

# Über Landesinventarisierungen

Autor(en): **Schmid, H.A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **18 (1938-1939)**

Heft 1

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-158520>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Über Landesinventarisierungen.

Von H. A. Schmid.

Die Inventarisierung der Kunstdenkmäler ist in der Schweiz von 1899 an sehr stark hinter der der anderen Staaten deutscher Zunge zurück geblieben. In Elsaß-Lothringen ist sie gleich nach dem Kriege von 1870 von Fr. K. Kraus durchgeführt worden, während Rahn gleichzeitig mit den Veröffentlichungen seiner Vorarbeiten zu einer schweizerischen Aufnahme begann. Der erste Band von Elsaß-Lothringen erschien 1876. Es folgten Baden, Württemberg, Bayern mit ihren Inventaren, von denen die ersten Bände 1887, 1889 und 1895 herauskamen, und seither von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ihre Fortsetzung fanden. Nordostdeutschland war 1906 schon fast vollständig, Nordwestdeutschland 1912 ganz, Bayern wenigstens ungefähr zur Hälfte inventarisiert. Österreich folgte erst 1906; aber auch von diesem Staate liegen heute schon eine Reihe sehr wertvoller und ausgiebiger Bände vor.

In der Schweiz erschienen zunächst im Rahmen des „Anzeigers für Schweizerische Altertumskunde“ die Aufnahmen der Kantone Schaffhausen und Tessin, ferner als selbständige Bände 1893 Solothurn und 1899 Thurgau; dann folgte eine lange Pause von fast drei Jahrzehnten bis 1927, wo dann in rascher Folge, von Linus Birchler bearbeitet, der Kanton Schwyz 1927 und 1930, von Robert Durrer: der Kanton Unterwalden 1928, endlich die ersten Bände von Basel 1932 und 1933 und, wieder von Birchler bearbeitet, Zug 1934 und 1935 herausgegeben werden konnten. Nun ist auch Graubünden nachgefolgt: zwei Bände sind eben erschienen (1937), für die drei anderen, die noch erscheinen sollen, ist das Material gesammelt<sup>1)</sup>.

Der Gedanke, ein vollständiges Inventar aller wichtigeren Kunstdenkmäler des eigenen Landes aufzunehmen, ist in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufgekommen und lag den voraus gegangenen Jahrzehnten noch ferner. Er wurde offenbar durch das steigende Interesse für die Kunst des eigenen Volkes angeregt; man wollte auch die einschlägigen wissenschaftlichen Disziplinen unterstützen und das allgemeine Kunstverständnis fördern. Eine wichtige, hier und da die wichtigste Rolle, spielte aber dabei die Absicht, das kirchliche und staatliche Kunstgut vor sinnloser Verschleuderung zu schützen. Die Händler zogen, wie es hieß, in ganzen Herden durch das Land und kauften um billigstes Geld und schöne Worte zusammen, was sie mit großem Gewinn an einheimische und auch schon an ausländische Sammler glauben veräußern zu können. Sie nisteten sich unter der Maske begeisterter Kunstfreunde in die historischen Vereine ein, um auszukundschaften, wo etwas für sie zu holen war. Das hatte

<sup>1)</sup> Bd. I Die Kunst in Graubünden, ein Überblick. — Bd. II (erster Inventarband) Herrschaft, Prättigau, Davos, Schanfigg, Churwalden, Albulatal. Basel 1937.

Ärgernis erregt, war aber leichter zu verbieten als zu verhindern, so lange Niemand recht wußte, was man hatte.

Mit dem Entschlusse, ein staatliches Inventar herstellen zu lassen, ist aber die schwierigere Frage noch lange nicht entschieden, wie viel zu inventarisieren ist, was des Inventarisierens wert ist und auch wie man die Sache am besten anpacken muß und später publizieren soll.

Da über diese Fragen noch heute auch in der Schweiz lebhaft gestritten wird und auch die Polemiken früherer Jahrzehnte in die Diskussion gezogen wurden, wird es sich vielleicht lohnen, bei Anlaß des Erscheinens von Poeschels Graubündner Inventar von dem Heranreifen der heutigen Praxis etwas zu verraten, bevor auf die neueste Arbeit eingegangen wird.

Es sind jetzt drei Jahrzehnte her, daß (1906) der damalige, leider früh verstorbene Wiener Ordinarius Max Dvořak (Dvorschat) die Methode der früheren Inventarisierungen einer scharfen Kritik unterzogen hat. Er stellte damit auch ein Programm für die österreichischen Inventare auf, die nun unter seiner Oberleitung herausgegeben werden sollten. Es geschah in den „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“, einer kleinen, aber einflußreichen Kunstzeitschrift, die in Wien erschien und auch sonst in scharfen Kritiken für den wissenschaftlichen Ernst in der aufstrebenden Disziplin des eigenen Faches eintrat.

