

## Bücherschau

### Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Zehn Jahre „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte“.

Zum zehnten Mal erscheint ein außerordentlich gut ausgestatteter Band der „Niederdeutschen Beiträge“, die der früh verstorbene Direktor des Landesmuseums zu Hannover, Dr. Ferdinand Stuttmann, begründete und die heute durch das Gespann seines Nachfolgers, Dr. Harald Seiler und des Oberkustos Dr. Reinhold Behrens, fortgeführt werden. Es spricht für einen guten Atem, wenn es gelungen ist, unter den Erschwernissen dieser Tage kunsthistorische Detailforschung in behutsamer regionaler Begrenzung durch- und fortzusetzen. Es lohnt sich daher, ein solches zehnjähriges Jubiläum zu feiern. Der Herausgeber H. Seiler hat das in seinem Vorwort angedeutet und gedenkt mit dem ersten und letzten Beitrag dieses Bandes einen weiten Bogen zu spannen, der jene oben angedeutete Begrenzung absichtlich durchbricht.

Ferner muß man anerkennend würdigen, daß R. Behrens diesem Bande ein übersichtliches Gesamtregister, nach Sachgruppen und zeitlicher Ordnung arrangiert, beigab. Damit erscheinen die seither herausgebrachten zehn Bände als ein geschlossenes Ganzes, das nunmehr auch in seiner Substanz wirklich zugänglich ist. Einem Zeitgeist, der sich in vieler Hinsicht als ordnungsfeindlich gibt, wird hiermit bescheinigt, daß wenigstens im wissenschaftlichen Raum Ordnung, Klarheit und Übersichtlichkeit rationale Tugenden sind, die in ein verstandesklares Jahrhundert zurückreichen und auf die auch wir nicht verzichten können.

Kommen wir nunmehr zu den einzelnen Beiträgen, so ist gleich der erste aus besonderen Gründen erwähnenswert, weil er einem Objekt der klassischen Archäologie, der letzten bedeutsamen Erwerbung der allzu früh verstorbenen Direktorin, Dr. Irmgard Wolderings, für das Kestner-Museum in Hannover, gewidmet ist. Mit dem Beitrag von Walter H. Gross über das Bronzebildnis Traians wird die oben angedeutete regionale Begrenzung der „Beiträge“ behutsam aufgesprengt.

Gross stellt den „hannoverschen“ Traian in seine ikonographische Genealogie (Nachbarschaft zur Marmorbüste von Kopenhagen u. a.), um seine Qualität auszuloten. Die Stifflöcher der Büste werfen die Frage auf, wie man sich das Traianbildwerk ergänzt denken muß und welche Funktion es gehabt hat. Gross entscheidet sich wohl mit Recht dafür, daß unser Traian in oder auf einem Schild (clipeus) befestigt war, den man sich in einem Privathaus oder einem öffentlichen Gebäude aufgehängt denken muß. Gross versetzt unsere Bronze, „eines der wichtigsten antiken Bildnisse des Kaisers, wenn auch kunstgeschichtlich gesehen kein führendes Werk ihrer Epoche“, in das erste Drittel des zweiten Jahrhunderts. In einem zweiten Abschnitt seines Aufsatzes wendet sich der Verfasser, dem es schwer fällt, „sich mit der antiken Ikonographie zu bescheiden“, der mittelalterlichen Traianlegende, der Gerechtigkeit Traians und ihrer ikonographischen Ausformung, zu. In der Gegenüberstellung der hannoverschen Bronze mit der Traianrezeption von Mittelalter und Renaissance sollen sich Historie und Legende begegnen. Und diese Begegnung ist gelungen.

Mit Victor H. Elberns „Beitrag“ treffen wir wiederum auf ein in vieler Hinsicht anspruchsvolles Vorhaben: „Das Engerer Bursenreliquiar und die Zierkunst des frühen Mittelalters“. Anspruchsvoll ist dieser Aufsatz vor allem bereits in seinem methodischen Ansatz, einer quasi monographischen Bearbeitung jenes berühmten Einzelwerkes in paradigmatischer Absicht, um thematisch verwandte Werke „übergreifend“ zu betrachten. Der „Übergriff“ findet nunmehr also auch in der Ikonographie statt. Das exemplarische Prinzip des Physikers Martin Wagenschein wird aus der Pädagogik in die Ikonologie transplantiert.

