



Die Piazza della Signoria nach einer Naturaufnahme vom Jahre 1908

Übrigens bezieht bereits Francesco Bocchi die Figuren auf den Platz: „le statue della Piazza per la bellezza e per l'artificio rendono questo luogo sopra ogni altro memorabile“ — durch ihre Schönheit und Kunstfertigkeit machen die Skulpturen des Platzes diesen höchst bemerkenswert — hat also ein sicheres Gefühl für den Zusammenhang von Skulpturen und Platzraum¹⁾.

Panofsky tadelt eine Kunstbetrachtung, die die künstlerischen Absichten der Vergangenheit nur nach dem ästhetischen Eindruck eines heutigen Betrachters beurteilt. Hierin stimme ich ihm unbeschränkt bei und bemühe mich seit langem, wie wohl auch mein Buch über die „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts“ beweist, in weitgehendem Maße, die Kritiker der Zeit selbst sprechen zu lassen. Leider ist das erst seit Aufkommen der Kunstschriftstellerei möglich. Von einem lebenden Künstler mit stark ausgesprochenem einseitigem Kunstempfinden wie Hildebrand aber ein gleiches zu verlangen, ist ungerecht, denn darin besteht eben der Unterschied zwischen Künstler und Kunstgelehrtem. Dem lebenden Künstler ist die Vergangenheit nur Bejahung oder Verneinung eigener Anschauung.

Panofsky verfällt aber in einen Fehler, der mir bedenklicher erscheint, da er nicht aus subjektiver Ansicht entspringt — daß die von ihm als subjektiv getadelte Ansicht diesen Tadel nicht verdient, glaube ich gezeigt zu haben —, sondern ein greifbarer, zu Gunsten seiner Ansicht vortragener Irrtum ist. Nach Panofsky vergrößere Canaletto in seinem Bild den seitlichen Abstand des Brunnens vom Palast, Zocchi übertreibe die Tiefendimension, so daß Brunnen und Denkmal nicht mit den beiden Figuren am Portal zu einer Reihe zusammengezogen werden könnten. Die perspektivische Konstruktion ergibt, daß Canaletto den Brunnen peinlich genau an seine wirkliche Stelle setzt, Zocchi das Becken besserer Sichtbarkeit wegen wohl verbreitert, die einzig den Ausschlag gebende Stellung des Neptun auf dem Brunnen und des Reiterdenkmals aber genau dem Lageplan entspricht. Ich bin in der Lage, eine Aufnahme abzubilden, die ich 1908 gefertigt habe und die fast genau der Ansicht bei Zocchi gleicht. Sogar der Lichteinfall ist nicht unähnlich, Morgensonne. Zocchi macht zu Gunsten besserer Sichtbarkeit noch ein weiteres Zugeständnis, er läßt die Loggia fort, gibt jedoch die Uffici im Hintergrund in richtiger Perspektive.

¹⁾ Le bellezze della città di Firenze I. Ausg. 1591. Zitat nach der II. Ausgabe 1677 Seite 72.

Raphael Lichtenberg, Die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden.

Band 1, die Reliefplastik und der Bauornamentik 1. Teil, Haag 1918, Verlag Martinus Nijhoff.

139 Seiten, 27 Tafeln.
Von Alexander Dörner.

Die Ausführungen der Einleitung, die von mangelnden Grundlagen für eine zusammenhängende Darstellung auch einzelner Zweige niederländischer Kunstentwicklung sprechen, lassen eine genaue Registrierung des Materials unter Beigabe von Abbildungen und eventuellen Quellen erwarten.

Die Erfüllung wäre dankenswert genug gewesen. Doch den Verfasser hat, sei es die Unterschätzung einer solchen Arbeit, sei es das Streben nach größerer Übersichtlichkeit, die Konzentration und Gruppierung oft im Gefolge haben, zu einem thesaurum super erogationem verleitet, das leider zweifelhafter Art ist und den Wert des Buches nicht vergrößert.