Er wies darauf hin, wie wenig die doch mit großem Aufwande hergestellten Werke, trotz allem, was sie hätten bieten können, zum Teil auch boten, von der Kunstwissenschaft als Ereignis begrüßt worden seien und schrieb die Schuld hauptsächlich den Programmen zu. Wertvolle Privatsammlungen antiker Gegenstände in abgelegeneren Orten verdienten einen Hinweis, aus dem der Archäologe erkennen könne, ob etwas für ihn zu finden sei, nicht nur die Aufbewahrungsorte mittelalterlicher Kunstschätze. Vor allem aber verdiene der Barock eine andere Behandlung. Man scheide auf den Gebieten, die nicht als Stiefkinder behandelt wurden, auch nicht genügend zwischen Wichtigem und Unwichtigem. Es fehle vor allem an der wissenschaftlichen Bearbeitung des Materials. So suche man vielfach vergebens eine Antwort auf die Frage, welche Bedeutung eigentlich die aufgeführten Objekte für die Forschung hätten. Es sei eine möglichst genaue Angabe über die Entstehungszeit und über die Schule oder die Meister, denen die aufgeführten Kunstwerke angehören, nötig. Was würde man, meint Dvořak, von einem Galeriekataloge sagen, der sich mit der kritiklosen Aufzählung der Bilder begnüge.

In der Tat steht ein größeres Werk selten ganz allein in einer Gegend. Der Überblick, den gerade ein Inventarisor erhält, erlaubt es ihm oft besser als jedem anderen, sich ein Urteil über die Meister und die Schulen zu bilden, denen die entdeckten Kunstdenkmäler angehören. Wenn dann noch einige, seien es auch noch so spärliche Nachrichten in Archiven hinzukommen, gelingt es nicht selten, die Tätigkeit von Meistern und ganzen Schulen der Vergessenheit zu entreißen.

An dieser Kritik von Dvořak, die Aufsehen erregt hat, war also manches richtig. Jedenfalls war die Sorgfalt der Aufnahmen, wie sie die deutschen Archäologen in Griechenland anwendeten — übrigens auch erst nach unvollkommeneren Anfängen — bei den Aufnahmen in der Heimat kaum zu finden.

Was Dvořak verlangte, war auch sehr wünschenswert. Aber um das vor ihm, von ihm und nach ihm Geleistete richtig einzuschätzen, muß man die Verhältnisse kennen, unter denen die Inventarisierungen begonnen worden waren und die Schwierigkeiten, die jeder solchen Arbeit entgegenstehen.

Der Verfasser dieser Zeilen hat nicht nur die Anschauungen kennen gelernt, die um 1880 in der Kunstkritik und auf den Universitäten herrschten, sondern auch einen Einblick in die Anfänge der Inventarisierungstätigkeit selber gewonnen, da er unmittelbar nach seinem Doktorexamen von Berthold Riehl als Hilfsarbeiter zu der Inventarisierung der Bezirksämter zugezogen worden ist, mit denen in Bayern die Arbeit begonnen wurde. Es war das im Jahre 1888, ein Jahrzehnt nach dem der erste, heute nun schon veraltete Band des Inventars von Elsaß-Lothringen erschienen war und Rahn eben mit ähnlichen Arbeiten begonnen hatte.

Daß es mit der landläufigen Freude an anheimelnden alten Sachen, wie der Laie noch heute meint, nicht getan war, sondern, daß mehr Kenntnisse zu dem großen Werke nötig waren, wußte man in engeren Kreise der leitenden Persönlichkeiten natürlich damals schon. Aber um gleich für alle Zeiten den richtigen Weg zu finden, hätte es eines Mannes bedurft, der für alles Gute in der Kunst aller Zeiten aufgeschlossen war und eine Übersicht über das gehabt hätte, was etwa zu finden war. Daran fehlte es. Der Barock galt im Allgemeinen noch als Verfalls- oder Nichtkunst und man fing erst an zu erkennen, daß es immerhin Künstler und Werke dieser Epoche gab, die „durch die bösen Zeiten entschuldigt“, die größte Bewunderung verdienen<sup>2)</sup>. Aber auch in der Gotik, die sich schon längst allgemeinen Ansehens erfreute, gab es Stilphasen, die selbst einem W. v. Bode nicht geläufig waren. Unter Mitwirkung der angesehensten Fachmänner der damaligen Zeit erschien in der Grote'schen Verlagsbuchhandlung 1887 und in den folgenden Jahren eine Geschichte der Deutschen Kunst, wo von einer der reizendsten Epochen in der ganzen Entwicklung der deutschen Plastik, dem sog. „Weichen Stil“ der Zeit um 1420, noch so viel wie nichts zu lesen und zu sehen war, und Werke dieser Epoche sind später sogar

<sup>2)</sup> Rubens wurde schon von Jak. Burckhardt und Böcklin — im Gegensatz zu der Ansicht der Cornelianer — hoch verehrt, Rembrandt dagegen war dem älteren der beiden noch recht unsympathisch und bedeutete auch für Böcklin nicht sehr viel. Aber Tiepolo hat dieser sich gegen mich sogar einmal sehr absprechend geäußert. Bei meinen Altersgenossen unter den Malern, die in Italien ihre Studien machten, war der späte Venetianer schon um 1890 die große Sensation.

in einem Inventare, das unter Dvořák's Augen entstanden ist, als Schöpfungen des 16. Jahrhunderts abgebildet worden.

