denn im Jubiläumsjahr reichte sie die Begründung umfassender Innenraumgestaltungen nach und formulierte sie als Programm für kommende Zeiten. Der bekannte Widerspruch zwischen der neu hergestellten Architektur und dem Wissen, daß die Kirchen ursprünglich eine Raumbfassung hatten und in Teilen auch figürlich ausgemalt waren, ist als dramatischer Notstand ausgegeben worden. Die immer wieder gebrauchte Formel lautete, die Kirchen seien „funktionsfähige Rohbauten“, denen eine ihrer Bedeutung angemessene Innenausstattung fehle. Schuld an dieser Unfertigkeit hätten die Denkmalpfleger mit ihrer Affinität zur archaischen Erscheinungsform ottonisch-salischer Architektur, ihrer Ablehnung späterer Veränderungen; daher seien sie jetzt verpflichtet, sich um Ausstattungen zu bemühen. Denn es gebe keine Begründung für Unveränderbarkeit, jedoch ein be-



Abb. 1 Köln, St. Aposteln, linke Konche mit neuer Ausmalung (nach: Münster 43/1, 1990, 3)



Abb. 2 Köln, St. Aposteln, linke Konche mit neuer Ausmalung (nach: Münster 43/1, 2)



Abb. 3a und b Köln, St. Aposteln, neue Ausmalung der linken (oben) und rechten (unten) Konche (Rhein. Bildarchiv, 217020, 217021)



Abb. 4 Köln, St. Maria im Kapitol, Lettner mit Orgel, Zustand 1992 (C. Körber-Leupold, Köln)

rechtigtes Bedürfnis der Gemeinden nach Gestaltung ihrer Kirchen (S. 11-18, 150-162). Dies legitimierte Kier mit einer anderen Formel. Kardinal Höffner nämlich forderte gleichzeitig neuen Aufwand: „Farbe und Licht, Lied und Fest, Bild und Schmuck weisen auf das ganz Andere hin“ (S. 131-133).

In der polemischen Zuspitzung wird Halbrichtiges nicht wahrer: Verzeichnet ist das Bild von kargen, weißgekälkten, leeren Räumen; die Forderung nach Schmuck deklariert sie zu Unrecht als ungestaltet, leugnet architektonische Form als für sich bestehenden Wert. Von der „Zufälligkeit der ausgeräumten Baustelle“ als „ästhetischem Prinzip“ jener zu sprechen, die als „elitäre Ästhetiker“ sich auf die moderne Tradition des frühen 20. Jhs. stützten, tut Wissen und Bedenken aller Skeptiker leichtfertig ab, ignoriert Geschichte und alle Schwierigkeiten mit Form und Inhalten künftiger Ausmalungen. Aus der Tatsache vormaliger, teils starkfarbiger Fassungen abzuleiten, man müsse sie nachschaffen oder Adäquates neu erfinden, scheint zwanghaft gefolgert. Dabei geht es nicht um Rekonstruktion von Nachweisbarem, sondern in der Steigerung jener bescheiden-harmlosen Nachkriegsverschönerungen wiederholt sich das historistische Bedürfnis nach restaurativer Vollendung. Ausgangspunkt war die aus Überdruß am Purismus begonnene Beschäftigung mit dem späten 19. Jh. und seiner Ausstattungskunst, deren wissenschaftliche Erkundung in Sehnsucht nach dem farbigen, ornamental-fürlichen Gewand der Architektur umschlug.

Keine Reflexion über diesen indirekten Weg ist bei diesem neuhistoristischen Wunschdenken zu erkennen. Jetzt wird Distanzierung von Prinzipien vergangener Jahrzehnte zur wohlfeilen Aburteilung nicht nur bisheriger Denkmalpflege, sondern ‚der Moderne‘. Die auf Stilreinheit und klare Form zielende Architekturinterpretation und Wiederherstellung seit Holzmeister habe die Kirchenräume „ebenso für das eigene Stilempfinden ‚mißbraucht‘ wie die Barockzeit“. Während aber Umgestaltungen der letzteren als schützenswert gelten, werden die Ergebnisse des Wiederaufbaus offenbar weder als geschlossene Konzeptionen noch als verbliebene Rudimente wahrgenommen, sondern als Provisorien. Kritik an purifizierenden Maßnahmen wird zu Forderung nach (nicht weniger zeitgebundener) Gestaltung, erheblich eingreifender Ausstattung und sich keineswegs unterordnender Farbigkeit. Reklamiert wird das Recht auf das „Romanikbild unserer Generation ...“, denn es gibt weder Stillstand noch den Weg zurück“. Soll demnach Ziel sein, eine mangels größerer Fassungsbefunde allenfalls in Analogieschlüssen kompilierte Vorstellung von ‚Romanik‘ zu geben, vor allem jedoch mit Wandmalereien, Fenstern, Altären etc. in den Kirchen einen synthetischen Eindruck von einstiger Fülle an wertvollen Materialien, Farben und Bildern zu erzeugen? Daß mit neuer Sakralkunst kein ‚Romanikbild‘ zu gewinnen ist, hätte es des Gegenbeweises durch die jüngsten Aktivitäten nicht bedurft. Es sollte wohl das ‚Bild‘, das in seiner angestrebten Stimmigkeit historische Wahrheit zu suggerieren sucht und auch bei weniger gewichtigen Eingriffen immer fiktiv bliebe, kein Anliegen sein, wo man die Kirchen als baulich wiederhergestellte Torsi zu erhalten und ihre Erscheinungsform ohne die gleichsam ideologische Vorstellung von der ‚reinen Architektur‘ als eben rudimentär zu vermitteln hat.

Nun werden einschneidende Veränderungen dessen propagiert, was an ‚Romanik‘ noch vorhanden und eigentlich dem Schutz der Denkmalpflege anvertraut ist. Kier ruft den Denkmalpfleger auf, den dann als mittelalterlich ausgegebenen neuen Raumeindruck aktiv mitzugestalten. Es geht um Weiterentwickeln, damit es nicht den „Stillstand“ des Bewahrens gebe. Die Absichten sind deutlich, wenn die jetzige Position durch den Hinweis auf Parallele und Ausgangspunkt beschrieben wird: die „Diskussion um die Neuausstattung“ werde „sehr nahe dort beginnen, wo das 19. Jh. ebenfalls angesetzt hat.“ Die Vollendungswünsche des Historismus wie der Anspruch der Nachkriegszeit, Eigenes beizutragen, sind in der Forderung nach Fortentwicklung der Kirchenbauten und in der Annahme möglicher Kongenialität vereint; dieses Programm entspricht der schöpferischen Denkmalpflege von einst. Den historischen Zeugnissen den Stempel gegenwärtiger Kunstübung aufzudrücken, sie durch umfangreiche Hinzufügungen zu interpretieren, verkehrt die Tatsache, daß Objektivität im Umgang mit Vergangenen letztlich nicht möglich ist, in einen Anspruch auf willkürliche, von kurzlebigen Geschmackskriterien diktierte Eingriffe. Aus der Bedingtheit historischen Verständnisses und dem offenbar nicht weiter reflektierten Interesse folgt nicht etwa Bereitschaft zu notwendiger Zurückhaltung, vielmehr werden offen subjektive Intentionen verfolgt und denen des Auftraggebers verbunden. Das als denkmalpflegerisch erklärte Konzept bezieht seine Legitimation aus den Ansprüchen der Kirche. „Der totale Purismus ist überholt“ (Kardinal Höffner).

Das Verlangen romanischer Innenräume nach Schmuck – d.h. der Wunsch der Kirche danach –, das neue Bedürfnis nach Formung der Liturgie und nach Kunst in den Bauten sowie der wiederbelebte Gedanke einer anagogischen Funktion von „Farbe und Licht, Lied und Fest, Bild und Schmuck“ waren der These vom Unvollendetsein leicht dienstbar zu machen. Der Wunsch nach Anschaulichkeit der ‚überirdischen Wirklichkeiten‘, sinnlichem Ausdruck der Inhalte in ‚Zeichen und Symbol‘ (statt, wie überspitzt zu hören, nur in Wort und leerer Wand) und nach ‚Offenbarung göttlicher Schönheit im Abglanz der Kunst‘, ferner die Idee, den permanenten Prozeß des Reifens der ‚lebendigen Kirche‘ mit Veränderungen von Liturgie und allen, auch baulichen Formen gleichzusetzen und dies als Bereicherung der Tradition zu deuten, lassen sich ohne sonderliche Mühe instrumentalisieren. Zwei Befreiungsbestrebungen haben hier zusammengefunden; die griffige Formel von den Rohbauten unterstützt latentes Verlangen nach dem Bild bei Gemeinden und Geistlichkeit, wie umgekehrt das laut geäußerte sich für die Verwirklichung des ‚denkmalpflegerischen‘ Anliegens nutzen läßt: Kirche und Stadtkonservator stützen sich gegenseitig, spielen sich Argumente in die Hände, was verdoppelnden Effekt hat. Nur Außenstehende fragen, ob sich hinter der oft beschworenen ‚Gemeinde‘ nicht vielleicht wenige Eifrige, womöglich allein der Pfarrer, verbergen und ob sie nicht von außen herangetragen Wünschen erliegen (vgl. S. 266, 312-313). Die richtige Einschätzung der Denkmäler als liturgisch genutzte Bauten erweist sich als Freibrief; die polemische Antithese zum nur bewahrenden, ‚toten‘ Museum behauptet Recht, ja Pflicht zur Veränderung. Obgleich Phrase, bleibt die Wirkung nicht aus, wenn theologische Bildprogramme

als Bedeutungsträger, nicht als Dekorationen verlangt und Wiedergewinnung von Spiritualität, Rückkehr zu sinnlich-emotionaler anstelle intellektueller Annäherung ans Transzendente und Neubelebung ‚mittelalterlicher‘ Symbolik versprochen werden. Die nicht überzeugende theologische Behauptung einer Notwendigkeit des Bildes soll die Aussage unterstützen, „Gott und seinen Heiligen“ sei „ein Leben in kahlen unfertigen fleckigen Wänden“ nicht zuzumuten (Kier S. 13).

Daß es angebracht „weder eine kunsthistorische noch eine denkmalpflegerische Begründung für die Unveränderbarkeit ... der völlig zufälligen Innenraumgestaltungen“ gebe, können historische Argumente sicher nicht bestätigen, solange sie nicht unbedingt ganz richtig sein müssen, um selektiv und mit deutlicher Absicht eingesetzt zu werden. Das ‚Romanikbild‘ suggeriert weitgehende Ausmalung; tatsächlich sollte ein Teil der Wand- und Gewölbeflächen, zumal die Apsiskalotten als Bildträger dienen, doch schwerlich waren sie es auch in jedem Fall. Es reicht die bloße Möglichkeit, um die Verpflichtung zu neuen Malereien zu folgern, da „die Wände romanischer Kirchen und vor allem die Konchen des Ostchors ... formal danach verlangen“ (S. 294, 302). „Kunsthistorisch richtig“ schien das 1985 außer Kier niemand zu finden (vgl. S. 311-312). Heute bestreitet G. Binding mit Blick auf die uneinheitlichen, verschiedenen oder keinen Prinzipien folgenden Fassungsbefunde und deren kaum bekannte Funktion eine Pflicht zur Ausmalung. Ebensovienig gibt es theologische oder liturgische Gründe. Worum geht es dann eigentlich bei diesem Programm und seiner bisherigen Ausführung? Es drängt sich der Eindruck auf, ein persönliches Anliegen verbinde sich mit dem, was öffentlich das Bedürfnis der *Ecclesia triumphans* nach ‚neuer Prächtigkeit‘ genannt wird.

Die Stadtkonservatorin und Erzdiözesanbaumeister W. Schlombs initiierten den 1981 gegründeten ‚Förderverein Romanische Kirchen Köln‘, um die Kirchen zu popularisieren und die Vorstellung ihres künftigen Zustandes zu verwirklichen. So erfreulich der Einsatz für ihre Erhaltung ist, so ambivalent ist aufgrund der Ergebnisse die Unterstützung bei der Ausstattung als zweitem Ziel – wie bereits der unmittelbare Antrieb zur Gründung, der Neubau des Westquerhauses von St. Kunibert, sehr bedenklich war. Das ideelle Engagement des schnell angewachsenen Vereins sowie die finanzielle Hilfe bei Restaurierungen verdienen Anerkennung. Da Kriegsschäden jedoch nicht mehr zu beseitigen sind und Bauunterhaltung nicht zu den Obliegenheiten zählen sollen, verbleibt als Aufgabe vor allem der Beitrag zu Neuausstattungen, zu gestalterischen, nicht erhaltenden Maßnahmen. Der Verein tritt dabei nicht als Initiator auf, sondern unterstützt Gemeinden, deren Wünsche ihre Mittel übersteigen. Die bis zu sechsstelligen objektbezogenen Stiftungen aus der Bevölkerung an den Verein erzeugen starke eigene Dynamik. Alle Gemeinden können solcher Hilfe sicher sein, da sie die Notwendigkeit dessen formulieren, was der Verein fördern will. Solche Einigkeit manifestiert sich besonders in der Beteiligung des Vereins an der Auswahl von Künstlern und stilistischen und formalen Entscheidungen.

Für das größte Vorhaben, die 1985 propagierte Ausmalung des Chores von St. Aposteln, zeigte sich solche Wirkung deutlich genug. Bei der allgemeinen

Ratlosigkeit, wer derartige Flächen bemalen könne, nannte die Stadtkonservatorin den Namen Hermann Gottfrieds. Wenngleich man später hörte, sie hätte sich einen Wettbewerb gewünscht, so erhielt doch erwartungsgemäß dieser in rheinischen Kreisen schon seit den 70er Jahren als prominentester kirchlicher Monumentalmaler gefeierte Künstler den Auftrag (*Abb. 1-3b*).

Aufbauend auf der fragwürdigen, doch in Köln ständig apostrophierten Annahme, mittelalterliche Kirchen seien immer als Abbilder des ‚Himmlischen Jerusalem‘ gebaut worden, hat man für St. Aposteln ein Bildprogramm nach der Apokalypse entworfen (vgl. *Colonia Romanica* 3, 1988, S. 148-150): in der linken Konche die bedrängte irdische Kirche in Gestalt des vom Drachen bedrohten, von Engeln beschützten apokalyptischen Weibes (zugleich Maria als Urbild der Kirche), dazu der Engelskampf und der Gekreuzigte als Sieger (Apk 12); in der rechten Konche als verherrlichte Kirche das Lamm auf dem Berg Zion, umgeben von den 144000, dem Engel mit dem Siegel und den Engeln der Endzeit mit Sichel und Posaune, ferner der Auferstandene als der ‚Herr und Gesalbte‘, den die 24 Ältesten verehren (Apk 14; ferner 7,1-4 und 11,15-17). Ostkonche und Vierungsgewölbe samt Pendentifs sollen der Vision des himmlischen Thronsaales mit der Hetoimasia, den Ältesten und dem Lamm, dem himmlischen Jerusalem und dem Tetramorph gewidmet werden (Apk 4; 5; 21).