Verfasser sucht nämlich, die z. T. weitverstreuten Reste romanischer Steinplastik, die nur ein ganz geringer Bruchteil des ehemals Vorhandenen sind, als Erzeugnisse von vier Werkstätten, davon zwei in Maastricht, darzustellen und innerhalb einer von ihnen sogar den Entwicklungsgang zweier Meister.¹⁾

Die Skepsis, die von vornherein gegenüber dieser glatten und restlosen Auflösung eines komplizierten Rechenexempels entsteht, wie es zweifellos die Bearbeitung des in seiner zufälligen Erhaltung höchst lückenhaften, offenbar zeitlich und zum Teil auch räumlich zerstreuten Materials ist, erweist sich bei eingehender Betrachtung als berechtigt:

In die zweite Maastrichter Schule werden zwar keine stilistisch geradezu dissonierenden Kunst-erzeugnisse zusammengezwängt, obwohl z. B. die Identifizierung des „Meisters der Eidesleistung“ mit Heimo noch keineswegs berechtigt erscheint. Daß aber innerhalb der hypothetischen ersten Maastrichter Schule Arbeiten mit einem zugegeben französischen Charakter (Ende 12. Jahrh.)²⁾ wie die Odilienberger Apostel, eine Figur des Trierer Neutorreliefs,³⁾ das von Dehio „schwerlich vor das 12. Jahrhundert“ gesetzt und vom Verfasser grundlos für die Niederlande vindiziert wird, und ein Relief, das deutschen Arbeiten aus der Zeit um 1240⁴⁾ nah verwandt ist, wie der sog. S. Bernhard unter einem Dreipaßbogen (!) (i. U. L. Fr. in Maastricht) als Charakteristika für die einzelnen Entwicklungsetappen eines einzigen Bildhauers angesehen werden sollen, kann niemand zugemutet werden. Ebenso können, weil sowohl die Odilienberger Apostel als die dortigen Ornamentreste vielleicht am Chor der Odilienberger Kirche verwendet werden, unmöglich die letzteren mit der harmonisch ausgeglichenen Ruhe ihres Stils, der in Deutschland in der Mitte des 12. Jahrhunderts

¹⁾ So sollen in einer der zwei vom Verfasser aufgestellten Maastrichter Bildhauerwerkstätten eine Majestas domini im Kreuzgang von S. Servatius daselbst, (Tf. 2) ein Christus triumphans am N.W. Portal v. U. L. Fr. in Maastricht, (Tf. 3) ein Retabel im Westbau v. S. Servatius, (Tf. 4) und die Vierge de Dom Rupert, im Mus. Arch. zu Lüttich, (Tf. 9) den Entwicklungsgang des einen Hauptmeisters vergegenwärtigen, zwei Apostelreliefs aus S. Odilienberg im Niederl. Mus. Amsterdam, ein Relief Johannes des Täufers im Städt. Mus. zu Utrecht, (Tf. 5) und der sogen. S. Bernhard am N.W. Portal v. U. L. Fr. in Maastricht, (Tf. 6 u. 7) den des anderen. Gemeinsames Produkt beider Meister aber soll das ehem. Neutorrelief in Trier (jetzt im dortigen Prov. Mus. (Tf. 8) sein. (Die rechte Figur angeblich von der Hand des zweiten Meisters.) Dem zweiten Meister werden außerdem noch die in der Odilienberger Kirche ausgegrabenen Kapitäle und Friese (Tf. 10) zugewiesen. Kapitäle aus S. Servatius und U. L. Fr. in Maastricht (Tf. 12–24) ein Türsturz aus der Kirche zu Breusd b. Maastricht, (Tf. 25) und „der Eid auf die Heiligen“ (Relief am N. W. Portal v. U. L. Fr. in Maastricht) (Tf. 11) werden als persönliche oder Werkstattarbeiten des Meisters Heimo hingestellt, (so heißt laut Inschrift ein Steinmetz, der auf einem Kapitäl v. U. L. Fr. der St. Maria ein Kapitäl überreicht). Er repräsentiert die zweite Maastrichter Werkstatt.

Bleiben noch ein Tympanon aus der Abtei zu Egmond im Ryksmuseum (Tf. 1) und eins an der Kirche S. Michael zu Zwolle (Tf. 26), die jedes für sich stehen. Zwei unbedeutende Tierreliefs an zwei Vierungspfeilern der Plechelmuskirche in Oldenzaal (Tf. 27) entziehen sich durch ihren Erhaltungszustand näherer Beurteilung.