In Bayern lag, wie vielleicht auch in anderen Bundesstaaten, die Oberleitung zuerst bei einer Kommission, dem Generalkonservatorium, in der es nicht an bedeutenden Persönlichkeiten fehlte, aber diese hatten ihr Bestes vielleicht alle in früheren Jahrzehnten des Jahrhunderts und jedenfalls nicht in der neu aufstrebenden Disziplin der Kunstwissenschaft geleistet. Bei der Allgemeinheit verfügte natürlich Troja und Mykene auch in München über ein älteres Ansehen als Stätten wie Andechs oder Ettal, die die bairischen Fürsten betreut hatten. In Griechenland handelte es sich ferner um eine fest umrissene Aufgabe. Man wollte wissen, ob und wieviel noch von den Stammsitzen jener Dynastien zu finden war, denen die homerischen Gesänge eine welthistorische Bedeutung verliehen hatten. Da konnte man gar keine erhabene Kunst in dem Sinne, wie sie die Biedermeierzeit gerne sah, verlangen und jeder Scherben war interessant. In Bayern handelte es sich neben uralten Klöstern und anderen Schöpfungen des Mittelalters und der Renaissance um eine Fülle von Prachtbauten aus der frivolen Zeit des Rokoko, die seit hundert Jahren in Verruf geraten waren. Schon der Reichtum an ganz verschiedenen Arten von Kunst bereitete Schwierigkeiten. Dazu kam, daß die Werke noch nicht alle der Parteien Haß und Gunst enthoben waren.

Die beiden Männer, die zuerst in Bayern mit einem Stab von Hilfskräften die Arbeit der Inventarisierung begannen, der Kunsthistoriker Prof. Berthold Riehl und der Architekt Gustav von Bezold, waren beide keineswegs ungeeignet. Es war wohl geradezu ein Glück zu nennen, daß für beide die Werke bildender Kunst und nicht die schriftlichen Urkunden den Mittelpunkt ihrer Interessen bildeten. G. v. Bezold war sogar durch seine vorausgegangenen Arbeiten wie kaum ein anderer jener Zeit vorbereitet. Aber inventarisiert hatte noch Niemand und man merkte erst allmählich, wie man die Arbeit hätte am besten beginnen können. Die Hilfskräfte, zu denen auch der Verfasser dieses Artikels gehörte, hatten auf der Münchener Universität manche Anregung erhalten, die ihnen bei der Arbeit nützlich war, und die Sammlungen des Nationalmuseums und die der alten Pinakothek hatten ein Übriges getan, aber eine systematische Schulung des Studenten für das, was man im praktischen Dienst an Museen und auch bei Aufnahmen einer Landesinventarisierung nötig hat, war damals an den Universitäten nicht üblich und hätte auch bei vielen Kollegen, selbst solchen des eigenen Faches, als unwissenschaftlich gegolten. Man hielt sich „vor allem ans Geschriebene“ im weitesten Sinne des Wortes. Es fiel mir auf, daß ein Altersgenosse, der anderswo studiert hatte, auch später noch gar nicht daran dachte, daß es möglich sei, auf der Universität so etwas, wie das, was man direkt in der Praxis brauchte, zu lehren und zu lernen. Wie erst die „Ungelernten“ sich beschwindeln ließen, Pfarrämter so gut oder noch mehr als die Vorstände von kleinen Sammlungen, kann

man sich denken. Wir waren in München noch verhältnismäßig gut daran. Was im Stabe der Mitarbeiter, wenigstens anfangs, fehlte, war ein im Urkundenwesen vollständig geschulter Historiker, während manche Inventare gerade von solchen begonnen wurden, die darin allein geübt waren und sich den Sinn für die Kunst und etwas Kennerchaft erst allmählich — so gut es eben noch ging — erwerben mußten.

Man schickte zunächst eine Rundfrage an die Pfarrämter aus, um wenigstens einigermaßen einen Begriff zu erhalten, was zu erwarten war. Spätbarocke Kirchen mit rundbogigen Fenstern wurden da etwa als romanisch, solche mit geradem Sturz oder geschwungenen Formen als stillos bezeichnet. Oder es wurde berichtet, daß in der Nähe ein Kriegerdenkmal aus Bronze vorhanden war.

Die Rundfragen wurden dann eingestellt.