Das Engerer Bursenreliquiar aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz dient dem Verfasser mithin als „paradigmatisches Werk“. „Spiegel des Ganzen“ (Wagenschein) soll es mithin sein. Es bietet sich dafür an, weil es abstrakte und figürliche Elemente enthält, rundum bearbeitet ist und ferner in die Übergangszeit von merowingischer zu karolingischer Kunstproduktion gehört. Die Engerer Burse hat schon frühzeitig eine Reihe von Bearbeitern angeregt, allen voran Marc Rosenberg in seiner Geschichte der Goldschmiedekunst, einem Werk, das noch heute wesentliche Bedeutung hat.

Der Weg der Darstellung führt über verwandte Reliquiare (Monza, Wien, Chur, Sens, u. a.) des Engerer Exemplars zu einer großen Reihe von Scheibenfibeln, Gürtelschnallen, Anhängern und Buchschmuck, von Sakral- zu Profanzierat über- und zurückgehend zum Exemplar. Die zwangsläufig und bewußt zyklisch angelegte Abhandlung will die Grundlineamente (Kreuz, Kreis und Quadrat) ornamentaler Zierrat-Kompositionen aufspüren: „Denn alle Bildelemente sind auf dieses Ziel gerichtet, und in der forma quadrata mundi ist der ganze Kosmos unter das Zeichen des Kreuzes gestellt.“ Wer das sagt, hätte vielleicht auch Werner Müllers Buch: „Kreis und Kreuz“, Untersuchungen zur sakralen Siedlung etc., erwähnen dürfen, auch wenn es im Zeichen des braunen Ahnenerbes erschienen ist. Doch das ist nicht entscheidend für den Wert von Elberns sehr umfassender Darlegung. Unter der Fülle von bearbeiteten Nebenthemen droht jedoch das exemplarische Prinzip zu verschwinden. Vollständigkeit der Darbietung und Exemplarismus stehen in unüberbrückbarem Gegensatz zueinander. Über diese Schwierigkeiten weiß der am besten Bescheid, der einmal unter dem „Zwang“ zur Vollständigkeit durch die Fülle der Bilder gestanden hat. Dennoch: ein wenig mehr Mut zur Lücke wäre wünschenswert gewesen.

Urs Boeck widmet seine Studie dem „Retabel des ehemaligen Hochaltars im Dom von Verden/Aller“. Hierin gelingt es dem Verfasser anhand einer Schilderung des ehemaligen Dompredigers Wiedemann, das bei der Instandsetzung des Domes im Jahre 1829 beseitigte gotische Retabel des Hochaltars, das er für „entwicklungsgeschichtlich und künstlerisch bedeutsam“ hält, zu rekonstruieren.

Hans Georg Gmelin bringt einen Beitrag: „Hinrik Levenstede der Jüngere und Werke der Lüneburger Malergilde um 1500“. Der Verfasser folgt den Collectanea des Lüneburger Archivars Gebhardi, der dem jüngeren Levenstede eine bedeutende Rolle in der Malergilde der Heidestadt zuwies. Gmelin versucht, über die für Levenstede gesicherten Werke hinauszukommen in einer eindringlichen Zuschreibungs- und Abhängigkeitsanalyse. Daß solche Zuschreibungsversuche ihre eigene Problematik haben, denen wir hier nicht nachgehen können, ist Gmelin besonders beim Lüneburger Benedikt-Zyklus (ursprünglich 30 Tafeln) und der Altenmedinger Gründungslegende (15 Tafeln), jenen spätgotischen Serienproduktionen, die man als frühe Vorläufer spätharocker „Portraitfabrikationen“ ansehen mag, deutlich geworden.