²⁾ Die im Motiv z. T. ähnlichen italienischen Arbeiten (am Westportal der Kathedrale zu Cremona, am westlichen Hauptportal der Kathedrale zu Ferrara, ebenda im Borgo S. Donnino, am Bapt. zu Padua) haben nicht die für den französischen Stil typische Heftigkeit der Einzelbewegung, diese Diskrepanz zwischen der Enge des gegebenen Steinblocks und der Größe der angedeuteten inneren Erregung, welche Eigenschaft, nur graduell verschieden, allen fraglichen Statuen gemeinsam ist, von Toulouse, Arles und S. Gilles bis hinauf nach Vezelay und la Charité S. Loire.

³⁾ Diese Figur ist übrigens von ihrem Gegenüber garnicht zu trennen, und kann somit unmöglich von einem anderen Meister sein, als das übrige Relief.

⁴⁾ Man vergleiche z. B. die Quedlinburger Aebtissin von ca. 1230.

unter italienischem Einfluß häufig¹⁾ zu finden ist, nie aber in Frankreich, dem Meister der Apostel zugeschrieben werden, bei denen gerade die Spannung zwischen materieller Begrenztheit durch die Enge des Blocks und der seelischen Erregung das eigentliche Französische des 12. Jahrhunderts kennzeichnet. Nicht viel besser steht es mit dem *oeuvre* des hypothetischen anderen Meisters der ersten Maastrichter Schule.

Derartig haltlose Aufstellungen werden nur möglich, wenn jeder systematischen, vergleichenden Stilforschung unter Hinzuziehung der romanischen Kunst Frankreichs, Deutschlands und Italiens aus dem Wege gegangen wird. Nur so kamen auch derartige Fehldatierungen zustande, wie die des Zwoller Tympanons in die Mitte des 14. Jahrhunderts (!) Das Tympanon ist ohne jede Spur von gotischen Formen, offenbar eine rohe Arbeit des 12. Jahrhunderts und alle angeführten Begleitumstände können daran nichts ändern. (Eine Abbildung des Grabsteins Eppos aus Ringsumageest, 1341 datiert, habe ich leider nicht bekommen können.)

Die Jagd nach Werkstätten und Meistern — man verzeihe den Ausdruck — führt übrigens zu einer bedauerlichen Gleichgültigkeit gegenüber den rein ornamentalen Arbeiten. Es ist nicht recht einzusehen, warum es „keineswegs in der Absicht gelegen hat, einzelne (ornamentale) Stücke zu beschreiben.“ Und wenn das nicht, warum nicht irgendwelche näheren Andeutungen über die Situation der Kapitäle im Chorumgang v. U. L. Fr. und im Westbau v. S. Servatius in Maastricht und darüber gemacht sind, ob die abgebildeten Stücke eine gewisse Stilgattung erschöpfen oder charakterisieren, oder ob noch andere im Stile abweichende vorhanden sind. Man erhält auch unter Zuhilfenahme der Grundrisse keine Klarheit und es entspricht nicht dem Sinne eines Buches über die romanische Steinplastik der nördlichen Niederlande, daß man aus anderen Büchern erst erfahren muß, daß mindestens 20 Kapitäle im Chor von der abgebildeten Gattung, daß aber noch 36 sehr zierliche Kapitäle an den äußeren Blendarkaden der 3 Chöre größtenteils in ebensolchem Stil vorhanden sind. Zur „Steinplastik“ und „Bauornamentik“ gehört m. E. alles, was über den rein praktischen, bautechnischen Zweck hinausgeht und damit auch die unverzierten Kapitäle. Vom Verfasser aber werden wichtige Typen von Würfel- und Faltenkapitälern wie die in der Krypta von U. L. Fr. in Maastricht garnicht, die der Krypten v. S. Peter in Utrecht und S. Lebuinus in Deventer nur mit dem Namen erwähnt. Es ist sicher ein einseitiger Standpunkt, Ornamente derselben Kirche (Oldenzaal) in der Beschreibung und Abbildung auseinanderzureißen²⁾, weil „nichts dafür spricht, daß sie zueinander in näherer Beziehung — d. h. der eines Meisters oder einer Werkstatt — ständen“.