Nun wurden also die Dörfer, Klöster und Städtchen in Oberbayern mit frischem Mut zu Fuß, oft in Eilmärschen abgesucht. Vergleichsmaterial in leicht zu beschaffenden Abbildungen wie heute, war kaum vorhanden. Man hätte auch gleich eine ganze Kartothek von Abbildungen mitschleppen müssen, denn es handelte sich bei dem, was man in der Regel vorfand, immerhin um die Kunst von fünf bis sechs Jahrhunderten. Leicht transportable und dennoch zuverlässige photographische Apparate, wie heute, gab es auch noch nicht. Man mußte sich meist auf sein Gedächtnis verlassen und bei der Rückkehr nach München die Werke in den Kirchen und Sammlungen der Hauptstadt mit dem vergleichen, was man draußen gefunden hatte. Aber auch hier war das Material noch nicht wie heute durchgearbeitet. Es gab an sichtbarster Stelle in der Frauentirche und im Nationalmuseum hervorragende Skulpturen, um die sich noch Niemand gekümmert hatte und die dem Fachmann weit rätselhafter vorkommen mußten, als die Werke von Donatello, da man bei diesem doch die Vorstufen und den Entwicklungsgang in großen Linien damals schon kannte.

Das „Verkehrsnetz“ war noch sehr wenig ausgebildet. In dieser Hinsicht wäre am Rhein wie in der Schweiz alles viel leichter gewesen. Die physischen Anstrengungen entsprachen ungefähr dem, was man bei den großen deutschen Manövern dem Reserveoffizier zumutete, nur daß die wissenschaftliche Campagne den ganzen Sommer dauerte. Aber die Freude des Entdeckens lohnte die ungewöhnlichen Anstrengungen. Es war eine unvergleichliche Schule für das Gedächtnis und für das Qualitätsgefühl. Jenes sorgfältige Abwägen aller Möglichkeiten freilich, das man bei dem Bestimmen eines Gemäldes für einen Katalog oder bei der Erwerbung eines Kunstwerkes für eine Galerie verlangen kann und eigentlich auch immer verlangen sollte, war nicht möglich.

Die Inventarisierung der Denkmäler Oberbayerns ist 1895 erschienen, aber, wie in der Einleitung zu lesen steht, von Juli 1887 bis Okt. 1891 durchgeführt worden, die eigentlichen Aufnahmen also in den wärmeren Monaten von vier und einem halben Jahre. Dabei kommt Oberbayern

der deutschen Schweiz an räumlicher Ausdehnung nahe<sup>3)</sup>. Die Inventarisierung von ganz Bayern war damals noch auf 20—25 Jahre veranschlagt, was heute fast komisch berührt. Man hätte nun, trotz der Eile, gewiß Manches schon zu Beginn besser machen können, namentlich wenn an der ausschlaggebenden Stelle mit dem stürmischen Eifer des Anfangs die Erfahrung langer Jahre verbunden gewesen wäre. Darüber waren sich die Mitarbeiter lange vor Dvořák einig. Es ist übrigens auch in der Einleitung des ersten Inventarbandes offen eingestanden, daß nicht allen Wünschen Genüge getan werden konnte. Es fragt sich aber, ob nicht wenigstens das Tempo für den Anfang nötig war, wenn die Arbeit nicht wieder einschlafen sollte. Die Ausbeute war trotz aller Mängel enorm und es war auch höchste Zeit, daß damals mit Taten begonnen wurde. Dafür sprach Manches. Überraschend war z. B. die große Zahl von Werken der Holz- und Steinplastik des 15. Jahrhunderts; Gemälde dieser Zeit waren dagegen auffallend selten, vermutlich nur deshalb, weil sie bereits in die Sammlungen des In- und Auslandes abgewandert waren. Aus den Studien von Ernst Buchner (dem jetzigen Generaldirektor der bayerischen Gemäldegalerien) geht nämlich hervor, daß das, was sich von der nahen Augsburger Malerei des 15. Jahrhunderts noch erhalten hat, über halb Europa zerstreut ist. Ähnlich kann es auch den Bildern Oberbayerns gegangen sein. Gemälde, auch deutsche des 15. Jahrhunderts, wurden nämlich schon gesammelt, als die Skulpturen noch kaum beachtet wurden und so sind sie auch schon früher Handelsobjekte geworden (!). Immerhin gaben die bereits lückenhaft gewordenen Bestände eines verhältnismäßig beschränkten Gebietes von Süddeutschland eine ganz neue Vorstellung von der Kunst der Reformationszeit — wenigstens denen, die mitarbeiteten.

Die Ansichten, die man über das 18. Jahrhundert hatte, aber wurden völlig umgeworfen. Man konnte sich der Einsicht gar nicht mehr entziehen, daß die bildende Kunst in den Ländern deutscher Zunge nicht nur im Zeitalter des Nibelungenliedes und der Reformation, sondern auch im 18. Jahrhundert eine Hochblüte erlebt hatte. Dvořáks Behauptung, daß die älteren Inventare unbeachtet geblieben seien, erscheint mir nicht so ganz richtig. Wenn auch von den seit Ende der achtziger Jahre bald da, bald dort erscheinenden Bänden in der Fachliteratur kein besonderes Aufheben gemacht worden ist, so war eine langsamere und stillere Wirkung doch nicht ausgeblieben. Im Inventar von Oberbayern waren außer einigen prachtvollen Münchener Kirchen (wie der Johann Nepomuk-Kirche an der Sendlingerstraße) auch die von Fürstfeldbruck, Rott am Inn, Ettal und Wies in großen guten Lichtdrucken wiedergegeben. Es waren Grundrisse und Durchschnitte beigelegt. So etwas konnte nicht mehr übersehen werden. Die Hochflut der Publikationen über den deutschen Spätbarock hat erst während der Inventarisierung von Oberbayern begonnen und es