Peter Reindl beschäftigt sich mit Loy Herings Epitaph in der St.-Blasius-Kirche zu Hannoversch Münden, das Herzog Erich I. († 1540), dem Älteren, von Braunschweig-Lüneburg (Haus Calenberg-Göttingen), gewidmet ist. Der Verfasser liefert zunächst einen dynastisch-landesgeschichtlichen Beitrag und weist dann darauf hin, daß unser Epitaph erst 1905 Loy Hering, der in Norddeutschland sonst nicht nachweisbar ist, zugeschrieben werden konnte und nur stilanalytisch für ihn gesichert erscheint. Nach der Zeit der großen Eichstätter Epitaphien konstatiert Reindl mit dem Jahr des Bauernkrieges von 1525 einen sozialen und künstlerischen Einschnitt im Leben Herings, der mit einer „Provinzialisierung“ seiner Kunstübung verbunden sei. Als eine Ausnahme davon soll das Mündener Grabmal mit seiner überaus peniblen Oberflächenbehandlung gelten, das Reindl der Entstehung nach in die Jahre 1526 und 1528 stellt. Die Renaissanceformen seien Hering noch einmal in neuer Weise verfügbar geworden, vermutet der Verfasser und spricht von einer „Transformation“, die zwar durch formale Stagnation, jedoch durch thematische Fortbildung des Epitaphientypus gekennzeichnet sei. Als Dokument dieser Wende gilt das Herzog-Erich-Epitaph, das für Reindl zugleich ein Aufhänger wird für neue und vertiefte Einsichten in das Schaffen des Eichstätter Meisters, Erkenntnisse, die über die Monographie Felix Maders aus der Zeit um die Jahrhundertwende hinausweisen sollen.

Die Studie Hans Reuthers über das Modell der St.-Clemens-Propsteikirche in Hannover ist als Einzelthema eines Corpus deutscher Baumodelle entstanden. Der Verfasser will anhand dieses Modells, das sich in Hannovers Historischem Museum am Hohen Ufer befindet, die Stileinwirkungen venetianischer Architekten und Künstler nachweisen. Zwei Italiener, der 1654 in Castelfranco in Venetien geborene Titularbischof Agostino Steffani, ein wirklich universaler Kopf, und der mit ihm befreundete Architekt und Bühneningenieur Tommaso Giusti bilden den Mittelpunkt des Entstehens der ersten katholischen Kirche in nachreformatorischer Zeit in Hannover. Wenn man das Holzmodell von St. Clemens und vor allem die von Reuther abgebildeten Entwürfe Labaccos sowie den großartigen Bau von S. Maria della Salute in Venedig mit den Lösungen des von Voluten umstellten Kuppeltambours sieht und dann auf die geschrumpfte Bauwirklichkeit an Hannovers Kanonenwall blickt, muß man unwillkürlich an Theodor Fontanes „Arm oder Reich“ denken: „Hierlandes schmeckt alles nach Hungerpastor...“ – Dennoch ist der Ausflug Reuthers in südliche „Vorbildgefülle“ für St. Clemens interessant genug wegen der Vielzahl der Ausblicke, die er vermittelt.

Hans Härtel leitet seinen Bericht über „Das Jagdschloß Springe am Saupark“ mit einem Vergleich des ehemaligen braunschweigisch-lüneburgischen Jagdschlusses Göhrde im Waldgebiet zwischen Dannenberg und Dahlenburg ein (vgl. Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte VIII. Bd., S. 169 ff.).

Die Entstehung der Schloßanlage mit ummauertem Wildgehege wird nicht nur landeskundlich, sondern auch sozio-kulturell erläutert. Die Zeit der hochabsolutistischen Jägerei (Beispiel Göhrde) war vorüber. Der „Landeswohlstand“ verlangte nach einem geregelten Wildabschuß und zugleich nach einem den Bauern entgegenkommenden Wildschadensrecht. In wenigen Jahren entstand das Gehege und war im Jahre 1842 frei für die Jagd. Damals bestand das Schloß nur aus dem eingeschossigen Hauptgebäude. Der gesamte Gebäudekomplex wurde erst nach der Jahrhundertwende vollendet unter dem „Zwang“ repräsentativer Kaiserjagden Wilhelms II., bei dem die Masse des erlegten Wildes eine entscheidende Rolle spielte, ließ sich doch jener Nimrod damals (1902) ein Denkmal setzen für die 50 000ste erlegte Kreatur!