Uns schien, um es nochmals zusammenfassend zu betonen,

1. eine streng objektive und genaue Zusammenstellung des Materials,
2. eine Untersuchung nach den Quellen des Stils³⁾ und

3. eine zusammenfassende Gruppierung nach Stilen wichtiger zu sein, als die Datierung, die Behandlung der Frage einer Maßschule und die Zusammenstellung von Werkstätten oder gar von Persönlichkeiten, für welches alles vor Erfüllung der obigen 3 Punkte ein fester Boden nicht vorhanden ist. Wenn aber die genannten Bedingungen erfüllt sind, zweifle ich nicht, daß sowohl für die figürliche, als für die rein ornamentale Plastik sich die stilistischen und zugleich wohl auch kontemporären Verwandten in Frankreich werden finden lassen; vor allen Dingen — und das ist bei der Bearbeitung von Grenzgebieten, wie es die niederländische Romantik ist, von besonderer Wichtigkeit — wird dann auch sich mit größerer Gewißheit, begrifflich und nicht nur gefühlsmäßig, sondern lassen, was deutsche und was französische Stileigentümlichkeiten sind.

Um nicht negierend zu enden, so sei betont, daß das reiche und gute Abbildungsmaterial eine äußerst willkommene Basis liefert für weitere Studien auf dem interessanten, aber bisher stiefmütterlich behandelten Gebiete niederländischer Romantik und daß den rein historischen Quellen gründlich nachgegangen ist.

¹⁾ Vergleiche z. B. die Abbildungen in den Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens, Heft 41, Georg Voß, die Wartburg, S. 25, 28, 29, 179 und die Arbeiten der Königsutterer Schule.

²⁾ Die andere Hälfte soll erst im zweiten Band erscheinen.

³⁾ Nicht der Motive; sie sind wie der Verfasser richtig betont, zum großen Teil international. Aus den Komponenten des Stils und des Motivs entsteht die Form.

Zeitschriftenschau.

Es werden an dieser Stelle aus der periodisch erscheinenden kunstwissenschaftlichen und architektonischen Literatur nur diejenigen Aufsätze und Besprechungen genannt, die für Geschichte und Ästhetik der Architektur von wesentlicher Bedeutung sind.

Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. Band 40, Heft 3.

H. Posse: Das Deckenfenster des Pietro da Cortona im Pal. Barberini und die Deckenmalerei in Rom.

Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919. Heft 7.

H. Glück: Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter.

Besprechungen:

J. Strzygowski, J. Roosval: Die Steinmeister Gotlands.

N. A. Bees: L. v. Sybel, Mosaiken römischer Apsiden.

A. Feulner, G. Grundmann: Gruftkapellen des 18. Jahrhunderts in Niederschlesien und der Oberlausitz.

Dekorative Kunst. Jahrgang 22, 1919, Nr. 11.

A. Endell; Kunst und Maschine.

Die Denkmalpflege. Jahrgang 21, Nr. 10.

O. Stiehl: Die Erneuerung des Rathauses in Gardelegen.

Das Kunstblatt 1919. Heft 8.

M. Jung: Notiz über den Raum.

Neudeutsche Bauzeitung. Nr. 33/34.

Besprechung:

Hans Luckardt, Bruno Taut: „Die Stadtkrone.“

Mitteilungen des Deutschen Werkbundes. Nr. 34.

W. Riezler: Revolution und Baukunst.

Kunst und Künstler. 1919, Heft X.

W. Bode: Rahmen und Sockel in Italien II.

W. C. Behrendt: Otto Bartning, Vom neuen Kirchbau.

Heft XI:

H. Mackowsky: Brüderstr. 29 I (Studien zur Altberliner Architektur und Kunstgewerbe).

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 14. Band, 2. Heft.

August Schmarsow: Rhythmus in menschlichen Raumgebilden.

Gerhart Rodenwaldt: Methodologisches.

Deutsche Bauzeitung. 1919, Nr. 56/57.

Die Kunstdenkmäler der Stadt Aschaffenburg.

Deutsche Bauzeitung. Nr. 61/62.

A. Hofmann: Karlsruhe und die Wiederbelebung der Kunst Friedrich Weinbrenners.

H. Freude: Von allerhand Umwegen. (Ästhetische Untersuchungen über das nationale Moment in der Architektur.)

Deutsche Bauzeitung. Nr. 63/64/65.

Der Dom von Lübeck.

Deutsche Bauzeitung. Nr. 68/69/70.

A. Haupt: Spanische Studien III.