<sup>3)</sup> Es ist gerade ungefähr so groß wie die deutschsprechende Schweiz abgesehen von Oberwallis, Uri und Deutsch-Graubünden.

sind fast alle die ausschlaggebenden Werke nach dem Erscheinen des Inventars von 1895 herausgekommen. Natürlich vollzog sich die Wandlung nicht plötzlich. Als J. R. Rahn im Jahre 1899 die Einleitung zu der Inventarisierung des Kantons Unterwalden schrieb, glaubte er sich noch beinahe entschuldigen zu müssen, daß nun auch die späteren Jahrhunderte bis 1800 behandelt werden sollten. Durrer selbst ist dann, namentlich in den Nachträgen, bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts gegangen.

Doch nicht nur die Entdeckung der Bedeutung des Kokoko, sondern auch die einzelner großer bayrischer Bildhauer des ausgehenden Mittelalters, wie die des Hans Leinberger, ist durch das Oberbairische Inventar angeregt worden.

Als Paul Clemen im Jahre 1912 die seit 1906 nun unter Dvoraks Oberleitung bearbeiteten österreichischen Inventare besprach, konnte er zwar bereitwillig zugeben, daß namentlich die letzten Bände den höheren Forderungen entsprachen, die Dvorak aufgestellt hatte, aber er wies auch mit Recht darauf hin, daß in den zuerst erschienenen Bänden noch manches fehlte und daß selbst in den späteren nur getan war, „was im Bereich des Möglichen lag“. Die ersten Bände sind heute, nach wiederum dreißig Jahren, schon rein äußerlich durch die meisten schweizerischen Inventare überholt. Die Inventarisierungsarbeiten sind nun einmal mehr als andere kunstgeschichtliche Studien von mancherlei Umständen abhängig, gegen die der Einzelne wenig ausrichten kann. Jeder lernte von den anderen. Mit der Arbeit wuchs die Einsicht, mit der Einsicht die Leistung und mit der Leistung das Interesse der Fachleute, der Allgemeinheit und, was oft das Wichtigste war, das der Behörden und damit auch wieder die Möglichkeit, auf das Wichtigste die nötige Zeit und die Mittel zu verwenden. Mit den ständig sich mehrenden Hilfsmitteln wuchsen natürlich auch die Ansprüche, die man an solche Arbeiten stellen durfte und auch mußte.

Heute ist es bei den Inventaren selbstverständlich, daß vom frühen Mittelalter oder von der Urzeit an, bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts alles erfaßt wird, was von künstlerischer Bedeutung ist und daß der Spätbarock nicht mehr als Stiefkind behandelt wird. Natürlich wird man die spärlich erhaltenen Zeugnisse aus den Anfängen des künstlerischen Lebens ausführlicher behandeln, als die Epoche des 18. Jahrhunderts, wo Fülle des Erhaltenen zu einer Auswahl zwingt. Es ist auch wohl überall selbstverständlich geworden, daß Kennerchaft und Studium der schriftlichen Urkunden zusammen wirken müssen. J. R. Rahn betont noch 1899 an der oben erwähnten Stelle, daß nunmehr die Verwertung selbständiger Urkundenforschungen von Durrer einen Fortschritt über die früheren Inventare bedeuten werde.

In der Reihenfolge der Inventare spiegelt sich aber noch eine tiefergehende Wandlung. Der Standpunkt der Wissenschaft ist ein anderer geworden. Der Unterschied von heute gegen früher ist etwa dem zu vergleichen, der zwischen der Auffassung des Naturforschers besteht, der den Ge-



setzen des Lebens und der Entstehung der Arten nachgeht und dem Züchter, dem es bei allem Interesse für die Natur und ihrer Phänomene doch vor allem darauf ankommt, bestimmte Gattungen hochzuzüchten. Man redet heute nicht mehr von den „Pflichten der Kunst“. Wir fußen, sei es bewußt oder unbewußt, längst auf der Anschauung, daß auch die bildenden Künste Lebensäußerungen eines Volkes sind, die ohne Legitimation entstehen und wir schätzen die stärksten Leistungen gleich viel, ob sie dem Betrachter des Jahres 1937 kongenial sind oder nicht, wir schätzen sie eben als besonders charakteristische Symptome eines Lebenstriebes und einer geschichtlichen Entwicklungsstufe.

\* \* \*

Eine grundstürzende Wirkung, wie von den ersten Inventaren, ist von den einschlägigen Arbeiten, die jetzt in der Schweiz, glücklicherweise in rascher Folge, erschienen sind und noch erscheinen dürften, also kaum mehr zu erwarten.