Die bislang ausgeführten Malereien der Querkonchen bedecken Apsiskalotten und Tonnengewölbe der Vorjoche vollständig, mit stumpfem Grau und Schwarz sind auch die Rückwände des Fensterlaufgangs und der Zwerggalerien einbezogen; Architekturglieder bleiben steinsichtig, nicht jedoch der Gurtbogen zwischen Kalotte und Jochgewölbe. Die Kompositionen sind gleich: zentrale Figur (Weib bzw. Lamm) innerhalb einer kreisförmigen, hellen Zone in der Mitte der Kalotte, umgeben von den Engelsgestalten; im Scheitel der Tonnen die Christusbilder, seitlich Engelskampf und das verehrende heilige Volk. Die stilistischen Mittel sind für das Genre kirchlicher Malerei seit langem eingeführt: figürliche Darstellung, die zugleich um ‚abstrakte‘ Formaflösung bemüht ist. Die vermeintlich ‚kubistische‘, zugleich ‚expressive‘ Manier ist freilich nicht analytisch-antiillusionistisches Darstellungsproblem, sondern Zergliederung der plastischen Formen in Flächen und akzentuierendes Lineament – lediglich dekoratives Arrangement. Dabei werden Umriss weitgehend bewahrt und Einzelheiten (Gesichter, Hände) ‚realistisch‘ behandelt, damit Figuren erkennbar bleiben; die Anordnung willkürlich konturierter Farbflächen ist einfache Methode, den Grund zu füllen. Neben flächenhaften Partien stehen andere, in denen mit Helligkeitsgraden, Perspektive oder malerischer Fortsetzung der Zwerggalerien Räumlichkeit suggeriert wird. Die Einzelformen sind in kreiselnde und fliehende Bewegung gebracht, sind derart bizarr und hart gegeneinander gesetzt, daß Zerrissenheit der vorherrschende Eindruck ist. Hell-Dunkel-Kontraste unterstützen ihn, die Beschränkung auf Schwarz, Grautöne und Blau vermag ihn nicht zu mildern, zumal starkes Rot als Fond der Kalotten zu weiteren Kontrasten führt. Die vertrauten Stilmittel sind hier im Vergleich zu den pastellartigen, dabei keineswegs besseren, nur ruhigeren Vorbildern seit den 50er Jahren so gesteigert, daß der Effekt optische Auflösung der Gewölbeflächen und damit Aufhebung der architektonischen Struktur ist, wofür illusionistische Öffnung und die Übermalung des Gurtbogens mit Schwarz nur besonders symptomatisch sind. Formensprache, turbulente Bewegung, Farbe verschaffen den Malereien eine Dominanz, die das Verhältnis von Wänden, Gliedern und Gewölben entscheidend stört. Wie wird es um das Gleichgewicht der Räume bestellt sein, wenn alle drei Konchen, die Vierung und auch noch, wie geplant, die Erdgeschoßnischen ausgemalt sind? Der leere, pseudo-expressionistische Gestus offenbart m. E. die völlige Überforderung durch Thema und Aufgabe, zumal in einem Raum wie diesem.

Das Problem von Erkennen und Verstehen der zugrundegelegten Exegese ist

in St. Aposteln dasselbe wie in St. Gereon. Zwischen Themenwahl und Formensprache ist dabei eine Entsprechung zu vermuten: Wegen der – eingestandenen – Schwierigkeiten mit narrativer Darstellung biblischer Historien, freilich auch, weil es sich um eines der ‚schwierigsten‘ biblischen Bücher handelt, scheint man die Apokalypse als Quelle gewählt zu haben. Transzendentes und Visionäres glaubt man am ehesten in jener nicht-realistischen Formensprache angemessen darstellen zu können. Beides greift ineinander: Künstlerischer Subjektivismus ist hier erlaubt und als authentische Einfühlung ins Mysterium erklärbar. Doch die ohnehin epigonalen abstrakten und symbolistischen Tendenzen werden sogleich gebremst durch inhaltlich-dogmatische Vorgaben und die Forderung nach Erkennbarkeit und ikonographischer Eindeutigkeit. Das Verhältnis von Abstraktion und Abbildung ist freilich grundsätzliches Dilemma der neueren kirchlichen Kunst.

„Reine Architektur“ – geschichtliche Zeugnisse – „Vollendung“

Wie man diese Malereien und die Kirchen samt Ausstattung überhaupt zu verstehen habe, darüber wurde man in den jüngsten Diskussionen von Erzdiözesanbaumeister J. Rüenauber belehrt. Bildkunst – im Dienst der Kirche zweckfrei, aber sinnvoll – sei nicht Illustration und Dekoration, auch nicht Belehrung, sondern sinnhafte Mitteilung und Erschließung. Der christlichen Botschaft zugeordnet und mit anagogischer Aufgabe betraut, wird sie allen ästhetischen und intellektuellen Kriterien entzogen. Unter dem Gesichtspunkt der Verkündigung sind schöpferische Freiheit und Subjektivität eines einmal anerkannten Künstlers gerechtfertigt als ‚Tiefe‘ und ‚verschlüsseltes Geheimnis‘. Rücksicht auf den historischen Raum wird nur beiläufig als Zusammenspiel der Künste gefordert, stattdessen die Verpflichtung gegenüber Gemeinde und Liturgie betont. Somit immer legitime Veränderung läßt sich als lebendiger Kontrast und Auseinandersetzung, als Geschichte wie Gegenwart reflektierende Vollendung stilisieren. Rüenaubers Apologetik steht in wohlvertrautem Zusammenhang: Kirchen als Orientierung und Identität der Stadt, als Symbole, „Weihegaben“ und „immerwährendes Gotteslob“ – die Schlagworte des Lehrers Weyres sind jahrzehntelang nützlich gewesen; jetzt im Streit dienen sie dazu, die Bauten allein kirchlichem Maßstab zu unterstellen und für den Dienst an Gott und Gemeinde zu vollenden, historischdenkmalpflegerische Kategorien abzuwehren. Seit längerem haben solche tradierten Äußerungen neue Aktualität, da sie die sehr bald eingestandenen Bedürfnisse der an der Liturgiereform, an durch sie verursachter Verarmung, „banalem Rationalismus“ und Reserviertheit gegenüber dem Bild leidenden Kirche formulieren. Diese müsse wieder Heimat des Glanzes, des Zwecklos-Schönen als Spiegelung der Herrlichkeit werden, brauche „Fest und Schmuck“ und seiner Anagogie wegen das (nun nicht mehr ablenkende) Bild als ‚Predigt für die Augen‘ und als das Wort deutender ‚Blick auf das Unendliche‘. Weder Architektur noch Wort genügen jetzt als Ausdruck, es bedarf der bildlichen Glaubensaussage; das Überwiegend Harmlose soll einheitsstiftendes Mittel sein, verlorengelungende Volksreligiosität wiederherzustellen. Als geistiger Ort dieser Kunst wird immer die Liturgie genannt, ansonsten auf die ‚symbolische‘ Funktion sowie die Unangemessenheit

von Vernunft und Aufklärung verwiesen. Rüenauber teilte diese offizielle Haltung getreulich mit. Historische Gesichtspunkte, wonach Kirchen nicht ausschließlich Sakralbauten seien, lehnte er als „subjektiv“ und „oberflächlich“ ab.

Die Gegenposition vertreten am deutlichsten die Architekten, die sich nicht verführen lassen durch jene Metaphorik, wonach Malerei den Kirchenraum erst zum Erklängen bringe (*Das Münster* 43, 1990, S. 10); sie betrachten die Denkmäler als reine Architekturen und bereits als ‚Bilder‘, sie wollen sie als solche bewahrt wissen. Zu den wegen neuer Ausstattung umstrittensten gaben auf dem Kolloquium Ende vorigen Jahres vier jüngere Vertreter engagierte Statements ab. Sie stimmten in vielem überein, waren von durchaus traditionellen, berufstypischen Betrachtungsweisen geprägt, die man aus kunsthistorischer Sicht nicht unbedingt alle teilen können, die aber größtenteils bedenkenswert bleiben. In beschreibenden Annäherungen wurden als Qualitäten der Bauten wieder Proportion, formal-strukturelle Klarheit, „Ruhe“ der Räume beschworen. Nichts dürfe die zum ersten Ziel deklarierte Erfahrung des Raumes stören, Helligkeit und Putz auf lebendig-unregelmäßiger Wand seien Voraussetzung. Einbauten, Malereien, Farbfenster unterblieben am besten ganz, zumindest müsse Ausstattung sich jetzt unterordnen und qualitativ sein. Gegenüber kirchlicher Absicht, sakrale Funktion als Recht für willkürlichen Umgang mit den Bauten anzusehen, wurde deren Bedeutung als Kunstwerke und kulturelles Erbe zum Maßstab erklärt.

Die Herkunft der Ästhetik ist offenkundig, zusammen mit Prinzipien der Moderne werden auch Urteile der Debatte von 1947/48 tradiert. Der unhistorische Blick der Architekten bezieht Geschichte erst ein, wenn auch die Frage des Wiederaufbaus bedeutsam wird. Diesen begreifen sie als Ignorieren von Historie, Tilgen von Spuren vor allem jüngerer Zeiten, emotionslos-wissenschaftliche Behandlung der Kirchen. Die Ergebnisse gelten daher polemisch als Kopien und Modelle, gegen Restaurierung wird wieder mit Rodins Verdikt über Erneuerung und Steinauswechslung argumentiert. Sogleich fällt auch der Begriff Historismus, der nötige Maßnahmen bis hin zur Bauunterhaltung noch immer bezeichnen kann, nicht nur verhaßte Stiladaption und eine Struktur und Raum verunklärnde Ausstattungskunst. Denkmalpflege, das ‚Kind des Historismus‘, wird daher als rekonstruierendes, Geschichte leugnendes Bemühen angesehen, das sich seine Legitimation aufgrund von ‚Wissenschaftlichkeit‘ selbst verleihe.

Bei aller Berechtigung des ethischen Standpunkts gegenüber Original, Zerstörung und Wiederherstellung sind die Äußerungen widersprüchlich, überzeichnet und vereinfachend. Gegen die Einschätzung der aktuellen Bauten als Fiktionen stehen die bewundernde Beschreibung der eben doch als alt empfundenen Kirchen im Sinn der sich verwandt fühlenden Moderne und die Verteidigung des Wiederaufbaus als eines Werkes, das vor Veränderung zu schützen sei, ohne daß es freilich auf seine historische Richtigkeit kritisch befragt würde. Überzogen und mittlerweile vielfach obsolet ist der alte Vorwurf gegen eine beständig nur nachahmende Denkmalpflege. Richtig ist, daß die städtische Denkmalpflege sich in den Dienst einer Ausstattungskampagne gestellt hat, insofern gestaltend ins Bestehende eingriff. Der Protest gegen ein solches Ausmaß an Förderung ist

ernstzunehmen, auch wenn man den Alleinanspruch der Architekten auf schöpferische Tätigkeit und Umgang mit sinnlicher Erfahrung nicht zugestehen will und wenn nicht reflektiert scheint, ob und wo eine Grenze zwischen der neue Zustände schaffenden Wiederherstellung und gänzlich neuen ‚Vollendungen‘ verläuft.

Der Schock, den die neuen Ausstattungen von St. Gereon und St. Aposteln hervorriefen, wurde oft formuliert. Hier reihten sich die Architekten mit ähnlich lautenden Einwänden in die Zahl der Kritiker ein. Bei St. Maria im Kapitol geht es dagegen nicht nur um mehr oder minder mißlungene Einfügung von Neuem. Die Kirche ist (außer St. Pantaleon) am stärksten von ästhetischen Vorstellungen der Nachkriegszeit umgeformt; ihr Wiederaufbau entfernte sich weit vom ursprünglichen Zustand. Der ‚schöpferische‘ Neubau durch Weyres ist typische Romanik-Fiktion der 50er Jahre, an der man trotz sonst längst gewandelter Prinzipien bis in die 80er festhielt. Für die ‚ideale‘, stilreine Version des salischen Baues sind die Reste beinahe aller späteren Teile vollends beseitigt worden, wobei man statische Notwendigkeit vorschützte (vgl. S. 156, 268, 270, 278, 301). So gab man vor allem die aufwendige staufische Gliederung der Ostkonche auf. Im Chor ist über dem Umgang des 11. Jhs. die Obergeschoßgliederung des mittleren 12. errichtet (einschließlich der späteren spitzbogigen Blenden), die entsprechend der erhaltenen Südkonche in der nördlichen wiederholt, jedoch auch in der östlichen neugebaut wurde, obgleich es diesen Zustand hier nie gegeben hat: ‚harmonische‘ Einheitlichkeit vor historischer Korrektheit. Da die ursprünglich geraden Decken „dem im Grundriß gegebenen Reichtum der Dreikonchenanlage ... nicht gerecht“ zu werden schien (Gutachterkonferenz 1955/56; vgl. *DKD* 38, 1980, S. 37), erhielten Vierung und Vorjoche wieder eine (zu flache) Hängekuppel bzw. Tonnengewölbe: historistische ‚Verbesserung‘. Hinzu kommen zu große Umgangsfenster (Restaurierung von 1936/37) und für den ‚salischen‘ Eindruck im Langhaus eine Flachdecke, die den ‚herben‘ Anblick sogleich mildert, indem sie an Wölbung erinnert, – zugleich ein Meisterstück der Parkettischlerei; am Obergaden hängen als geglättete Ruineteile die staufischen Gewölbedienste.

Diese allein vom Geschmack diktierte Konzeption, die zumindest die alte ‚Raumidee‘ zu bewahren suchte, ist mit der Rekonstruktion der spätgotischen Maßwerk-Chorschranken und des Lettners von 1523 aufgegeben. Seit Ende letzten Jahres steht auf letzterem auch noch eine Orgel, mit einem von Vorbildern des 16. Jhs. angeregten Prospekt in Kastenform, der den Vierungsbogen fast ausfüllt (*Abb. 4*). Wie um vorhersehbarem Protest zu begegnen, ersetzte man ein massives Gehäuse durch ein Gestänge farblich auf den Lettner abgestimmter, profilierter Leisten und Gesimse und verkröpfter Gebäckstücke, gliederte die Vorderseite kompliziert-kleinteilig. Die neubarocke Zierlichkeit kann freilich nicht verhindern, daß die Räume jetzt ganz voneinander abgeschnitten sind, die Verbindung von Längs- und Zentralraum kaum noch erfahrbar ist. Das Langhaus hat einen zwar plastisch-differenzierten, aber beinahe wandhaften Abschluß, hinter dessen Öffnungen die Vierung nur als dunkle Raumfolie wirken kann.

Die Architekten haben gegen diese Situation opponiert, die Einbauten als Zerstörung des absolut gesetzten Raumes empfunden. Historisch betrachtet ist das

Problem freilich komplexer, weil nicht ohne weiteres klar ist, ob die Kirche noch als Bau des 11. Jhs. gelten kann oder als einer des 20. Jhs. Sie ist beides und beides nicht. Mehr als einen groben Eindruck kann das intuitive und kompilative ‚Bild‘ des Trikonchos nicht vermitteln. Der aktuelle Zustand – eine verfehlte Hypothese, kein Dokument – ist für die Kunstgeschichte bedeutungslos geworden. Dennoch scheint er als Denkmal des Mittelalters zu gelten, wenn man ihn mit Ausstattung ‚vollendet‘. Ein Zeugnis der letzten Jahrzehnte hätte man ja in seiner Schlichtheit und Leere erhalten müssen. Doch solche Konsequenz wäre bereits falsche Erwartung, da es zu den Widersprüchen der Kölner Denkmalpflege gehört, Bauten und Wiederaufgebautes der 50er Jahre als schützenswert zu deklarieren, gar von Denkmalpflege als einer „Art Urheberrecht für Architekten“ zu reden (Kier S. 12, 165-157, 277-278, und *DKD* 41, 1983, S. 20-21), gleichzeitig jedoch die Kirchen als einheitliche Konzeptionen zu opfern, wenn etwa neue Pracht opportun erscheint. Denn nachdem der Lettner seit 1766/67 aus ‚konservatorischer‘ Rücksicht im Westen als Empore stand und dort eine jetzt eigentlich zu bewahrende Situation schuf, läßt sich dessen kulissenhafte Aufstellung am nur ungefähr alten Ort nicht gar so leicht als denkmalpflegerische Selbstverständlichkeit rechtfertigen, wie man vorgibt, – zumal dann nicht, wenn der Lettner jetzt in einem so stark veränderten Raum steht, um drei Stufen erhöht ist und so – ohnehin wegen eines Berechnungsfehlers zu groß dimensioniert – in die Langhausarkaden einschneidet, die Räume stärker denn je separiert und jedenfalls keinen „mittelalterlichen Zustand“ wiederherstellen kann (vgl. S. 239-259, ferner 12, 259-260, 272).

Solche historisierenden Maßnahmen haben der Landeskonservator und viele andere als Eingriff in den bewahrenswerten Entwurf der Nachkriegszeit und Revision der eigenen Ergebnisse durch die Denkmalpflege abgelehnt (S. 277-279; *DKD* 42, 1985, S. 119-124). Dem war freilich entgegenzuhalten, noch erlaube die zeitliche Nähe Kritik und Veränderung, fordere von der Zunft keine Pflege der eigenen Geschichte. Nicht sonderlich zynisch wäre heute die Folgerung, an einer Kirche, deren historischer Entwurf derart entstellt ist und deren Neubau den 1946/47 beschworenen, emphatischen Begriff des Künstlerischen wohl kaum verkörpert, könne man in jeder Weise weitergestalten und neuen Vorschlägen der Architekten folgen, die das Geschmäckerliche der 50er Jahre auch nicht mehr gutheißen. Es würden nur Inkonsequenzen und ständiger Wechsel der Konzeptionen fortgesetzt; künftige Teilrekonstruktionen fügten sich wie Lettner und Vorkallen in den beliebigen Umgang mit Altem ein, Weiterwuchern der Ausstattung – neue Langhausdecke oder offener Dachstuhl, Farbfenster, Wandmalerei etc. – paßte in den Prozeß der sich modisch wandelnden Wünsche und entspräche ganz der Meinung, wiederhergestellte Räume seien „zeitgemäß“ und „nur vorübergehend“ (Kier S. 278), seien also verfügbar.