Als Konkurrenzunternehmen und schließlich als Ersatz für die Gôhrde – dort brach man 1826 den alten Schloßbau ab – entstand das Schloß unter dem Hallermundskopf bei Springe nach Entwürfen von Comperl, Hagemann und Laves, der am Innenausbau beteiligt war. Nachdem Laves zum Hofbaudirektor avanciert war und ihn der Neubau des Opernhauses in Hannover beschäftigte, gab er die Aufsicht in Springe an Hofbaumeister Molthan ab, dessen Pläne für die Ergänzung der Schloßanlage dem Repräsentationsbedürfnis bereits weit entgegenkamen. Unter dem jüngeren Persius und vor allem unter Ludwig Frühling wurde dann in preußischer Regie die von Molthan geplante Erhöhung des repräsentativen Mittelbaus durchgeführt und S. M. erhielt 1887 eigens seinen „Kaiserbahnhof“. Ankommen – abschießen – abdampfen. S. M. war eben eine mobile Persönlichkeit! Je weniger bedeutsam das kunsthistorische Objekt, desto interessanter kann dessen kulturhistorische Bedeutung sein. Das hat der Verfasser erkannt und beschließt seine Darlegung mit einem Abschnitt über die „Nutzung des Sauparks mit dem Jagdschloß im zeitgeschichtlichen Rahmen“.

Der von Helmut Plath mitgeteilte Briefwechsel zwischen Wilhelm Freiherrn Knigge und dem Grafen von Kielmannsegg über die versuchte Rückführung des Welfenschatzes nach Hannover bedeutet im Grunde eine weitere Ausfüllung des geschichtlichen Rahmens. Und Johann Schlicks Beitrag über „Die szenische Form der Händel-Renaissance“ gilt nicht nur als der andere Fußpunkt jenes weit gespannten Bogens dieses Jubiläumsbandes, worauf wir eingangs hinwiesen, sondern hiermit wird zugleich eine wesentliche Tendenzierung deutlich, nämlich Kultur- (auch Zeitgeschichte) im weiteren Sinn durch Kunstgeschichte zu repräsentieren oder zu exemplarisieren.

Schlicks Beitrag besteht aus einem überarbeiteten Vortrag, der 1970 zum fünfzigjährigen Jubiläum der Göttinger Händelfestspiele gehalten wurde. Weil das Bühnenspiel selbst kaum rekonstruierbar ist, wendet sich der Verfasser der Bühnengestaltung jener Händelrenaissance zu. Für ihn bedeutet die Barockoper Affektschilderung in idealtypischer Stilisierung, und weil Casimir Edschmid ehemals meinte, daß der Mensch im Zeichen des Expressionismus „wieder großer unmittelbarer Gefühle mächtig geworden sei“, so vermag man Händelrenaissance und Expressionismus zeitlich zusammenzurücken, obwohl man sich sehr hüten muß, die Ziele des Expressionismus mit der Formwelt der Barockoper zu identifizieren. Veranstaltete jene ein Pathos des Horrors („Schrei“), so könnte man hier von einem „hohen“ Pathos sprechen. Gemeinsam ist beiden der Gegensatz zu jeder Art Naturalismus.

Für die mit Recht umstrittene Händelinterpretation Oskar Hagens lieferte dessen Freund, der Bühnenbildner Paul Thiersch, die nötigen Entwürfe. Der mitgeteilte Entwurf zum zweiten Akt von „Rodelinde“ bedeutet eine klare expressionistische Absage an allen Bühnenbildnerischen Historismus. Diese Linie setzen die Entwürfe zu „Otto und Theophano“ fort und Thiersch tritt in die Nachfolge der Reformer des modernen Bühnenbildes wie Appia und Craig, die einen abstrakten, stereometrisch gegliederten Bühnenraum erstreben. Während Hagen die Händeloper als Musikdrama konzipierte, erfaßte Niedecken-Gebhard in ihr vor allem das tänzerische Element, das er durch Mittel des modernen Ausdruckstanzes bewältigen wollte.