Dafür bieten aber die neuen Bände und gerade auch das Bündner Inventar andere Vorzüge. Es konnte eine Erfahrung von vielen Jahrzehnten, eine reiche Literatur und ein fast schon unermessliches Vergleichsmaterial verwertet werden.

Seit der Gründung der Bündner Vereinigung für Heimatschutz im Jahre 1905, also zur Zeit, da auch Osterreich mit den Statistiken dem deutschen Beispiel folgte, ist in Chur der Plan gefaßt und nicht wieder fallen gelassen worden, die wichtigsten Kunstdenkmäler des Kantons aufzunehmen. Auch hier hat die Furcht vor der Verschleuderung der heimatlichen Leistungen mitgewirkt. Mit Vorarbeiten hat sich schon 1909 Prof. Hans Jenny in Chur befaßt, der ebenfalls wie der Verfasser dieser Zeilen Mitarbeiter am bairischen Inventar gewesen war. Die Bestrebungen erhielten aber erst greifbare Gestalt, als man zur Einsicht gelangt war, daß in der Person von Dr. Erwin Boeschel die Kraft gefunden war, die die Inventarisierung durchführen konnte und auch „im Hauptamt“ durchführen werde. Derselbe hatte soeben den Text zu den drei Bänden des Werkes „Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden“ verfaßt, das in den Jahren 1923, 1924 und 1925 erschien und 1929 das Burgenbuch von Graubünden herausgegeben. Entscheidend war, daß dann 1931 der Verwaltungsausschuß der Rhätischen Bahn beschloß, je Fr. 7000.— für fünf Jahre bereit zu stellen, nachdem die Vereinigung für Heimatschutz seit 1921 für diesen Zweck gesammelt hatte und auch der Kanton einen Beitrag in Aussicht stellte. Im gleichen Jahre 1931 trat eine Bündner Kommission zur Herausgabe der Statistik zusammen, deren Präsident Prof. Benedict Hartmann sich der Sache sehr energisch annahm. Die Kommission hat im Allgemeinen die Prinzipien, die schon früher die „Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte“ aufgestellt hatte, auch für die Bündner Inventarisierung übernommen, verlangte aber, daß nach Sammlung des Materials, wie es nun

geschehen ist, eine Übersicht über die Resultate verfaßt werden und daß diese als selbständiger Band den Statistiken vorausgehen sollte.

Man hoffte, daß eine solche Einleitung im Kanton selbst für das Unternehmen werben werde und verlangte darum etwas mehr als nur eine knappe und flüchtige Übersicht, wie sie bei allen Inventaren in Aussicht genommen ist. Es geschah dies in der Überzeugung, daß der im Grunde durchaus konservative Graubündner in seiner Landesgeschichte lebt und darum alles leichter erfaßt, was ihm im Zusammenhang mit den bekannten politischen Ereignissen klar gemacht wird. Naturgemäß konnte gerade eine für ein weiteres Publikum berechnete Darstellung sich am wenigsten bei der Schilderung einer Stilepoche mit einzelnen Beispielen begnügen, sie mußte vielmehr all diejenigen Denkmäler nennen, die für den Charakter von Land und Zeit bedeutsam waren. Die Zeitepoche, die dargestellt werden sollte, erstreckt sich von der Urgeschichte bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Sie reicht also noch etwas weiter zurück, als es bei einigen anderen Inventaren üblich ist; dagegen kamen moderne Sammlungen antiker Gegenstände, wie in Osterreich, hier nicht in Frage, sondern nur das, was sich von spätantiken Gegenständen, die aus Graubünden stammten, gefunden hatte.

Die Sammlung des Materials ist dem Verfasser bis 1936, also in der Zeit von fünf Jahren, gelungen. Es war dies angesichts des Umfanges des gebirgigen Kantons und des Umfangs der Literatur, die herangezogen werden mußte, eine ganz erhebliche Leistung, und sie wäre wohl ohne die ständige Mithilfe der Gattin des Verfassers und ohne eine wohl überlegte Arbeitsweise in so kurzer Zeit nicht möglich gewesen. Die Summe der für die Wissenschaft neu entdeckten Gegenstände übertraf alle Erwartungen. Der Verfasser hat dabei bewiesen, daß er neben der Architektur, für deren Kenntnis er schon ausgewiesen war, auch für die andern Künste Verständnis besitzt und sich die Erfahrungen der früheren Inventare zu Nutzen zu machen wußte. Eine sehr wertvolle Hilfe brachte dann noch der technische Arbeitsdienst von Stadt und Kanton Zürich, der die nötigen Aufnahmen besorgte. Gedruckt werden die Bände von der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte unter der sachkundigen Leitung von Dr. C. H. Bär.

Der erste Band der Statistik, der zugleich mit dem Einleitungsbande erschien, ist, wie es nicht anders sein konnte, ein reifes Produkt einer seit zwei Menschenaltern entwickelten Inventarisierungstechnik.

