

neuern, sondern vielen anderen Museen Anregung und Leben zu geben. Dazu hat der Lehrer eine Reihe hervorragender Kunsthistoriker und Museumsleute herangebildet, die ihrerseits sein Erbe weitertragen. Es scheint zum Wesen der Persönlichkeit zu gehören, daß Müller unter den Künsten die Plastik bevorzugt. Die Plastik wendet sich an den Tastsinn und ist deshalb die elementarste Kunst. Gesicht und Gehör kann der Mensch verlieren, ohne seine Existenz aufzugeben. Der Verlust des Tastsinns kommt dem Tode gleich. So ist der Gott der Genesis auch kein Maler, sondern ein Bildhauer, und die griechische Geistigkeit basiert auf der Plastik bis in die philosophische Begrifflichkeit hinein.

Die Herausgeber haben die Thematik des Werkes auf dieses Forschungsgebiet des Jubilars konzentriert und so eine Geschichte der europäischen Plastik in Einzelstudien geschaffen. Diese Geschichte der Plastik beginnt mit Mutherichs Untersuchungen der Reiterstatuette aus der Metzger Kathedrale, in der uns „das Bild des karolingischen Herrschers schlechthin“ (15) entgegentritt, und schließt mit R. und L. Kriss-Rettenbecks Arbeit über Kreuz und Kruzifixus bei dem zeitgenössischen Bildhauer Fritz Koenig, wo Form und Gestalt „in gewissem Sinne amorphen Tendenzen ausgeliefert“ (332) werden. Ein zentrales Problem des Mittelalters – die Einheit von Bild und Schrift – zeigt Oberhammer am Kelch aus St. Peter in Salzburg auf. Vielleicht sollte man dort Tetra Mors nicht T(a)etra ergänzen (= häßlich), sondern vom Griechischen her verstehen und den Topos des vierfachen Todes (Adams Sündenfall, persönliche Sünde, Tod und Verdammung) darin wiedererkennen.

Die Beziehungen der mittelalterlichen Werkstätten zueinander untersuchen Sauerländer und Salvini. Während der erste Gislebert von Autuns Werk mit den Malereien von Berzé-la-Ville zusammensieht, zeigt der andere Verbindungen zwischen dem Poitou und Sizilien auf. Solche europäischen Bezüge erkennt auch Weirauch zwischen Italien und Deutschland im Manierismus und Barock. In überzeugender Weise ergänzt von Einem zu dem Bamberger Reiter als Gegenstück einen reitenden Herrscher oder Georg an der anderen Seite des Triumphbogens der Kirche. Unmittelbar in die höfische Welt der Ritter führen uns die Untersuchungen der Ehrenstatue Karls von Anjou

(Weinberger) und des Ritters im Heergewäte (v. Reitzenstein). Die spätmittelalterliche Frömmigkeit interpretieren die Arbeiten über den Schmerzensmann aus Gressan (von der Osten), über die Beweinungsgruppe aus Boston (H. Swarzenski) und über den Flügelaltar als Reliquienschrein (H. Keller). Mit Heydenreich folgen wir Leonardos Projekten zu einem Reiterdenkmal und erkennen in den „Reflexionen über eine unverwirklicht gebliebene ‚Idee‘“ (189) den Geist der Renaissance. Imperium, Familie und Splendor sind nach Halm die treibenden Kräfte der künstlerischen Unternehmungen des deutschen Renaissancefürsten Kaiser Maximilian I., die auch in den Epitaphien der Augsburger Dominikanerkirche lebendig werden. Den Manierismus vergegenwärtigt Möllers Untersuchung über die makabre Liegefigur eines Toten im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Die labile Form der „Weltallschale“ Rudolfs II., die uns Schönberger deutet, repräsentiert die Gesamtschau dieser Epoche. Schädler zeigt uns in David Heschler einen Ulmer Elfenbeinschnitzer des 17. Jahrhunderts, „dem seinesgleichen Bildhauer vielleicht im ganzen Deutschland nit möchte gefunden werden“. In der „Aeneas und Anchises“-Gruppe von Bernini erkennen wir mit Kauffmann die Einheit von Vergangenheit und Zukunft, die das Zeitalter des Barock noch einmal zu schaffen vermochte. In Barberis Altarentwürfen, die Berliner untersuchte, geht die Einheit des Kunstwerks verloren. „Borrominisch“, d. h. bizarr stehen Gesims und Krone gegen die Nische im Aufbau des Altars. In der klassizistischen Bildniskunst eines Danneker zeigt uns Fleischhauer, wie Idealform und Wirklichkeit einen Kampf führen, der bis zur Gegenwart fort dauert.

So haben die Herausgeber und Mitarbeiter der Festschrift in einer Fülle von Untersuchungen, von denen hier nur einige erwähnt werden konnten, eine Geschichte der Plastik geschrieben und uns in die Welt und das Werk eines verdienten Gelehrten eingeführt.

H. Schade SJ

WITTKOWER, Rudolf und Margot: *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*. Aus dem Englischen von G. Kaufmann. Stuttgart: Kohlhammer 1965. XII u. 320 S. Lw. 28,-.