Wenn man die Göttinger Entwürfe von Porep, Heckroth, Schneider-Siemssen, Baumgarten, Brill und Elten Revue passieren läßt, dann mag man die Göttinger Bühnenbilder zur Händelinszenierung mit Schlick gern als „kühn und fortschrittlich“ bezeichnen.

Ein ähnliches Prädikat kann man dem Jubiläumsband insgesamt geben, vor allem der Tendenz, „Übergriffe“ über den eigentlich vorgezeichneten kunsthistorischen Rahmen nicht nur zu dulden, sondern zu fördern. Der Versuch zu größerer Offenheit und „Bandbreite“ ist dem Herausgeber hoch anzurechnen, denn er hat ihn diesem Band „eingeplant“. Die Bildausstattung ist wie immer vorzüglich, doch auch hier ist ein Fortschritt festzustellen: die Beigabe von Farbaufnahmen in die Bilddokumentation.

Hannover

Dr. Ernst Hagemann

## Nachwort

Vorstehende ausführliche Rezension des zehnten Bandes der Niederdeutschen Beiträge zur Kunstgeschichte (Deutscher Kunstverlag, München–Berlin), der im Spätherbst 1971 erschienen ist, stammt von dem Historiker Dr. phil. Ernst Hagemann in Hannover, einem früheren Mitarbeiter der Historischen Abteilung an der dortigen Pädagogischen Hochschule und langjährigen Leiter einer Bezirksarbeitsgemeinschaft für politische Bildung, der bis 1969 im höheren Schuldienst stand. Da bisher die Niederdeutschen Beiträge zur Kunstgeschichte in unserer Zeitschrift noch keine Würdigung erfahren konnten, erscheint es in diesem Falle vertretbar, die Besprechung aller Beiträge des zehnten Bandes durch einen Gastrezensenten erfolgen zu lassen, um dem Leser einerseits einen Einblick in den thematischen Umfang dieser Bandfolge vermitteln und andererseits auch einen Aufsatz des Unterzeichneten einbeziehen zu können, zumal er in jedem dieser zehn Bände mit einer wissenschaftlichen Abhandlung, vor allem aus dem Gebiet der niedersächsischen Sakralarchitektur des Barocks, vertreten ist.

Ergänzend sei bemerkt, daß die einzelnen Bände zahlreiche, meist reich bebilderte Aufsätze enthalten, die für die Kunst und Geschichte der Bistümer Hildesheim, Osnabrück und Münster wertvolle Forschungsergebnisse aufzeigen. Aus der Fülle des Gebotenen seien hier nur ein paar Beispiele herausgegriffen: Joachim Bühring, Bericht zur Grabung auf dem Domhof zu Hildesheim (VI. Bd.), Uvo Hölscher, Forschungen zur mittelalterlichen Sakralarchitektur der Stadt Goslar (III. Bd.), ders. Die Godehardikirche zu Hildesheim (II. Bd.), Gert von der Osten, Der umarmende Kruzifix von Helmstedt (VI. Bd.), Reinhold Behrens, Ein Magdalenenaltar des Göttinger Barfüßer-Meisters (I. Bd.), Justus Bier, Eine dritte Zeichnung Tilmann Riemenschneiders (I. Bd.), Victor H. Elbern, Zur Entstehung der Lipsanoteca Mariana im Domschatz zu Hildesheim (VIII. Bd.), Horst Appuhn und Christian von Heusinger, Der Fund kleiner Andachtsbilder des 13. bis 17. Jahrhunderts in Kloster Wienhausen (IV. Bd.) und Johann Michael Fritz, Unbekannte gotische Goldschmiedearbeiten im Osnabrücker Domschatz (VIII. Bd.).

Man darf also mit Recht die begründete Hoffnung haben, daß auch die kommenden Bände – der elfte befindet sich bereits in der Herstellung und wird im Herbst 1972 vorliegen – für die Bistumsgeschichte der niedersächsischen Diözesen wichtige Abhandlungen aus allen Bereichen der bildenden Kunst und der Architektur enthalten werden. Nicht unerwähnt bleiben soll ferner die vorbildliche Druckgestaltung aller Bände.

Berlin/Hann. Münden

Prof. Dr. Dr. Hans Reuther