Bei allem vielfach fragwürdigen Umgang mit Historischem können die Architekten heute doch den als Konzept überzeugendsten und im Ergebnis weitgehend gelungenen Wiederaufbau und die angemessenste Formung des Kirchenraumes vorweisen, sie haben obendrein den besten Anwalt dieses Projekts. Groß St. Mar-

tin präsentiert sich als Gegenentwurf zu den vermeintlich vollendenden Ausstattungen, ist als solcher aber bereits wieder gefährdet. Außer den hellen Putzflächen steinsichtig, bezieht das Innere seine räumliche und optische Qualität allein aus der Architektur und dem Material, aus dessen verschiedenen Farbwerten und Spuren von Bearbeitung und Geschichte. Hier sind statt der alterslos perfekten, total erneuernden Rekonstruktion alte Substanz und Ergänztes bewußt im Kontrast sichtbar belassen. Sensibler Umgang mit dem lädierten Stein vermittelt im Inneren – das Äußere unterliegt den Notwendigkeiten der zur Glätte führenden Steinauswechslung – den Eindruck des Bewahrens und der Zurückhaltung gegenüber dem gerade noch zu rettenden Bau. Dem entsprechen die verblaßten Reste der historistischen Ausmalung (weniger als zu erhalten gewesen wäre). Joachim Schürmann, der Architekt des Wiederaufbaus, erklärt das Raumbild programmatisch nicht als Verwirklichung einer typischen Tradition der Moderne, der radikalen puristischen Ausräumung und Steinsichtigkeit, sondern beschreibt den Zustand als Bild der offengelegten Geschichte. Daher seien die wohlfeilen Formeln der „ausgeräumten Baustelle“ und des „funktionsfähigen Rohbaus“ gänzlich unangebracht. Groß St. Martin sei fertig, ohne „neue Prächtigkeit“ sogar „festlich“, zumal Ausstattung nicht fehle.

Hier wird der Topos vom ‚lebendigen Baukörper‘ einmal mit Sinn gefüllt, wenn historische Spuren und deren Erhaltung derart bestimmend sind; die ethische Forderung von einst, die Katastrophe nicht ungeschehen zu machen, ist mit Rekonstruktion überzeugend vereint, die Kontinuität von Original und (nur in wenigem verändertem) Wiederaufbau sichtbar wie nirgends sonst bewahrt. Wenngleich eine ästhetische Tradition für den ‚rohen‘ Zustand wohl nicht ganz zu leugnen ist, so ist er hier doch nicht Ideologie der formalen Armut und Materialgerechtigkeit, ‚Ehrlichkeit‘ bezieht sich vielmehr auf das Bekenntnis zum Verlust. Es entsteht die ‚Atmosphäre‘ des geschichtlich Gewachsenen, einschließlich der Erfahrung von Zerstörung und Wiederaufbau. Mit der ‚reinen‘ Architektur wird nicht eine bestimmte Vorstellung von Mittelalter suggeriert, sondern Historizität vorgeführt, beschränkt auf das Verbliebene. Ausstattung – nur einige alte Stücke als Reste im torsohaften Ambiente, da der einmal projektierte ehemalige Tabernakelaltar aus dem Dom nicht aufgestellt werden konnte; dazu Altar, Ambo, Gestühl, Radleuchter in schlichter, bewußt zeitgenössischer Form – ist folgerichtig der Dominanz des Raumes untergeordnet.

Diese äußerste Beschränkung und dadurch erreichte Stimmigkeit des Eindrucks stört bereits wieder eine Farbverglasung (von H. Gottfried): in den Westfenstern fahrig, zerrissene Formen, zwischen denen einige Figuren schwer zu erkennen sind; das Ganze immerhin in Grau mit wenigen farbigen Scheiben. Die drei Fenster der Ostkonche machen der architektonischen Gliederung und Materialfarbigkeit den Rang streitig; auch hier in der unteren Bildzone Grau, darüber aber große Flächen in leuchtendem Rot. Absprachen mit Schürmann sind offenbar nicht eingehalten worden; dieser wollte zunächst nur kleinteilige, die „Klarheit und lichtgefüllte Atmosphäre“ unterstützende Strukturen in Klarglas zulassen und verstand sich dann, der Kommission nachgebend, auch zu Figürlichem, wenn es in bescheidener Größe

und en grisaille bliebe, nur in Spuren Rot enthielte. Sein Widerspruch ist, wie er jetzt sehen muß, nicht laut genug gewesen; der Zyklus wird über sämtliche Fenster ausgedehnt, das Programm ist fertig. Nachdem Überlegungen zur Rekonstruktion der Ausmalung von 1868/85 oder einer neuen Fassung aufgegeben waren, ist nun das Gerücht einer beabsichtigten Wiederherstellung erneut aufgetaucht; der bekannte Wunsch (vgl. S. 13, 159) ließ das Dementi der Denkmalpfleger nicht recht glaubhaft erscheinen. Nicht nur Architekten sind vor solchem Historismus höchst alarmiert, da sie um Struktur, Raum, Oberfläche und Helligkeit fürchten – auch wenn Schürmann sich dem Gedanken einer die Architektur nachzeichnenden, nicht als Malfläche mißbrauchenden Fassung nicht ganz verschließt. Das geschichtsethisch und ästhetisch begründete Ideal des kargen Raumes, welcher der Meditation angemessen und förderlich sei, ist jedenfalls beschädigt.

Berufstypische Haltungen in künstlerischen Fragen, wie sie Architekten in besonderem Maß prägen, erweisen sich in Debatten meist als schwer vermittelbar. Extreme Positionen sind zum Teil von der Wirklichkeit überholt, erscheinen als verspätetes Raisonnement. Was soll noch Gottfried Böhms Vision von der Stadt als Park mit Ruinen, die erst den Wert der Architektur zeigten und Frömmigkeit ausstrahlen? Moralisch definierte Ablehnung des Wiederaufbaus sollte sich jetzt gegen die neuen Rekonstruktionen als künstliche Versuche richten, in verwüsteten Städten Geschichte, Identität und ‚Heimat‘ zu schaffen. Aversion gegen Kunst des Historismus müßte sich in distanzierte Gelassenheit wandeln; der Anspruch des Genial-Schöpferischen, dem nach 1945 genug zum Opfer gefallen ist, wäre zugunsten historischer Substanz und oft verteuflerter denkmalpflegerischer Prinzipien aufzugeben. Nicht in der Bilderfeindlichkeit, aber in anderem könnten sich Kunstgeschichte und Denkmalpflege mit den Architekten treffen, wenn gleich sie deren ideologische Prämissen nicht teilen: in der Anerkennung genuin architektonischer Qualitäten von Proportion, Raum und Oberfläche, in der Kritik an strukturzerstörender Form und Farbigkeit einer die Wand opak versiegelnden Malerei fragwürdiger Güte, in der Beschränkung auf Rohausbau – nicht als ästhetisches Ideal, sondern als Torso der geschichtlichen Gestalt.

Widersprüche und Verflechtungen

Wie stellt heute die städtische Denkmalpflege – an den Ausstattungen argumentierend, animierend und durch den Förderverein wesentlich beteiligt – ihre Rolle selbst dar? Die Situation ist inzwischen anders, da seit Ende 1990 das Amt des Stadtkonservators neu besetzt ist. Der neue Amtsinhaber U. Krings erläutert, die Denkmalpflege initiiere die Ausstattungen nicht, sondern „begleite“ sie und helfe bei der Suche von Künstlern. Die Gemeinden seien nicht mehr bereit, „mit dem Weiß zu leben“. Seine Vorgängerin habe „die Diskussionen der Gemeinden zu bündeln“ gesucht. Er und seine Generation von Denkmalpflegern hätten am Purismus der Nachkriegszeit gelitten, seien durch die Erfahrung von Pop-Art und zunehmend bunterer Welt geprägt und hätten auch deshalb den Historismus wiederentdeckt: Die Denkmalpflege der 80er und 90er Jahre stehe nicht mehr zum Weiß des Wiederaufbaus, Ausmalung sei selbstverständlich, wenn entsprechende

Künstler zur Verfügung stünden. Die Bindung des zum Bewahren materieller Zeugnisse bestellten Historikers an seine Zeit und deren Moden ist erkannt, aber nicht die zu erwartende kritische Reflexion und Distanzierung von bestimmten Wünschen daraus gefolgert, sondern das Recht, neue Bildprogramme zu schaffen.

Im Streit, wie man die gefährdete Kirche St. Peter retten solle, nimmt Krings einen anderen Standpunkt ein. Friedhelm Mennekes SJ, Pfarrer an St. Peter, will die ungewöhnliche Lösung – schon um eine durch Restaurierung und Grabungen bedingte lange Schließung der Kirche und der in ihr installierten, avantgardistische Kunst präsentierenden ‚Kunststation‘ zu vermeiden. Oswald Mathias Ungers hat ein Stahlgerüst entworfen, das ins Langhaus der spätgotischen Emporenbasilika eingestellt würde und die Wände stützte (*Fig. 1*); als Varianten der Deckenlösung schlägt er ein Satteldach über umlaufendem Fensterband oder ein Flachdach aus verglasten Kassetten vor. Die Eigenständigkeit des modernen Gebildes soll sich, um nicht als Baugerüst zu wirken, im gleichmäßigen Rhythmus der fünf Felder manifestieren, der gegen den der fünf sich nach Osten jeweils verlängernden Joche stünde, die Stahlstützen (Doppel-T-Träger) nicht vor den Pfeilern stehen ließe. Der technische Eingriff als erkennbarer Zusatz des 20. Jhs. ist für Ungers der allein angemessene Beitrag zur „Vielschichtigkeit“ als dem „Geist des Ortes“. Der Plan schließt auch den gläsernen Kubus einer Ausstellungshalle ein, der den gesamten Hof zwischen St. Peter und der benachbarten ehem. Kirche St. Caecilien einnähme. Mennekes sieht in diesem Entwurf nicht nur Verlust und Wiederaufbau bewahrt – er übergeht in solchem Rekurs auf Geschichte souverän deren wichtigstes Zeugnis, die durch das Projekt äußerst bedrohte historische Gestalt des Baues –, sondern sieht „Aufklärung, Veränderung, Transformation“ verkörpert und nur darin eine Chance der Glaubwürdigkeit gegeben. Den „dynamisch-kreativen“ Umgang assoziiert er mit jesuitischer, was meine: dialektischer Tradition und – in wohlmeinender Verallgemeinerung – mit der Möglichkeit suchenden Denkens „ohne zensurierte Vorgaben und Gewißheiten“ in der Kirche überhaupt. Die Alternative der üblichen Restaurierung lehnt er als „fremdbestimmt“ ab. Die einfache Antithese heißt: bloßes Konservieren oder Denken – eine Variation der vertrauten Polarisierung von ‚schöpferisch‘ und ‚restaurativ‘, eine Entsprechung zur Einschätzung des Bewahrens als ‚Stillstand‘.

Demgegenüber macht sich Krings hier zum Anwalt gerade der Geschichte: Das stabilisierende Gerüst nach Ungers’ zunächst „faszinierendem“ Plan, das die Substanz nicht zu berühren scheint, werde durch Bohrungen in das Bodendenkmal unter der Kirche (Römisches, frühchristliche Bestattungen, Vorgängerbau) eingreifen. Es trete als fremdes Element in Konkurrenz zum Gefüge der Basilika; besonders die Offenheit eines verglasten Daches verändere Weiträumigkeit und Lichtführung des Baues. Der jetzige Zustand gemäß der Restaurierung der 50er Jahre sei das zu bewahrende Denkmal; dabei könne man sich allerdings anstelle der zu erneuernden flachen Holzdecke – sie beeinträchtigt das Innere ganz erheblich – einen offenen, etwa stählernen Dachstuhl wie in der ehem. Karmeliterkirche in Frankfurt oder sogar eine Rekonstruktion des Netzgewölbes vorstellen. Die Halle im Hof sei inakzeptabel, da sie sich eigenständig zwischen die beiden

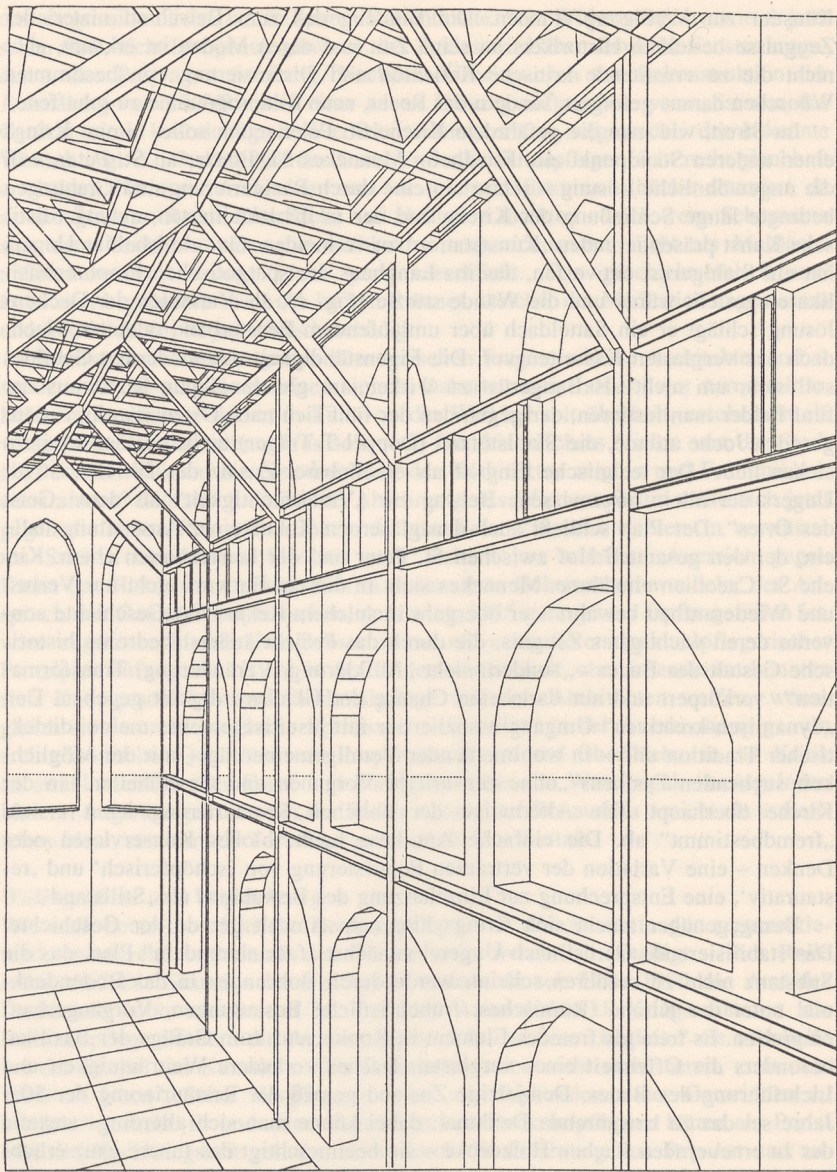


Fig. 1 Köln, St. Peter. Von O. M. Ungers vorgeschlagene, eingestellte Stahlkonstruktion mit Glasdach (nach: Kunst und Kirche 1/92, S. 59)

alten Bauten zwängte und den in Köln nur noch hier erhaltenen, typischen Kontrast von Stifts- und Pfarrkirche zerstörte. Für St. Peter komme nur eine konventionelle Restaurierung in Frage. (Dies ist auch die Meinung des Landeskonservators. Wie man hört, ruht das technikverliebte, nur als Konzept auf dem Papier interessante Projekt derzeit, da keine Einigkeit erreichbar ist.)