Dieses bedeutende Buch stellt die Frage nach dem Wesen des Künstlers. Es beantwortet diese Frage jedoch nicht psychologisch, sondern historisch. Die Zeitspanne, die hier untersucht wird, reicht vom Mittelalter bis in das ausgehende 18. Jahrhundert. Zunächst wird jedoch auch die Situation des Künstlers im Altertum und im frühen Mittelalter skizziert. Künstler und Auftraggeber, Künstler und Werk, Genie und Wahnsinn, Selbstmord, Tugend und Laster, Geiz und Ehrgeiz, Ruhm und Ruin heißen einige Stichworte der Arbeit. Dabei wird der jeweilige Problemkreis mit wichtigen Dokumenten belegt und ein überzeugender Einblick in den Sachverhalt gegeben. Schließlich werden in einem letzten Kapitel die Interpretationen der Psychologen von Lombrose über Kretschmer und Freud bis zu Jones und anderen scharf kritisiert: „Die Psychologie machte aus der künstlerischen Persönlichkeit ein groteskes Schreckbild und beförderte die Entfremdung der Künstler“ (275). „Magische Worte wie Neurose, Komplex, Verdrängung wurden unter anderem als Sesam-öffne-dich zu den verborgenen Quellen künstlerischer Schöpferkraft angenommen, obwohl Freud selbst in seinen Zielen unendlich bescheidener war“ (279). Die historische Maßarbeit der Autoren zeigt, wie unwissenschaftlich – „magisch“ – im Grunde selbst eine der hervorragendsten Wissenschaften der Moderne sein kann.

Allein dieses Forschungsergebnis der Wittkower wird zum Bumerang. Die Kunstwissenschaft wird dadurch genauso getroffen wie die Psychologie.

Zunächst haben die Untersuchungen gerade die Moderne ausgelassen. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. beginnen jedoch erst die tragischen Künstlerschicksale. Der Zerfall des Gesamtbewußtseins hat auch die Künstler aus der Gesellschaft herausgelöst und in eine erschütternde Einsamkeit verwiesen. Die großen künstlerischen Bewegungen des 19. und 20. Jahrh. entstanden alle im Gegensatz zur offiziellen Gesellschaft und ihrer Auffassung von Kunst. Die psychischen Gefährdungen, Zusammenbrüche und Künstlerselbstmorde stiegen an. Ursache dafür ist nicht so sehr die Psychologie, sondern die mit dem ausgehenden 18. und 19. Jahrh. sich bildende und emanzipierende Kunstwissenschaft, die oft rein ästhetisch orientiert von Winkelmann bis Wölfflin die klassische Kunst zur Norm erhob. Die Kunstwissen-

schaft hat mit der „architecture parlante“ die Renaissance zum Diesseitsstil und die Gotik zum Jenseitsstil erklärt. Seit Winkelmann und Kant galt „die Kunst“ als absoluter quasi metaphysischer und autonomer Bereich, dem dann die Psychologen nur zu konsequent „den Künstler“ als konstitutionellen Typus hinzugesellten. Es ist zwar durchaus richtig, aber nicht ganz entsprechend, wenn man einer modernen Wissenschaft wie der Psychologie eine Analyse des Künstlers vom Mittelalter bis ins 18. Jahrh. entgegensetzt. Denn die bei allen Eigenheiten, psychischen Abornitäten und Lasten vergleichsweise normale Situation des Künstlers in dieser Zeit beruht auf einer religiös verstandenen Welt und einem gemeinsamen weltanschaulichen Bewußtsein. Die Kunstwissenschaft selbst hat von diesem religiösen Bewußtsein, das der Künstler und die Kunst vom 10. bis 18. Jahrh. besaßen, soviel oder sowenig wie die anderen Wissenschaften auch. Sie kann ebenso positivistisch oder idealistisch, subjektiv oder weltanschaulich wertfrei sein – um von Wittkowers Vorwurf der „Magie“ zu schweigen – wie die Psychologie, und hat mit ihren aus der Geschichte gewonnenen Normen das Schicksal der modernen Künstler in viel tragischerer Weise bestimmt als die Psychologie. – So zwingt dieses sehr empfehlenswerte Buch uns, unseren eigenen Standpunkt kritisch neu zu überprüfen.

H. Schade SJ

RAPP, Urban: *Konzil, Kunst und Künstler*. Zum VII. Kapitel der Liturgiekonstitution. Frankfurt: Knecht 1966. Kart. 5,80.

Dieses Büchlein ist ein ebenso ruhiger wie zurückhaltender Kommentar über das ein wenig dürftig ausgefallene Kapitel der Liturgiekonstitution zur sakralen Kunst. Theologie der Kunst, Kirchenbau, Wortgottesdienst, Altar, Bilder, Priester und Künstler lauten einige seiner Abschnitte. Der Verf. bewundert die Unerschrockenheit, mit der das Konzil von manchen gewohnten Vorstellungen Abschied genommen hat (76). Er wertet das Abrücken von der alten Symbolik im Kirchenbau (26) und die Neuorientierung am Gottesvolk positiv (14). Dazu werden einige Dinge mutig beim Namen genannt. So wird die „reichlich materialistische Kunstvorstellung“ (50), die in die Konstitution eingegangen ist, kritisiert. Der „Kunstkardinal“ Costantini wird apostrophiert (74). Rapp