Der Umkreis dessen, was zum Vergleich herangezogen werden mußte und auch herangezogen wurde, erstreckt sich von den früh christlichen Bauten Kleinasiens bis zum bairischen Rokoko. Von den ältesten Zeiten bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ist alles künstlerisch Wertvolle oder auch bloß historisch Interessante mit derselben Teilnahme behandelt und Stil- und Schriftquellen in gleicher Weise herangezogen zur Bestimmung der

Zeit, der Meister und der Schulen, denen die vorgefundenen Werke zuzuweisen sind.

Eine weitere Verarbeitung des unerwartet großen Stoffes gibt dann der Übersichtsband. Er ist eine wohldurchdachte Kunstgeschichte des alten Freistaates geworden, bei der auch die geographischen Verhältnisse und die politische Geschichte in Betracht gezogen sind.

Poeschel war seit Winter 1912/13 in Davos wohnhaft und ist seit 1926 dort eingebürgert. Er kannte seine Bündner und kam den Forderungen der Kommission, eine einleitende Übersicht zu verfassen, aus eigener Überzeugung gerne nach und die Freude der Auftraggeber war groß, daß er dieses Opfer gebracht hat.

Der Einleitungsband bietet auch für den Außenstehenden und für den Fachmann, der sich sonst mit anderen Studien beschäftigt, eine Übersicht, für die man nur dankbar sein kann. Mit sorgfältigem Abwägen dessen, was gesagt und nicht gesagt werden mußte, sind in der Einleitung die Resultate der Statistik ausgeschöpft worden, ohne daß das, was am Einzelfalle noch interessieren konnte, schon vorweg genommen worden wäre.

Graubünden ist nie soweit ein Mittelpunkt künstlerischen Lebens gewesen, daß der sehr eigenartige Charakter der Bevölkerung nun zu der Ausprägung eines Stiles im engsten Sinne dieses Wortes geführt hätte, auch in der frühesten Zeit nicht. Der Volkscharakter äußert sich in der Nuance der abendländischen Stile, die aufgenommen wurden. Es galt deshalb sowohl das Einströmen fremder Kunstrichtungen und Künstler zu schildern, als die besondere Ausprägung der Produktion in den Tälern Graubündens. Die Kunstbewegungen der angrenzenden Länder sind von Poeschel auch stets verfolgt worden, dann aber wurde mit eingehender Liebe für die heimische Art, geschildert, wie das Allgemeine sich auf eigene Art in unserem Lande ausprägte. So wurde auf das speziell Bündnerische hingewiesen, wo sich das feststellen ließ. Das Gesamtbild ist einheitlich, soweit eben die Schicksale des Landes, die auf dem Gebiete der Kunst sehr wechselvoll waren, dies erlauben. Immer wieder kommt der lokale Charakter in dieser Darstellung zur Geltung.

Das Fesselndste ist vielleicht die Frühzeit, die Jahrhunderte der spätchristlichen und der karolingischen Epoche, weil sich in den abgelegenen Tälern des Hochlandes doch aus dieser Zeit Vieles erhalten hat, was sonst fast ganz verschwunden ist.

Besonders reizvoll ist dann wieder die Geschichte des ausgehenden Mittelalters. Wir erfahren nicht nur von einzelnen Werken und Künstlern, sondern erhalten eine anschauliche Schilderung von dem ganzen Bündner Zweige am viel verästelten Baume der Deutschen Spätgotik, der Gotteshäuser sowohl wie ihrer Ausschmückung. Poeschel konnte gegen hundert Gewölbkirchen feststellen, die heute noch stehen und in der Barockzeit nicht späteren Bauten weichen mußten und gegen 45 Schnitzaltäre, die in Bündner selber oder anderswo noch im Wesentlichen erhalten sind.

Die Architekten kamen aus den österreichischen Ländern, zuerst Steffan Klain (od. Klaindl) aus Freystadt (Freistadt in Ob.-Österreich), dann Andreas Bühler aus Kärnten, Balthasar Bilgeri aus Feldkirch, Lorenz Hölzli aus Innsbruck. Ein führender Meister, wie Bühler leitete von seinem Wohnsitz in Thufis aus verschiedene Bauten zur selben Zeit und ließ die Arbeit unter der Leitung von Parlieren ausführen; das Material wurde von Dorfgemeinden auf den Platz geliefert; sie halfen auch am Bau mit und nur für die eigentliche Facharbeit bediente man sich der geschulten Kräfte. Die Kultbauten waren der Ausdruck des gemeindlichen Selbstbewußtseins. Da aber die Tätigkeit einzelner Künstler sich über Jahrzehnte verfolgen läßt, war es Poeschel auch möglich, ein Bild nicht nur ihrer künstlerischen Eigenart und ihrer Fähigkeiten, sondern auch der Weiterbildung derselben zu geben.