Die Haltung des Stadtkonservators erscheint vielen ambivalent. Er verteidigt die Ausmalung von St. Aposteln mit dem Verweis auf Gemeinde und Ausstattungstradition (verhaltener auf Qualität) und fordert auf, die Vollendung abzuwarten, dann erneut zu debattieren. Was ist dann noch zu sagen? Er plädiert für die Fortsetzung der diversen Fensterzyklen und versichert, die geplante Bemalung der Flachdecke in St. Pantaleon werde Qualität besitzen und das heterogene Raumbild harmonisieren. Andere Arbeiten des Malers (Dieter Hartmann) und naiv-realistische Proben lassen trotz angeblicher Überarbeitung für Komposition, Figuren und Ornamentfelder einer Wurzel Jesse im Raster von 90 Kassetten Schlimmes befürchten. Wenn Krings „Pluralität“ bei den Kirchenvollendungen begrüßt, so scheint das seinen Kritikern eine unverständlich weite Auslegung des Begriffs ‚Denkmalverträglichkeit‘ im Gegensatz zur beruhigend konsequenten Haltung im Fall von St. Peter. So muß er sich fragen lassen, warum die Denkmalpflege sich mit den drittrangigen Ausstattungen nicht auseinandersetzt, wenn sie es mit Ungers tut. Ist die schwere Beeinträchtigung durch Malereien und Fenster weniger gewichtig als ein dreidimensionales, in Substanz eingreifendes Gebilde? Krings' Argumentieren und Handeln muß man nicht unbedingt damit erklären, daß er die Projekte übernehmen mußte, jetzt die Position von Kier zu erläutern hat, sie dabei aber nicht inkriminieren will, selbst wenn er, wie gelegentlich angedeutet, in einzelnen anderer Meinung ist. Daß er den Geschmack mancher Pfarrer und der Kirchenkunst teile, mochte man nicht unterstellen; doch das von ihm so genannte „Experiment“ in St. Aposteln und die Arbeiten für St. Pantaleon wollte er nicht abbrechen lassen.

Zu prüfen, ob das von Gemeinden Gewünschte mit den Denkmälern zu vereinbaren sei, könne als so beschriebene, reduzierte Aufgabe der Denkmalpflege nicht genügen, wo der Effekt schließlich Mittäterschaft durch Duldung oder aktive und über den Verein indirekte (?) Förderung sei: Die Kritiker verlangen, daß man nach dem Was und Wie und der Angemessenheit des Neuen frage; sie fordern zu Recht vom Stadtkonservator, eindeutig Position zu beziehen. Das heißt: den Widerspruch zwischen Bewahren und Aufgeben der Nachkriegslösungen zu beenden, die Distanz zwischen neuer Kirchenkunst und den alten Bauten zuzugeben und entsprechend zu entscheiden, von den bisher wirksamen Überzeugungen der Kirche, der Amtsvorgängerin und des Vereins sich abzusetzen. Ist Unabhängigkeit von diesen noch zu erreichen – bei der satzungsgemäßen Verflochtenheit aller Instanzen über den (von Kardinal und Oberbürgermeister ehrenhalber präsierten) Verein?

Der Landeskonservator, der den Unternehmungen einmal grundsätzlich zugestimmt hat, über die Ergebnisse aber entsetzt scheint, wiederholt heute seine Mahnung vor populistischer, mehrheitsfähiger Denkmalpflege und dem „Aktionismus“ des Ausstattens, plädiert wieder für die ‚rohen‘ Bauten und langes Überlegen vor integraler, nicht dominierender Veränderung des erst jüngst Fertiggestellten. Noch

scheint es Hoffnung zu geben, denn Krings tritt in der Frage der Ausstattungen eher mäßigend auf. Zudem schlug er für die Zukunft ein Gremium aus Vertretern aller ‚Parteien‘ einschließlich der beobachtenden Kunstgeschichte vor, das für Konzeptionen und Auswahl zuständig sein solle. Bleibt zu wünschen, dieses werde endlich berufen, seine Zusammensetzung und Arbeit seien nicht nur vom Harmoniebedürfnis bestimmt, und es sei das Paradoxon von der „kritischen Sympathie“ als derzeitiger Haltung der Denkmalpflege nicht nur *epitheton ornans*.

Neuer Historismus

Nach dem spektakulären Mißlingen der bisherigen ‚Vollendungen‘ kann Kritik an der kirchlichen Monumentalmalerei und Kleinkunst weniger, bevorzugter Künstler nicht allein der Provinzialität und fatalen Nähe zum Devotionalen gelten. Solche Hervorbringungen stehen in keinerlei Bezug zur ästhetisch autonomen Kunst dieses Jahrhunderts, deren im weiteren Sinn ‚religiöse‘ Werke im Museum hängen. Der Kunst als individualisierter, zeitgenössischer Ausdrucksform ist die spezialisierte, weitgehend epigonale Kirchenkunst völlig entfremdet. Allem Anschein nach tradiert sie alte Aufgaben, zitiert alte Ikonographien, schwankt stilistisch zwischen Kindergebetbuchillustration, gefälligem Scheinexpressionismus und dekorativer Abstraktion. Grundsätzlich bleibt die Frage nach der Funktion des Bildes in den Kirchen, die heute nur in der Simultaneität von Kultbau und Kunstwerk wahrzunehmen sind. Traditionelle Bildzeichen sind kaum mehr vertraut und religiöse Themen, besonders die Apokalypse, ohne verbale Erklärung in der bildlichen Interpretation dem Mißverständnis, wenn nicht Unverständnis ausgeliefert, eine vermittelnde Funktion ist nicht gesichert. Weder propagierte Neubesinnung durch allegorische Bilder wie das ‚Himmliche Jerusalem‘ noch neue Gemeinschaftsstiftung können durch eine Traditionsgründung erreicht werden (J. Gaus).

Das Vertrauen der Kirche in die – auch historisch letztlich in ihrem Ausmaß ungewisse – Vermittlung von ‚Geist‘ durch Bild erscheint so anzweifelbar wie die bevorzugte Stillage einseitig ist. Daß die bisherigen Werke als „liturgieergänzend“ notwendig seien, wird man kaum erweisen können, weit weniger noch, daß sie inspiriert seien, die behauptete „theologische Sinnhaftigkeit“ und den Glauben erhellende „sinnhafte Verkündigung“ repräsentierten. Im Hinblick auf die geretteten alten Bauten ist die derzeitige Kampagne ein Versuch restaurativen Vergessenmachens. Nicht nur ästhetisch, aus Respekt vor der alten Architektur und hinsichtlich des Zustandes der Kirchenkunst wären freigelassene Wand und Bescheidung auf wenige Gegenstände sinnvoll: als Gelegenheit zu Konzentration und Kontemplation, auch als Möglichkeit individueller Imagination, da keine überzeugende Ausstattung zu schaffen ist. Doch die Kirchen stehen zur Disposition für immer größeren Aufwand und für Neufassungen. Neuer Historismus manifestiert sich in auffallenden Parallelen zum 19. Jh. Wieder soll in der Anverwandlung alter Bauten die Distanz zur Gegenwart überbrückt werden – im Effekt eine Überwindung der Geschichte der Bauten. Abermals wird der nostalgische Versuch unternommen, eine Tradition kirchlicher Malerei wiederzuerwecken, wobei man – deren Dilemmata ignorierend – noch weiter vom zeitgenössischen

Kunstgeschehen entfernt ist als das am Ende des vorigen Jahrhunderts der Fall war. Dies ist auch Opposition gegen Individualismus und angebliche Willkür autonomer Kunst. Mitteilung der Botschaft und erwünschte affektive Wirkung wird allein konfektionierten Mitteln anvertraut. Tradition und Kontinuität, Orientierung und Begründung neuer Gemeinschaft sind erstrebte Ziele; ob bei der Reaktivierung von Vergangenheit wie zu Essenweins und Reichenspergers Zeiten Farblosigkeit mit Rationalismus, Farbe mit Gefühl und Glaube assoziiert wird (vgl. P. Springer S. 375-376)?

Die Kölner Neuausstattungen bedrohen ernsthaft die Leistungen des Wiederaufbaus; sie muten an, als stünden sie unter dem Zwang, um jeden Preis nach Abschluß der baulichen Maßnahmen das Werk immer weiter zu vollenden. Keines der angeführten Argumente taugt wirklich zur Rechtfertigung: Weder mögliche mittelalterliche Ausmalungen noch willkürlicher Umgang mit den Kirchen durch Architekten machen die Bauten berechtigterweise zur Verfügungsmasse auch der Maler. Historische (auch wiederhergestellte) Bauten einschneidend zu verändern, läßt sich nicht damit begründen, alle Zeiten hätten gestaltend eingegriffen. Dieser Verweis suggeriert ein Recht auf ‚Naivität‘, das nicht mehr besteht, leugnet das gewandelte Verhältnis zur Historie und ihr geschärftes Verständnis; beiden verdankt die Denkmalpflege ihren Ursprung. Die Annahme grundsätzlich nur „vorübergehender“ Zustände hebt Denkmalpflege auf. Liturgische Nutzung bedarf keiner solchen Projekte, die ‚lebendige, sich wandelnde Kirche‘ nicht dieser Abbilder in Gestalt gewaltsam veränderter Räume. Was bislang unternommen wurde, repräsentiert nicht nur den Geschmack der Kirche und der ihr dienenden Ausstatter, die Unsicherheit in theologischer Themenstellung und die Dauerkrise zwischen Kirche und Kunst, sondern paradoxerweise auch die postmoderne Dekorationslust, in die trotz separater Position das kirchliche Verlangen nach Bild, Ornament und vermeintlich alter Herrlichkeit einmündet.

Wenn der Stadtkonservator sich „nicht als Anwalt der Veränderungssperre“ versteht, so scheint das ein Bekenntnis zur schöpferischen Denkmalpflege und Allianz mit der kirchlichen, könnte aber anderen Äußerungen zufolge auch die Absicht einschließen, die konzeptionslose Eile zu bändigen, dem Sentimental-Harmlosen und dem Regionalen zu wehren, bei künftigen Ausstattungen auf Zurückhaltung und auf „Zeitgenossenschaft weniger, authentischer Werke“ zu drängen, die statt anbiedernder Gefälligkeit und zerstörerischer Dominanz einen so respektvollen wie produktiven Gegensatz bilden könnten. Daß die Schubkraft des Fördervereins in diesem Sinn umgelenkt würde und statt beliebigen ‚Gestaltens‘ Bewahren alleingültiges Prinzip werde (auch gegen kirchliche Denkmalpflege), möchte man hoffen. Vorerst ist freilich zu vernehmen, man stehe erst am Anfang, es werde keinen Stillstand und keine Askese geben, Architektur solle Malgrund werden, St. Gereon sei in keiner Weise fertig (Kier). In der Ostkonche von St. Aposteln wird gemalt, der Verein kündigt Projekte für fast jede Kirche an. Mit Argumenten aus der unmittelbaren Nachkriegszeit wird Neubesinnung begründet; doch Mittel, Einheit und Geistigkeit zu stiften, ist: Pracht.

Christoph Bellot

Ausstellungen

MANET, THE EXECUTION OF MAXIMILIAN. PAINTING, POLITICS AND CENSORSHIP, London, National Gallery of Art, 1.7. bis 27.9.1992

MANET, AUGENBLICKE DER GESCHICHTE, Mannheim, Kunsthalle, 18.10.1992 bis 17.1.1993

Für Timothy J. Clark und Robert L. Herbert, die im letzten Jahrzehnt die anspruchsvollsten und meistdiskutierten Arbeiten über Manet und die Impressionisten veröffentlicht haben, waren die Maximilian-Bilder von Manet kein Thema. Den entscheidenden Ansatzpunkt zum Verständnis der impressionistischen Malerei sahen beide Autoren in der Haussmannschen Modernisierung von Paris, der sichtbaren und den Alltag ummodellierenden Beseitigung von materialisierter Vergangenheit, der alten architektonischen Strukturen von Paris, an die sich traditionelle Lebensweisen angelagert hatten. Diese Forschungen, denen es um die historische Erfahrung von Modernität ging, waren von Benjamins Sicht des 19. Jahrhunderts angeregt worden. Clark knüpfte darüber hinaus an die Forschungen des Birminghamer Center for Contemporary Cultural Studies an, insbesondere an die Thesen von Stuart Hall, wenn er die Funktion der populären Kultur – die den Impressionisten als „Material“ diente – im Ausgleich oder Überblenden von Klassenkonflikten sah. Diese sozialgeschichtliche Situierung der impressionistischen Malerei blieb quasi unterhalb der Schwelle der großen Politik – als Handlungsebene von Staaten verstanden –, so daß diejenigen Bilder von Manet, die zeitgenössische Historie thematisieren, in diesem interpretatorischen Rahmen keinen Platz fanden.

Doch auch mit ihren Bildern zu politischen Ereignissen, die ihrem eigenen Einfluß entzogen blieben, nahmen die Künstler an der Strukturierung von „Alltagswirklichkeit“ teil, denn auch hier gaben sie Wertorientierungen vor, mittels derer sich die sozialen Eliten definieren und differenzieren konnten. Die Diskussion dieses politischen Ereignisses diente in hohem Maße dazu, Konsens und Dissens dieser sozialen Schicht auszuloten.

Die beiden Ausstellungen haben erstmalig sämtliche bildliche Entwürfe von Manet (die Zeichnungen, die Lithographie und die vier Gemälde in Boston, London, Kopenhagen und Mannheim) zusammengebracht, ferner einige ausgewählte Werke, die Manets Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Historie zusätzlich erhellen sollen. Gut ein Jahrzehnt nach der fotografisch dokumentierenden Ausstellung in Providence (*Edouard Manet and the Execution of Maximilian*, 1981) werden damit die Maximilian-Bilder erneut zur Diskussion gestellt. Sie werden in London und Mannheim erstmalig im Kontext der zahlreichen bildlichen und verbalen Kommentare gesehen, die das politische Ereignis hervorrief. Die monographische Themenstellung hat zu einer intelligent inszenierten, argumentativen Ausstellung geführt, die sehr viel mehr an Erkenntnis ermöglicht als die üblichen Bildershows, deren Aufwand erheblich größer zu sein pflegt.

Der Katalog der Mannheimer Ausstellung ist gegenüber der englischen Version nicht nur um Farbtafeln (deren Bezug zur Ausstellung oder zu den Texten ich allerdings nicht erkennen konnte), sondern auch um eigens für Mannheim geschriebene Beiträge bereichert worden. Informativ wird über die Restaurierungen des Mannheimer Bildes berichtet sowie über seinen Ankauf im Jahre 1910, der ein spannendes Stück Rezeptionsgeschichte der französischen Moderne in Deutschland darstellt. – Stefan Germer versucht, Manets Reflexion „des Historischen“ zu analysieren, wobei er unglücklicherweise dem poststrukturalistischen Axiom zu gläubig folgt, nach dem es auf gar keinen Fall sein darf, daß ein Künstler *Sinn* in die Geschichte bringen wollte (daß der Maler oder sein Auftraggeber dabei das politische Ereignis „konstruiert“, trifft doch wohl für jedes Historienbild zu und ist kein Spezifikum des Manetschen Bildes). Mögen die politischen Deutungen, die in den 70er Jahren gewagt wurden, oftmals „Zwischentöne“ der Bilder, die der politischen Argumentation zuwiderliefen, vernachlässigt haben, so scheint es nun der Ehrgeiz der Interpreten zu sein, am Schluß mit leeren Händen dazustehen, d.h. jegliche Bedeutung durch geschicktes „Dekonstruieren“ eskamotiert zu haben. – Der nachdenkliche Aufsatz von Michael Zimmermann scheint mir der Intention nach über die poststrukturalistischen Negationen linker Gewißheiten (die nicht minder dogmatisch sind als diese) hinauszugehen, indem er für multiperspektivische Forschungen plädiert. Allerdings ist seine Darstellung der Debatten um Manet noch einigermaßen unausgegoren, und es bedürfte erheblicher gedanklicher Klärungen, damit einsichtig wird, wie die unterschiedlichen methodischen und theoretischen Ansätze, denen Zimmermann allzu tolerant gleiche Relevanz zuerkennt, sinnvoll zu koordinieren wären, um ein überzeugendes Forschungsprogramm zu ergeben.

Konkreter und deutlicher auf die Ausstellung bezogen sind die englischen Katalogbeiträge. Juliet Wilson-Bareau hat die Folge der Entwürfe und der ästhetischen Umformulierungen, die Manet vornahm, von der ersten skizzenhaften Komposition in Öl (Boston) bis zur endgültigen Fassung (Mannheim) präzise erfaßt und damit eine wohl endgültige Geschichte von Manets Arbeitsprozeß an diesen Bildern vorgelegt. Ihren intensiven Recherchen ist es zu verdanken, daß in den Ausstellungen die vielen, meist anonymen Stiche, Zeichnungen und populären Drucke gezeigt werden konnten, durch welche die ersten Vorstellungen von dem Ereignis geprägt wurden. Zugleich hat sie eine nahezu lückenlose Dokumentation der Informationspolitik erarbeitet, mit der die Erschießung Maximilian in Mexiko als ein Ereignis für Paris gesteuert wurde. Offensichtlich wurden die visuellen Informationen in Paris rigider von der Zensur verfolgt als die verbalen Zeitungskommentare. Erst im August 1867 wurde eine gemalte Rekonstruktion der Erschießungsszene bekannt, die auf den Fotografien von Aubert, dem Hoffotografen Maximilians, basierte. Die Aufnahmen dieses Fotografen, die in vielen Reproduktionen vor allem außerhalb Frankreichs verbreitet wurden, sind die dokumentarisch präzisesten bildlichen Quellen. Wenn auch nicht belegt ist, daß Aubert Augenzeuge des Ereignisses war, so hat er doch den Ort der Handlung unmittelbar nach der Exekution fotografiert. Auch die Aufnahmen von dem Er-

schießungskommando, die nach und nach publiziert wurden, gehen auf ihn zurück.

Juliet Bureau konnte zeigen, wie selektiv Manet mit diesen visuellen Zeugnissen umging, ohne unbedingt eine Angleichung an die Fakten, die nach und nach bekannt wurden, anzustreben. So übernahm er die Information, daß das Erschießungskommando nicht in das populäre Guerillakostüm mit Sombreros gekleidet war, das Manet in seiner Bostoner Fassung noch skizziert hatte. Andererseits ordnete er in allen Fassungen Maximilian in der Mitte an, zwischen Mejia (links) und Miramón (rechts im Bild), den ihm ergebenen Generälen, obwohl bekannt wurde, daß Maximilian rechts außen plaziert war. Die Opfer waren *realiter* wahrscheinlich in weitem Abstand voneinander aufgestellt worden; das hinderte Manet jedoch nicht, sie dicht nebeneinander anzuordnen; der Kaiser hält Miramón bei der Hand. Den Offizier, der das Kommando gab, hat Manet in seiner Mannheimer Fassung (fast) eliminiert, obwohl er tatsächlich zugegen war.

Manet versuchte also nicht, Faktizitäten nachzustellen, sondern traf eine Auswahl entsprechend seiner eigenen ästhetischen Konzeption. Insofern ist es richtig, daß der Londoner Katalog die Frage nach der empirischen Realitätsentsprechung nicht weiter verfolgt, die im Katalog von Providence (1981) noch im Mittelpunkt stand. Dieser hatte versucht, den ästhetischen Ort der Bilder zwischen „Poesie“ und einer als positivistisch rekonstruierbar gesetzten Realität zu bestimmen, obwohl diese auch von den Fotos nicht zweifelsfrei erreicht wurde. Die Autoren des Londoner Kataloges setzen dagegen voraus, daß Manet ausschließlich auf der Ebene der Fiktionalität operierte, die Fotos und Drucke also lediglich als ästhetisches Material verwendete, nicht anders als die Bildmuster, die er dem Werk Goyas entnahm. Die Realität wird also weniger durch das Bild als einem isolierten semantischen Zeichen anvisiert oder gar erreicht, als vielmehr durch die sozialen, kommunikativen, speziell die ästhetischen Konstellationen, in denen Manets Bild als *ein* Element fungierte und Bedeutung gewann. Dieses Netz der Konstellationen wird durch die Autoren der beiden Ausstellungskataloge erheblich engmaschiger geknüpft, als es um 1981 möglich war.

Ging es Juliet Bureau um die Verarbeitung der aktuellen bildlichen und sprachlichen Informationen, die dem Künstler verfügbar waren, so untersucht House Manets ästhetische Reaktionen auf die Bildmuster der Historienmalerei, in deren Diskurs sein Bild ja fungieren sollte. Mit der Wahl dieses Genres der Salonmalerei ließ sich Manet nicht nur auf ästhetische Diskussionen der 1860er Jahre ein, sondern automatisch auch auf soziale und politische Probleme, die im Idiom der Historienmalerei seit deren Konstitution artikuliert wurden.

House berücksichtigt bei seiner Analyse nicht nur die moderne Historienmalerei von David, Goya, Géricault, Gros und Delacroix bis Manet, die gemeinhin als eine kunsthistorische Entwicklungslinie gesehen wird, in der die Synthese von avantgardistischer, formorientierter Malerei und bedeutungsvoller Thematik noch gelang. Diese historische Linie war für den Katalog Providence 1981 noch maßgebend. House privilegiert dagegen diese avantgardistische Tradition nicht, sondern sieht Manets Maximilian-Bilder im Kontext „aller“ Konzeptionen von Hi-

storiemalerei um 1860, deren jeweiligen politischen (und ästhetischen) Konformismus bzw. deren Oppositionspotential er nicht von vornherein für ausgemacht hält (wie es bei den Apologetikern der Modernität der Fall zu sein pflegt), sondern sorgfältig neu bestimmt. Er steckt die Skala der ästhetischen und ideologischen Möglichkeiten ab – etwa von den antikischen Idealisierungen der bildlichen Helden durch Bouguereau bis zu der kreatürlichen Dumpfheit der Bauern von Millet –, um in diesem Spektrum Manets Position zu definieren. Versuchten die Autoren des Katalogs Providence 1981 Manets Verhältnis zu Akademismus und Realismus zu bestimmen (auch ideengeschichtlich als „Spannung“ zwischen Idealismus und Materialismus verstanden), so gibt House diesen kategorialen Rahmen der kunsthistorischen Analyse auf. Stattdessen interessieren ihn die Berührungspunkte zwischen ästhetischem und politischem Diskurs, d.h. die soziale Funktion der Diskussionen, die in den 1860er Jahren um die aktuelle Historienmalerei geführt wurden, die in dem Katalog von 1981 noch unerörtert blieben.

Es wurden in diesen ästhetischen Debatten um 1860 soziale Ängste artikuliert, die den Prestigeverlust der Historienmalerei als Indiz für den Niedergang des französischen Staates deuten und die traditionellen Werte (der Salonmalerei) durch das Eindringen des Kapitals in alle gesellschaftliche Sphären gefährdet sahen. Castagnary stellt die hellsichtige Frage, ob der Heroismus einzelner Individuen, der in der traditionellen Historienmalerei die Handlung trägt, überhaupt noch Geschichte repräsentieren könne; ob nicht stattdessen die politische Ökonomie ihre Bewegungen erkläre. Damit entzieht er der Historienmalerei ihr herkömmliches Axiom.

Mit ihren Massenszenen und dem Pathos der kleinen Soldaten hatten die Militärmaler seit der Jahrhundertmitte den Zweifeln an der Repräsentativität der großen Helden bereits Rechnung getragen. Sie setzten eine bildliche Maschinerie in Gang, deren kausale Zusammenhänge und moralische Wertungen kaum noch zu durchschauen waren, so entschieden diese Maler subjektiv auch noch die militärische Macht des Kaiserreichs zu verherrlichen suchten. Blieben diese Schlachtenbilder also ideologisch auch im Rahmen der imperialen Machtdemonstration, so hätten die Massenszenen dennoch ästhetische Ansatzpunkte bieten können, um ein demokratisches Bild von der Geschichte zu entwerfen.

Diese Versuche, die wesentlichen Träger der geschichtlichen Auseinandersetzungen im Volk, unterhalb der Führungseliten zu entdecken, griff Manet jedoch nicht auf. Er bleibt daher auch hinter Courbet zurück, der die Moderne nicht nur ästhetisch, sondern auch sozial radikal bestimmen wollte. Manet läßt sich stattdessen auf das alte Muster der Historienmalerei ein, in dem die Eliten die Geschichte bestimmen, um dieses Muster zu „dekonstruieren“. House zeigt, daß Manet durch seinen Verzicht auf die übliche emotionale und moralische Rhetorik, durch die schon oft bemerkte kühle Indifferenz und das „detachment“ seiner Konzeption eine eindeutige Bewertung des politischen Ereignisses verweigert. Die Soldaten führen die Exekution als einen fremden Befehl aus, ohne eigene moralische Verantwortung. Maximilian, den die französische Propaganda als Messias des mexikanischen Volkes bezeichnet hatte, ist wie Christus zwischen die bei-

den Mitangeklagten plazierte. Mit dem Sombrero, den er trägt, deutet Manet einen Nimbus an und negiert doch zugleich diese Deutung durch die Trivialität des semantischen Zeichens. Er führt die Ideologisierung an, die des Kaisers Funktion in Mexiko durch die Pariser Medien erfuhr, und widerspricht ihr zugleich.

Die kritische Konzeption der Maximilian-Bilder reicht meines Erachtens noch darüber hinaus. Mit der Amalgamierung mexikanischer und französischer Merkmale bei den Uniformen der Soldaten und der Zurücknahme folkloristischer Momente, die die Bostoner Fassung noch aufweist, hat Manet nicht nur auf die Exotik und Leidenschaftlichkeit eines fernen und fremden Ereignisses verzichtet, mit der manche triviale Darstellungen der Salonmalerei lediglich an die Sensationslust appellierten. Manet verdeutlicht durch diese Modifikationen vor allem, daß es die französische Politik ist, die in Mexiko ausgetragen wird, daß Frankreich an der Erschießung Maximilians beteiligt war.

Mit seiner unübersehbaren Referenz auf Goyas berühmtes Bild „Die Erschießungen am 3. Mai 1808“ deckt Manet darüber hinaus ein Stück Geschichte und Logik des europäischen Kolonialismus auf. War es in Goyas Bild die französische Kolonialmacht, die die spanischen Partisanen hinrichten läßt, so schlägt in Manets Bild die „Dritte Welt“ zurück. Die französischen Truppen waren nicht zuletzt durch die mexikanische „guerrilla“ besiegt worden, die Juárez unterstützte. – Seine Kenntnis dieser Zusammenhänge macht Manet eine Heroisierung der europäischen Geschichte zusätzlich unmöglich.

Es ist bekannt, daß Manet vor allem von Velázquez fasziniert war, mehr noch als von Goya, als er deren Werke 1865 in Madrid studieren konnte. Das wird gemeinhin mit der Affinität seiner Malerei zu Velázquez' „impressionistischem“ Malduktus erklärt. Bei Manets intensiver Beschäftigung mit der Historienmalerei, die ihn gerade in den 1860er Jahren nicht losließ, dürfte sein Interesse an Velázquez jedoch mehrschichtiger gewesen sein. Velázquez unterscheidet in seinen Bildern zwischen der höfischen Funktion seiner königlichen Protagonisten und deren menschlicher „Substanz“. Auf diese Weise artikuliert sich seine humanistische Distanz vom Hof, nicht jedoch von den königlichen Personen. Vor allem seine Portraits der Infanten und Infantinnen haben diese latente Diskrepanz zum künstlerischen „Subthema“: Die königlichen Kinder posieren bereits in ihren künftigen Rollen, obwohl ihre fragilen Gestalten und ihre kindliche Ahnungslosigkeit, die Velázquez einfühlsam erfaßt, dieser Einbindung in die höfische Etikette entgegenstehen. Genauso scheint Manets Maximilian das Format für seine historische Rolle zu fehlen. Die Gestik und das bedeutsame Mienenspiel, die charaktervollen Gesichtszüge, die im traditionellen Historienbild die Identität der handelnden oder leidenden Person mit ihrem historischen Geschick suggerieren, bleiben bei Manet undeutlich und ausdruckslos.

Die Distanzierung von offiziellen Wertungen und Identifikationen, die Manets Kompositionen so erkennbar zur Schau stellen, entspricht, wie House darlegt, dem Habitus des liberalen, gebildeten Bürgertums. Dieser kulturellen Avantgarde der Bourgeoisie mußte daran gelegen sein, die ideologische Macht des Staates zu verringern. Sie nahm hingegen das Eindringen des kapitalistischen Warenverkehrs

auch in die wertkonservativen Bastionen des Salons, durch das die Geltung der alten akademischen Gattungen der Malerei bedroht wurde, mit Gelassenheit hin.

Manet selbst hat die Kritik am Staat und seiner Politik, die seinen Bildern abzulesen war, nicht bestätigt, sondern hat darauf bestanden, daß sie allein mit künstlerischen Problemen befaßt seien. Baudelaire hat diese Selbstinterpretation bestärkt. Man kann darin – wie House es tut – eine Strategie der Schutzbehauptungen sehen, durch die Manet der Zensur entgehen wollte. Durch die Ambivalenzen, den Verzicht auf semantische Eindeutigkeit habe sich Manet politisch unangreifbar machen wollen. Allerdings waren es gerade diese ästhetischen Irritationen und Zweideutigkeiten, die das Salonpublikum ablehnte. Es führt also m.E. weiter, wenn man davon ausgeht, daß Manets Präokkupation tatsächlich der Ästhetik galt – Ästhetik jedoch im umfassenden Sinne als Theorie der Wahrnehmung verstanden –, und daß hier auch der Schlüssel für sein Interesse an der Historienmalerei liegt.

Manet war erkenntnistheoretisch weniger radikal oder – anders gesehen – weniger naiv als die Impressionisten. Diese hatten sich ausschließlich modernen Sujets zugewandt und die alten Gattungen der Salonmalerei weitgehend ignoriert, weil sie den visuellen Konvenus mißtrauten und meinten, allein auf die empirische, aktuelle Wahrnehmung setzen zu können. Manet erkannte hingegen, daß in der aktuellen Wahrnehmung die Sinneseindrücke nie voraussetzungslos registriert werden, sondern daß ein Seheindruck stets durch vorherige und historische Seherfahrungen vorstrukturiert wird. Diese überkommenen und übernommenen Wahrnehmungsmuster können modifiziert und negiert, jedoch nicht als quasi in-existent ausgeschaltet werden. Manets Interesse an der Historienmalerei (das gemeinhin als seine zeitweilige künstlerische „Rückständigkeit“ im Vergleich zu den Impressionisten interpretiert wird) schließt also eine Kritik an der Malerei seiner impressionistischen Kollegen mit ein oder zumindest eine reflektierte Distanz zu ihren erkenntnistheoretischen Prämissen. Die Anerkennung historischer Voraussetzungen und ihre gleichzeitige „Dekonstruktion“ sind der Punkt, in dem Manets ästhetische Strategien und seine politische Ideologiekritik konvergieren.

Jutta Held

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Claus-Peter Echter (Hrsg.): *Das geschichtliche Bild der Städte. Großstadt und Denkmalpflege*. Beiträge: Jochen Bunse, Ursula Dambleff-Uelner, Claus-Peter Echter, Helmut Engel, Hiltrud Kier, Paul Müllejjans, Bernd Reiff, Manfred Schempp, Franz v. Stillfried. Berlin, Deutsches Institut für Urbanistik 1991. 182 S. mit 91 s/w Abb., DM 56,-.
- Leonie von Wilckens: *Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500*. München, Beck 1991. 428 S. mit 403 Abb., davon 55 in Farbe. DM 298,-.
- John Wilmerding: *American Views. Essays on American Art*. Princeton University Press 1991. XX, 357 S. mit 29 Farb- und 224 s/w Abb., \$ 65.00; £ 49.50.
- Sabine Windecker: *Gabriele Münter. Eine Künstlerin aus dem Kreis des „Blauen Reiter“*. Berlin, Reimer 1991. 225 S. und 22 s/w Abb., DM 68,-.
- Yolanta Załuska: *Manuscrits enluminés de Dijon*. Avec la collaboration de Marie-Françoise Damongeot, France Saulnier et Guy Lanoë. Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1991. XV, 388 S. mit zahlr. s/w u. Farbab., FF 550.
- Christiane Zangs: *Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*. Aachen, Mainz 1992 (Zugl. Aachen, TH Diss. 1987). 475 S. mit zahlr. s/w Abb.