Die „Altarmeister“, die beschäftigt wurden, stammten aus Schwaben. Aber auch die noch heute erkennbare Freude an der Ausschmückung der Kirchen mit spätgotischen Schnitzaltären war ein Ausdruck des erwachten Selbstbewußtseins der Gemeinden. Die Liste der noch festzustellenden Arbeiten beginnt hier erst mit den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts. Von den achtziger Jahren an kann man bis ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die Schöpfungen der Werkstatt Jvo Strigels verfolgen, der in erster Linie Maler war, in Memmingen saß und in den letzten zwei Jahrzehnten seines langen Lebens, die Bündner mit Altären beliefert hat, bei denen die Schnitzfiguren allerdings meist die Hauptsache waren. Ein zweiter Meister, der ausschließlich Bildhauer gewesen zu sein scheint, Jakob Ruß, stammte aus Ravensburg, hat sich aber in Chur niedergelassen, ein dritter, Jörg Kändel, stammte aus Biberach. Er ist vielleicht nur Maler gewesen. Dazu kamen dann noch Arbeiten, die deutlich die Eigenart der Strylinschen Bildhauer-Werkstatt in Ulm aufweisen.

Diese zahlreich erhaltenen Altarwerke, nach Poeschel nur etwa ein Viertel, höchstens die Hälfte dessen, was in dem Zeitraum von fünf bis sechs Jahrzehnten geschaffen wurde, erlauben nun auch eine Vorstellung, was auf religiösem Gebiete das Kirchenvolk bevorzugte und so legt wenigstens die Auswahl hier, wenn auch nicht die Produktion selber, ein Zeugnis ab für die bündnerische Eigenart. Auch darüber gibt Poeschel Aufschluß. Später tritt das Individuelle im Religiösen wohl mehr zurück und das Haus und der Palast ist das, worin sich der Charakter des Bündner am deutlichsten ausdrückt.

Man liest die Darstellung bis zum Schlusse mit Interesse und bedauert, daß über das 19. Jahrhundert nicht mehr gesagt wird und werden konnte. Sehr zu begrüßen sind auch die vielen Abbildungen von kirchlichem Gerät: Kelchen, Kanzeln und Taufsteinen. Es kommt ein kleines Kompendium der Geschichte des kirchlichen Kunstgewerbes zusammen. Das Ideal, das Dvořak einst in einer früheren Zeit für eine Inventarisierung aufgestellt hat, ist also hier in einem seltenen Grade erfüllt.

Wir können an dieser Stelle den Wunsch kaum unterdrücken, daß die Inventare der anderen Kantone in Zukunft diese Einleitung sich zum Vorbilde nehmen wollten. Es soll damit nicht gesagt sein, daß man überall genau gleich verfahren sollte oder könnte. Wir wissen ja alle recht wohl: Graubünden, das lange Zeit eine selbständige Republik war, nimmt auch in der Kunst eine Ausnahmestellung ein. Aber man muß andererseits bedenken, daß ein Inventar, wie das von Unterwalden, allein schon einen Band von mehr als tausend Seiten bildet. Wer sich über ein einzelnes Werk da unterrichten will, der wird für diese Ausführlichkeit natürlich nur dankbar sein, aber wer sich über die Kunstverhältnisse des ganzen Kantons rasch informieren muß, der steht bei einer mangelnden Übersicht vor einer schweren Aufgabe. Bei allen größeren Kantonen ist eine wenigstens ähnliche Übersicht geradezu Bedürfnis.

Eine weitere Frage wäre auch noch aufzuwerfen, nämlich die, ob es sich nicht lohnen würde, später dem Inventar noch einen Atlas mit größeren Abbildungen anzugliedern, wie das in Bayern und Württemberg schon geschehen ist. Eine beschränkte Zahl von Gemälden, wie der Katharinenaltar in Chur und von architektonischen Schöpfungen, wie die Kirche von Disentis verdienen unseres Erachtens eine solche Auszeichnung schon und die genannten Werke sind nicht die einzigen, die von allgemeinem Interesse sind.

## Hans von Berlepsch-Valendas †

(1890/1938)

Von **Erich Brock**.

Hans von Berlepsch entstammte einer um 1848 emigrierten deutschen Adelsfamilie, in welcher mancherlei Begabung rege war. Ein wegweisender Vogelfreund ist aus ihren Reihen bekannt geworden, ein Reiseschriftsteller, ein österreichischer General, mehrere Dichter und Künstler. Möglicherweise ließe sich dieses bunte, doch nicht unbedeutende Bild auf den gemeinsamen Kenner einer gewissen Lebensoffenheit bringen, und jedenfalls gibt uns diese einen Hauptschlüssel zum Wesen unseres verbliebenen Freundes. In München geboren und aufgewachsen, studierte er in der Schweiz Rechtswissenschaft und Volkswirtschaftslehre und nahm auch eine Zeitlang einen darauf aufgebauten Beamtenposten ein. Während des Krieges machte er die Grenzbesetzung am Ofenpaß mit, dort im strengsten Winter vielleicht bereits einen Keim des tödlichen Leidens in sich legend. 1923 folgte er einem Ruf zur Mitarbeit im mitteldeutschen Volkshochschulwesen. Dies war das Feld, wo er seine besten Kräfte ausleben konnte. In Jena und Leipzig, wo er nebenher auch noch sein eigenes wissenschaftliches Rüstzeug unermüdet vervollkommnete, begann diese Laufbahn, dann führte sie ihn nach