AUSSTELLUNGSKALENDER

- Adelaide.** Art Gallery of South Australia. -18.1.: *Hans Heysen*. -25.1.: *Biedermeier in den australischen Kolonien*.
- Amsterdam.** Rembrandthuis. 19.12.-28.2.: *Jan de Bisschop*.
Rijksmuseum. -14.2.: *Fächer und Fächerblätter 1690-1820*. -28.2.: *Discarding the brush: Gao Qipei (1660-1734) and the art of Chinese fingerpainting*.
Stedelijk Museum, Museum Fodor. 19.12.-17.1.: *Sketch plan expansion Stedelijk Museum*. 19.12.-7.2.: *Anthony Beeke - Pennies from Heaven*.
- Apeldoorn.** Van Reekum Museum. -24.1.: *Holzschnitte aus der Sammlung van der Grinten*.
- Arnhem.** Gemeentemuseum. -7.2.: *Art nouveau und Art deco Glas*.
- Aschaffenburg.** Jesuitenkirche. 5.12.-24.1.: *Aspekte zeitgenössischer Kunst der Sowjetunion aus der Sammlung Ludwig*.
- Athen.** Ethnike Pinakothiki. -März: *Von El Greco bis Cézanne*.
- Augsburg.** Schaezlerpalais. -31.1.: *Alexander Rosenlehner*.
- Baden-Baden.** Staatliche Kunsthalle. -24.1.: *Rat der Zehn - Jubiläumsausstellung des Künstlerbundes zum 40jährigen Bestehen des Landes Baden-Württemberg*. -5.2.: *Chuck Close*.
- Baltimore.** Museum of Art. -3.1.: *Brice Marden, Prints 1961-1991*.
Walters Art Gallery. -10.1.: *Die Bibel vor Luther*.
- Bamberg.** Stadtgalerie. -3.1.: *Volker Hinniger 1947-1988*.
- Barcelona.** Fundación la Caixa. -10.1.: *El quart continent (Präkolumbische Kunst)*.
- Basel.** Antikenmuseum und Sammlung Ludwig. 10.12.-2.5.: *Paradeisos - Frühe Tierbilder aus Persien in einer Basler Privatsammlung*.
Architekturmuseum. 4.12.-31.1.: *Wolkenkratzer. Geschichte, Mythos, Konstruktion*.
Kunstmuseum. -7.2.: *Gustav Stettler und Max Kämpf*.
Museum für Gestaltung. 12.12.-7.3.: *Der Zuschauer - Sehen und Gesehenwerden*. 19.12.-7.3.: *Ansichtssache - Sehen und Gesehenwerden*.
- Bellinzona.** Civica Galleria d'Arte. -14.1.: *Alberto Salvioni*.
- Bendorf.** Stadtmuseum. -20.12.: *Juden in Bendorf von 1199-1942*.
- Bergisch Gladbach.** Thomas-Morus-Akademie
- Bensberg. -7.2.: *Herbert Rosner - Die Gedanken sind frei. Eine Ausstellung zur friedlichen Revolution*.
- Berlin.** Amerika Haus. -30.12.: *Out of the shadows - Jewish life in Central Europe. Fotografien von Edward Serrotta*.
Berlinerische Galerie. -31.1.: *Naum Gabo und der Wettbewerb zum Sowjet-Palast 1931-1933*.
Haus der Ungarischen Kultur. -6.1.: *Imre Amos und Margit Anna*.
Haus am Waldsee. -24.1.: *Fotos aus dem Ullstein Bilderdienst 1925-1944*.
Kunstforum der Grundkredit Bank. -31.1.: *120 Handzeichnungen aus fünf Jahrhunderten aus dem Kupferstichkabinett des Staatlichen Museums Schwerin*.
Museum für Ostasiatische Kunst. -10.1.: *Schüler des Meisters Hokusai*.
Neue Nationalgalerie. -28.2.: *Pablo Picasso*.
Schloß Charlottenburg. -10.1.: *225 Jahre Breslauer Stadtschloß-Service*.
Staatliche Kunsthalle. -31.1.: *Polnische Avantgarde 1930-1990*.
Zeughaus. -5.1.: *Berlin und Brandenburg, Keramik der 20er und 30er Jahre*. -23.2.: *Die Ufa. 1917-1945 - Das Deutsche Bildimperium*.
- Bernburg.** Schloß. -7.3.: *Heinz Steffens, Malerei, Graphik*.
- Bielefeld.** Kunsthalle. -Anf. Jan.: *Meine Kunsthalle. Eine Ausstellung von Kindern nicht nur für Kinder*.
- Bietigheim-Bissingen.** Städtische Galerie. -31.1.: *Linolschnitt heute*.
- Bochum.** Museum. 19.12.-Mitte Jan.: *Fachhochschule Dortmund, Fachb. Architektur: Beutem + Crouwel, Amsterdam*.
- Bologna.** Galleria Comunale d'Arte Moderna. 12.12.-14.2.: *Avanguardia Giapponese negli anni settanta*.
- Bonn.** Ernst-Moritz-Arndt-Haus. 17.12.-21.2.: *Wilhelm Schadow und seine Zeit. Dokumente und Materialien zur Düsseldorfer Malerschule*.
Frauenmuseum. -10.1.: *Künstlerinnen aus Budapest. „Werkwechsel“*.
Kunstverein. -7.2.: *Edward Allington, Skulpturen und Zeichnungen sowie Pascal Convert*.
Rheinisches Landesmuseum. -31.1.: *Im Blickpunkt: Adam Elsheimers „Die hl. Elisabeth bei den Kranken“, eine Kopie um 1600*.
17.12.-24.1.: *Hundert Meisterwerke keltischer Kunst. Schmuck und Kunsthandwerk zwischen Rhein und Mosel*.
- Bordeaux.** Musée d'Art Contemporain. -28.2.: *Wolfgang Laib sowie Jean-Marc Bustamante*.
- Boston.** Museum of Fine Arts. -17.1.: *Grand Tour (italienische Veduten)*. 11.12.-21.2.: *Leonardo da Vinci, Anatomie-Zeichnungen*.

Braunschweig. Kunstverein. 13.12.–14.2.: *Christian Rohlf's: Aquarelle, Temperamalerei, Zeichnungen und Graphik.*
Landesmuseum. seit 15.12.: *Karl Neuß (1888–1967).*
Landesmuseum/Hinter Aegidien. seit 12.12.: *Victoria Luise, Herzogin von Braunschweig und Lüneburg (1892–1980).*

Bremen. Kunsthalle. –3.1.: *James Ensor, Radierungen.* –10.1.: *Die Skulpturensammlung der Kunsthalle Bremen.*
Kupferstichkabinett. –21.1.: *Französische Lithographien I: Théodore Géricault und seine Zeitgenossen.*
Landesmuseum. –31.1.: *Design aus Bremen.*

Brüssel. Palais des Beaux-Arts. –3.1.: *Gemälde des sozialist. Realismus aus der Sowjetunion.*

Brunsbüttel. Stadtgalerie. –31.1.: *Joseph Beuys: Wenn jemand meine Sache sieht, dann trete ich schon in Erscheinung.*

Budapest. Ungarische Nationalgalerie. –7.1.: *David Stern, Studie für einen Weg – Gemälde 1987–1992.*

Buffalo. Albright Knox Art Gallery. –3.1.: *Susan Rothenberg.*

Cambridge (MA). Busch-Reisinger Museum. –10.1.: *Art and image in the German Renaissance and Reformation.*

Chemnitz. Städtische Kunstsammlungen. 10.1.–27.3.: *Karl Schmidt-Rottluff – Der Maler.*

Chicago. Art Institute. –30.1.: *Henri Rousseau.*
Columbia College of Art Gallery. –29.1.: *Self / World – Mary Ahrendt and Dennis Kowalski.*

Città del Vaticano. Braccio di Carlo Magno. –15.3.: *Nuevo mundo 1492–1992.*

Cleveland. Museum of Art. 11.12.–7.2.: *Flor Garduño: Photographs of Central and South America.* 15.12.–7.3.: *Fans – East and West.*

Coburg. Veste. –28.2.: *Jacques Callot (1592–1635) 150 Radierungen.*

Columbus (OH). Museum of Art. –3.1.: *George Bellows (1882–1925).*

Cottbus. Brandenburgische Kunstsammlungen. –10.1.: *Peter H. Fürst.* –24.1.: *Karl-Heinz Adler.*

Dachau. Neue Galerie. seit 26.11.: *Urs Lüthi.*

Dartmouth. Hood Museum of Art. –26.12.: *In good conscience (Politische Kommentare in Illustrationen amerikanischer Künstler 1908–1991).*

Den Haag. Gemeentemuseum. –17.1.: *Pierre Weiss.* 19.12.–21.2.: *Serge Spitzer.*
Mauritshuis. –21.2.: *Frans Francken II, Der Ball*

am Hofe von Isabella und Albert.

Dessau. Bauhaus. –23.2.: *Ferdinand Kramer.*

Detroit. Institute of Arts. –3.1.: *John Singleton Copley's Brook Watson and the shark.*
Museum of Art. –30.5.: *Pop Art: Thirty years later.*

Dortmund. Museum für Kunst und Kulturgeschichte. 5.12.–4.7.: *Acht Stunden sind kein Tag – Freizeit und Vergnügen in der Industriestadt Dortmund 1870–1939.*
Museum am Ostwall. 13.12.–17.1.: *Hartwig Kompa – Primär Farbe.*

Dresden. Gemäldegalerie Alter Meister und Historisches Museum/Rüstkammer. 6.12.: *Wiedereröffnung.*
Leonhardi Museum. –10.1.: *Albert Hennig.*
Museum für Volkskunst. –28.2.: *Die Engel der Sixtina – Ein Bildmotiv Raffaels im Wandel.*
Neuer Sächsischer Kunstverein. –17.1.: *Dresden – Fotografen sehen eine Stadt.*

Düren. Leopold-Hoesch-Museum. 13.12.–28.2.: *Alexej Jawlenskys Japanische Holzchnittsammlung – Eine märchenhafte Entdeckung.*

Düsseldorf. Kunsthalle. 19.12.–28.2.: *Bill Viola: Unseen Images.*
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. 19.12.–28.2.: *Richard Prince, Photographs 1980–1984.*
Stadtmuseum. –3.1.: *Dora Navon, Skulpturen.* –19.1.: *Bruria Finkel, Sandgemälde nach Motiven der Kabbala.*

Duisburg. Wilhelm Lehmbruck Museum. –28.3.: *Von der Idee zum Bronzeuß.* –3.1.: *Lutz Fritsch, Rheinorange.* 13.12.–10.1.: *Duisburger Sezession und ihre Gäste.*

Eisenach. Thüringer Museum. –Jan.: *Thüringer Porzellan des 18. und 19. Jh.*

Erfurt. Angermuseum. 13.12.–7.3.: *Biedermeiergläser.*
Haus Dacheröden. –3.1.: *Zwei Künstlerinnen aus Finnland.*

Essen. Alte Synagoge. –3.1.: *Die Geschichte der Anne Frank – Über Vergessen und Erinnern.*
Deutsches Plakat Museum. –Anf. Febr.: *Das politische Plakat in Europa.*
Museum Folkwang, Städtische Galerie. –10.1.: *Igor Sacharow-Ross, Ctol – tabula rotunda.* –29.1.: *Kunst – Kommerz – Vision. Aus den Beständen des Deutschen Historischen Museums, Berlin.*

Esslingen. Kunstverein. 13.12.–7.1.: *Shmuel Shapiro, Malerei, Graphik und Collagen.*

Florenz. Uffizien. –10.1.: *La pala di S. Lucia de' Magnoli.*

Fort Worth. Kimbell Art Museum. 12.12.–7.2.: *Italian master drawings from the Albertina.*

Frankfurt. Deutsches Architektur-Museum.

12.12.–14.2.: *Tore – The Gate of Present*. 15.12.–31.1.: *Peter Eisenmann, Unfolding* Frankfurt. Deutsches Postmuseum. –10.1.: *Drei Jahrhunderte Reisen (1600–1900)*. Dommuseum. –31.1.: *Franziska Lenz–Gerharz, Plastiken*. Jahrhunderthalle Höchst. –10.1.: *Miró, das druckgraphische Werk*. Museum für Kunsthandwerk. –10.1.: *Neues Kunsthandwerk aus Japan*. 10.12.–28.3.: *Die Zeit bemessen – Zeitdarstellungen in der Buchkunst und Graphik*.

Freiburg. Augustinermuseum, Kleine Galerie. 11.12.–10.1.: *Hans Franke, Malerei*.

Friedrichshafen. Städtisches Bodensee–Museum. –3.1.: *Martin Schmid*.

Fürth. Aktionsforum. –8.1.: *Dennis Hopper, Fotografie und Gemälde*.

Genf. Musée Rath. 8.12.–24.1.: *William Lescaze, architecte, Genève – New York 1896–1969*.

Genua. Palazzo Ducale. –28.2.: *I Macchiaioli e l'America*.

Gera. Kunstgalerei-Orangerie. –31.1.: *Zeit-Mauer (Graham Budgett, Rainer Görs, Toni Wirthmüller)*. Otto-Dix-Haus. –31.1.: *Maria Schicker*.

Gießen. Oberhessisches Museum. –3.1.: *Emil Schreiber, Tuschzeichnungen*.

Glasgow. Hunterian Art Gallery. –9.1.: *Druckgraphik tschechoslowakischer Künstler 1900–1950 aus dem British Museum*.

Goch. Museum für Kunst und Kulturgeschichte. 13.12.–31.1.: *Graefenthal – Ein Kloster im Wandel der Zeit*.

Göttingen. Städtisches Museum. 6.12.–31.1.: *Spielzeugwelt und Sammlerlust. Spielzeug der letzten hundert Jahre*.

Gotha. Museumsgalerie am Hauptmarkt. –5.1.: *Heinz Fischer-Roloff. Collagen*.

Groningen. Museum. –10.1.: *New York Graffiti*.

Hagen. Karl Ernst-Osthaus-Museum. 13.12.–17.1.: *Hagenring*.

Halle. Moritzburg. –10.1.: *Vom Taler zur Mark. Münz- und Geldgeschichte vom 15.–19. Jh. (ehem. Münzkabinett des Hauses Braunschweig-Lüneburg)*. –17.1.: *Hans-Hendrik Grimmig: Erdungen II, Malerei – Zeichnung 1989–1992*.

Hamburg. Deichtorhallen. –4.1.: *General Idea*.

Hannover. Niedersächsisches Landesmuseum/Forum. –21.2.: *Lovis Corinth*. Sprengel Museum. –31.1.: *Jürgen Sieckmeyer, Fotografien zur Theatercollage „Tod dem Mond-*

schein oder Gelbe Ohrfeigen?“

Helsinki. Kaupungin Taidemuseum. –24.1.: *Gottfried Tritten*.

Herford. Daniel–Pöppelmann–Haus. seit 5.12.: *Zeitgeist im Wilhelmismus. Das Beispiel Minden 1890–1914 sowie Streiflichter aus Herford zu Kaisers Zeiten*.

Houston. Menil Collection. 15.12.–21.2.: *Magritte*.

Humblebaek. Louisiana Museum. –17.1.: *Jasper Johns*.

Indianapolis. Museum of Art. –10.1.: *Tales of Japan: Three centuries of Japanese painting from the Chester Beatty Library, Dublin*.

Innsbruck. Ferdinandeum. –10.1.: *Anton Tiefenthaler sowie Walter Bosse und Beatrix Hartmann–Bosse, Keramiken*.

Ittingen/Warth. Kartause. –24.1.: *Hannah Höch, Suzanne Baumann*.

Jena. Romantikerhaus. –30.12.: *Peter Vogel*.

Jerusalem. Israel Museum. –31.3.: *Malerei des 20. Jh. aus Großbritannien*.

Karlsruhe. Städtische Galerie. 19.12.–18.4.: *Wilhelm Schnarrenberger (1892–1966) – Malerei zwischen Poesie und Prosa*.

Kassel. Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur. –31.1.: *Grenzüberschreitungen. Walter Benjamin – Leben und Werk*.

Klagenfurt. Kärntner Landesgalerie. –31.1.: *Markus Pernhart*.

Koblenz. Mittelrheinisches Museum. –10.1.: *Zero – Eine europäische Avantgarde*.

Köln. Museum für Ostasiatische Kunst. 18.12.–14.2.: *Mit diesen Händen – Moderne chinesische Malerei und Kalligraphie*.

Kopenhagen. Nationalmuseum. 26.12.–14.3.: *From Viking to Crusader*.

Leeds. Temple Newsam House. –10.1.: *Country house lighting (1660–1900)*.

Leipzig. Deutsches Buch- und Schriftmuseum. –23.1.: *Polnische bibliophile Drucke*. Museum der bildenden Künste. –3.1.: *E. L. Kirchner, Papierarbeiten*.

Leverkusen. Schloß Morsbroich. –14.2.: *Im Nebel aufgelöste Wasser des Stromes – Hommage à Caspar Wolf*. –11.4.: *Werner Wittig, Druckgraphik*.

Limoges. Musée National Adrien–Dubouché. –4.1.: *La lithophanie et Limoges*.

Linz. Neue Galerie. –6.1.: *Catherine Lee*. 17.12.–

7.3.: *Julio Gonzalez*.
Stadtmuseum. -17.1.: *Dagegen: Verbotene
Ostkunst 1948-1989*.

Locarno. Palazzo Morettini. -20.12.: *Mario Botta*.
Pinacoteca Casa Rusca. -28.2.: *Oswaldo Licini*.

Lodz. Muzeum Sztuki. -31.12.: *Stanislaw
Kolibal*.

London. British Museum. -24.1.: *Samuel Pal-
mer, visionary printmaker*.
Museum of London. -31.1.: *Artist's London*.
Tate Gallery. -14.2.: *Beardsley to Bomberg. Bri-
tish drawings and watercolours 1870-1920*.

Los Angeles. County Museum of Art. -24.1.:
Kunst am persischen Hof.

Lucca. Palazzo Mansi. Dez.: *Giuseppe Antonio
Luchi (1709-1774)*.

Ludwigshafen. Bürgermeister-Ludwig-Reichert-
Haus. -17.1.: *Piero Dorazio, Arbeiten auf
Papier*.
Wilhelm-Hack-Museum. -3.1.: *Leo Breuer -
Retrospektive* sowie *Leo Erb, Zeichnungen*.
Scharpf-Galerie. -3.1.: *Sascha Langer*.

Lübeck. Burgkloster. -31.1.: „...dahin wie ein
Schatten“ - *Aspekte jüdischen Lebens in Lübeck*.

Lüneburg. Ostpreußisches Landesmuseum. -
7.3.: *Vom Wrangelturn zum Holstentor - Der
Maler Wolfgang Möllhausen*.

Lugano. Museo cantonale d'Arte. -14.2.: *Adria-
na Beretta, Luciano Rigolini*.

Madrid. Fundación la Caixa. -10.1.: *James Turrell*.

Mailand. Palazzo della Ragione. 16.12.-28.2.:
La cattedrale di Nostra Signora di Smolensk.
Palazzo Reale. -6.1.: *Cesare Andreoni e il
secondo futurismo*.

Mainz. Landesmuseum. -17.1.: *Oskar Kokoschka*.
-24.1.: *Landeskunstaussstellung*.

Malibu. Getty Museum. 15.12.-28.2.: *16th- and
17th-century Italian drawings* sowie *Silvy's „Ri-
ver Scene, France“: The story of a photograph*.

Malmö. Rooseum. -10.1.: *Morris Louis* sowie
Truls Melin.

Malo (Vicenza). Museo Casabianca. 14.12.-17.1.:
Impegno e poetica della pittura italiana.

Mannheim. Kunsthalle. -31.1.: *Kasimir Male-
witsch*.
Reiß-Museum. 17.12.-12.4.: *Suche nach Unsterb-
lichkeit (Die Hildesheimer Ausstellung ergänzt
durch Kostbarkeiten aus den Ägypten-Sammlun-
gen in Baden-Württemberg)*.

Marseille. Palais de la Bourse. -4.1.: *Hommage à
Kisling*.

Milwaukee. Haggerty Museum. -28.2.: *Leonaert
Braemer*.

Minneapolis. Walker Art Center. -3.1.: *Krzysztof
Wodiczko* sowie *Robert Motherwell*. -4.4.:
Viewpoints: Malcolm X: Man, Ideal, Icon.

Moskau. Kreml. -31.12.: *Fabergé*.
Tretjakow-Galerie. -31.12.: *Wassili Wereschtschagin*.

München. Künstlerwerkstatt Lothringerstraße.
4.12.-10.1.: *Postanesthesia - Dialog mit Kiew II*.
11.12.-5.1.: *Mysterien im Supermarkt (Gruppe
Känguruh)*.
Staatliche Münzsammlung. -28.2.: *Die
Gemmensammlung des Kurfürsten Johann
Wilhelm von der Pfalz*.
Zentralinstitut für Kunstgeschichte. 12.12.-31.3.:
*Museuminsel Berlin - Eine Ausstellung
historischer Photographien aus Anlaß des Streits
um die künftige Planung*.

Neuss. Haus Rottels. -10.1.: *Vom Himmel hoch,
da komm ich her - Engelsdarstellungen des 19.
und frühen 20. Jahrhunderts*.
Kulturforum Alte Post. -10.1.: *Barbara Klemm*.

New York. Cooper Hewitt Museum. -4.4.: *Revo-
lution, life and labor (Collection Ludmilla and
Henry Shapiro)*.

Dia Art Center. -April: *Joseph Beuys, Arena*. -
Juni: *Installation von Robert Gober*.
Guggenheim Museum. -17.1.: *Marc Chagall and
the Jewish theater*.

Guggenheim Museum SoHo. -24.1.: *Robert Rau-
schenberg - The early 1950s*.
Metropolitan Museum. -3.1.: *Leo Rubinfien. -
24.1.: Alexander J. Davis*.

Pierpont Morgan Library. -4.4.: *Illuminierte
Handschriften der Sammlung Breslauer*.
Studio Museum in Harlem. -11.4.: *Wifredo Lam*.
Whitney Museum. -31.1.: *Agnes Martin - Retro-
spektive*.

Nizza. Musée d'Art Moderne. -3.1.: *Gilberto Zorio*.

Norfolk (VA). Chrysler Museum. -17.1.: *The
great age of sail*.

Nürnberg. Albrecht-Dürer-Haus. -31.12.: *Im
Namen Dürers. Druckgraphische Jahresblätter
des Albrecht-Dürer-Vereins in Nürnberg 1833-
1874*.

Germanisches Nationalmuseum. -28.2.: *Focus
Behaim Globus*.
Kunsthalle. 17.12.-7.2.: „Freunde und Verwand-
te“ - *Künstler aus Nürnberg*.

Oldenburg. Kunstverein. 13.12.-24.1.: *Peter
Behrens (1868-1940), Architektur und Design*.
Stadtmuseum. -17.1.: *Gerhard Georg Krueger,
Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen 1933-1991*.

Oslo. Nasjonalgalleriet. -10.1.: *Zeitgenössische
Kunst aus Deutschland*.

Ottawa. National Gallery. 18.12.-7.2.: *Jack
Shadbolt, paintings and drawings*.

- Otterloo.** Museum Krölller-Müller. -7.2.: *The Kröllers and their architects* sowie *Pieter Geaerds*.
- Oxford.** Museum of Modern Art. -10.1.: *Bill Jacklin – Urban portraits, New York 1986–1992*.
- Padua.** Museo al Santo. -31.12.: *Ponentini e foresti* sowie *I Sadeler*. 13.12.–24.1.: *Venezia e l'oriente* sowie *Yoichi Ohira*. Palazzo della Ragione. -7.1.: *Il tesoro Trieste*.
- Paris.** Centre Pompidou. -18.1.: *L'imagination des illustrateurs européens*. Jeu de Paume. -31.1.: *Martial Rayssé*. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. -17.1.: *Hans Peter Feldmann* sowie *Kunst aus Deutschland 1992*. Musée Delacroix. -4.1.: *Das Skizzenbuch der Marokkoreise 1832*. Musée d'histoire contemporaine. -31.12.: *Frankreich und Deutschland in den 20er Jahren*.
- Passau.** Museum Moderner Kunst. 20.12.–Ende Febr.: *Herbert Boeckl: Zwischen den Formen – Sein Einfluß auf die Abstraktion in Österreich*. 11.12.–14.3.: *Dieter Roth, Arbeiten 1954–1990*.
- Pittsburgh.** Carnegie Museum of Art. -10.1.: *20th century African art*. -14.2.: *Robert Adams*. Frick Art Museum. 19.12.–14.2.: *The Samuel Collection (Alte Gemälde)*.
- Posen.** Muzeum Narodowe. -31.1.: *Witold Pruszkowski*.
- Potsdam.** Altes Rathaus. 12.12.–10.1.: *Gerhard Andréas – Der große Aufbruch 86/91*.
- Prag.** Haus der Fotografie (Husova 23). -2.1.: *Eugen Wiškovský. Avantgarde-Fotografien 1929–1960*. Kunstgewerbemuseum. seit 10.12.: *200 Jahre Porzellan aus Schlaggenwald*. Národní Muzeum. -31.12.: *Jan Amos Komenský*.
- Quebec.** Museum. -31.1.: *Post-war Canadian abstraction*.
- Recklinghausen.** Kunsthalle. -10.1.: *Zeichnen – Zeichen setzen*.
- Rom.** Accademia Valentino. -14.2.: *La seduzione da Boucher à Warhol*. Palazzo delle Esposizioni. 12.12.–28.2.: *Giorgio de Chirico*.
- Reutlingen.** Städtisches Kunstmuseum. 13.12.–31.1.: *Robert Sierl*.
- Rochester (NY).** Memorial Art Gallery. 12.12.–7.2.: *Amerikanische Impressionisten*.
- Rolandseck.** Stiftung Arp & Taeuber-Arp. -10.1.: *Michel Seuphor*.
- Rovereto (Trento).** Archivio de '900. 12.12.–30.3.: *Fortunato Depero*.
- Saarbrücken.** Saarland Museum. -9.1.: *Josef Csaky, Skulpturen*. -17.1.: *Förderpreis Junge Kunst*. -24.1.: *Alfred Fuchs, Zeichnungen und Lithographien*.
- Saint-Etienne.** Musée d'Art Moderne. 17.12.–22.2.: *Vincent Bioulès*.
- Saint Louis.** Art Museum. -7.2.: *Kunst der Renaissance in Nürnberg*.
- Salzburg.** Museum Carolino Augusteum. -7.2.: *Mechanische... und andere Krippen*. Rupertinum. -31.1.: *Karikaturen*. 19.12.–24.1.: *W. M. Pühringer*.
- Salzwedel.** Museen der Stadt. -31.1.: *Olaf Wegewitz*.
- San Antonio.** McNay Art Museum. -28.2.: *Theatre in Revolution: Russian avant-garde stage design 1913–1935*.
- San Francisco.** Museum of Modern Art. -24.1.: *Richard Diebenkorn*. -7.2.: *Jeff Koons*.
- Sankt Gallen.** Kunstmuseum. -24.1.: *Josef Felix Müller*.
- Savona.** Priamar. 15.12.–10.1.: *Gil aquarelli dei de l'Epinois*.
- Schaffhausen.** Museum zu Allerheiligen. -31.12.: *Hans Sturzenegger*. 6.12.–31.5.: *Idole, Masken, Menschen: Frühe Kulturen – Alte Welt und Neue Welt*.
- Schleswig.** Schloß Gottorf. seit 6.12.: *Lili Fischer – Scheusalgesänge*. 13.12.–17.1.: *Lilly Kröhnert, Strukturbilder und Arbeiten auf Papier*.
- Schwäbisch Hall.** Rathaus. -10.1.: *Gewalt gegen Mithras – Haben wir nicht aus der Geschichte gelernt?* Städtische Galerie. -7.2.: *Robert Häusser, Photographische Bilder*.
- Schweinfurt.** Alte Reichsvogtei. -10.1.: *Norbert Kleinlein*.
- Schwerte.** Kunstverein. -29.1.: *Ingrid Langanke*.
- Sheffield.** Ruskin Gallery. -30.1.: *The de Croy book of hours (Tours, ca. 1450–75)*.
- Siegburg.** Stadtmuseum. -3.1.: *Heinrich Küpper*.
- Sindelfingen.** Galerie der Stadt. -31.1.: *Riona Kuthe. Lütze-Museum*. -31.1.: *Sammlung Konstruktion – Figuration. Kunst des 20. Jahrhunderts aus Süddeutschland*.
- Singen.** Kunstmuseum. -31.1.: *Ingeborg Oswald-Lüttin*.
- Soest.** Kunstpavillon. -3.1.: *Georg Sanders – Holz ist Leben*.
- Solingen.** Bergisches Museum. -13.3.: *Bohème*

in *Wuppertal – Aspekte des Expressionismus im Bergischen Land*.

Solothurn. Kunstmuseum. –31.12.: *Kunst der nordamerikanischen Indianer*. –3.1.: *Eine Malerfreundschaft: Fritz Baumann, Otto Morach, Arnold Brügger*.

Speyer. Historisches Museum. –2.5.: *Leben im Mittelalter*.

Stuttgart. Galerie der Stadt. –31.1.: *Camille Graeser, Bildwerke – Retrospektive zum 100. Geburtstag*.

Linden-Museum. –14.12.: *Japanische Holzschnitte des 16.–19. Jh.*
Staatsgalerie. –13.2.: *Henri Matisse – Zeichnungen und papiers collés*. 19.12.–14.2.: *Juan Gris*.

Tokio. Tobu Museum. –23.12.: *Amedeo Modigliani*.

Trient. Museo di Arte Moderna. –7.2.: *Giorgio Zannini*.

Turin. Castello di Rivoli. 11.12.–10.1.: *A. Lemieux; E. Cucchi; J. Kounellis*.

Ulm. Museum. 13.12.–24.1.: *Klaudia Schifferle: Unterwegs (Bilder und Plastiken)*.

Utrecht. Centraal Museum. –21.2.: *Gerrit Rietveld*.
Rijksmuseum het Catharijneconvent. –31.1.: *Ikonen*.

Valencia. Centro Julio González. –24.1.: *Genovés; Joan Fontcuberta*. –31.1.: *Gordon Matta-Clark*.

Velbert. Schloß Hardenberg. 13.12.–14.2.: *Jean Weinfeld. Musik-Skulpturen*.

Venedig. Ca' Pesaro. –6.1.: *Da Boccioni a Vedova*.
Fondazione Guggenheim. –29.3.: *Giuseppe Santomaso*.

Vevey. Musée Jenisch. –17.1.: *Paul Viacoz, Italo Valenti*.

Villeneuve d'Ascq. Musée d'art moderne. 12.12.–11.4.: *Henri Laurens*.

Waldkraiburg. Stadtmuseum. –17.1.: *Gerhart Hauptmann – Theater und Bildende Kunst*.

Warburg. Museum im Stern. 13.12.–31.1.: *Wirtschaftsgeschichte Warburgs im 19. Jh. im Spiegel der Zeit*.

Washington. Hirshhorn Museum. –25.1.: *Joseph Kosuth*.
National Gallery. –24.1.: *Ellsworth Kelly*.

National Museum of African Art. –28.2.: *Elmira, art and trade on the African coast*.
National Portrait Gallery. –24.1.: *Rembrandt Peal – In pursuit of Fame*.

Wedel/Holst. Barlach Museum. –10.1.: *Marc Chagall – Die toten Seelen*.

Weißhorn. Heimatmuseum. –6.1.: *Vorbild Tiepolo – Die Zeichnungen des Franz Martin Kuen*.

Wetzlar. Städtisches Kulturamt. 19.12.–10.1.: *Otmar Alt*.

Wien. Albertina. –31.1.: *Johannes Wanke*.
Museum des 20. Jahrhunderts. –24.1.: *Rudolf Schwarzkogler*.
Niederösterreichisches Landesmuseum. –10.1.: *Franz Kraindl*. –16.1.: *Dorothea Demus-Schneider*.
Oberes Belvedere. 22.12.–24.1.: *Remy Zaugg*.
Österreichisches Museum für angewandte Kunst. –21.2.: *Vito Acconci*. 16.12.–7.2.: *Lauretta Vinciarelli, Rote Räume*.

Wiesbaden. Museum. –21.2.: *Jörg Schöner, Fotografie aus Görlitz*.
13.12.–7.2.: *Mechthild Frisch*.

Wilhelmshaven. Kunsthalle. –10.1.: *Kunst zwischen Jade und Dollart*.

Winterthur. Kunstmuseum. –3.1.: *Künstlergruppe Winterthur sowie Ernst Egli*.
Kunsthalle. –16.1.: *Walter Weiss*.

Wolfenbüttel. Herzog August Bibliothek. –31.3.: *Spiele*.

Zürich. ETH. –12.2.: *Nachtstücke. Vorstellungen und Darstellungen vom Dunkeln*.
Haus zum Kiel. –24.1.: *Valentin Sonnenschein, schwäbischer Hofstukkateur in Zürich*.
Kunsthalle. –3.1.: *Jessica Stockholder*.
Kunsthau. 11.12.–Anf. Febr.: *Ernst Scheidegger – Photograph, Bildredaktor, Gestalter, Maler und Galerist*.
Museum für Gestaltung. –31.1.: *Film Stills – Emotionen made in Hollywood*.
Museum Rietberg. –31.1.: *Chinesische Szenen 1656/1992: Bildrolle Xia Yuncong und Fotos Daniel Schwarz*.
Museum Strauhof. –10.1.: *Rilke in der Schweiz*.

Zug. Kunsthau. –24.1.: *Zeichnung im 20. Jahrhundert sowie Eric Schumacher und Martin Hodel*.

Zwickau. Städtische Galerie Peter Breuer. –7.1.: *Wolfgang Lehmann und Lubomir Silar*.

ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

PROMOTIONSSTIPENDIUM AN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA ROM

Im Rahmen der Förderungsmaßnahmen für den wissenschaftlichen Nachwuchs

bietet die Bibliotheca Hertziana ab 1.6.1993 für ein Jahr (mit einem Jahr Verlängerungsmöglichkeit) ein Stipendium zur Anfertigung der Dissertation an, die der italienischen Kunstgeschichte gewidmet ist.

Interessierte sollten folgende Bewerbungsunterlagen einreichen:

- Antrag mit Darlegung des Dissertationsthemas
- Befürwortung des Doktorvaters
- Lebenslauf mit Studiengang und Abiturzeugnis
- auch auszugsweise eine selbständig verfaßte Schrift.

Von dem/r Bewerber/in wird erwartet, daß er/sie bereit ist, wöchentlich 5 Stunden an den Institutsaufgaben mitzuwirken.

Die Bewerbungen sind bis 1.3.1993 an den *Geschäftsführenden Direktor der Bibliotheca Hertziana, Via Gregoriana 28, I-00187 Rom*, zu richten.

MITTEILUNG DES VERLAGS UND DER REDAKTION

Verlag und Redaktion der Kunstchronik bitten um Verständnis dafür, daß infolge mehrerer Kostenerhöhungen bei Papier, Druck und Versand die Abonnementpreise angehoben werden müssen.

Ab 1.1.1993 beträgt der Jahresbezugspreis DM 53,—, zuzüglich DM 9,50 Vertriebsgebühr und 7 % Mehrwertsteuer für das Inland, für das Ausland 63,—, zuzüglich DM 16,50 Vertriebsgebühr, wobei Mehrwertsteuer entfällt. Für Mitglieder des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V. sowie für Studenten beträgt der Jahresbezugspreis DM 40,—, zuzüglich die genannten Posten.

Der Studentenvorzugspreis kann nur gewährt werden, wenn jeweils zu Jahresbeginn (bis 15.2.) unaufgefordert eine neue Studienbescheinigung dem Verlag zugeleitet wird.

DIE AUTOREN DIESES HEFTES

Christoph Bellot, Oskar-Jäger-Str. 111, 5000 Köln 30

Prof. Dr. Jörg Traeger, Institut für Kunstgeschichte der Universität Regensburg, Postfach 101042

Prof. Dr. Georg Mörsch, Institut für Denkmalpflege, ETH-Zentrum, CH-8092 Zürich

Dr. Christiane Keim, Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Technischen Universität, Arcisstr. 21, 8000 München 2

Dr. Wolfram Lübbecke, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Postfach 100203, 8000 München 1

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Peter Diemer, *Redaktionsassistentz:* Christine Madlener, *Anschrift der Redaktion:* Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstraße 10, 8000 München 2.

Herausgeber: Verlag Hans Carl GmbH & Co. KG, Nürnberg · *Geschäftsführer:* Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · *Inhaber und Beteiligungsverhältnisse:* Kommanditisten: Raimund Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %, Traudel Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %. *Komplementär:* Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · *Erscheinungsweise:* Monatlich · *Bezugspreis:* jährlich DM 49,— (Inland) zuzüglich Porto und Mehrwertsteuer. Ausland DM 59,— zuzüglich Porto. *Kündigungsfrist:* Sechs Wochen zum Jahresende · *Anzeigenpreise:* Preise für Seitenteile nach Preisliste Nr. 15 vom Januar 1992 · *Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung:* Verlag Hans Carl, Postfach 990153, Andernacher Str. 33 a, 8500 Nürnberg 10, Fernruf: Nürnberg (09 11) 952 85-20 (Anzeigenleitung) 952 85-42 (Abonnement). Telefax: (09 11) 952 85-48. — Bankkonten: Castell-Bank Nürnberg 04000 200 (BLZ 790 300 01). Stadtparkasse Nürnberg 1116003 (BLZ 560 501 01). Postscheckkonto: Nürnberg 41 00-857 (BLZ 760 100 85). — Druck: Fabi & Reichardt-Druck GmbH, 8500 Nürnberg 70.

KÖLNER BUCH- UND GRAPHIKAUKTIONEN

Auktion 67 vom 25.–27. März 1993 · Im Mittelpunkt Bibliothek Schloß Dyck, 2. Teil

VENATOR & HANSTEIN

CÄCILIENSTRASSE 48 (HAUS LEMPERTZ)
5000 KÖLN 1 · TELEFON 02 21 / 23 29 62

**Wir kaufen komplette Kunsthistorikerbibliotheken,
sowie wertvolle Einzelstücke an**

Antiquariat Schmidt & Günther

Bahnstraße 25 · 6233 Kelkheim/Taunus · Tel. 061 95/741 24 · Fax 061 95/742 91

Francesca Woodman photographie

112 Seiten, Deutsch/Englisch, 77 Abb. schw/w Duplex Druck, Format 20x26 cm

Katalog zur Ausstellung in der Shedhalle, 1992 (Wanderausstellung)

SFR. 50.– / Mitglieder SFR. 25.–

[STILLSTAND switches]

**EIN GEDANKENAUSTAUSCH ZUR GEGENWARTSKUNST
IN DER SHEDHALLE 1991 – VORTRÄGE UND INTERVIEWS**

424 Seiten, Deutsch/Englisch, schw/w Abb., Format 21x14 cm

SFR. 28.– / Mitglieder SFr. 14.–

Shedhalle Seestrasse 395, CH-8038 Zürich, Tel. 01/481 59 50, Fax 01/482 92 10

DAS LITHOGRAPHISCHE WERK

Verlag Hans Carl Nürnberg

von MICHAEL MATHIAS PRECHTL

Hrsg. von den Museen der Stadt Nürnberg, bearb. von M. Mende, 168 S. mit 68 ganzs. Abb., davon 9 fbg., u. 55 Abb. im Text, 21 x 20 cm kart. DM 16,—



GALERIE

KURT MEISSNER

Florastraße 1 Telefon 383 51 10
CH-8008 ZÜRICH

Zeichnungen alter Meister
Besuch nur nach Vereinbarung

Am Bayerischen Nationalmuseum München ist zum 1. April 1993 die Stelle eines/einer

Kunsthistorikers/Kunsthistorikerin

(Besoldungsgruppe A 13/A 14)

zu besetzen.

Aufgabenbereich: Betreuung der Sammlungen der Textilien und Kostüme

Voraussetzungen: Promotion in Kunstgeschichte, Museumserfahrung und Kenntnisse in den genannten Fachgebieten

Bei gleicher Eignung werden Schwerbehinderte bevorzugt.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen werden bis 15. Februar 1993 erbeten an die Direktion des Bayerischen Nationalmuseums, Prinzregentenstraße 3, W-8000 München 22.

Beim Landesamt für Denkmalpflege ist ab 01. März 1993 das

wissenschaftliche Volontariat

zu besetzen.

Voraussetzung für eine Bewerbung ist das mit der Promotion abgeschlossene Studium der Kunstgeschichte.

Das Volontariat ist auf zwei Jahre befristet. Es wird eine Pauschalvergütung in Höhe der Anwärterbezüge für den höheren Verwaltungsdienst gewährt.

Ziel ist, den wissenschaftlichen Volontärinnen/Volontären Kenntnisse und Erfahrungen zu vermitteln, die sie zu einer Tätigkeit im Bereich der staatlichen Denkmalpflege befähigen.

Geeignete Frauen werden wegen des Ziels der Förderung von Frauen im öffentlichen Dienst besonders aufgefordert, sich zu bewerben.

Schwerbehinderte Bewerberinnen/Bewerber werden bei entsprechender Eignung bevorzugt eingestellt.

Ihre Bewerbung richten Sie bitte bis zum 15. 01. 1993 an das Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, Wall 74, 2300 Kiel 1.

Bei den Staatlichen Museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, ist ab sofort die Stelle

eines/er Kustos/Kustodin

— Bes.-Gr. A 13 —

oder

Wissenschaftlichen Angestellten

— Verg.-Gr. II a BAT —

zu besetzen.

Aufgabengebiet: Wissenschaftliche Betreuung ausgewählter Sammlungsbestände; Mitarbeit bei der Durchführung von Ausstellungen; Mitarbeit bei wissenschaftlichen Ausstellungs- und Bestandskatalogen.

Anforderungen: Promotion im Fach Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte bzw. im Fach Kunstgeschichte, sofern die Dissertation Themen der byzantinischen Kunst behandelt; gute Kenntnisse in den fachübergreifenden Disziplinen sowie in den Alt Sprachen Latein und Griechisch; aktive Beherrschung der üblichen Kongreßsprachen; Kenntnisse des Türkischen und/oder des Neugriechischen; Erfahrungen in der Museumsarbeit oder in vergleichbaren praktischen Tätigkeiten.

Erwünscht: Der/Die Bewerber/in sollte möglichst Reisestipendiat des Deutschen Archäologischen Instituts gewesen sein und gute kunstopographische Kenntnisse, vor allem der östlichen Regionen (Türkei, Syrien, Griechenland), besitzen.

Schwerbehinderte werden bei gleicher Eignung vorrangig berücksichtigt.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen werden bis zum 8. Januar 1993 erbeten an:
Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Stauffenbergstraße 41, W-1000 Berlin 30.

Am Kunsthistorischen Institut in Florenz ist zum 01. 04. 1993 ein Stipendium für einen promovierten Kunsthistoriker/-in für die Dauer eines Jahres (mit Verlängerungsmöglichkeit) zu vergeben. Der Grundstipendienatz incl. Auslandszulage beträgt 3090,— DM monatlich, hinzu kommen ggf. Zuschläge für Familienstand und Lebensalter.

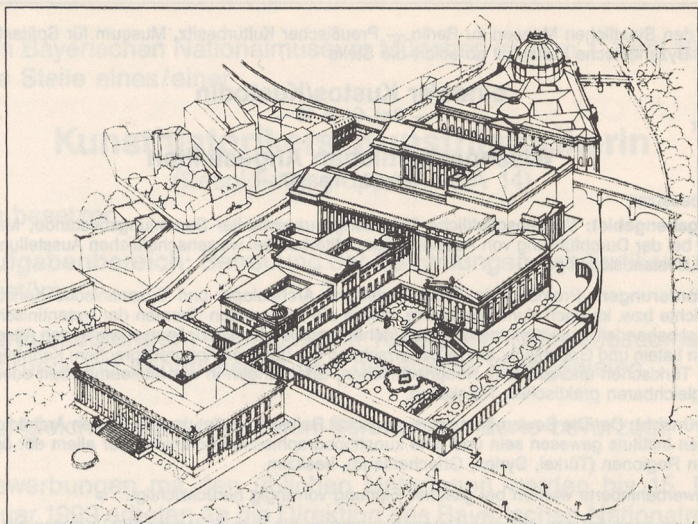
Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen zzgl. Dissertation bzw. Manuskript und ausführliche Darstellung des Arbeitsvorhabens im Bereich der italienischen Kunstgeschichte sind zu richten an den Direktor des KHT bis zum 15. 02. 1993.

Dürer-Medaillen

Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer.
Von Matthias Mende. Herausg. Stadtgesch. Museen Nürnberg und
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e. V.

560 Seiten mit 8 Farbt. und 628 S/w-Abb., 14 x 21 cm.
Leinen DM 36,—, kart. DM 23,—.

VERLAG HANS CARL · NÜRNBERG



Thomas W. Gaetgens

Die Berliner Museumsinsel im deutschen Kaiserreich

Zur Kulturpolitik der Museen in der Wilhelminischen Epoche

144 Seiten mit 30 Abbildungen, Format 12,5 x 21 cm, broschiert DM 24,80.

ISBN 3 422 06095 2

Das Buch entstand aus aktuellem Anlaß: die Diskussion um die Zukunft der Berliner Museen und die Neuordnung ihrer Sammlungen wird weithin ohne Kenntnis der historischen Grundlagen, gewissermaßen im luftleeren Raum geführt. Thomas W. Gaetgens informiert in knapper Form eingehend über die Entstehungsgeschichte, über die Konzepte und kulturpolitischen Ambitionen, die das einzigartige Museums-Ensemble geprägt und gefördert haben.

Deutscher Kunstverlag · 8000 München 19

Goerd Peschken

Das königliche Schloß zu Berlin

Band I

Die Baugeschichte von 1688 bis 1701
mit Nachträgen zur Baugeschichte des Schlosses seit 1442
Beiträge von Hans Junecke und Erich Konter

348 Seiten mit 280 Abbildungen und zahlreichen Skizzen im Text.

Format 25 x 35 cm, Leinen DM 220,-.

ISBN 3 422 06096 0

Goerd Peschken hat sich jahrzehntelang mit den Plänen und fotografischen Aufnahmen, dazu mit den wenigen erhaltenen Resten des Schlosses eingehend beschäftigt; seit 1989 steht ihm auch die fotografische Dokumentation zur Verfügung, die kurz vor dem Abbruch des Schlosses erstellt wurde. Diese Foto- und Planunterlagen sind hier größtenteils zum ersten Mal publiziert; sie ermöglichen es, die genaue Lage und Anordnung der Baulichkeiten seit 1442 zu erschließen. Die Baugeschichte des Schlosses unter den Kurfürsten bis hin zum Königsschloß wird revidiert. Zu den wichtigsten Ergebnissen gehört die kritische Sondierung der eng ineinander verflochtenen Anteile der Architekten am barocken Umbau, vor allem der Anteil Schlüters.

Deutscher Kunstverlag · 8000 München 19



FV AKTUELL

Fachvermittlung
für besonders
qualifizierte Fach-
und Führungskräfte

Kunsthistoriker, promoviert

3407

40, mehrsprachig, mehrjähriger Lehrauftrag an Universität; journalistische, VHS- und Reiseleitererfahrung; seit 1991 an der Staatsgalerie Stuttgart; sucht bundesweit neues Betätigungsfeld.

Auskünfte gibt: Frau Kaven

Fachvermittlungsdienst Stuttgart, Neckarstraße 155, 7000 Stuttgart 1,

☎ 0711/9 20-27 50, -27 52, Telefax 0711/9 20-23 44

Kunsthistorikerin, Dr. phil

3408

29, Promotion Univ. München 2/92 „magna cum laude“; Nebenfächer: Neuere Geschichte, Kunsterziehung; mehrj. Auslandsaufenthalt; langjährige Institutsmitarbeit, Erfahrungen in Organisation, Publikation und Dokumentation; Englisch und Italienisch sehr gut, Französisch gut.

Wunsch: Kunst- und Kulturmanagement der Denkmalpflege, an Museum oder bei wissenschaftlichem Verlag.

Auskünfte gibt: Frau Kaven

Fachvermittlungsdienst Stuttgart, Neckarstraße 155, 7000 Stuttgart 1,

☎ 0711/9 20-27 50, -27 52, Telefax 0711/9 20-23 44



Bundesanstalt für Arbeit